

The Image of the Settler in Arab Theatre

صورة المستوطن في المسرح العربي

Yahya Al-Bashtawi^{*1}.

¹The University of Jordan, Amman, Jordan.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 26 Feb 2019

Accepted 23 Jun 2019

Published 01 Jan 2021

*Corresponding author:

The University of Jordan, Amman, Jordan.

Email: drvahya_bashtawi@yahoo.com.

Abstract

This study aimed to identify the image of the settler in Arab theater. The settler is a Jewish immigrant with extremist religious orientations and beliefs. He came from outside Palestine and settled in the occupied territories to establish a state alongside his fellow settlers. The significance of this research lies in exploring the image of the settler in Arab theater, investigated through the selection of two short theater texts: "The Settler" by Gamal Banoura and "Amos' Nightmare" by Ghannam. Additionally, two theatrical productions were examined: "The Eye and the Tooth" directed by Francois Abu Salem, and "Return to Haifa" by Yahya Al-Bashtawi. This study covers works produced between 1984 and 2010, employing a descriptive-analytical methodology. It is beneficial for theatrical artists, authors, directors, critics, and scholars studying literature and theater.

Keywords: Literature, Arab Theater, Settlements, Palestine.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على صورة المستوطن في المسرح العربي، فالمستوطن هو مهاجر يهودي ذات توجهات ومعتقدات دينية متطرفة، وقد جاء من خارج فلسطين واستوطن في الأراضي المحتلة لإقامة دولة له مع أقرانه من المستوطنين، من هنا تنبثق أهمية البحث في محاولته الوصول إلى صورة المستوطن في المسرح من خلال الاختيار القصدي لنصين مسرحيين قصيرين هما: (مستوطن) لجمال بنورة، و(كابوس عاموس) لغنام غنام، وكذلك اختيار عرضين مسرحيين هما: (حكاية العين والسن) للمخرج فرانسوا أبو سالم، و (عائد إلى حيفا) للمخرج يحيى البشتاوي، وقد امتدت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (١٩٨٤ - ٢٠١٠م)، حيث اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالأدب والمسرح.

الكلمات المفتاحية: الأدب، المسرح العربي، الاستيطان، فلسطين.

١.١ الإطار النظري

تعد قضية فلسطين من أخطر المشكلات التي تواجه الأمتين العربية والإسلامية في تاريخهما المعاصر، وبما أن فلسطين قد انتهكت أرضاً وشرّد شعبها في شتى أنحاء العالم بحثاً عن الحياة والحرية بعد أن تعرض لأشد أنواع الإرهاب والقتل والإبادة الجماعية، فإن قضيتها قد أصبحت واحدة من المعالم الرئيسية التي تؤكد الجوانب المظلمة للمأساة الإنسانية في القرن العشرين.

إن الحديث عن واقع القضية الفلسطينية في سياقها التاريخي والسياسي غير خافٍ على أحد، فقد بدأت خيوط المؤامرة تلتف على الشعب العربي الفلسطيني مع بداية الانتداب البريطاني على فلسطين، وفي عام ١٩١٧ م أعلنت بريطانيا عن وعد بلفور المشئوم الذي يقضي ببناء وطن لليهود على تراب فلسطين، حيث جاء هذا الوعد مكافأة لليهود على دعمهم بريطانيا في الحرب العالمية الأولى، ولم تتوقف بريطانيا في دعمها للصهيانية عند ذلك، بل توجت جهودها بتعيين الانجليزي الصهيوني (هيربرت صموئيل) مندوباً سامياً لفلسطين، وشجعت هجرة الصهيانية إلى فلسطين، ومع نهاية الحرب العالمية الثانية كانت قد مكنت الصهيانية من إتمام استعداداتهم لكسب المعركة المقبلة مع العرب، حيث تم بناء القوة العسكرية وتدريب أفراد العصابات الصهيونية التي أخذت بالتأثير على الرأي العام العالمي بعد أن أشاعت الدوائر الصهيونية في الغرب الحديث عن الاضطهاد النازي لليهود.

لقد عزز الانتداب البريطاني من الوجود الصهيوني في فلسطين من خلال وعد بلفور والمؤسسات الحكومية التابعة له، خصوصاً مؤسساته السياسية والعسكرية التي فتحت بوابات فلسطين على مصراعيها أمام الهجرة اليهودية، ولم يشدد المستوطنون الصهيانية قبضتهم على الأرض، ولم يتزايد عددهم، إلا بعد تعاونهم الكامل مع حكومة الانتداب، وعندما زادت المقاومة العربية في فلسطين عام ١٩٣٠ م وبعده، قامت بريطانيا بحماية الصهيانية بشكل علني وسري، وقد وصف بن جوريون موقف حكومة الانتداب والحكومة البريطانية أثناء هذه الفترة العصيبة بأنه أكبر نجاح سياسي منذ صدور وعد بلفور (المسيري، ١٩٩٩).

