الفصل الثالث

القدس في المسرح المصري

رشا حسني

شغلت مدينة القدس مكانةً بارزةً في نفس كل عربي، تجلى ذلك الاهتمام في شتى الفنون، وفي القلب منها «المسرح». لم ينتبه المسرحيون لأهمية المدينة عقب قيام دولة الكيان الصهيوني فحسب ـ كما هو شائع ـ وإنما أولوا اهتمامًا لتلك المدينة المقدسة منذ مطلع القرن العشرين. تجلى ذلك في عرض فِرَق مسرحية مصرية عدة لمسرحيتين، عالجت كلٌ منهما القضية نفسها، وتكرر عرضها، فيما بين عامي ١٨٩٣ و١٩٤٢.

المسرحية الأولى «صلاح الدين الأيوبي مع ريكاردوس قلب الأسد»، اقتبسها المسرحي اللبناني الأصل نجيب حداد عن قصة «**الطلسم**» للسير ولتر سكوت. وعرضت للمرة الأولى في ٢٨ مارس/ آذار ١٨٩٣، بدار الأوبرا الخديوية، حيث قدمتها فرقة الشيخ سليمان حداد، ثم عرضتها فرقة سليمان القرداحي في نوفمبر/ تشرين الثاني ١٨٩٣، في مدينة طنطا. أما فرقة إسكندر فرح، فقد قدمت المسرحية نفسها في أبريل/ نيسان ١٨٩٤، على مسرح الأوبرا الخديوية، ثم بدأ جوق (فرقة) السرور عرضها في مارس/ آذار ١٨٩٦ في شبين الكوم، وسرعان ما قدمتها جمعية الابتهاج الأدبي في أواخر مارس/ آذار من العام نفسه بالإسكندرية، وفي ديسمبر/ كانون الأول من العام نفسه، قام جوق بولس قرداحي بعرض المسرحية نفسها بمدينة المنصورة[1].

توالى تسابق الفرق المسرحية المختلفة على عرض مسرحية «**صلاح الدين الأيوبي مع ريكاردوس قلب الأسد**»، فعرضتها فيما بين عامي ١٨٩٧ و١٩١٦ أكثر من عشر فرق مسرحية، من بينها «جوق شبان مصر الوطني»، و«جوق الاتفاق الوطني»، و«جوق جمعية الآداب التمثيلية»، و«جوق حضرة الأديب محمود أفندي أحمد»، و«جوق الاتحاد الوطني»، و«فرقة الشيخ سلامة حجازي»، و«فرقة الشيخ أحمد الشامي»، و«جوق عبد الله عكاشة»، و«فرقة منيرة

المهدية». لعل المثير هنا أن هذه العروض لم تقتصر على مسارح العاصمة والمدن الكبرى، وإنما شملت كذلك المراكز، والمدن الريفية، مثل رشيد، وأبو قرقاص، وبنها، والزقازيق، وسوهاج، وبني سويف[٢].

أما المسرحية الثانية، التي عرضت في ثلاثينيات القرن العشرين، وتناولت مدينة القدس، فهي «**صلاح الدين ومملكة أورشليم**»، التي كتبها الكاتب اللبناني الأصل، فرح أنطون، في عام ١٩١٤. وقد قامت فرق مسرحية عدة بتقديم المسرحية، من بينها «الفرقة القومية المصرية»، التي تأسست عام ١٩٣٥، كما عرضها «جوق أبيض وحجازي»، في أواخر ١٩١٤، ثم قدمها «جوق عكاشة»، أوائل ١٩١٥، و«جمعية الشبان المسلمين»، عام ١٩٤٢[٣].

مثلت الحروب العربية ـ الإسرائيلية، منذ منتصف القرن العشرين، (١٩٤٨ - ١٩٥٦ - ١٩٦٧ - ١٩٧٣)، مواجهة جديدة بين الإرادة العربية، وقوى الاستعمار الغربي، الذي زرع الكيان الصهيوني في أرض فلسطين، واستباح «القدس»، تلك المدينة التي تشغل مكانًا عزيزًا في وجدان كل عربي، بما تمثله من قيم دينية، وقومية، وإنسانية. وقد أدى تجدد المواجهة، بهذه الصورة الحادة، إلى استدعاء الذاكرة العربية للفترات التاريخية التي احتشدت بالمواجهات مع الغرب، ولا سيما حروب الفرنجة، التي دارت رحاها حول القدس أساسًا[٤].

