

الأدب المسرحي في فلسطين سميح القاسم ومسرحية قرقاش أنموذجًا

بحث في إطار الحلقة الدراسية الأيديولوجيا في الأدب
الفلسطيني، بإرشاد د. إبراهيم طه

مُقدم البحث

معاذ خطيب

رقم الهوية

XXXXXX

iceq @ hotmail co uk

تموز 2008

<u>3</u>	● مقدمة
<u>5</u>	● تمهيد
<u>7</u>	● الفصل الأول: المسرح العربي - البواكير والإرهاصات
7	- الباب الأول: أصول المسرح العربي
10	- الباب الثاني: تطور المسرح العربي وموضوعاته
12	- الباب الثالث: تقنيات المسرح العربي شكلا ومضمونا، المسرح الفلسطيني أمودجا.
<u>16</u>	● الفصل الثاني: المسرح الفلسطيني: المؤسسة والايديولوجيا
16	- الباب الأول: بدايات المسرح الفلسطيني
21	- الباب الثاني: إرهاصات المسرح الفلسطيني: سميح القاسم أمودجا-ترجمة الشاعر
25	- الباب الثالث: ميزات المسرح عند سميح القاسم
<u>26</u>	● الفصل الثالث: مسرحية قرقاش أمودجا: تمحيص الشكل والمضمون
26	- الباب الأول: بين قرقاش وقراقوش
27	- الباب الثاني: تحليل المسرحية مضمونا
35	- الباب الثالث: تحليل المسرحية شكلا
37	- الباب الرابع: التقنيات الأدبية في المسرحية
<u>40</u>	● الخلاصة
	● ملحق: مسرحية قرقاش
<u>43</u>	● ثبت المصادر والمراجع

يُعد الجنس المسرحي من أهم الأجناس الأدبية في الأدب العربي وذلك لأنه يحتوي في طياته الآراء الفكرية والجوانب الاجتماعية والسياسية. وتكمن أهمية الأدب المسرحي في استخدامه تقنيات متعددة في الفن القصصي من جهة وفي فن النقد من جهة أخرى، حيث ارتأى الأدباء تصنيف مسرحيات كثيرة لكشف النقاب عن الجوانب الفكرية والاجتماعية من حياة البشر. وقد تعددت الموضوعات في المسرح العربي ولا سيما الموضوعات السياسية وذلك بفعل الكبت الاجتماعي والضياع والتشرذم السياسي الذي عاشه العرب خاصة في القرن الثامن عشر الذي شهد ترهلا اقتصاديا وسوء في الأحوال الاجتماعية وتدخلًا بل واقتحامًا سافرا من قبل الدول الأوروبية في حياة البشر. لذا، كان المسرح السياسي من أهم الفنون الأدبية حيث اشتمل على نقد اجتماعي وسياسي ومحاولة لتحقيق المآرب المرجوة وهي العدالة ورفع الظلم. وكُثر هم أساطين الكتابة المسرحية ومن بينهم سميح القاسم الذي صنف مسرحيات كثيرة تكشف الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المتردية. وقد برزت أهمية سميح القاسم في مسرحية "قرقاش" التي تضمنت توليفة من المهارات اللغوية والفنية إلى جانب توليفة من الموضوعات السياسية والاجتماعية البارزة. وننوي في هذا البحث الحديث عن المسرح السياسي الفلسطيني بشكل عام وعن مسرحية قرقاش بشكل خاص.

وبفعل أهمية المسرح السياسي عند سميح القاسم والموضوعات المختلفة التي تبنت في مسرحياته مثل "الغربة"، و"الحنين إلى الوطن"، و"الثورة"، عقدنا العزم على تمحيص وقراءة مسرحية قرقاش بالاستناد إلى التحليل الذاتي إلى جانب أبحاث معاصرة مثل أبحاث لرؤيين سنير وشموثيل موريه.

ومآرب هذا البحث هي كثيرة، ومن جملتها:

أولاً: تسليط الضوء على بواكير وإرهاصات المسرح الفلسطيني في القرن العشرين وذلك في حضم الظلم السياسي الذي تحدث عنه الأدباء.

ثانياً: الحديث عن العناصر الأدبية في المسرح مثل الحكمة والشخصيات والمواضيع وتقدمة المسرحية ونهايتها، بالإضافة إلى الراوي وتقنية التبيين.

ثالثاً: تمحيص مسرحية قرقاش من خلال الوقوف على شكلها ومضمونها من أجل الخوض في الحديث عن أهميتها في إرهاب المسرح الفلسطيني وتمثيله.

ويقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام:

أما الفصل الأول، ففيه الحديث عن أصول المسرح العربي وتطوره وميزاته التقنية. فيما يستعرض الفصل الثاني المسرح الفلسطيني بشكل عام ومسرح سميح القاسم بشكل خاص. ونقوم في الفصل الثالث بتحليل مسرحية قرقاش شكلاً ومضموناً.

وسؤال البحث هو: هل تجلت الرؤية الفكرية والأيدولوجية التي يحملها سميح القاسم في مسرحيته وتلاقحت مع

مواضيع شعره؟

ويستند البحث إلى مجموعة من المصادر والمراجع المختلفة التي تناولت تاريخ المسرح العربي ولا سيما الأدب المسرحي في فلسطين، كما اخترنا الاستناد إلى أبحاث أكاديمية مثل أبحاث شمائل موريه ورؤوبين سنير في مضممار الأدب المسرحي. وهذا الاستناد لا يقتصر على قراءة المادة وجمعها وتقييمها بل أيضاً تمحيصها ونسل الأفكار منها، بقراءة نقدية علمية. وتعد مسرحية قرقاش العمدة الرئيسة في البحث الآن، حيث نقوم بالإشارة إلى رقم الصفحة ورقم السطر من أجل تبيان النقاط المهمة في المسرحية.

بعض المعاجم اللغوية لا تميّزُ بين العبارتين **theater** و **theatre**، وتعتبرهما طريقتين مختلفتين لهجته نفس الكلمة. فمعجم **Concise Oxford Dictionary** يتضمن فقط الكلمة **theatre** وفي تفسيرها يذكر بين هلالين الصيغة الأخرى **theater** وينسبها إلى الإنجليزية الولايات المتحدة مقابل الإنجليزية البريطانية للصيغة التي تنتهي ب **-er** من الكلمة.¹ بالمقابل، نرى أن معجم **American Heritage Dictionary** يذكر أيضا إمكانية ورود الكلمة بالصيغتين، لكنه يعطي معنيين محتملين ومختلفين للكلمة، الأول يفسر الكلمة بأنها المكان أو البناية التي تُعرض فيها المسرحيات، والثاني يفسرها على أنها الأدب المسرحي أو التمثيل (الأداء) المسرحي نفسه.² هناك إذا تفاوت في تعريف الكلمة، فبينما تعتبر صيغتها التي تنتهي ب **-re** الصيغة البريطانية من الكلمة، والمنتوية ب **-er** الصيغة الأمريكية بدون أي فرق في المعنى، فقد تُفسر الأولى على أنها المسرح نفسه والثانية أنها العمل أو الأداء المسرحي، بل إن البعض يعتبر الأولى تعبيراً عن القاعة التي فيها تعرض المسرحيات الدرامية التمثيلية، والثانية دار السينما التي فيها تعرض الأفلام السينمائية.

أما عربياً، فالكلمة "مسرح" في معجم الغني هي "مَكَانٌ مُرْتَفِعٌ مَبْنِيٌّ مِنْ خَشَبٍ فِي قَاعَةٍ مُعَدَّةٍ لِأَدَاءِ تَمَثُّلَاتٍ أَوْ مَقَاتِعَ غِنَائِيَّةٍ"، وأما في قاموس المحيط فهي: "مكانٌ تُمَثَّلُ فِيهِ الْمَسْرُوحِيَّةُ"، طبعاً بالإضافة إلى المعنى الآخر الذي يرد في القاموسين كتفسير أول للكلمة، وهو مرعى الماشية.³

وبصرف النظر عن هذه الاختلافات، فإن الإجماع قائم على أن المسرح هو طريقة من طرق التعبير الإنسانية لكنه يرتبط بزمكانية تختلف في كثير من الأحيان عن المكان المجرد الذي هو خشبة المسرح والزمان الحاضر، ومن خلال توظيفه بصرياً وسمعياً، يقوم الممثلون الذين يلعبون دور شخصيات مغايرة لشخصيتهم الواقعية بفتح نافذة على التجارب والأوضاع المختلفة لبني البشر والتي تربط الممثلين والمشاهدين معا عبر طرح قضايا مختلفة قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو قضايا

¹ "theatre." *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh C.D. Edition, Oxford University Press, 2007.

² "theatre." *The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition*. Houghton Mifflin Company, 2004. 09 Jul. 2008.

³ "مسرح." *مجمع المعاجم العربية*. صخر للحاسب الآلي، 2008، (<http://lexicons.sakhr.com>)

أخرى. فالمسرح هو قيام الممثلين بتجسيد أشخاص معينين في ظروف معينة ويكون الهدف إحداث تغيير على المستوى السلوكي أو الفكري للمشاهدين، وإن انطوى التمثيل عن التسلية والترفيه في كثير من الأحيان.

وبفعل نشوء المسرح عند جميع الشعوب بدءا من الحضارات قبل الإسلام ومرورا بالعرب في القرون الوسطى مثل أدب المقامات وأدب الحكواتي وأدب خيال الظل واستمرارا في العصر الحديث ولا سيما في الأدب الغربي والأدب العربي، اهتم الباحثون بتحليل المسرحيات من خلال الوقوف على الأيديولوجيا في المضمون وعلى التقنيات في المسرح، وهذا ماأرنا في قراءة مسرحية "قرقاش" لسميح القاسم.

الفصل الأول: المسرح العربي - البواكير والإرهاصات

يتميز العصر الحديث بإفراز تغيرات كثيرة على الصعد قاطبة، وخاصة في المجال الأدبي. فقد ظهرت أجناس أدبية كثيرة في الفن القصصي وفي الفن المسرحي. ويعزى ذلك إلى الثورة الصناعية وعصر الحداثة الذي سرّع التطور الثقافي من جهة واستخدام التقنيات الأدبية الجديدة من جهة أخرى، والتي استخدمها الأدب العربي لمواكبة تلك التغيرات على الساحة الأدبية. وننوي في هذا الفصل الحديث عن أصول المسرح العربي وذلك انطلاقاً من وجود خلاف بين الباحثين والنقاد حول أصوله، وكونها إما أصول عربية أو غربية. كما نود الخوض في تقنيات المسرح شكلاً ومضموناً؛ فأما من ناحية الشكل فهو الجمهور وخشبة المسرح والمشاهد، وأما من حيث المضمون فهي الفكرة الرئيسة والشخصيات والحبكة.

الباب الأول: أصول المسرح العربي

كثيرة هي الاختلافات في بيان المصادر التي اعتمد عليها المسرح العربي المعاصر. فمن الباحثين من مال إلى الاعتقاد بأن المسرح العربي انبثق عن مصادر عربية محضة، فيما تبني آخرون النظرية القائلة بأنه من مصادر أوروبية محضة. أحد النقاد العرب الذين يميلون إلى النظرية الاستشراقية في نشوء المسرح العربي هو د. جميل نصيف التكريتي والذي في كتابه "المسرح العربي ريادة وتأسيس"، يعتبر ولادة الحركة المسرحية العربية "ولادة عسيرة"، ويقول إنها "فنناً وافداً" اقتحم الحياة الثقافية والفكرية والروحية العربية في مطلع القرن التاسع عشر.⁴ فهو إذا لا يعترف بوجود مسرح عربي قبل القرن التاسع عشر، وأن المسرح العربي ولد ولادة عسيرة ترافقت مع النهضة الثقافية في أوروبا. أما الباحث ثموئيل موريه فيختلف في أبحاثه ودراساته عن المسرح العربي مع أغلب المستشرقين حول نشأة الفن المسرحي والتمثيل البشري. ففي كتابه "المسرح البشري

⁴ جميل نصيف التكريتي، المسرح العربي ريادة وتأسيس (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002)، 6.