في عام ١٩٤٧ م ظهر الانحياز الأمريكي والبريطاني للصهيانية واضحاً من خلال القرار الخاص بتقسيم فلسطين، حيث تم فرض مشروع التقسيم على الأمم المتحدة بالأساليب المخزية والمعيبة والمخجلة، ولم تكن الأحداث فيما بعد بأفضل حالاً مما هي عليه بالنسبة للفلسطينيين، إذ حدثت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ م التي تمكن الصهيانية من خلالها من إشاعة الارهاب وقتل واعتقال المدنيين الفلسطينيين بصورة غير مشروعة، وفرض قيود صارمة على حرية تنقلهم، وترسيخا للمشروع الاستيطاني الصهيوني فقد استمرت إسرائيل في هدم منازل الفلسطينيين وإخلاء السكان قسراً، وشرعت سلطات الاحتلال بعمليات انشاء وتوسيع المستوطنات ومصادرة الأراضي الفلسطينية وأقرت بقانون تنظيم الاستيطان الذي يقضي، بأثر رجعي، بإضفاء الشرعية على استيلاء المستوطنين على مساحات واسعة من الأراضي المملوكة ملكية خاصة لمواطنين فلسطينيين، وكان ذلك بهدف تهيئة الامكانات لاستقرار اليهود القادمين من أوروبا ومن بقية أنحاء العالم وتوطينهم على تراب فلسطين.

٢. مشكلة الدراسة وأسئلتها

خلّفت نكبة فلسطين في الحياة العربية آثاراً عميقة، وشكّلت واقعاً عربياً حياً ومتطوراً، لتصبح بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية مخلفاً عقدة غائرة في الوجدان العربي التقديمي، وفي ضوء ذلك باتت القضية الفلسطينية وتداعياتها، ولأن النكبة الفلسطينية قد حملت في طياتها مواقف مأساوية كثيرة يمكن أن تتحول إلى رؤية بطولية، فقد باتت أحداثها ميداناً خصباً للفنون والآداب بأنواعها، بوصفها تعد استجابة لروح العصر وقوانينه الخفية، وهي تقوم على رصد مشكلات الواقع الكبرى بمستوياتها السياسية والاجتماعية والإنسانية.

ولم يكن المسرح العربي بمعزل عن تناول القضية الفلسطينية، إذ عبّرت رؤية كل من المؤلف والمخرج المسرحي على حدٍ سواء عن موقف كل منهما من الواقع الذي تفرضه طبيعة الأحداث المرتبطة بالإنسان الفلسطيني، ويمكن القول " أن المسرح العربي عبر بالفصحى وبالعامية، وحركت وجدانه القضية الفلسطينية، فتناولها في العديد من المسرحيات التي تختلف من مرحلة إلى أخرى تجربة وأسلوباً، وشكلاً، ومضموناً قوة، وضعفاً. حاولت الكتابة والعروض المسرحية العربية في اهتمامها بفلسطين، أن تكون تجربة وجودية أو لا تكون. ولأنها أيضاً عيش، ومعايشة، وشهادة، ومشاهدة.. شهادة صادقة على ما

يحدث وما يجري في فلسطين في الظاهر والمضمّر، وفي السر والعلن " (بعلي، ٢٠٠٩) وجاءت هذه المنجزات المسرحية ذات رؤية شمولية واعية بجوهر القضية وظروفها الموضوعية ضمن حركة التاريخ، والصراعات الناشئة بين القوى المختلفة، وموقف المسرحيين منها في ضوء معالجتهم للصراع المتواصل مع المحتل، والتشرد واللجوء وحياة المخيمات، والعلاقة بالأرض وسبل تحقيق العودة إليها.

وشكلت قضية الاستيطان الصهيوني إحدى المشكلات الهامة التي ألفت بظلالها على الواقع الفلسطيني، حيث صبغت أعمال المبدعين المسرحيين العرب، وظهروا مهمومين ومؤرقين بالتحديات الصعبة والخطيرة التي سببتها تلك القضية، مما دفعهم لتكريس جانب من مسرحياتهم التي أكدت على حق الفلسطينيين بأرضهم ووطنهم ووجودهم ومستقبلهم.

٢,١ سؤال الدراسة

في ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي: ما هي صورة المستوطن في المسرح العربي؟

٣. أهمية الدراسة وأهدافها

٣,١ أهمية الدراسة

تنبثق أهمية البحث من محاولته الوصول إلى صورة المستوطن في المسرح العربي من خلال الاختيار القصدي لنصوص وعروض مسرحية من المسرح العربي، ويعد هذا البحث الأول من نوعه على حد علم الباحث، ويمكن أن يفيد المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالأدب والمسرح.