كان المسرح هو تلك الساحة التي سعى من خلالها الفنانون لحفظ الذاكرة العربية، ومناقشة القضايا المصيرية، التي كان من الصعب مناقشتها بجرأةٍ كافية بعيدًا عن خشبة المسرح.

في مايو/ آيار ١٩٦٩ عرضت، للمرة الأولى، مسرحية «**زهرة من دم**»، للكاتب والأديب اللبناني الشهير سهيل إدريس، وأخرجها كمال ياسين، وكان العرض الأول لها على مسرح الحكيم بالقاهرة. تضمنت المسرحية ثلاثة فصول، ضم أولها أحد عشر مشهدًا، وضم الثاني أربعة عشر مشهدًا، أما الفصل الثالث فضم سبعة مشاهد. لم تطرح المسرحية القضية الفلسطينية، فنيًا، بشكل لا يحتمل التأويل، وإنما اعتمدت على تقديم أنماط تقليدية، في إطار زمني ينفصل فيه الماضي عن الحاضر، ويبقى الحاضر مجرد منطقة راكدة، لا تتحرك إلى الداخل، برغم أن الدراما المتميزة هي تلك التي تتلاقى فيها الأزمنة المختلفة، ويصبح فيه الحاضر مناسبة للتقويم الذاتي، ويولد المستقبل الذي يناضل للتحرر من كل ما هو شائخ، وكل ما يقف في سبيله[٥].

تحكي المسرحية قصة خمسة فدائيين عرب يمارسون نشاطهم، ويجتمعون في بيت قائدهم «نزيه»، الذي ناضل أبوه ضد الصهيونية، واستشهد في ١٩٤٨. ولنزيه أخ مثقف صامت دائمًا، وأخت تنتظر عودة الفدائيين، كلما خرجوا للجهاد، أما الأم الصلبة الصامدة فتعيش على ذكريات زوجها، وبطولته القديمة. لكن المواجهة التي يخوضها أبطال المسرحية مع جنود الاحتلال، الذين يقتحمون المنزل بحثًا عن الفدائيين، عكست قدرًا عاليًا من النمطية في تصوير الشخصيات، فضلًا على التحول غير المبرر لشخصية الجاسوس العربي المتعاون مع الاحتلال، الذي يتحول، فجأة، لمساندة «إخوانه» الفدائيين[٦].

كتب عبد الرحمن الشرقاوي «**وطني عكا**»، عن الشتات الفلسطيني في المخيمات بعد حرب ١٩٦٧، وأبرز قدرة الفدائي الفلسطيني على تجاوز المحنة، ومواصلة المقاومة ضد المحتل. كما كتب الشرقاوي ثنائية «**النسر الأحمر**»، التي استرجع فيها كفاح صلاح الدين الأيوبي لتحرير القدس، ومقاومته لجيوش أوروبا بملوكها، وأمرائها، وفرسانها، وهو الصراع ذاته الذي رآه الشرقاوي ممتدًّا في الواقع العربي المعاصر[٧].

في هذا السياق جاءت مسرحية «**وطني عكا**»، التي عرضت في نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٦٩، وأخرجها كرم مطاوع. فخلال خمسة عشر مشهدًا، تنقّل الشرقاوي بين تفاصيل القضية الفلسطينية، برؤية مغرقة في الرومانسية، وصفت، نقديًا، بأنها تحقق انتصارات زائفة، وتجعل من البطولات اليومية مجرد مازوكية(*) قاتلة[٨].