في البلاد العربية خلال القرون الوسطى" (الكتاب بالانجليزية واسمه Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World، لذلك قد يختلف الاسم المترجم للعربية في أمكنة أخرى) يحاول الإجابة على السؤال الذي طال الحديث عنه: هل عرف العرب المسرح البشري، أي المسرح الذي يقوم فيه ممثلون بإعادة تمثيل واقعة أو حادثة حقيقية أو خيالية عن طريق الحوار والحركات والملابس الملائمة، واستحضار الماضي في الحاضر أمام المتفرجين، إلى جانب مسرح خيال الظل والدمى ومسرح التعزية الشيعي؟ وفي معرض إجابته يرفض موريه آراء معظم الباحثين القائلين إن العرب لم يعرفوا فن المسرح إلا متأخرا عن طريق احتكاكهم بالثقافة الأوربية، فهو يرى على العكس من ذلك أنهم عرفوا فن المسرح منذ الجاهلية، وقد أطلق عليه مصطلح "خيال"، وذلك قبل انتقال مسرح خيال الظل إلى البلدان الإسلامية بعدة قرون، كما عرفوا مسرحا يقوم فيه الممثلون بعروض أمام الجمهور، وهذا المسرح العربي قد يختلف في شكله عن المسرح الأوربي، لكن في جوهره نوعًا خاصًا من العروض المسرحية التي تعتمد في الأساس على الحوار والأزياء والحركة وغيرها من عناصر المسرح، بهدف إحياء الماضي في الحاضر. و يؤكد موريه على أنه في الوقت الذي تطور فيه المسرح الأوربي عن الطقوس الدينية، فإن المسرح العربي قد تطور عن اللهو والتقليد والسخرية من الخصوم ونقد تصرفاتهم، ثم انتقل إلى نقد تصرفات القضاة والحكام.⁵

أما بخصوص المسرح العربي المعاصر، فقد ذهب موريه إلى أنه خليط من مصادر عربية وأخرى أوروبية. فمن المصادر العربية يذكر موريه المصطلحات التي تعبر عن الفنون التي شاعت في القرون الوسطى وهي: "خيال"، "مقامة"، "رسالة"، "حكاية"، "محاورة"، "مناظرة"، و"حديث"، على أنها -رغم عدم تحولها إلى أجناس أدبية مستقلة- كانت جميعا أشكال أدبية أعدها كاتبوها لكي يتم تمثيلها.⁶ ومنها يذكر مقامات الحريري وابن شهيد، وأدب خيال الظل لابن دانيال، حيث كانت تستند إلى الراوي والحبكة والدراما والشخصيات، كما هو الحال في المسرح المعاصر، إضافة إلى القصص الشعبية التي كانت هي بداية للمسرح العربي. فيعتقد موريه أن المسرح العربي تأثر بالمصادر الأوروبية عند انكشاف أوائل المسرحيين العرب مثل مارون النقاش ويعقوب صنوع واطلاعهم على المسرح الغربي بعد حملة نابليون إلى مصر في عام

⁵ مروة مهدي، "العرب عرفوا المسرح منذ الجاهلية وليس عن طريق الأوربيين"، دويتشه فيله، 2007،

< <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2783174,00.html?maca=ara-WNA-News-2194-html-box>

⁶ Shmuel Moreh, *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), p. 118.

1798، وخاصة أعمال لشكسبير وموليير وغولدوني وشيريدان. ويؤكد موريه أن هؤلاء وهم رواد المسرح العربي المعاصر قد كانوا واعين متأثرين بالأنماط المسرحية العربية القديمة، وقد انعكست عناصر كثيرة منها في مسرحياتهم.⁷ ومن هذا الباب يرجح موريه أن المسرح العربي المعاصر هو حصيلة تلاقح بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الأوروبي في العصر الحديث. وفي كتابه "المسرح في الوطن العربي"، لا يختلف د. علي الراعي مع ثمويل موريه فيما ذهب إليه، فيقول:

يمكن القول -بكثير من الوثوق- عن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. وإذا مررنا على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسند ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها، وهو: مسرح خيال الظل.⁸

وبمضى د. الراعي في تقديم أمثلة كثيرة من التاريخ العربي والإسلامي بدءاً من الدولة العباسية، تدل على وجود أشكال مختلفة من المسرح آنذاك، رغم أنها قد تختلف عن أشكال المسرح الأوروبية، لكن ما يمكن اعتباره بدون شك دليلاً على وجود المسرح عند العرب في قديم الزمان، قبل القرن التاسع عشر بكثير، بعكس ما يدعيه المستشرقون. لدينا إذاً شبه إجماع على أن العرب عرفوا المسرح قبل القرن التاسع عشر بكثير ومارسوه بصور مختلفة. هذه الصور المختلفة لا يمكن عدم اعتبارها مسرحاً مجرد اختلافها مع المسرح. بمفهومه الغربي المعاصر، فالمسرح كما ثبت هو انعكاس للقيم والمعتقدات الاجتماعية والثقافية والدينية، وبالتالي فلا جرم في وجود اختلاف بين المسرح العربي القديم والمسرح الغربي المعاصر، والذي ثبت أيضاً أنه أثر على شكل المسرح العربي المعاصر.

⁷ Ibid, pp 161-162.

⁸ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990)، 29.

الباب الثاني: تطور المسرح العربي وموضوعاته

في مقالة بعنوان "النشأة والتطور في المسرح العربي"⁹، يحكي الكاتب فاضل خليل عن تطور المسرح العربي المعاصر مفصلاً مراحل هذا التطور في كل بلدان الوطن العربي وذاكراً لجميع الشخصيات والرموز المسرحية ومنتوجاتها الفنية في كل من تلك البلدان. وعلى سبيل الإيضاح والاختصار، نلخص هذه المقالة بما يلي:

البداية المعاصرة للمسرح العربي كانت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وقد كانت نقلاً واضحاً عن الحضارة الأوروبية والتأثر بها فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي (عثماني - إنكليزي - فرنسي - إيطالي) فتراوحت البداية بين الأعوام 1847م - و1970م، والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربعة مراحل منذ عام 1847 حتى 1917م:

• **المرحلة الأولى:** محاولات مارون النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس (البخيل) عن موليير، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم.

• **المرحلة الثانية:** (الترجمات)، حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف)، وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين (أندرو ماك).

• **المرحلة الثالثة:** هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدتها من حياة (عبد الرحمن الداخل).

• **المرحلة الرابعة:** مرحلة الواقعية الاجتماعية، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (إرم ذات

العماد) ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م. وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا.

⁹ فاضل خليل، "النشأة والتطور في المسرح العربي". الحوار المتمدن، العدد 1828، 2007.

أما في بقية البلدان العربية، فقد شهد الربع الأول من القرن العشرين نهضة مسرحية واضحة كما يلي: السودان -1902، تونس - 1908، فلسطين - 1917، البحرين - 1919، الجزائر - 1921، المغرب - 1923، ليبيا - 1925، الكويت -1938، أما في قطر والأردن فتأسس المسرح لديهم في بداية السبعينات.

وهكذا فالبداية الجادة والمستمرة للمسرح العربي كانت منذ الثلث الأخير للقرن التاسع عشر، وكما قلنا سابقاً كانت نقلاً عن الحضارة الأوروبية أو متأثرة بها بدرجة كبيرة. وعلى الرغم من ذلك، فلا ضير من الاستفادة من التطور الذي وصل إليه المسرح الأوروبي شرط أن تكون المواضيع والأفكار التي يتناولها الفنان العربي مأخوذة من تاريخه و تراثه وأصوله العربية . لكن المؤسف في نظر فاضل خليل هو أن هذه التأثيرات الأجنبية ظلت ملازمة لتطور مسرحنا العربي حتى يومنا هذا ، عدا بعض المحاولات التي أرادت أن تتخلص بشكل أو بآخر من هذه التأثيرات ، مثل محاولات (إبراهيم جلال - وقاسم محمد - ويوسف العاني - في العراق) (الطيب الصديقي - المغرب) ، (سعد الله ونوس - وممدوح عدوان - وفواز ساجر - من سوريا) ، (عبد الرحمن ولد كاكي - من الجزائر) ، (المنصف السويسي - تونس) (عبد الرحمن الشرفاوي ، الفريد فرج -مصر) ، وغيرهم من دول عربية أخرى . في حين نجد أن الجيل الذي أعقب النقاش والقباني وصنوع ، أكدوا على ضرورة الالتزام بالتقاليد التي نقلوها من الأصول الأجنبية ، مما جعلهم يلتزمون إلى فترات طويلة بالنصوص المقتبسة والمترجمة أو المعدة عن الأصول الأجنبية - فرنسية ، إيطالية ، إنجليزية ، تركية . بل إن بعضهم راح يقدم تلك المسرحيات بلغاتها . فجورج أبيض قدم (طرطوف -موليير) و (مدرسة الأزواج) باللغة الفرنسية . ويوسف وهيبي ، أدخل الرطانة ودورة الفم وثقل اللسان أي ، النطق من سقف الحلق ، والموضوعات المفتعلة التي ترضي كل الطبقات .

ويمكننا القول بناء على كل ذلك، أن هذه التجارب المسرحية كانت متأثرة بعاملين: الأول، تقليد المسرح

الأوروبي، والثاني، إرضاء طبقة معينة من المجتمع، ليست هي الطبقة الشعبية- ولذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح

عربي أصيل.

وأما الاستنتاجات التي يمكننا حصرها من خلال مقالة فاضل خليل فهي التالية:

- 1- للمسرح العربي بدايتان: الأولى: فطرية، والثانية هي التي قلدت التجربة الأجنبية.
- 2- نشأ المسرح العربي في الأديرة والكنائس والمدارس الدينية .
- 3- لم يبدأ في العواصم بل بدأ في المدن الصغيرة ، مثلا : في العراق بدأ في الموصل، وفي المغرب بدأ في فاس، وهكذا.
- 4- اعتمد على الترجمة والنقل والاقتباس والإعداد.
- 5- بدأ في المقاهي كما في الجزائر وسوريا، وفي الكباريهات كما في العراق.
- 6- كان الممثل الأول هو كاتب النص وهو المخرج.
- 7- كان للفرق المصرية التأثير الفاعل في انتقاله إلى بقية الدول العربية.
- 8- النصوص كانت إما مرتجلة كما في نوع الإخباري، أو منقولة عن المسرح الغربي.
- 9- تعدد اللهجات في المسرحية الواحدة ضمن البلد الواحد.
- 10 - تشابهه في موضوعاتها، وأزالتها.

الباب الثالث: تقنيات المسرح العربي شكلا ومضمونا: المسرح الفلسطيني أنموذجا

يعتمد المسرح تقنيات خاصة تنأى به عن سائر الأجناس الأدبية التقليدية. فهو أدب حي تفاعلي يتفاعل فيه الجمهور مع الممثلين الذين يقومون بالأدوار التي تنص عليها المسرحية. هذه التقنيات هي بمجملها تقنيات مشتركة لدى شتى المسارح في مختلف الدول أو الأوساط، ومن ذلك خشبة المسرح، والديكور العام، والإضاءة، والموسيقى، والأزياء، والتقنيات الشكلية الأخرى. لكن من التقنيات ما يتغير تبعا للظروف الثقافية والاجتماعية السائدة في البيئة التي ينشأ فيها ذلك المسرح، حيث تتم موازنة المسرح والعمل المسرحي لمتطلبات الناس الذين سيحضرون ذلك المسرح وحاجاتهم ورغباتهم ومعتقداتهم، دينية كانت أو ثقافية أو اجتماعية أو سياسية. ولذلك سنقوم فيما يلي بتناول هذه الخصائص أو التقنيات وهي الفكرة

الرئيسية، والحبكة، والشخصيات، والتي لا تُعنى بالشكل وإنما بالمضمون، وتختلف في المسرح العربي عنها في المسارح الأخرى.

1- الفكرة الرئيسة

إن الفكرة هي الرسالة التي يود الكاتب أو المخرج المسرحي إيصالها، إما من خلال قول أو فعل أو حركة أو تصوير للمشاعر من خلال الكلام أو الرمز. وقد تكون الفكرة إما اجتماعية أو سياسية أو خُلقية. وتكمن أهمية المسرحية في كتابة الفكرة بشكل منظم. فمثلاً، لو نظرنا في مسرحية "وثيقة سفر فلسطينية" للكاتب وليد رباح، لوجدنا أن فكرة المسرحية هي معاناة الإنسان الفلسطيني وحياة الكآبة والرتابة والعناء والوعناء التي حلت به بعد نكبة الفلسطينيين. كما كانت الفكرة الرئيسة من مسرحية "الوظيفة الشاغرة" لعفيف عزام هي فكرة اجتماعية تربوية ساحرة تكشف النقاب عن الأوضاع السيئة للمعلمين، وعن عنائهم وتعبهم في مهمتهم.