كانت نماذج الثورة التي ساقها الشرقاوي في مسرحيته الشعرية صادمة، فأحداث المسرحية تبدأ بعودة «ماجد» إلى غزة، بعد ما اختار الهجرة إلى أوروبا وقضى بها ١٥ عامًا، خوفًا من عواقب المقاومة (السجن ـ الفقر)، لكنه عاد ليدعم الثورة بما جمعه من المال، ويجد عمه، الذي سجن لمجرد إصراره على الصراخ في الأسواق: «وطني عكا»، قد خرج من السجن، ومعه نماذج أخرى، ممن يتمسكون بأطياف الماضي، ويستلذون عذابات الذكرى، وقد تحولوا إلى كائنات زجاجية. أما الشخصيات الإسرائيلية فتبدو، في معظمها، تعبيرًا عن انهيار المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، التي تحمل في داخلها عوامل انهيارها، وكأن الشرقاوي استراح للتفسيرات التي حاولت بها الشعوب العربية تفسير الهزيمة، وتعليقها على القدر، دون كشف حقيقة ما جرى، ومحاولة إصلاح الواقع الذي أدى إلى الهزيمة[٩].

بدت على السطح مشكلة الرؤية التي ينضجها الشاعر في مسرحية الشرقاوي «**وطني عكا**»، وقد اختار مجموعة من التفاصيل، والأحداث، التي تسببت كثرتها في تضييق المساحة الممنوحة لرسم شخصيات أبطال الرواية، وتعميق سلوكهم، مع أن دقة رسم شخصيات المسرحية كانت أدعى إلى إثراء العمل المسرحي فنيًا. أغلب الظن أن هذه التجربة المسرحية كانت في حاجة إلى وقت أطول، لتصبح أكثر نضجًا[١٠].

مثّل الإغراق في النمطية، أو الرومانسية فخًا وقع فيه كثير من الأدباء، الذين سجلوا في مسرحياتهم الصراع العربي ـ الإسرائيلي. ربما عادت تلك السمات، التي طغت على متانة النص الأدبي المسرحي ومنطقيته إلى الفترة التي كتب فيها، في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ الأليمة، التي تركت أثرًا واضحًا على الوطن العربي كله، وجاءت ردود أفعال الكُتاب عليها متباينة في محاولة للدفاع عن النفس واستعادة الثقة بها، لكن التجارب اللاحقة بدت أكثر عمقًا في معالجتها للقضية الفلسطينية.

امتزجت الرؤية الفنية في مسرحية «**النسر الأحمر**»، لعبد الرحمن الشرقاوي، التي عرضت في منتصف سبعينيات القرن العشرين على مسرح «**الأزبكية**»، بمسؤوليات العمل السياسي، إبان الصراع الحضاري، والسياسي، والعسكري، والاقتصادي الذي خاضته الأمة العربية، آنذاك، فالقضايا التي تناولتها المسرحية لا ترتبط بعهد صلاح الدين وحده، وإنما طرحت المعارك المعاصرة، التي خاضها العرب مؤخرًا في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. وقد قام مخرج العرض، الفنان كرم مطاوع، بالتعاطي مع النص عن وعي، وألقى مسؤولية إضافية على الفنانين، الذين قاموا بإلقاء قصائد شعرية منفردة، ضمن أحداث المسرحية، وصل إلى حد التأليف الموسيقي، بأصوات متداخلة، حسب قواعد الهارموني. وكان الجهد مركبًا بتداخل الأداء المسرحي مع العرض السينمائي وخيال الظل[١١].

الملاحظ أنه في مسرحيات الشرقاوي تبدأ القصة بحدث يقع خارج خشبة المسرح، وعادة ما يمثل تعرض الوطن لخطر الاحتلال، أو طمس الهوية، عبر قوى تعرف تاريخيًا بالبربرية، والعنصرية. والفاعل في مسرح الشرقاوي دومًا مطارد وتلعب المرأة فيه دورًا إيجابيًا. والمنظر المسرحي مدعم بحضور رمز ديني خاصة في النصوص التي كان الدين فيها فاعلًا في الصراع، مثل «بيت المقدس»، في «**النسر الأحمر**»[١٢].

(*) **المازوكية**: مرض نفسي، يتلذذ صاحبه بتعذيب الحبيب له.

اتسع مفهوم الوطن في دراما الشرقاوي ليشمل الوطن العربي كله، مما عكس وعي العقلية العربية، الذي تمثل في المناضل، والفدائي، والوطني، فالمناضل المصري يناصر ثورة شعبي الجزائر وفلسطين، بحضور شخصية، أو أكثر، في البنية المسرحية، واشتراكها في المواجهة.[١٣]

سبقت «**النسر الأحمر**» مسرحيات مصرية عدة، تناولت القضية الفلسطينية عرض معظمها في الموسم المسرحي (١٩٦٩- ١٩٧٠). وأهمها، على الإطلاق «**ثورة الزنج**»، و«**النار والزيتون**».

عرضت مسرحية «**ثورة الزنج**» للمرة الأولى على خشبة المسرح الحديث بالقاهرة، في فبراير/ شباط ١٩٧٠، وقد ألفها الشاعر الفلسطيني المرموق معين بسيسو وأخرجها للمسرح نبيل الألفي. تربط المسرحية بين «**ثورة الزنج**»، التي وقعت بالعراق في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، ضد سيطرة مَنْ يملكون الأرض والعبيد وبين الثورة الفلسطينية، باعتبارها قضية تحرر وطني. فقد رأى بسيسو أن هناك خيطًا رفيعًا بين الأوضاع التي شتتت الزنج قبل أن توحدهم المقاومة، بيضًا وسودًا، لمواجهة كبار الملاك، وبين الفلسطينيين الذين تشتتوا في أعقاب نكبة ١٩٤٨، حتى جمعهم الكفاح المسلح مرة أخرى، عندما انطلقت الرصاصة الأولى ضد الاحتلال الإسرائيلي في يناير/ كانون الثاني ١٩٦٥، فالسيف في القرن الثالث الهجري وحَّد الزنج، والبندقية في القرن العشرين الميلادي وحَّدت الفلسطينيين[١٤].

استدعى بسيسو في مسرحيته «**ثورة الزنج**» الكلمات، والتعابير بصورة قصدية، لم يعتمد على الحدث السردي نفسه فحسب، وإنما وضعه في إطاره التاريخي، والفلسفي، والأدبي، ورصد القضية في علاقتها الجدلية بالأنظمة السياسية التي تحاول تعليقها في برواز أنيق بجانب كرسي العرش. وتدور أحداث المسرحية في لوحات منفصلة، تبدأ بصورة متخيَّلة لاثنين من الرجال مهمتهما غسل التاريخ، وإعادة صياغته مرةً أخرى، ومن ثم ، ينبغي قتل الأبطال، والتاريخ ذاته، وإعادة طباعته، لتختلط التفاصيل، والملامح، ويزَّيف التاريخ. وفي لوحات تالية استعاد المؤلف أحداثًا من ثورة الزنج، وسعى لمقارنتها بالظرف التاريخي، الذي كانت تمر به القضية الفلسطينية، آنذاك[١٥].

أما مسرحية «**النار والزيتون**» فربما كانت الأكثر تعبيرًا عن القضية الفلسطينية، وقد تجلى ذلك في الاستقبال النقدي لها.

عرضت مسرحية «**النار والزيتون**»، للمرة الأولى، على المسرح القومي في أبريل/ نيسان ١٩٧٠، وهي من تأليف الكاتب ألفريد فرج، وقام بإخراجها الفنان الموهوب سعد أردش. استخدم فرج الدراما، والملحمة، حيث يرد السلوك النموذجي للشخصيات الرئيسية في العرض المسرحي عن الأسئلة المطروحة، دون أن تتجرد من علاقتها الجدلية بالواقع، أو الظرف التاريخي. وتتحرك النماذج الإنسانية البسيطة، تحلم وتعاني، وتقاوم، وتستشهد. تجاوز «فرج» حدود الجزئي إلى الكلي، واستخدم الحدث الهامشي، ليعبر نحو القضية كاملة، بكل تفاصيلها، وقد دعم مشاهد المسرحية بجانب آخر تسجيلي، لكنه استطاع، بمهارة، الإفلات من قالب المسرح التعليمي الجاف[١٦].

نجح فرج، من خلال النص المسرحي «**النار والزيتون**»، في تقديم نص على قدر كبير من النضج، والتكامل الفكري، ميَّزته وحدة فكرية شاملة وعززه إلمام نظري بالقضية، إلى جانب معرفة حية بالتجربة، وقد كتب هذا النص

في صورة فنية طموحة لعلها تتجاوز إمكانيات المسرح المصري، لكن «أردش» تمكن من توظيف كل الإمكانات المتاحة لخدمة النص المحكم[١٧].