وقد سيطرت الفكرة السياسية على المسرح الفلسطيني، حيث يعتبر ما يزيد على نصف المسرحيات المنشورة تقريباً مسرحاً سياسياً، وحظيت الفكرة الاجتماعية بما يقارب ربع المسرحيات المنشورة، بينما تراجعت الفكاهة والقضايا الأخرى لتحظى بالربع الأخير.¹⁰

2- الحبكة

وهي الركن الرئيس في العمل الأدبي، وهي الترابط الزمني والمنطقي في العمل، حيث تشتمل على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعية في شكل معين وتتميز بالعملية الدرامية والعقدة التي لها بداية ووسط ونهاية، وتبنى الحبكة على المعقولية والاحتمالية. ويجب أن يكون ترابط منطقي وزمني من أجل إنجاحها، وفي حال وجود فجوة أو ثغرة تضعف الحبكة، لذا فهناك ما عرف بالحبكة المفككة.¹¹

وقد تضمنت الكثير من المسرحيات حبكة رئيسة وحبكة ثانوية مع الرئيسة. ففي مسرحية الملك لير لشكسبير هناك حبكة رئيسة وثانوية. وقد نجح الكتاب المسرحيون بخلق حبكة متماسكة من خلال الترابط الزمني والمنطقي، وقد كتب شكري

¹⁰ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي (القاهرة. دار الحرم للتراث:2003)، 263.

¹¹ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 265.

سعيد عدة مسرحيات قصيرة اعتمد فيها على الحكاية التراثية مثل هجرة الرسول (ص) والقدس الشريف، وقد كانت الحكاية دينية. وقد تأثر الأدباء المسرحيون من الحبكة الأوروبية. من أجل تطوير المسرحية.

3- الشخصيات

هناك شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية، كما أن الشخصية قد تكون رمزا يلعب دورا معينا مثل منزل أو بستان أو بلد، وتقسّم الشخصيات من حيث التطور إلى شخصيات مسطحة وشخصيات كروية نامية. أما الأولى فهي التي لا يتغير سلوكها عبر صيرورة العمل الأدبي. فيما النامية تتغير تصريفاتها حسب الأحداث المختلفة. وهنالك البطل المسرحي الذي يقوم بتحقيق مأربه في العمل الأدبي.

4- الحدث

هناك الحدث الدرامي وهو الحدث أو الفعل الذي ينتج من حركات الممثلين الجسمية، فوق خشبة المسرح. كما يتضمن الحدث كلمات الحوار وردود الفعل الانفعالية التي يقوم بها الممثل. والحدث هنا أنواع: الحدث السلفي، والذي يأتي في حوار الشخصيات في بداية المسرحيات، حيث يبدأ من أحداث ماضية سابقة ويعرضها في المسرح. أما الحدث الصاعد، فهو الذي يبدأ من العقدة أو الذروة، وبعده يأتي الحدث الهابط الذي يبدأ بعد انتهاء الذروة.

5- الراوي

يعد من أهم أركان المسرحية، فهناك راوي خارجي وراوي داخلي حسب استيفان تودوروف، فقد قسم الراوي إلى الداخلي وهو الذي لا يكشف عن فضاء المسرحية أو القصة بشكل كامل، وذلك لإتاحة الفرصة للمشاهد أو القارئ الولوج في دقائق المسرحية أو القصة؛ فهدفه مقصود. أما الراوي الخارجي فهو الذي ينقل لنا صورة عن فضاء المسرحية أو القصة بإسهاب حتى يعرف القارئ كُنه الموضوعات المختلفة وخفايا ما وراء الستار.¹²

ولا مناص من القول أن هنالك راوٍ مضمّر وراوٍ حقيقي. فالراوي المضمّر هو الكاتب نفسه الذي يبين فكره ونظراته في الكتابة، وأما المضمّر فهو الكاتب الآني الذي لا يتصل دائما مع الراوي الحقيقي لأنه مجند من قبله. فأحيانا يرتمي الراوي

¹² شلوميت رمون-كينون، *الفناتيكيا של הסיפורת בימינו* (تل أبيب: سפרית פועלים، 1984)، ص 104-106.

المضمّر تجنيد راو حقيقي يخالف نظرتة وفكره، وذلك لعدة أسباب، إما لدرء الخطر مثل الكبت السياسي، وإما لمآرب أخرى. كما أن الراوي يرسل رسالته إلى القارئ الحقيقي وإلى القارئ المضمّر. فالقارئ الحقيقي هو القارئ العادي الذي يفهم النص كما هو دون التفكير المستمر في النص أو ما قد يكون محبوباً فيه. أما القارئ المضمّر فهو مبتغى الراوي المضمّر الذي يريد إيصال الرسالة بشكل غير مباشر. وهذا يسوقنا إلى الفرق بين القارئ الايجابي والقارئ السلبي، حسب الباحث رولان بارت الذي يصف القارئ الحقيقي بأنه الذي يفك شفرات النص ويفهم مظانه وحنياه، حيث يختلف عنه القارئ السلبي الذي يكتفي بالاهتمام بأحداث القصة كقصة للتسلية أو الترفيه.¹³

كما قام الفيلسوف والأديب الروسي تولستوي بتعريف النص الناجح، وهو النص المعدي الذي ينقل العدوى من النص إلى القارئ.¹⁴

وهناك تقنيات أخرى مثل العنوان، والخاتمة، والنهاية. أما العنوان فهو العنصر الرئيس في النص أو المسرحية حيث يهدف العنوان إلى خلق التوقعات عند القارئ، فله تداعيات كثيرة يطمح لإيصالها إلى القارئ من خلال محاولته سبر أغوار الموضوعات أو الأحداث قبل اطلاعه عليها. وقد عرفت الباحثة شلوميت ريمون كينان أن العنوان هو عبارة عن دعاية، كأن الكاتب يشد القارئ إلى النص،¹⁵ أو بكلمات أخرى "يشد إزاره".

أما النهاية فهي نهاية الأحداث والوصول إلى الحلول في أحداث القصة. لكن ليست هي الخاتمة، فالفرق بين الخاتمة والنهاية هو أن الخاتمة تختم أحداث القصة ولا تمنح القارئ أو المشاهد فرصة للتفكير بالنص أو باستخلاص العبر أو التنبؤ بالأحداث المستقبلية، بينما تتيح النهاية للقارئ فرصة التنبؤ بالأحداث لتفعيله بعد قراءة النص.

هذه التقنيات هي التي سوف نلاحظها لاحقاً في مسرحية قرقاش، حيث سيكون ذلك تشبيهاً وتصويهاً لمحاولتنا في تجسيد المسرح الفلسطيني عبر مسرحية قرقاش التي سوف نتناولها بالبحث والتمحيص خلال الصفحات التالية.

¹³ صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربى (الرباط: جامعة الرباط، 2002)، 322-323.

¹⁴ المصدر السابق، 264.

¹⁵ شلوميت ريمون-كينان، הפואטיקה של הסיפורת בימינו، 112.

الفصل الثاني: المسرح الفلسطيني: المؤسسة والايديولوجيا

الباب الأول: بدايات المسرح الفلسطيني

كانت نشأة المسرح في فلسطين نتيجة لزيارات الفرق المصرية (فرقة جورج أبيض) و (فرقة سلامه حجازي) عام 1914 حيث قدمتا فيها المسرحيات: لويس الحادي عشر، تاجر البندقية، وأوديب. هذه الزيارات والنشاطات المسرحية حفزت الشباب الفلسطيني فأسسوا أول نادي للتمثيل في القدس أسموه (نادي الإخاء الأرثوذكسي) وقد قدموا من خلاله المسرحيات المترجمة والتي شاركت بالتمثيل فيها الفنانة المعروفة بديعة مصابني. وهكذا توالى تأسيس الفرق المسرحية، ففي عام 1917 تأسس (المنتدى الأدبي) وكان من بين أعضائه فخري النشاشيبي، حسن صدقي الدجاني، بندلي قرط، وغيرهم، وقد قدموا المسرحيات: "السؤال"، "صلاح الدين الأيوبي"، "طارق بن زياد"، ومسرحيات أخرى. في العام 1920 تأسست جمعية الترقى والتمثيل العربي، وشهد العام 1925 تأسيس (النادي السالسي) وكان يقدم المسرحيات المترجمة عن الإيطالية والفرنسية. بعد ذلك تأسست فرقة (نادي الشبيبة الأرثوذكسي) برئاسة نصري الجوزي، في حين أسس جميل الجوزي (الفرقة التمثيلية العربية لجمعية الشبان المسيحية)، وفي العام 1940 تأسست (نقابة الممثلين العربية). وبعد تلك الفترة توالى تشكيل فرق أخرى مثل (فرقة الأنصار) و (أضحك) في العام 1943، حتى بلغ عدد الفرق في القدس وحدها في العام 1944 ما يقرب العشرين من الفرق المسرحية. هذا العدد الكبير من الفرق كان سببا في تأسيس (اتحاد الفنانين الفلسطينيين) لاحقا.

أما على مستوى الموضوعات فقد حُصّ المسرح الفلسطيني بخصائص ميزته عن غيره. فهو يتميز بتجسيده الواقعي لحالة الضياع والتشردم التي عاشها الفلسطينيون تحت وقع الصراع الفلسطيني اليهودي في بداية القرن العشرين ومن ثم الصراع الفلسطيني الإسرائيلي في منتصف القرن العشرين. ويعزى هذا الصراع إلى رفض الفلسطينيين الهجرة اليهودية وشراء

الأراضي من الفلسطينيين، إضافة إلى النزاع على الأماكن الدينية ولا سيما المسجد الأقصى وحائط البراق. لذا بدأ هذا الصراع في سنوات الثمانينيات من القرن التاسع عشر عند الهجرة اليهودية الأولى في عام 1881 حيث تم بناء مستوطنات كثيرة مثل مستوطنة تل أبيب والخضيرة. واشتدت وطأة هذا الصراع لدى قيام الحركة الصهيونية بعقد مؤتمر بازل في نهاية القرن العشرين، الأمر الذي أثار الفلسطينيين بسبب كونه محاولة من قبل اليهود لإقامة وطن قومي لهم في فلسطين. ومن أهم تداعيات هذا الصراع هو ظهور الحركة القومية الفلسطينية التي طالبت بحظر بيع الأراضي لليهود من جهة، وتحديد الهجرة اليهودية من جهة أخرى. فقد كانت يافا عرين الحركة الوطنية الفلسطينية ففيها تمت تنظيم الفعاليات وإصدار الصحف والمجلات الوطنية مثل مجلة "فلسطين" التي طبعت في بداية القرن العشرين. ومن الإفرازات الأخرى المهمة لهذا الصراع هو منح اليهود وعد بلفور في 1917، والذي نص على إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، الأمر الذي أثار حفيظة العرب والفلسطينيين، ما حدى بهذا الصراع للتطور وأخذ أشكال جديدة بعد بداية الانتداب البريطاني على فلسطين حيث نشطت الحركات الثورية التي طالبت بمنع اليهود من إقامة دولة لهم من جهة، ومنح الفلسطينيين دولة مستقلة كباقي الشعوب من جهة أخرى. وقد طفت تلك المطالب في ثورة 1936 التي كشفت حالة التخبط التي كانت القيادة الفلسطينية غارقة فيها، والتصدد الاجتماعي بين الفلسطينيين أنفسهم. وقد تبددت كل المطالب بعد قرار التقسيم الذي كان من إسقاطاته إقامة دولة إسرائيل، بعدها عاش الفلسطينيون فترة النكبة والصراع الداخلي والخارجي وطالبوا بتحقيق العدالة ودرء الظلم الذي لحق بهم إثر نكبة 1948. وقد تجلت حالة الفلسطينيين المأساوية في حنايا الدواوين الشعرية ومظان الأعمال الأدبية، حيث ارتأى الشعراء الحديث عن آرائهم الفكرية والجوانب الواقعية وعن القضايا السياسية. كما انتقلت تلك المواضيع إلى أعمال أدبية كثيرة لا سيما ما كان من نتاجات المسرح الفلسطيني والذي كان سميح القاسم من أساطينه.

ونبتغي في هذا الفصل الحديث عن المسرح الفلسطيني من خلال تاريخ الحركة الفلسطينية ومن خلال الموضوعات المختلفة التي عولجت من خلاله، هذا بعد الوقوف على ترجمة الأديب سميح القاسم.

كثيرة هي الفترات التي مر بها المسرح الفلسطيني في القرن العشرين، حيث هنالك ثلاث مراحل لذلك: الأولى هي

ما قبل حرب 1948 التي تميزت بعدم إرهاب المسرح الفلسطيني. أما الثانية فهي من عام 1948 إلى 1967، والتي

شهدت البواكير الأولى للمسرح الفلسطيني. والثالثة فهي ما بعد 1967، حيث أصبح للمسرح الفلسطيني ميزات خاصة به تميزه عن غيره من خلال الشكل والمضمون.