اعتمدت أحداث العرض المسرحي على التسلسل المنطقي، الذي حمل الحدث من نقطة استهلها مشهد استعداد «أبو شريف»، ومجموعة من رفاقه الفدائيين لنسف مصنع ذخيرة إسرائيلي، ثم عندما يصاب إثر طلقات مباشرة، من مجنَّدة إسرائيلية يكتشف أبو شريف، بعد فترة وجيزة، أنها «نتاليا» رفيقة الطفولة، وعندما تراه هي لا تعرف فيه الفدائي الفلسطيني، الذي أطلقت عليه النار، بل الصديق القديم، الذي اتخذت من أمه أمًّا، ومن أبيه أبًا، لكن اللحظة العابرة سرعان ما تتبدد، أمام الواقع المر الذي خلقته الصهيونية العنصرية، ولا تتردد «نتاليا» في استدعاء القوات الإسرائيلية لتحتجز كل أهالي البلدة العرب، من الرجال، والنساء، والأطفال. ومن خلال ذلك المشهد الافتتاحي توالى سرد كثير من تفاصيل القضية الفلسطينية، وتاريخها الموشَّى بالدم العربي الفلسطيني، عبرمذابح ومجازر استمرأ الاحتلال الإسرائيلي ارتكابها طوال تاريخه[١٨].

في عام ١٩٧١، قدم «بسيسو» مسرحيته الشعرية الثانية **«شمشون ودليلة»**، التي أخرجها نبيل الألفي، وعرضت، للمرة الأولى، على مسرح الحكيم بالقاهرة، واعتبرت المسرحية تجاوزًا فنيًا وفكريًا لمسرحيته الأولى، **«ثورة الزنج»**، إذ سعى بسيسو هنا لرصد القضية الفلسطينية، بشكل أكثر وعيًا، بعيدًا عن الاتشاح بعباءة التاريخ، والتخفي وراء مفردات، وصور الماضي، فالقضية في **«شمشون ودليلة»** واضحة، ومحددة. تبدأ الرحلة من لحظة الحصار داخل العربة الواقفة منذ سنوات بعيدة، والتي كانت الحركة فيها حركة إلى الداخل، وفيما عدا ذلك حركات فردية ثورية، أو متمردة، إلى أن تأتي اللحظة التي يدرك فيها ركاب العربة، مع اشتداد القهر والحصار، أن الموت فوق الأسلاك الشائكة، في محاولة لاقتحام حدود الوطن المسلوب، أفضل آلاف المرات من الموت تحت عجلات العربة، أو بين أسوارها الحديدية. هنا تحولت المحاولات الفردية إلى تحركات جماعية، مع انطلاقة شرارة الثورة والمقاومة[١٩].

في عام ١٩٧٤، قدمت على المسرح القومي مسرحية **«سقوط بارليف»**، عن المسرحية الشعرية **«السؤال»**، للشاعر الفلسطيني الكبير «هارون هاشم رشيد»، وقام بإخراجها الفنان «سناء شافع». تناولت المسرحية فكرتين رئيسيتين، أكدت أولاهما على أن الثور التي بدأت في الأرض المحتلة ضد الاحتلال الإنجليزي، والزحف الصهيوني المنظَّم، هي بالأساس ثورة العمال والفلاحين بعيدًا عن الحكومات، والأنظمة الواقفة في شرفات المشاهدة. أما الفكرة الثانية، فهي إطلاق صيحة تحذير، من تحويل الثورة من حركة تحرير إلى حركة هدفها الانقضاض على السلطة، في إشارةٍ إلى موقف سياسي واضح من الأحداث التي سبقت مجازر أيلول الأسود (١٩٧٠). كذلك بدت في المسرحية رؤية واضحة إزاء الأحداث التي حاقت بالثورة، وموقف أجهزة الإعلام، والحكومات العربية، والأجنبية منها، ومحاولات إجهاضها. لكن تلك المسرحية لم يقدَّر لها أن تعرض سوى لأيام معدودة، لتفسح المجال لمسرحية وزير الثقافة ـ آنذاك ـ يوسف السباعي **«الحرب والسلام»**[٢٠].