1- الحركة المسرحية الفلسطينية قبل 1948

تأثر الأدباء الفلسطينيون من هذه المرحلة من الأدب المسرحي في القرون الوسطى من جهة ومن الأدب الغربي من جهة أخرى، فقد كان خيال الظل وأدب المقامات الذي بدأ في القرون الوسطى مشهوراً في العصر الحديث. فقد قامت المسارح الفلسطينية في سنوات العشرينيات والثلاثينيات بتقديم مسرحيات مترجمة عن الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية، منها مسرحيات لموليير وهاملت وروميو وجولييت لشكسبير. وقد كان هناك تواصل بين الفلسطينيين والدول العربية من خلال تنفيذ مسرحيات داؤود قسطنطين الخوري، ومنها مسرحية "جابر عثرات الكرام" ومسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و"مجنون ليلي" لأحمد شوقي، و"السلطان صلاح الدين" لفرح أنطون.¹⁶

وقد استفاد رواد المسرح الفلسطيني من هذه المسرح من خلال المسرح العربي والمسرح العالمي، حيث استخدم المسرحيون الفلسطينيون تقنية التناص الأدبي وهي ظاهرة أدبية يستخدم الأديب فيها قصة أو حدث تاريخي ويجنده من أجل إيصال فكرته. وقد كان أول من استخدم التناص الأدبي الأديب المصريون مثل جرجي زيدان الذي كتب الروايات التي تحمل أسماء تاريخية. وكذا قامت فرقة مقدسية بتقديم مسرحية "فتاة عدنان وشهامة العرب"، التي تتحدث عن مناقب وخصال العرب في القرون الوسطى. فقد كان الطابع للحركة المسرحية الفلسطينية في سنوات العشرينيات الطابع الوطني والقومي والذي كان بسبب الظروف السياسية التي تمثلت بالصراع اليهودي الفلسطيني. فقد عُرضت مسرحية في الناصرة تحمل اسم "وفاء العرب" لأنطوان الجميل والتي عبرت عن التزعة القومية عند العرب. وقد تطورت الحركة المسرحية في سنوات الأربعينيات حيث تم تكوين عدة فرق مسرحية جديدة حتى وصل عددها في عام 1944 إلى 30 فرقة.

ومن أهم ميزات هذه الفترة هي الوازع الوطني والقومي الذي برز في المسرحيات، إضافة إلى تطوير المسارح والتقنيات الأدبية المستخدمة. وقد تأتّى ذلك من خلال إنشاء مسارح كثيرة مثل مسرح "بستان الانشراح" ومسرح "سينما عدن"،

¹⁶ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 25.

ومسرح "قهوة زهرة الشرق"، كما أقيم في يافا مسرح المدرسة الوطنية الأرثوذكسية. لذا فإنه حري القول بأن هذه المرحلة قد تميزت عن سابقتها بازدياد الوعي الأدبي والوطني في الأدب المسرحي.¹⁷

2- المرحلة الثانية 1948 - 1967

كانت نكبة عام 1948 نقطة تحول في تاريخ الشعب الفلسطيني لا سيما في التزعة الوطنية حيث عقد الفلسطينيون العزم على البحث عن النور والأمل في قيام دولتهم المستقلة، ولا سيما في ظل حالة الضياع والتشرذم والتهجير وفقدان الوطن والهوية. لذا قامت بعض البلديات مثل بلدية رام الله والبيرة بمأسسة الحركة المسرحية من خلال المهرجانات الصيفية هادفين من خلال ذلك إلى زيادة الوعي عند الفلسطينيين.

فقد قامت "فرقة العمل الكاثوليكي" بين الأعوام 1951 و 1960 بتقديم عدة مسرحيات في الناصرة وحيفا ويافا والقدس، مثل مسرحية "نكبة البرامكة". كما قامت مجموعة من الشبان بتأسيس فرقة مسرح شفاعمرو في سنة 1954. وقد تقدمت الحركة المسرحية في رام الله بتقديم عدة مسرحيات لكبار الأدباء مثل مسرحية "مجنون ليلي" ومسرحية "البخيل". ومن أهم كبار أدباء المسرح حبيب كركي من شفاعمرو، وقد كتب وأخرج العديد من المسرحيات. كما كان للمخرج طارق مصاروة هيمنة في المسرح الفلسطيني حيث أنشأ عدة فرق مسرحية مثل "المسرح الشعبي" و "المسرح الحديث". كما كانت حاضرة في غزة فرق مسرحية مختلفة مثل "المسرح الوطني الفلسطيني" الذي قام بتشكيله الاتحاد العام للفنانين الفلسطينيين.¹⁸

يمكننا القول أن هذه الفترة من تاريخ الحركة المسرحية كانت فترة جمود وذلك بفعل غياب الأدب بشكل عام والأدب المسرحي بشكل خاص. فقد اقتصر الأمر على إنشاء المسارح والفرق ومسرحية المسرحيات دون كتابة أو تصنيف أو إخراج مسرحيات جديدة.

¹⁷ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 27.

¹⁸ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 28-29.

شهدت هذه المرحلة نقطة تحول في تاريخ الشعب الفلسطيني لا سيما في إثر النكسة. فقد خسر العرب الحرب وشعر الأدباء بضرورة الالتزام في الأدب، وهذا ما يسمى بأدب الالتزام. فأدب الالتزام أو الأدب الملتزم هو الأدب الذي يجنّد من أجل إيصال الفكرة، ألا وهي الرؤية الفكرية والموقف الأيديولوجي. وعن هذا يقول الباحث رؤبين سنير: "هذا المصطلح (الالتزام) قد اعتبر منذ سنوات الخمسين أحد المصطلحات المهمة في قاموس الأدباء والمفكرين العرب، وقد استعمل للإشارة الى واجب الكاتب العربي لبث رسالة معينة من خلال كتابته، بدل أن يكتفي بالكتابة لمجرد الكتابة".¹⁹ ويضيف سنير القول إن هذا المصطلح رغم تحوله لمصطلح يقصد به الوطنية بمعناها الواسع، فإن من معانيه الضمنية البارزة آنذاك هو تبني الموقف الماركسي.¹⁹ وقد بدأت الحركة المسرحية تأخذ حيزا كبيرا ليس فقط لدى إنشاء المسارح والفرق بل أيضا بتطويره المسرح وإرساء أسسه. ومن أشهر الفرق التي تم تأسيسها هي فرقة "بلالين" في عام 1970 والتي قامت بمسرحية مسرحيات كثيرة مثل مسرحية "العتمة" ومسرحية "الكتز" و "قطعة حياة". وواصلت هذه الفرقة عملها في المهرجانات الفلسطينية كما أسست جريدة "المسرح" التي تتحدث عن العروض المسرحية وعن تنظيم المسرح الفلسطيني، إضافة إلى تقديمها مسرحية "الاستثناء والقاعدة" لبريخت.

إن مسرحية "بلالين" كانت البداية لظهور فرق مسرحية جديدة، فهناك متوالية من الفرق المسرحية التي ظهرت إثر عرض "بلالين"، مثل فرقة "النجوم" في رام الله، وفرقة "دبابيس"، وفرقة "الفرافير" في القدس، وفرقة "مسرح الهلال" برام الله.²⁰ كما نشأ مسرح الحكواتي الذي يقوم على أصول عربية مثل "ألف ليلة وليلة". وقد تميزت هذه المرحلة بتطورات كثيرة طالت التقنيات والفرق المسرحية، وكان من آثارها تكثيف الحديث في التزعة الوطنية والقومية. ولا مناص هنا من أن نعرض على تطور المسرح في فلسطين المحتلة.

¹⁹ Reuven Snir, "Palestinian Theatre as a Junction of Cultures: The Case of Samih el-Qasim's Qaraqash", *Journal of Theatre and Drama* 2 (Haifa: Haifa University Press, 1996), p 105.

²⁰ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 33-35.

الأدب المسرحي في فلسطين – سمح القاسم ومسرحية "قرقاش" أنموذجا – بحث لنيل لقب BA في اللغة العربية من جامعة حيفا مقدم من معاذ خطيب – كفر كنا iceq@hotmail.co.uk

تطور المسرح في الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948

لقد تم تأسيس المسرح الحيفاوي عام 1967 الذي قدم مسرحيات لطلاب المدارس، مثل مسرحية البيت القديم ومسرحية الزوبعة. كما تكونت العديد من الفرق النشطة مثل مسرح البلد في حيفا، ومسرح المركز الثقافي البلدي في الناصرة، ومسرح أبناء شفاعمرو، ومسرح الغريال، الذي تأسس في عام 1977. فقد قام الأخير بتقديم مسرحية رجال في الشمس. ويمكن القول أن مؤسسة الكرامة في حيفا هي من أهم إرهابات المسرح الفلسطيني في الداخل، فقد ساهم محمود عباسي ومكرم خوري في تأسيسها. ويتميز هذا المسرح عند عرب الداخل بتأثرهم من المسارح العبرية من خلال التقنيات ومبنى المسرح.²¹ وما زال اليوم مسرح الميدان في حيفا مشهورا حيث يصنف المسرحيات المتتالية من إخراجته وكتابته.

الباب الثاني: إرهابات المسرح الفلسطيني: سميح القاسم أنموذجا - ترجمة الشاعر

كثيرة هي الموضوعات التي عاجلها المسرح الفلسطيني ومنها موضوع التزعة الوطنية والقومية ومنها موضوع النهضة الاجتماعية، والتعلق بالتراث. وقد تآزر المسرح الثري مع المسرح الشعري في معالجة المواضيع المختلفة مثل قضية الأرض وآفاق الثورة وأبعاد المعاناة، ونظرة الموقف العربي إزاء القضية الفلسطينية. فقد كانت القضايا السياسية هي المهيمنة على المسرح الفلسطيني وذلك بسبب الأوضاع السياسية. وكان المسرح الفلسطيني مشحونا بالهم الفلسطيني وكشف التآمر على القضية الفلسطينية وبيع الأراضي. فمن ذلك ما كتبه إميل بيدس، وعلى سبيل المثال مسرحية "فلسطين تموت"، والتي كشفت النقاب عن الضياع الذي وصل إليه الفلسطينيون آنذاك.

²¹ كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 39.

فكانت الأرض هي الموضوع الرئيس في المسرحيات، فقد كتب محمد عزة دروزا مسرحية "الفلاح والسمسار"، والتي استمدت من الواقع الفلسطيني، حيث تحدثت عن تأمر بعض السماسرة وبيعهم الأراضي لليهود في فلسطين. كما كتب نصري الجوزي مشهدا مسرحيا بعنوان "أشباح الأحرار"، والذي طوره إلى مسرحية من أربع فصول، تتناول أيضا قضية بيع الأراضي للسماسرة وفق الفلاحين وقوانين الحكومة الظلمة وموقف الأبناء من آبائهم. كما كتب نصري الجوزي مسرحية "العدل أساس الملك" والتي حث من خلالها على التمسك بالأرض والهوية والترعة القومية.²²

كما قام الشقيقان وديعي وشفيق طرزي من غزة بتصنيف مسرحية "في سبيلك يا وطن"، التي تتناول ككثير من سابقاتها قضية بيع الأراضي والصراع في المجتمع الفلسطيني على تلك الخلفية. ومن أشهر الكتاب المسرحيين سميح القاسم الذي كانت من أولى مسرحياته مسرحية "كيف رد الرابي مندل على تلاميذه"، وقد عالجت قضية الصراع على الأرض بعد ضياعها، وتتجسد في حكاية رضوان وشلومو. فأما رضوان فهو مثال على الثقافة الشرقية، يحافظ على الأرض بتراها ومكوناتها، بينما يمثل شلومو الطراز الأوروبي الذي يهتم ببناء البيوت وتزيينها بالأشياء الجميلة. فبدأ الصراع بين الاثنين، وكل واحد يود الحفاظ على طرازه ومعتقداته. وفي هذا بيان للصراع بين الفلسطينيين واليهود من جهة، وبين المجتمع الأوروبي الحديث والمجتمع الشرقي التقليدي من جهة أخرى. كما كان موضوع المعاناة مهيمنة في المسرح الفلسطيني، حيث تعد مسرحية "قرقاش" بداية تأسيس المسرح السياسي. وفيها يقتبس سميح القاسم شخصية الحاكم التاريخي قراقوش الذي كان رمزا للاستبداد، حيث كان يصدر القوانين الحمقاء القائلة للحريات، ويجعل بطل مسرحيته شخصية اسمها "قرقاش"، لا تقل عنجنية واستكبارا واضطهادا للشعب من قراقوش.

لا ريب في كون سميح القاسم من أهم الكتاب المسرحيين، وبفعل أهميته ومساهمته الأدبية الواسعة، نقدم الترجمة التالية.

²² كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، 140.

يُعد سميح القاسم من ثلة الكتاب المسرحيين البارزين في فلسطين. وُلد في مدينة الزرقاء الأردنية وكان من عائلة رفيعة المستوى. وقد تتلمذ في صغره على اللغة العربية بكل أفنانها وفنونها، فقد عاش في بيئة ثقافية انصب اهتمامها على الأدب والترعة القومية. ثم ارتحل إلى الناصرة وهناك تتلمذ قبل انتقاله إلى موسكو لدراسة الفلسفة والاقتصاد. وقد اهتم سميح القاسم أكثر ما اهتم بالقضايا السياسية والأدبية. فأما في بحر الأدب، فقد حاض غمار الشعر وكتابة الندوات الأدبية. وأما على شاطئ السياسة فقد أرسى مركبه على المبادئ القومية ونادى بالعدالة ودرء الظلم والعنصرية. وقد أسس منظمة الشبان الدروز الأحرار وذلك بتأثير من الضباط الأحرار في مصر في أواخر الخمسينيات، حيث قامت هذه المنظمة من أجل تغيير الوضع القائم ورفع الجور والشقاء الذي يعيشه الفلسطينيون. كما طالبت هذه المنظمة بمنع التجنيد الإلزامي الذي فرض على الدروز، حيث استغل سميح ليس شعره فحسب، بل أيضا ندواته الأدبية للدعوة لإلغاء التجنيد، الأمر الذي أدى إلى اعتقاله لكن لم يكن ذلك ليثنيه عن كتابة الشعر والأعمال الأدبية. كان سميح القاسم معلما وصحافيا وقد ساهم في تحرير صحيفتي "الاتحاد" و"الغد"، كما كان مديرا للمؤسسة الشعبية للفنون، ورئيس اتحاد الكتاب العرب.

ويمكن القول أن سميح القاسم كان يتميز بجملة من المزايا:

- 1- أما الميزة الأولى فهي البراعة الفنية في كتابة الشعر والأعمال الأدبية، فقد كان ملما باللغة العربية بكل دقائقها ومحيطها في الفنون والعلوم برمتها.
- 2- والثانية فهي أنه كان ملما في الثقافة العربية، حيث تبدى ذلك من خلال تسخيره للأنساق الثقافية في حنايا الدواوين الشعرية وفي تضاعيف الأعمال الأدبية.

3- والميزة الثالثة التي لا تقل أهمية هي الايديولوجية الفكرية الثابتة، فهو صاحب فكرة سياسية واحدة بدأت في بداية الأعمال الأدبية وما زالت مستمرة، وهي مناهضة الأعمال السلطوية ضد الشعب الفلسطيني ومحاولة تحقيق مآرب الدولة الفلسطينية.

إن تلك المميزات أعلاه منحت سميح القاسم شعبية في معظم الدول العربية كما منحته ميزة فنية ما زالت مستمرة إلى يومنا هذا، فهو صاحب أعمال كثيرة ومن أهم قصائده قصيدة "نغرية". وبفعل قيمة سميح القاسم في الشعر بشكل خاص، وفي الأدب بشكل عام، تُرجمت قصائده إلى لغات كثيرة منها الانجليزية والفرنسية، كما حصل على جائزة "غار الشعر" من إسبانيا. أما دواوينه فبرزت من بينها "مواكب الشمس" في عام 1958، و "سقوط الأفتنة" في 1969. كما أن له ديوان "الحماسة" في عام 1981 والذي انطوى عن همة متوثبة وغيره متوقدة على تحقيق العدالة الاجتماعية، وقد وضعه سميح القاسم بوحى من صفحات الشعر العربي في القرون الوسطى، ولا سيما ديوان الحماسة للبحثري. وللقاسم أيضا رسائله النثرية التي صدرت في عام 1989.²³ ومن روائع الكتابة النثرية عند سميح القاسم مسرحية "قرقاش" لأنها من بواكير المسرح السياسي الأولى في فلسطين، وقد ضمت حناياها مواضيع عدة، أهمها الظلم الاجتماعي والقهر السياسي، وهي موضوع بحثنا الآتي.

²³ سميح القاسم في دائرة النقد (كفر قرع: دار الهدى، 1991)، 7: 19-22

الفصل الثالث: مسرحية قرقاش أنموذجا: تمحيص الشكل والمضمون

"قرقاش" هي أول مسرحية للشاعر سميح القاسم حيث تتضمن الحوار والحبكة والدراما، فقد استخدم شخصية "قراقوش" الشخصية التاريخية الذي كان يمثل الظلم والعناء للشعب. فقراقوش هو رمز للظلم والهيمنة والمعاناة، ولذلك فقد لجأ سميح القاسم إلى استخدام هذه الشخصية لتقديم أنموذج عن الظلم الأبدي الذي يستمر في كل زمان ومكان. وقد تجلّى ذلك من خلال شخصيات مسرحياته: جماعة من اليونانيين القدماء وجماعة من المصريين القدماء وجماعة أوروبية حديثة. ومن المهم الحديث عن هذا الأدب الذي كان من تداعيات الأوضاع السياسية الصعبة التي عاشها العرب. فقد كان الأدب بجميع أجناسه وفنونه مساحة فنية للتعبير عن التذمر من الأوضاع الصعبة، سياسية كانت أو اجتماعية أو اقتصادية. فقد أزمع الأدباء تجنيد جميع الأجناس الأدبية من أجل إيصال رسالتهم، طامحين إلى تغيير الواقع، ولذلك فقد التزم الأديب أو الشاعر بأن يوصل فكرته من خلال الكتابات الأدبية. وذلك هو الأدب الذي تميز به سميح القاسم، حيث أنه تبين تلك النظرة والموقف المتمثل بالرغبة في تغيير الواقع عبر وصف المعاناة السياسية، وقد تشبث بهذه النظرية في كل كتاباته. وقد عرج الباحث رؤيين سنير أن الالتزام عند سميح القاسم لم يكن فقط ذا نزعة فلسطينية، بل أيضا نزعة شيوعية ماركسية وتجسد ذلك من خلال استخدامه لرمز المطرقة والمنجل.²⁴ ونحاول في هذا الفصل شرح العناصر الثقافية والفكرية في مسرحية قرقاش.

²⁴ طارق رجب، متابعات نقدية في أدب سميح القاسم (حيفا: الوادي للطباعة والنشر، 1995)، 67-68.

الباب الأول : بين قرقاش و قراقوش

إن اسم قرقاش هو محرف من اسم قراقوش الذي يوحي بالظلم والاستبداد في شخصية قراقوش، حيث مارس القتل والإرهاب حتى دون الاستماع إلى المتهمين، وكان رمزا للقمع والكبت السياسي والاجتماعي. هذه الشخصية الخيالية ترمز لمعاناة الشعب، ومدى ما يذوقه من ذل وحرمان، كما أنها تُبرز الصراع بين الخير والشر، وبين الظلم والعدل. فالمسرحية من خلال تسليطها الضوء على شخصيتها المركزية "قرقاش" والموجودة في كل زمان ومكان، فإنها بذلك تجسد الظلم الأبدي الذي لا ينتهي بل يتصل من جيل إلى جيل.

تبدأ المسرحية بافتتاحية يقدمها الكورس حسب التقليد الشائع الذي كان يتميز به الأدباء المسرحيون من مختلف الحضارات، كالمسرح اليوناني القديم الذي كان رائد هذا الأسلوب. ووظيفة الافتتاحية هي الدلالة على أن القضية الأساسية في المسرحية -ألا وهي الظلم والاستبداد اللاحق بالشعب- ليست قضية الشعب الفلسطيني وحده، بل قضية البشرية اجمع. لذا فان افتتاحية الكورس لها وظيفة فنية وموضوعية. فأما الفنية فهي إشارة على بداية المسرحية، وأما الموضوعية فهي أن الافتتاحية تجسد لمأساة ومعاناة يعيشها البشر في كل زمان ومكان. فتبدأ المسرحية بتصوير الظلم في مختلف العصور، في مصر الرق القديم، وعند اليونانيين القدماء في عصر العبودية. والصورة الثالثة من العصر الحديث في أيام هتلر ومعسكرات الإبادة. فالظلم كما يتم تصويره في الافتتاحية غير منقطع بل هو مستمر عبر التاريخ، ذقت مرارته الشعوب والحضارات بأسرها.

وقد وصف سميح القاسم قرقاش بالطاغية الذي يحمل تداعيات الاستبداد والإرهاب والتسبب بالحن، وكما أسماه: "الطاغوت" الذي "يصعد إلى العرش، على سلم الجوع".²⁵ أما الموضوع الآخر الذي يُطرح في المسرحية فهو الوضع الاقتصادي والاجتماعي السيئ، متمثلا بقضية المجاعة. فالفلاح يبكي مصيره حول الخوف والفقر والضعف؛ ففيما يبحث الشعب عن الطعام لأجل العيش، ينادي قرقاش بالعدوان على الجيران من أجل سلب خيراتهم لنفسه وحرمان شعبه من

²⁵ سميح القاسم، قرقاش (الناصرية: المكتبة الشعبية، 1970)، 13.

الخيرات. وأما الموضوع الثالث في المسرحية فهو موضوع الثورة حيث تظهر شخصيات نائرة تريد الحد من ظلم قرقاش وترنو إلى تحقيق العدالة الاجتماعية وتوفير الطعام، وقد ظهر ذلك في شخصية الفلاح النائر الذي يحاول حل الأزمة الاقتصادية والاجتماعية من خلال بذل الجهد والاعتماد على النفس، الأمر الذي اغضب قرقاش واعتبره عميلاً للعدو. وفي هذا السياق يبيّن سميح القاسم الموضوعات المختلفة التي تخدمها مسرحيته، ومن أبرزها موضوع المقاومة. فعلى الرغم من فشل الفلاح النائر، إلا أن الشعب بدأ يعي ظلم قرقاش وحاول دفع الظلم ورفع القهر وبناء عالم جديد قائم على العدل والعدالة.

الباب الثاني: تحليل المسرحية مضمونا

تقع مسرحية قرقاش في افتتاحية واربع لوحات. مكتوبة بالشعر، وهي تحكي قصة دكتاتور اسمه قرقاش يقود قومه المضللين إلى السلب والنهب والقتل.

وحوادث المسرحية تدور في كل زمان ومكان، وأشخاصها هم: قرقاش وفلاحون، ونبلاء، وجنود قرقاش، وفلاح نائر، ولص، وطفلة، وامرأة، و بنت، وأمير شاب هو ابن قرقاش، وضابط، وحاجب، ووزير ملتج، ورجل وزوجته، وجندي فقد ذراعاً، وجماعة من اليونانيين القدماء، و أخرى من المصريين القدماء، وجماعة أوروبية معاصرة، وكورس.

وينص سميح القاسم على أنه يحق للمتفرجين أن يتدخلوا في الحوار ويبدوا آراءهم بالشكل الذي يرونه. كما أنه في صلب المسرحية، يجعل قرقاش يخاطب جمهور المتفرجين في أحد مواضع اللوحة الأولى. وتحت ضوء خافت ينفرج عنه ستار الافتتاحية يلقي الكورس ترنيمة يؤكدون فيها أن قرقاش يعيش في كل زمان وكل مكان، وأنه يأتي في صورة إنسان وبأبي معه الموت، ويظل يدوي الصوت:

في كل زمان عاش

في كل مكان عاش

قرقاش.. قرقاش.. قرقاش²⁶

²⁶ سميح القاسم، قرقاش، 9.

ثم يسطع الضوء وتدخل جماعة من اليونانيين القدماء مكبلة بالسلاسل، وتجتاز المسرح بخطى بطيئة ومنهكة، على إيقاع ثقيل من الموسيقى. ووراء الجماعة رجل يرتدي الزي اليوناني القديم وهو يسوقها بالسوط، حتى تغادر المسرح وتدخل جماعة أخرى من المصريين القدماء بالطريقة ذاتها، وتليها جماعة باللباس الأوروبي الحديث، تحمل صورة كبيرة لهتلر وتدب تحت لسع السياط وعبء السلاسل. بينما يرافقها صوت هلتلر في إحدى خطبه، حتى تغادر المسرح نهائيا، ثم يعود الضوء خافتا.