توقف اهتمام معظم الكُتاب المسرحيين بتناول القضية الفلسطينية، ولم تعد «القدس» ضمن أولوياتهم الفنية، منذ عام ١٩٧١، ولم يسع الكُتاب لتناول القضية الفلسطينية، في صعودها الدامي، وإن بقي الكاتب «يسري الجندي» على اهتمامه بالقضية، وتناولها في أكثر من عمل مسرحي لاحق.

في أغسطس / آب ١٩٨٤، قدمت «فرقة بورسعيد القومية»، التابعة للثقافة الجماهيرية، مسرحية «**اليهودي التائه**»، للكاتب يسري الجندي، وأخرجها الفنان عباس أحمد. تناولت المسرحية القضية الفلسطينية، والظلم الفادح الذي تعرض له الشعب العربي الفلسطيني، الذي تحالفت ضده قوى الاستعمار في العالم. وقد رأى الجندي أن يتصدى لتلك القوى، من خلال مسرحية تخاطب الرأي العام العالمي المضلل، ليكشف الأبعاد الحقيقية للقضية الفلسطينية، واتبع الجندي في سبيل ذلك منهجًا علميًّا دقيقًا في فحص ودراسة كل عناصر القضية، وتدعيم رؤيته بالوثائق، والأرقام، والتواريخ والمواد ذات الأصول الفلسفية، والتاريخية، والدينية، والسياسية[٢١].

كان من المقرر أن تعرض مسرحية «**اليهودي التائه**» على مسرح الحكيم بالقاهرة، تحت عنوان «**السيرك الدولي**» عام ١٩٧٢، وبإخراج «محمد صديق»، لكن الرقابة أوقفتها ليلة الافتتاح، ولم تقدم إلا بعد ذلك بسنوات. وقد جمع المؤلف المادة التاريخية، ولم يكتف بطرحها، تأكيدًا للقضية، وإنما تعدى حدود الطرح المطلق إلى محاولة إعادة طرحها، من خلال رؤية تمتلك القدرة على صياغة العالم، عبر استخدام الوثائق بعيدًا عن الصيغة التعليمية، وإنما لتخليق صور جديدة مدهشة، تنقل وجهة نظر متكاملة[٢٢].

وفّق المؤلف في اختيار شخصية سرحان بشارة، وحادثة إطلاقه الرصاص على مرشح الرئاسة الأمريكي، روبرت كيندي (١٩٦٨)، ليجعل الجندي منه نموذجًا للإنسان الفلسطيني العادي، الذي مر بمراحل نمو الوعي، والاستيعاب الكامل لأبعاد القضية، وحقيقة القوى التي تناصب وطنه وإنسانيته العداء. فالمسرحية تمثل مراحل نمو الوعي الذي تدرج بـ «سرحان»، نموذج الإنسان العربي المعاصر، من الحيرة، والبلبلة، والضياع، إلى البحث والتأمل وصولًا لما تحقق من يقين بأن أصل الصراع يكمن في تحالف الرأسمالية المستغلة مع قوى الاستعمار ضد الشعوب الأخرى، التي تقع ضحية هذا التحالف، وعلى رأسها الشعب الفلسطيني[٢٣].

في عام ١٩٨٨، واصل «يسري الجندي» اهتمامه بالقضية الفلسطينية، وتبلور ذلك في مسرحية «**واقدساه**»، التي قدمت في يوليو/ تموز من العام نفسه، على المسرح القومي بالقاهرة، كأول عمل يقدمه «اتحاد الفنانين العرب، بالاشتراك مع دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، حول قضية فلسطين، وأخرجها التونسي «المنصف السويسي»، ثم قدمت في بعض الأقطار العربية. طرح الجندي، من خلال المسرحية، المقابلة المميتة ما بين الماضي والحاضر، ليصل، في النهاية، إلى تلك النقطة المشتعلة، كيف نجحوا هم، وفشلنا نحن؟! وتتبع، في سبيل الإجابة على ذلك، بداية المقاومة الشعبية، والفعل الشعبي، منذ عهد جماعة الإصلاح في مصر، وشهداء الصخرة في القدس، وصولًا إلى لحظات الغضب، الذي يتحول إلى انتفاضة[٢٤].