وتبدأ اللوحة الأولى وسميح القاسم يعنوفا كالآتي:

الطاغوت يصعد إلى العرش، على سلم الجوع²⁷

وعلى خشبة المسرح فلاحون يدخلون من زوايا مختلفة، بعضهم يقرفص، وآخرون يركعون أو يقفون باتجاهات مختلفة. ثم تدخل جماعة أقل عددا، وأفضل مظهرا، هم جماعة النبلاء، فيتبادل الجميع النظر دون كلام. ثم يتركز الضوء على أحد أفراد النبلاء. ويتساءل الكورس عما يجب فعله، فيرد فلاح وراء آخر: "إن أهراء القمح قد فرغت، وييست أشجار التوت، وقطعان الضأن تموت، والحقل الجهد أمحل،" فيعود الكورس ليسأل: "ماذا نفعل؟". ولا يرد النبيل على السؤال، فينتقل الضوء إلى نبيل آخر، ويعود الفلاحون إلى شكواهم عن الجراد الذي لاح في الأفق، وجفاف الآبار، والخوف الذي بدأ يطل برأسه من أفواه الأولاد ومن "وجه الأرض المشقوقة والأيدي المعروقة". ويلح الكورس والفلاحون على السؤال: "ماذا نفعل ماذا نفعل؟"²⁸ لكن لا يجير النبيل جوابا. وينتقل الضوء إلى نبيل ثالث، ثم يتوهج الضوء، وتسمع ضوضاء بالخارج وصوت خطى تقترب، ويدخل أحد الفلاحين لاهثا ممزق الثياب ملطخا بالدم. ويسأله النبيل ماذا هناك، ويلح عليه إلحاحا شديدا حتى ينطق؛ فقد عقد الخوف لسانه. فلما نطق علمنا كقراء أن الناس قد نهبوا حوانيت التجار وقتلوا من قاومهم واقتحمت النار ضاحية السادة. ويتوعد النبيل المشاغبين بأنهم لن يحددوا غير الموت، فيعود الفلاحون يسألون: "ماذا نفعل، ماذا نفعل؟"²⁹ فهي ثورة الفقراء المساكين إذا. وفي مثل هذا الحال لا يجد النبلاء الأثرياء بدا من أن يلجئوا إلى طاغية عنيد قوي، لينقذهم من الثورة، وليحول السخط الذي يأخذ بتلابيب الفقراء إلى مكان آخر. وبدلا من أن يزرع الفلاحون، يمتشقون السلاح بعد أن حولهم الطاغية بالألفاظ الرنانة وبالخطب الحماسية إلى جنود معتدين.

²⁷ سميح القاسم، قرقاش، 13.

²⁸ سميح القاسم، قرقاش، 14.

²⁹ سميح القاسم، قرقاش، 16.

وهذا بالضبط هو ما يحدث في المسرحية، فسرعان ما يدخل قرقاش ويجد الجمع منتظرين مترقبين، فيعمل فيهم ألفاظه الرنانة، ومنطقه الأعوج المغلوط، يسألهم ماذا نفعل إذا ما عض البلاد الفقر، وأجدبت أرضها؟ ويرد عليه فلاح تائر وحيد، نضرب في الأرض بالفؤوس، ونعمل ونجتهد حتى نحصد ثمرة أتعابنا. ولكن قرقاش يسخر من هذا المنطق السليم، كأبي فاشي في العصر الحديث، ويتسائل عما يمكن أن يعيق جيشه من التقدم إلى البلاد الخصبة المجاورة، وأن يحصد ثرواته أهلها:

ولماذا لا نضرب في أبعاد الأرض؟

بحثا عن بئر أخرى!³⁰

وعبثا يحاول الفلاح التائر أن يبصر إخوانه بأن قرقاش لا يريد الرخاء لهم بل لنفسه وجماعته، والغنائم التي يعدهم أن يعودوا بها سيستولي عليها هو وجماعته، فيزدادون وينقص الفلاحون، ويؤكد لهم أن الرخاء في سواعهكم وليس في أسلحتهم، ولكنهم لا يستمعون له، فقد سحرهم قرقاش، وطمأنهم بأنهم تحت لوائه لا يموتون، بل يعودون منصورين:

فمن ذا يخاف الحياة ورائي

إذا ما هززت عليهم لوائي

ودسنا معاقلهم هاجمين؟³¹

ويتحول الفلاحون إلى غوغاء يفكرون بأذاهم ويستجيبون لتحريض قرقاش لهم على قتل الفلاح التائر. وبالفعل يتجمعون عليه وهم منادين برجمه وقلته، وتتناوله سكاكينهم، بينما يعلو صوت قرقاش بالغ النشوة: "وتعالوا نتقدم، هل من يخون؟" فيرد الجميع: "لا أحد، لواءنا لك انعقد"، ثم يهتفون: "عاش، عاش، قرقاش".³²

ويتزل الستار على اللوحة الأولى.

في اللوحة الثانية وعنوانها "قرقاش يحصد حنطة الآخرين ويشرب آبارهم"³³ يعود الجنود وقد انتصروا ولكنهم لا يعودون كلهم فقد أصدر الطاغية أمرا بالألا يعود الموتى، وأما الجرحى فقد عادوا بعد أن رموا وراءهم أطرافهم المقطوعة. ويأخذ الكورس في هذه اللوحة دور الموتى الذين لم يعودوا ولن يعودوا، ويروح يندب هؤلاء وهؤلاء.

³⁰ سميح القاسم، قرقاش، 20.

³¹ سميح القاسم، قرقاش، 22.

³² سميح القاسم، قرقاش، 26-27.

³³ سميح القاسم، قرقاش، 31.

وفي اللوحة الثالثة يسطع الضوء على مشهد مخالف، فهذا فجر نهار صيفي يطلع على حقل من القمح الناضج وجماعة من الفلاحين ما بين رجال ونساء وصبيان يحدون في مرح وحماس ويغنون ويرقصون. وفجأة يطلع عليهم قرقاش طلوع الوحش الكاسر حيث كان في رحلة صيد وقد غضب لأن غناء الفلاحين سوف يخيف ويترد الطيور. ولهذا فهو يحظر غناء الفلاحين باسمه، واسم الوطن، فلا ينبغي لغير السيف البتار، وغير الكبرياء أن ينشد في هذا البلد. ثم يصدر قرقاش أمرا بأن تتعطل كل الأعمال وتغطي الزينات كل نوافذ البلد في كل مرة يشاء فيها أن يخرج في رحلة صيد، أو رحلة تنقيب عن الآثار. أما أغاني "الغوغاء" فلا ينبغي أن تسمع، فالدول الراقية "تتغنى بالسيف الباتر، لا بهوان المنجل والمطرقة المشثومة".³⁴

وينصرف قرقاش وحاشيته، لكن يتخلف عنهم ابنه. وهو شاب رقيق وجميل يسوؤه ما فعل أبوه، فيقبل على الفتاة التي كانت تغني، ويناديها: "يا عروس الزنابق"، ويطلب إليها وإلى قومها أن ينهضوا ويعتذروا إلى الجميع ويرجوهم أن يقبلوا صحبته. ثم يتقدم الشاب للفتاة الفلاحة بحبه وصرح لها كيف رفر قلبه في قفصه الذهبي أول ما رآها، وهو يود أن يخطفها لنفسه. وهي قد كانت راغبة بأن تكون له، لو حولها ساحر إلى طائر يطير بجناحين جميلين بدل يديها الخشتين، وتنصرف الفتاة وقومها، وقد تركت في قلب الشاب لوعة. وعبثا قال لها: "لم لا يهبط القصر ويعلو الكوخ حتى نلتقي؟"، لكنها ترى أنهما لن يلتقيا إلا في الحلم، أو وسط ضباب الأسطورة. وينشد الفتى متوجعا متحدثا عن همومه، وحيد هو في القصر يبحث عما يؤنسه، وهو يعلم أن دمه هو من دموع الفتاة، وخبزه وورده من تراتيل جوعها، وهو يقسم في غيبة الفتاة أن يعود لها ناصعا متخففا من أوساخ استغلال الإنسان للإنسان، فإن لم يفعل، حق للفتاة أن لا تغفر له. فلقد أماتته عينها، أماتت الأمير المستغل، ثم بعثته من جديد؛ بعثت الأمير الذي يحب الشعب.³⁵

ويأتي الوزير وقد أرسله قرقاش ليستطلع خبر الأمير المتخلف، فيقول له الأمير أنه قد أحب فتاة من الشعب، وأن حبها قد جعله يرى وجهه الحقيقي وأنه متمسك بها. ثم يكلف الوزير أن يتلطف فيأتي بالنبا لقرقاش، وهنا تنتهي اللوحة الثالثة.

³⁴ سميح القاسم، قرقاش، 48.

³⁵ سميح القاسم، قرقاش، 49-53.

وفي اللوحة الرابعة والأخيرة، تكون البداية بلافتة يحملها رجلان مقنعان، ويدخلان بها المسرح، وقد كتب عليها: "حين تحس الجماهير بالسكين، التي تقطع لحمها، لا يبقى لها مفر من التفكير في شيء ما تفعله إذا شاءت أن تواصل الحياة".³⁶ وتبدأ أحداث اللوحة بقرقاش وهو في قاعة العرش، وعلى أحد جانبي العرش صورة لميزان العدل وإلى الجانب الآخر رزنامة، بينما يقوم الجنود بتلميع أوسمة قرقاش وحنائه وتنظيم ملابسه. ثم نعلم من صياح قرقاش أن هذا يوم العدل، فينادي على المتهمين فيكون أولهم أرملة فقدت ابنها في حرب قرقاش الاستعمارية، وهي متهمة بأنها لم تسعد بالشرف الكبير الذي أولاه إياها قرقاش يوم عطف عليها وقبل منها ولدها شهيدا. وتقول المرأة دفاعا عن نفسها وعن ابنها أنه لم يزحف لغرض نبيل، ليس لكي تتفجر الأرض عما في بطنها من خير، ولا كي تسمن الأبقار أو تزهر أشجار اللوز، أو يولد الأطفال في ساحة المنزل، أو لكي يدفن في صدر أمه وجهه، وتتساءل تفرح حين يعاد إليها قطعة معدن؟ ويهدر قرقاش بالسباب ويقرر حرمان المرأة من حق الحزن، ويعين أحد وزرائه ووزيرا للحزن يجزن باسم القوم، حتى تنتفي الفتنة بين الناس. أما المرأة فعقابها:

تقفين على ساق واحدة ستة أيام
في شمس الليل ودرب التبانات الظهرية
وقبيل اليوم السادس تلدين سبعة أولاد
سابعهم يؤخذ للخدمة في الجندية
والسنة.. أيضا للخدمة في الجندية!³⁷

وبحين موعد غداء قرقاش فيترك منصة العدل ويأمر أحد جنوده بأن يتحمل عنه أعباء ذلك العدل. ويدخل المتهم الثاني، فإذا هو فلاح فقد ابنه في الحرب، وداست عربات الجيش وسنابك الخيل مزرعته فأتلفتها ومع ذلك لم يزد على أن سكب دمعتين، الأولى على ابنه الذي صاح لدى باب الدار يوم رحيله على أنه لن يعود، والثانية على الجهد الذي بذله في زراعة الأرض، والذي ذهب سدى. ويأمر الجندي الذي أصبح قاضيا بأن تدفع الدولة تعويضا عما لحق مزرعة الفلاح من أضرار، ويقرر أن الحزن على الولد أمر مشروع، ومن حق الفلاح الثاقل، وأن الفلاح هو الأصل، ولولا جهده ما قامت دولة، ولا استدعى الأمر أن يقوم شيء يدعى الحكم. ثم يقول للفلاح: "انفض وارجع للأغراس، وارو حديثي للناس!".³⁸

³⁶ سميح القاسم، قرقاش، 61.

³⁷ سميح القاسم، قرقاش، 66.

³⁸ سميح القاسم، قرقاش، 69.

لقد حكم الجندي بمقتضى القانون الأمي، حَكَم وهو يعلم أن القانون الرسمي يقضي بشنق الفلاح. ويعود قرقاش من وجبته الفاخرة ليسأل كم عدد المحظوظين بحكم الإعدام، فيقفز نبيل من مكانه صائحا معلنا أن ذاك الجندي قد حرض الناس ضد القانون، وينادي بشنقه، فينادي نبيل آخر بحرقه بعد شنقه.

وبعدان ينفذ حكم الإعدام في الجندي، يمثل مجرم خطير أمام المحكمة، تهمة أنه رجل عقيم، زوجته الدولة بخمس نساء، فلم ينجب منهن ولدا واحدا يحمل السيف باسم قرقاش. وإزاء هذه الجريمة السوداء، ينبغي شنقه ليدفع ثمن العقوبة. ويؤتى بالمشنقة، ولكن يتبين أن عنق الرجل لا يبلغ طرف الحبل فيأمر قرقاش أحد نبلائه بأن يحل محل الرجل ويشنق بدلا منه، إذا لا بد من تنفيذ حكم الشنق بأي صورة. وما دام عنق النبيل يبلغ الحبل، فهو يؤدي الغرض. ويعلق قرقاش: "حسن أن يتدلى من طرف الحبل جسد أظهر من ذاك النذل".³⁹ ويدخل الوزير الذي كلفه الأمير الشاب بتحسس الطريق نحو موافقة قرقاش على الزواج من الفلاحة من عامة الشعب. فيأخذ بطرق ملتوية يحكي لقرقاش عن أمير في مملكة ما، أحب فتاة من الشعب، لكن أباه الجبار ثار وأوعز للحراس بذيح العاشقة المغمورة، وكيف أقسم إله الخصب أن يحل الخراب بالمملكة المشثومة، فتجف الآبار والأنهار، وتموت الحنطة والأغنام. ثم يسأل الوزير الملك قرقاش ماذا يفعل لو أن أميرا في مملكته أحب فتاة من الشعب؟ فيجيب الملك:

إيتوني الآن بجثته وجثتها،

وليحررّ من يدعي بإله الخصب

أن يدنو من سحي أو ريجي أو اشجاري⁴⁰

وتُحمل الجثة الأولى، جثة الفتاة، ثم يؤتى بالجثة الثانية، جثة الأمير. فيرفع عن الجثة الثانية الغطاء فإذا هي جثة ابن قرقاش. ويعول الملك ويندب ما شاء له صوته العالي، وقلبه الذي تحطم، ثم يقرر أن ينتقم فيسوق الناس إلى حرب جديدة ضد مملكة الموت وآلهة الخصب. ولكن الثورة تندلع، ويقبل الناس مطالبين بجثة عذراء الشعب المذبوحة وبجثة قاتلها قرقاش:

طفح الكيل

فالويل الويل

³⁹ سميح القاسم، قرقاش، 73.

⁴⁰ سميح القاسم، قرقاش، 77.

نحن نطالب بالجنة !
جثة عذراء الشعب المذبوحة !
بل نطلب جثة قاتلها !
جثة قرقاش !

وتهجم الجموع على قاعة العرش، وحين يشهر قرقاش سيفه في وجوههم يجهز عليها وعلى وزيره الجمهور الغاضب، وتجر الجثتان إلى الخارج. ويجلس فلاح على العرش وهو يضحك متأملاً نفسه في بهجة، ويعيد صورة ميزان العدل المقلوب إلى وضعها الأمثل. ويمزق ثالث الرزنامة، وترتفع الموسيقى ويشد الرقص والغناء، ويخلع الجنود خوذهم وينضمون إلى حلقة الرقص. ويصيح فلاح، "عاش الملك العادل"، ويرد الجميع: "نحن الملك العادل.. نحن الملك العادل!"⁴¹.
وبعد هذه الثورة التي قام بها الفلاحون أبناء الأرض والحقل والتراب ضد قاهرهم وظالمهم وقاتلهم الذي اغتصب أرضهم واستحل خيراتها لنفسه وحاشيته، كان لا بد من التعرّيج على هذا الموتيف المتكرر في الأدب العربي، ومنه في الأدب المسرحي بطبيعة الحال، لنرى كيف تتجلى موضوعة الأرض في مسرحية قرقاش.

الأرض: بين أعماقها وأبعادها

من القضايا الرئيسة في مسرحية قرقاش هي قضية الأرض، وتنبع أهميتها لكونها قضية قومية من جهة وقضية اجتماعية من جهة أخرى. فتحكم قرقاش سلب الحقوق وكسر الكبت السياسي بعد الجور الاقتصادي واحتكار خيرات البلاد. كما أن حكم قرقاش استغل الناس والطبقة الفقيرة لتحقيق مآربه وأهدافه، ففي حالة المجاعة الفقر التي ألت بالرعية لم يسع قرقاش الحاكم لإصلاح الوضع، وكيف يصلحه وهو أساس البلاء؟ بل خطط وقرر غزو الجيران ليضيف إلى رصيده مزيداً من الأثواب والأسلاب. إن هذه القضية لها تماس مع القضية الفلسطينية لأن الفلسطينيين من جهة يعانون من الظلم السياسي والملاحقة المستمرة من الجهاز الإسرائيلي، ولا سيما أن سميح القاسم كان أحد هؤلاء الذين لوحقوا من قبل الجهاز

⁴¹ سميح القاسم، قرقاش، 84.

الإسرائيلي. ومن جهة أخرى فقد عانى الفلسطينيون من مصادرة الأراضي المستمرة من قبل الحكم الإسرائيلي، الأمر الذي كرس الوضع الاجتماعي السيئ المتمثل بارتفاع البطالة والفقر. هذا الأمر حدا بسميح القاسم الى أن يحرص على تضمين المسرحية رسالة سياسية مناهضة للظلم والاستغلال والتفرقة الطبقية التي نتجتها لها يزداد الفقير فقرا والغني غني.

بادئ ذي بدء، الفلاح الثائر هو الذي يعاني من فقدان الأرض ومن الظلم والتعسف السياسي، فنعت الفلاح ب"الثائر" ينسب له صفة التمرد، فعلى الرغم من حاله السيئة ووهنه وضعفه إلا أن الفلاح يثور ضد الظلم. وقد كان هذا معروفا في الإتحاد السوفييتي كما كان معروفا في البلاد العربية، ما تجلّى في ثورة دنشواي في مصر عام 1905 عندما ثار الفلاحون المصريون على الحكم البريطاني بعد اعتداء الجنود البريطانيين على فلاحية مصرية. فأسطورة ثورة الفلاحين هي أسطورة عند كل الشعوب، حيث تهب رياح التغيير عند ثورتهم، وذلك هو هو التغيير الذي حدث في نهاية مسرحية قرقاش عندما أضحي الحكم بيد الفلاحين وعلى أيديهم كانت نهاية حكم الطاغية قرقاش، الذي بطش وقتل وملاً الأرض ظلما وعدوان.

وهنا ينبغي الوقوف على تعبيرين مهمين وردا في النص، هما "أعمق الأرض" و"أبعاد الأرض". أما التعبير "أعمق الأرض"، حين يقول الفلاح الثائر إنه يتوجب الضرب في "أعمق الأرض" بحثا عن "بئر أخرى" الرزق الحلال والمشروع، فهو البحث عن كنه الحقيقة وتحقيق العدالة والحفاظ على الجذور والعظمة والقوة مع العدل والمساواة. أما البحث في "أبعاد الأرض" التي يريد قرقاش أن يضرب فيها لإيجاد بئر أخرى، وهي أرض الجيران التي عقد العزم على اغتصابها، فالبحث فيها هو البحث في الفضاء حول الأرض دون الولوج في عمقها وسر أغوارها للوصول إلى الحقيقة التي لا شك تنطوي عن حياة رغيدة في ظل استتباب أمن وعدالة وإنصاف. فالضرب في أبعاد الأرض بدل أعمقها هو تعبير عن الخشية من اكتشاف الحقيقة التي قد تسوء مكتشفها، وعدم جرأته على خوض غمارها واكتفائه بتحقيق أهداف قاصرة غير جوهرية، لن تكون إلا حلولا مؤقتة سرعان ما يثبت فشلها عند أول محك. لذا فقضية الأرض هنا لا ترمز فقط للأرض التي سلبت من الفلاح، الفلسطيني، بل ترمز أيضا للحقيقة التي دائما ما حاول المحتل التستر عليها وعدم الخوض فيها، لكنه سرعان ما سيكتشف فظيع خطئه حين يثور أصحاب الأرض ويكون لزاما عليه حينها أن يرى الحقيقة رغم أنفه ويندم ولات حين مندم.

الباب الثالث: تحليل المسرحية شكلا

يمكن عرض المسرحية من حيث الشكل بتحديد خطوط عريضة هي التالية:

1- **المسرحية الشعرية:** فقد صاغ سميح القاسم أحداث مسرحيته باستخدام الشعر السهل الذي تضمن كلاما مألوفا تارة، وتارة أخرى يرتفع لمستوى الغناء العذب. وحمل هذا الشعر الفكرة بشكل واضح، دون تكلف أو خطابة، وصور به قرقاش واستبداده وظلمه ومنطقه المعكوس بل وجنونه الذي وصل حد الهوس. كما صور به شخصيات كثيرة متباينة، منها الأمير الجميل الحالم، والفلاحة الرقيقة التي تحلم بالحب بين ذراعي الأمير الجميل، ولكن حالها المتواضع يحول بينها وبين أن تحقق أمانيتها. واحتمل هذا الشعر أيضا تصوير النبلاء الأخساء والضحايا وأوضاعه المأساوية، وصور الغوغاء من العامة، وأبرز مهزلة المحاكمة، وما حفلت به من تم غريبة مضحكة، ومن قرارات ومفاجآت أصابت الشعب كما أصابت النبلاء، ورسم صورة النصر النهائي للشعب. وأبرز هذا الشعر شخصية الفلاح الثائر والجندي الثائر، كما احتل غناء الفتاة وجدل الأمير الفقير مع نفسه ومع الوزير، وصور الوزير تصويرا مقنعا، جعله يقرب كثيرا من الوزير بولونبوس في "هاملت"، الوزير المتأنق الراغب في الخدمة، والذي يموت كوزير قرقاش ضحية نفاقه.

2- **في قالب الحكاية:** ثم صب سميح القاسم هذه الأحداث في قالب الحكاية التي تحمل بعضا من صبغة الموضوع التقليدي. فمسرحية قرقاش تتضمن قصة الأمير الشاب متوثب الروح وفتاة الشعب الجميلة، وإن كانت خاتمة سنديلا وأميرها هنا خاتمة دموية؛ ذلك أن المسرحية ليست حديث خرافة ولكنها حقيقة كبيرة وعظيمة ومرة، وحلوة صيها سميح القاسم في قالب الحكاية لأن هذا القالب يسمح بالمتعة والعظة معا دون طغيان أي من العنصرين على الآخر.

3- زمان ومكان المسرحية: هو كل زمان وكل مكان، من اجل إظهار أن القضية هي قضية إنسانية للعالم برمته: "الزمان:

كل زمان، المكان: كل مكان."⁴²

4- افتتاحية المسرحية: هي افتتاحية مغناة من قبل جوقة كورس، تماما مثل الجوقة اليونانية في المآسي حيث تسرع الافتتاحية

الحبكة وذلك من خلال إيقاعات موسيقية ثقيلة، حيث يريد الكاتب أن يتحدث عن الحالة النفسية العامة لجمهور المشاهدين، وأن يلفت انتباههم إلى ظاهرة الاستبداد عبر التاريخ. لذا قام بتقنية السرد القصصي عن تصوير الاستبداد عبر العصور، حيث ظهرت على المسرح مجموعات من الناس من عصور مختلفة، كل مجموعة من عصر أقدم من عصر التي تليها، بشكل أشبه ما يكون بالتسلسل الزمني المطرد، الأمر الذي يظهر براعة سميح القاسم في فن السرد من جهة وإحاطته بفن التاريخ والشعوب.

5- مبنى المسرحية: تتألف المسرحية من أربعة مشاهد أو "لوحات" تبدأ بدخول رجلين مقنعين إلى خشبة المسرح، الأول

بقناع ضاحك والآخر بقناع باك. ثم يخرجان من المسرح وتبدأ أحداث المشهد.

أما المشهد الأول "الطاغوت يصعد العرش على سلم الجوع"،⁴³ ففيه تسليط للضوء على ظاهرة الاستبداد، فالحظ هو رمز للمعاناة الاجتماعية والسياسية لا الاقتصادية فحسب. فيدخل قرقاش إلى خشبة المسرح من خلال الريح والدخان والغبار وهذا رمز إلى التشكيك في الأصل وضباية النشوء. و من ثم يتم الانتقال إلى ذكر ضائقة الجماعة، حيث فيحاول قرقاش إقناع الناس الاستيلاء على موارد الجيران وسلبها لأنفسهم، وهنا تتجلى ظاهرة الظلم والقهر والاضطهاد.

ولو نظرنا إلى المشهد الثاني لرأينا أنه يبدأ باللافتة "قرقاش يحصد حنطة الآخرين ويشرب آبارهم"⁴⁴ حيث يعود الجنود من

ساحة المعركة بأناشيد وطنية وأهازيج.

⁴² سميح القاسم، قرقاش، 7.

⁴³ سميح القاسم، قرقاش، 13.

⁴⁴ سميح القاسم، قرقاش، 31.

أما في المشهد الثالث والذي في بدايته يحمل الرجلان المقنعان لافتة مكتوب عليها "فكرة تذويب الفروق بين الطبقات وبال على أصحابها،"⁴⁵ ففيه تجسيد للصراع بين عامة الناس وبين قرقاش، حيث أن ساحة أحداث المشهد الثالث هي حقل قمح فيه لفيف من الفلاحين رجال ونساء وفتيان وفتيات.