في أوائل عام ٢٠٠٢، بدأ عرض مسرحية شريف الشوباشي «**لن تسقط القدس**» على مسرح الجمهورية بالقاهرة، من إخراج فهمي الخولي، وقد استطاعت المسرحية أن ترتفع عن مستوى الحديث الدائر في العالم العربي، لترى المشهد من علٍ، فتعي التاريخ في أزليته، والمستقبل في حتميته، ليقوم الفن بالدور المنوط به في إيقاظ الوعي، واستشراف المستقبل. فالمسرحية التي كتبها الشوباشي، قبل خمس سنوات من عرضها، بدت متشابهة مع الواقع، برغم أنها عالجت قضية تعود لأكثر من تسعة قرون مضت، إذ تعرض لحظة سقوط القدس في أيدي الفرنجة، واختلاف القائد «افتخار الدين» مع بعض أعوانه من الشباب المتحمسين، واختياره الخروج من القدس، معللًا ذلك للشاب الثائر عبد الرحمن بأن موتهم لن يفيد الوطن. غير أن قاضي قضاة دمشق، الذي اتخذه أهل القدس زعيمًا، يصر على الالتحام

بالشعب، ليصل إلى أمير المؤمنين في العاصمة العباسية بغداد، لكنه يصدم بحقيقة الأمير الذي لم يختلف موقفه عمن فضَّلوا ترك القدس تسقط، وفروا بحثًا عن سلامتهم. وقد نجح المخرج في تقديم عرضٍ راقٍ، فطَوَّعَ جماليات الفن المسرحي لتحسين هذا الموقف الفكري[٢٥].

المتتبع لحال المسرح المصري، ومدى اهتمامه بالقضايا العربية، وعلى رأسها القضية الفلسطينية، يدرك، تمامًا، أن المنحنى في هبوط، وأن شيئًا ما يكمن وراء هذه العزلة، التي صارت تعانيها القضية الفلسطينية، فنيًّا، بعدما كان المسرح السياسي متربعًا على عرش الفنون، في الستينيات، وحتى أوائل سبعينيات القرن العشرين. ولا نريد الغوص في التفاصيل، مكتفين بالقول إن هذا الهبوط تواكب مع الهبوط السياسي، منذ «مبادرة السادات»، وقد تعزز هذا مع انعطاف جمهور المسرح العربي إلى المسرح التجاري. وهي حالة تعد انعكاسًا لحالة اليأس العامة، وتمثل نوعًا من الانتحار العقلي، ويشهد على ذلك ما سجله كثير من النقاد من صعود مسرح الستينيات، متواكبًا مع سطوع المشروع القومي الناصري، بينما دلت دراسات أخرى لمسرح الثمانينيات على مرحلة مغايرة تسجل لحظة الاصطدام بأرض الواقع المؤسف[٢٦].

فسر الناقد المصري الكبير فاروق عبد القادر تلك الظاهرة بأنها ارتبطت ـ بالأساس ـ بالموقف الضبابي للسلطات الرسمية من القضية الفلسطينية، الأمر الذي لا يحفز المبدعين على المغامرة بكتابة، وإنتاج، وإخراج عمل مسرحي قد لا يرى النور قبل لحظات من عرضه، كما حدث، مؤخرًا، عندما منع عرض مسرحية «**القضية ٢٠٠٧**»، ليسري الجندي على «مسرح الهناجر»، دون إبداء أسباب، ودون أن يُعرف المتسبب في إيقافها[٢٧].

من ناحية أخرى، لفت عبد القادر إلى أن الظاهرة التي باتت مسيطرة على العروض المسرحية مؤخرًا مع تراجع المسرحيات، التي تعالج القضية الفلسطينية، وهي ظاهرة «التلسين» التي باتت ملاصقة للمسرح التجاري، وبخاصة في مسرح جلال الشرقاوي، إذ يتم إقحام الإسقاطات، والآراء السياسية على أحداث المسرحية، التي قد لا يربطها أي صلة بالموضوع الأساسي للمسرحية[٢٨].