وفي المشهد الرابع والأخير تتجلى روح الثورة والتمرد على سلطة قرقاش الذي يحكم الناس بدون محاكمة، لكن الناس لا تخافه ولا تهابه وتصرخ في وجهه. فهنا نرى المرأة عند المتهمين الذي يتهمون قرقاش بالظلم ويطعنون به في وجهه، الأمر الذي يثير تعجب قرقاش من جرأتهم ومن تماديهم عليه. كما أن الحجاب وأصحاب قرقاش يتعجبون من جرأة المتهمين فيحاولون قتلهم بالمشنقة إلا أن هذا لا يثنىهم عن موقفهم. الأمر الذي تكون نهايته مقتل العديد منهم وبعد ذلك يريد قرقاش التمثيل بالجثة وقطعها من أجل إخافة الناس. وفي النهاية ينجح الناس الثائرون بقتل قرقاش حيث تصبح الأمة والشعب هم الملوك على أنفسهم:

فلاح: عاش الملك العادل!

الجميع: نحن الملك العادل!.

نحن.. الملك.. العادل!!

⁴⁵ سميح القاسم، قرقاش، 43.

الباب الرابع: التقنيات الأدبية في المسرحية

1- الرمزية: يرتقي سميح القاسم زيادة الوعي السياسي والاجتماعي الفلسطيني وذلك جراء الحالة السياسية المأساوية والحالة الاجتماعية المتصدعة. فيستعمل القاسم الرمز قرقاش وهو يرمز لمؤسسة الحكم الإسرائيلي التي ترفض الحريات وتقيدها، ولذا فإن المسرحية هي من الأدب الملتزم الذي يعبر عن الايدولوجيا الفكرية عند سميح القاسم.

من ناحية أخرى يذكر الكاتب المطرقة والمنجل، وهما يرمزان طبعا للفكر الشيوعي الذي اعتنقه الكاتب، حيث يسخرهما لإظهار كدح الفلاحين ومعاناتهم مقابل الطبقة الحاكمة المستبدة الآخذة بخيرات الأرض ومسيطرة على مقدراتها، الأمر الذي يتجسد تماما في الصراع الحاصل في مسرحية قرقاش بين الفلاحين من جهة وبين الحاكم الظالم قرقاش وحاشيته من النبلاء من جهة أخرى.

2- الإغراب: حيث تتميز مسرحية قرقاش بعامل الإغراب الذي ظهر أيضا عند بريخت (BRECHT)، وهو حسب رؤى سنير كبح الميل الطبيعي لدى الجمهور (أي حدوث عكس ما يتوقعه المشاهدون) للاندماج في الوهم المسرحي والتماهي معه من ناحية عاطفية،⁴⁶ وذلك من اجل شد القارئ ودفعه للتفاعل مع مجريات المسرحية وأحداثها.

3- التناص الثقافي: لقد تأثر سميح القاسم من الفلكلور العربي والتراث الإسلامي ومسرح بريخت، فعنوان المسرحية "قرقاش" هو تناص ثقافي، حيث أن شخصية قراقوش شخصية تاريخية (بهاء الدين بن عبد الله الاسدي) الذي توفي في القرن الثالث عشر حيث اشتهر بقسوته وظلمه. وقد أصبحت هذه الشخصية أسطورة ورمزا للظلم عند الشعوب. كما يقتبس القاسم رموزا أخرى لها دلالات خاصة، مثل المنجل والمطرقة، والتي تعكس جانبا من معتقدات الكاتب الشيوعية التي آمن بها في تلك الفترة.

⁴⁶ طارق رجب، متابعات نقدية في أدب سميح القاسم، 100.

4- تقنية القناع: فقد استخدم سميح القاسم تقنية القناع وهي التعبير عن مواقف وأفكار وأحاسيس من خلال تسخيره للشخصية التاريخية التي تعتبر عنوانا لهذه المواقف والأفكار، حيث يستعملها كقناع للتورية عن الشخصية الحقيقية التي يقصدها في كتاباته والتي تظهر في النص، وتكون عادة محل نقد وذم، وإلا لما كان الأمر بحاجة للتورية.⁴⁷

5- الناثر بريخت: وكما اتضح لنا تأثر سميح القاسم بالكاتب بريخت في استعماله لتقنية الإغراب فإنه تتضح في المسرحية سمات أخرى من فن بريخت، وخاصة حين يدخل الرجلان المقنعان على المسرح وفي أيديهما اللافتات المكتوبة، وهذا بعض من فن بريخت المعروف. ومن فن بريخت أيضا، الموضوع السياسي البالغ الجدية المصوب فيما يشبه الاوبريت. والواقع أن "قرقاش" تصلح لأن تكون أول اوبريت سياسية تندد بالفاشية والطغيان من خلال أدبنا المسرحي. وهي على كل حال قد أفادت كثيرا من شعر سميح القاسم الذي استخدم هذا الشعر استخداما دراميا فعالا. فهذه إذا مسرحية شعرية جيدة البناء صادقة الهدف.

⁴⁷ طارق رجب، متابعات نقدية في أدب سميح القاسم، 103.

خلاصة البحث

نال الأدب المسرحي حيزاً كبيراً عند الأدباء العرب في القرن العشرين لأنه تضمن الرؤية الفكرية والبراعة الفنية. كما أن المسرح كشف النقاب عن موضوعات كثيرة ولا سيما موضوعات سياسية واجتماعية محددة، فقد تحدث المسرح عن غياهب العدم والقطيعة التي شعرت بها الشعوب العربية بسبب حالة الفقر والجوع وحالة الكبت والحرمان الاجتماعي. ولقد كان المصريون هم السباقون في هذا الجنس من الأدب متأثرين من الأدب العربي في القروسطية ومن الأدب الغربي في العصر الحديث. فقد كانت المقامات وخیال الظل والحكواتي هي النوي التي عنها نشأ للمسرح العربي في العصر الحديث. كما أن انكشاف العرب على الحضارة الغربية لا سيما بعد حملة نابليون في 1898 شجن الأدباء العرب لدراسة الأدب الغربي والإطالة على المسرح باستفاضة واهتمام، وخاصة مسرح شكسبير وبريخت منه. فقد انبرى الأدباء العرب يقلدون المسرح الغربي، لذا نتج المسرح العربي نتيجة تلاقح بين الثقافتين.

وبصرف النظر عن الاختلاف القائم بين النقاد والباحثين حول نشأة المسرح العرب ومدى أصوليته وتأثره بالمسرح الغربي، وقد بحثنا هذا الأمر سابقاً مستعرضين جملة من الآراء منها لعللي الراعي وشموئيل موريه وغيرهم، فإن المهم هنا هو النجاح الذي حققه المسرح المصري خاصة في سنوات العشرينيات والثلاثينيات، من خلال إقامة المسارح وتمثيل المسرحيات، حين بدأ يحظى باهتمام الأدباء في جميع الأقاليم والدول، فكان لكل إقليم أو دولة مسرحاً خاصاً بما يتحدث عن هموم شعبها ومشاكله.

وقد برز المسرح الفلسطيني كمسرح ذا طابع خاص نتيجة الصراع اليهودي العربي والصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وذلك بسبب الخلاف الوطني والفكري والتاريخي بين المعسكرين. فقد كان المسرح الفلسطيني قبل عام 1948 له حضور وطني وقومي يطالب بإقامة دولة فلسطينية ولأجل ذلك تحدث عن المعاناة والأرض والحفاظ على الهوية

الفلسطينية. لكن هذا الحضور خفت في فترة 1948 إلى 1967 وذلك بسبب تصدع القيادة الفلسطينية من جهة وضعف تيار الأدب الفلسطيني من جهة أخرى. إلا أن هذا الجمود قد زال بعد حرب 1967 وذلك لسببين:

الأول هو نشوء التزعة الوطنية الفلسطينية والقومية العربية بشكل لافت للنظر في إثر تداعيات النكسة عام 1967. والثاني فهو أن الأدباء الفلسطينيين قد ولو وجوههم شطر المسرح من اجل الولوج في الموضوعات السياسية وتحديد الغربة والمعاناة والظروف السياسية والاجتماعية والسياسية الكارثية التي مر بها الشعب الفلسطيني. وفي خضم تلك الأوضاع سطع نجم الشاعر سميح القاسم الذي كتب مسرحياته المتوالية والمتعددة في خدمة القضية الفلسطينية، حيث كان شاعرا ملتزما للقضية الفلسطينية من جهة، ولفكرته الشيوعية من جهة أخرى. وقد ظهرت براعته في مظان مسرحية قرقاش التي بعد قيامنا بتمحيصها أفضى بنا إلى متوالية من الاستنتاجات:

1- إن مضمون مسرحية قرقاش هو المعاناة الفلسطينية بشكل خاص والإنسانية بشكل عام، فظاهرة الظلم تواجه الشعوب عبر الأزمنة والأمكنة، الأمر الذي تبدى في شخصية قرقاش والشعوب التي ظهرت في المسرحية. هذه الشخصية (قرقاش) هي رمز إما للنظام السياسي أو النظام الاجتماعي. فعلى الجانب السياسي يمكن تأويله إلى الحاكم أو الرئيس أو المؤسسة السياسية التي تحكم وفق رغبتها دون الالتفات إلى حاجات الناس والشعب، وهنا يظهر الاستغلال والقمع السياسي والحرمان في المشاركة السياسية. أما على الجانب الاجتماعي فهو التصدع والفجوة بين الطبقة الغنية (النبلاء) والطبقة الفقيرة الكادحة المتمثلة بالفلاحين. فشخصية قرقاش تمثل الطبقة الاقتصادية التي تود الحفاظ على مكانتها متجاهلة الأوضاع الاقتصادية الصعبة للطبقة الكادحة، وهو ما حدث عندما قرر قرقاش أن يهاجم جيرانه من أجل سرقة أموالهم لنفسه، متجاهلا الحالة الاقتصادية المنهارة التي يعيش شعبه تحت وطأها.

2- كثيرة هي الأنساق في مسرحية قرقاش، منها التاريخية، وهي السرد التاريخي لظاهرة الظلم عند الشعوب المختلفة؛ وهناك الثقافية، وهي ممثلة في شخصية قرقاش التي باتت أسطورة في الثقافة العربية ورمزا ودلالة على الظلم والقمع؛ كما

نجد انساقا فكرية معاصرة مستقاة من النظام الشيوعي تتعلق بقضية الأرض ومحاولة الفلاحين درء التمييز الاجتماعي والتفرقة على أسس طبقية.

ولا مندوحة عن ذكر إسهامات المسرحية في زيادة الوعي الفلسطيني وفي إرهاب أدب الالتزام عند الأدباء الفلسطينيين، فقد كان سميح القاسم رافدا من الروافد الأولى التي صبت في صالح تجنيد الجنس الأدبي المسرحي وتحديد معالمه وتهيئته لخدمة الفكرة الأيديولوجية.

ثبت المصادر والمراجع

مصادر ومراجع باللغة العربية

التكريتي، جميل نصيف. المسرح العربي: ريادة وتأسيس. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002.

خليل، فاضل. "النشأة والتطور في المسرح العربي". الحوار المتمدن. العدد 1828، 2007.

الراعي، علي. المسرح في الوطن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999.

رجب، طارق. متابعات نقدية في أدب سميح القاسم. حيفا: الوادي، 1995.

صبري حافظ. تكوين الخطاب السردي العربي. الرباط: جامعة الرباط، 2002.

غنيم، كمال أحمد. المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي. القاهرة: دار الحرم للتراث، 2003.

القاسم، سميح. قرقاش: مسرحية شعرية في 4 لوحات. الناصرة: المكتبة الشعبية، 1970.

مجموعة باحثين. سميح القاسم في دائرة النقد، المجلد السابع. كفر قرع: دار الهدى، 1991.

"مسرح". مجمع المعاجم العربية. صخر للحاسب الآلي، 2008 (<http://lexicons.sakhr.com>)

مهدي، مروة. "العرب عرفوا المسرح منذ الجاهلية وليس عن طريق الأوروبيين". دويتشه فيله، 2007

< <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2783174,00.html?maca=ara-WNA-News-2194-html-box> >

רמון קינן, שלומית. הפואטיקה של הספורת בימינו. תל אביב: ספריית פועלים, 1984.

Moreh, Shmuel. *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.

Snir, Reuven. "Palestinian Theatre as a Junction of Cultures: The Case of Samih el-Qasim's Qaraqash." *Journal of Theatre and Drama* 2 (1996): 101-120.

"Theatre." *Concise Oxford English Dictionary, eleventh C.D. Edition*. Oxford University Press, 2007.

"Theatre." *The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition*. Houghton Mifflin Company, 2004.