برغم صعوبة مطالبة القائمين على المسرح الخاص بأن يتحولوا إلى ثوار، لديهم الشجاعة للقيام بالدور الذي تخاذلت عنه مسارح الدولة، بتأثير عدم وضوح حدود الدور، الذي تمارسه الرقابة، وخضوعها لنزوات المسؤولين، وتخبطهم، تبقى المسؤولية معلَّقة في عنق كل فنان تجاه قضايا أمته لا يعفيه منها تعقد الأوضاع، أو ضيق أفق الحرية، فالحرية تُنتزع ولا تُـمنح، ورسالة الفن الحقيقي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالارتقاء بوعي الجمهور بماضيه، وحاضره، وتأهيله لاستشراف مستقبل الوطن.

* * *

هوامش الفصل الثالث:

(١) فلسطين في قلب المسرح المصري منذ البداية، **تراث المسرح** (القاهرة)، المركز القومي للمسرح والسينما والفنون الشعبية، سبتمبر/ أيلول ٢٠٠٢، ص ٨٢ -٨٩.

(٢) **المصدر نفسه**، ص ٨٩ -٩٤.

(٣) **المصدر نفسه**، ص ٩٥ -١٠١.

(٤) سامية حبيب، **دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٣٩- ٤٠.

(٥) محمد الرفاعي، **فلسطين في المسرح المصري**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٨، ٣٦.

(٦) أمير إسكندر، «زهرة من دم»، **الجمهورية**، (القاهرة)، ٢/٥/١٩٦٩.

(٧) حبيب، **مصدر سبق ذكره**، ص ٤٠.

(٨) الرفاعي، **مصدر سبق ذكره**، ص٣٩.

(٩) **المصدر نفسه**، ص ٤٠ ـ٤١ ،٤٨.

(١٠) رشدي صالح، وطني عكا وماذا يصنع النقاد؟ **الأخبار** (القاهرة)، ٢٢/١٢/١٩٦٩.

(١١) فتحي غانم، النسر الأحمر.. صحافة أم أدب؟، **صباح الخير**، (القاهرة)، ٢٧/٣/١٩٧٥.

(١٢) حبيب، **مصدر سبق ذكره**، ص٤٠-٤١.

(١٣) **المصدر نفسه**، ص١٩٧.

(١٤) فوزي سليمان، ثورة الزنج .. مسرح المقاومة والنقد المرتجل، **المساء**، (القاهرة)، ١٥/٥/١٩٧٠.

(١٥) الرفاعي، **مصدر سبق ذكره**، ص٦٣ - ٦٤، ٦٨.

(١٦) **المصدر نفسه**، ص٨٤ ،٩٧.

(١٧) لطيفة الزيات، النار والزيتون .. أفضل العروض التي قدمت عن القضية الفلسطينية، **المسرح**، (القاهرة)، مايو/ يونيو ١٩٧٠.

(١٨) **المصدر نفسه**.

(١٩) الرفاعي، **مصدر سبق ذكره**، ص ١٠١، ١١٨.

(٢٠) **المصدر نفسه**، ص ١٣٩، ١٤٨.

(٢١) عدلي الدهيبي، **المسرح** (القاهرة)، أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٨٤.

(٢٢) الرفاعي، **مصدر سبق ذكره**، ص١٦٦، ١٩٠.

(٢٣) الدهيبي، **مصدر سبق ذكره**.

(٢٤) الرفاعي، **مصدر سبق ذكره**، ص١٩٥، ٢٠٦.

(٢٥) محمد سلماوي، «لن تسقط القدس» .. حين يسبق الفن السياسة، **الأهرام**، (القاهرة)، ٤/٢/٢٠٠٢.

(٢٦) مهدي بندق، **المسرح وتحولات العقل العربي**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص١٢١و١٧١.

(٢٧) **فاروق عبد القادر، مقابلة معه**، (في منزله بالقاهرة)، ٩/ ٧/ ٢٠٠٨.

(٢٨) **المصدر نفسه**.