٣,٢ أهداف الدراسة

يهدف البحث إلى التعرف على صورة المستوطن وكيفية تقديمها في نصوص وعروض المسرح العربي التي تناولت القضية الفلسطينية.

٤. مصطلحات الدراسة

المستوطن

لغة، من المصدر " استوطنَ، يستوطن، استيطاناً، فهو مُستوطن، والمفعول مُستوطن: استوطن فلان المكان أقام في بلد غريب واتّخذ وطناً له، استوطن اليهود أرض فلسطين، اتّخذ القاهرة مُستوطناً له. الوباء المُستوطن: الدائم الانتشار في بلد. استيطانية: اسم مؤنث منسوب إلى استيطان، نشاطات / تجمّعات استيطانية. السياسة الاستيطانية: سياسة ترمي إلى إقامة منشآت سكنية وتجارية على أراضٍ محتلة، بهدف الاستيلاء على هذه الأرض واتّخاذها وطناً للمحتل " (عمر، ٢٠٠٨).

وتماشياً مع أهداف بحثه فقد صاغ الباحث التعريف الاجرائي الآتي: المستوطن: هو المهاجر من اليهود الذي قدم من خارج فلسطين واستوطن في الأراضي المحتلة لإقامة دولة له مع أقرانه من المستوطنين، وتدفعه في توجهاته معتقدات دينية متطرفة، وينضوي مثل غيره تحت إمرة منظمات صهيونية ومجموعات إرهابية ترى أن عودة اليهود لوطنهم التوراتي تكمن في الحركة الاستيطانية، وأن العرب هم عنصر دخیل على الاتحاد العضوي بين اليهود وأرضهم.

٥. حدود الدراسة

- الحدود الزمنية: (١٩٨٤-٢٠١٠م).
- الحدود المكانية: النصوص والعروض المسرحية العربية التي ظهرت في فلسطين والأردن، والتي تعرضت لمشكلة الاستيطان في فلسطين المحتلة.
- الحد الموضوعي: يتناول الباحث موضوع صورة المستوطن في المسرح العربي من خلال الاختيار القصدي لمسرحيات من المسرح الفلسطيني، والأردني، ودراستها، وتحليلها.

٦. الطريقة والإجراءات

٦,١ منهج الدراسة

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

الاستيطان الصهيوني في فلسطين

تعرضت أرض فلسطين إلى كثير من الغزوات والحروب، وكان آخرها الاحتلال الصهيوني الغاصب، الذي استطاع تسويق فكرته الاستيطانية إلى العالم بكل وسائل الإقناع، وقد استند الاحتلال في مواقفه على عدد من الأساطير والمقولات التي تزعم أن لهم الحق في الأرض العربية. وكان من بين تلك المقولات: مقولة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، وأسطورة أرض الميعاد والعودة إلى صهيون التي تشكل بالنسبة للصهاينة ميراث أجدادهم المحرم على أي يهودي في العالم التفريط فيه لما في ذلك من مخالفة تستوجب غضب الرب الذي وعد إبراهيم ونسله في هذه الأرض، عندما خاطبه: (لنسلك أعطي هذه الأرض، لك أعطيتها ولنسلك إلى الأبد)، فإنكار الصهاينة لحق الفلسطينيين والعرب في الأراضي التي يحتلونها نابع من معتقد فكري يقوم على أساس ديني، يأمرهم باستعادة إرثهم السليب وتحرير هذه الأرض من العرب (المحتلين) وإعادة الرب وإسرائيل في صهيون (شاحاك، ١٩٧٩).

وفي ضوء ذلك بدأ الصهاينة بترسيخ وجودهم في فلسطين من خلال الاستيطان الذي عزز من رؤية إنشاء وطن قومي وديني وجغرافي للشعب اليهودي في فلسطين كإقليم يرون أن لهم فيه حقاً تاريخياً موروثاً، وقد بدأت عملية الاستيطان اليهودي في فلسطين منذ أواخر القرن التاسع عشر، حيث شكّل هذا الاستيطان آلية التطبيق العملي للصهيونية " (أبو عرفة، ١٩٨١)، وكي يتم تأمين استمرار هذا الاستيطان وتطوره، لا بد من توفير الأمن له، لذلك نجد أن العصابات الصهيونية المدعومة من الانتداب البريطاني قد اتجهت نحو القوة والبطش وارتكبت المجازر للسيطرة على الأرض العربية لتنفيذ مشروعهم وإقامة كيانهم المزعوم على أرض فلسطين.

لقد برعت العصابات اليهودية عبر التاريخ في إجرامها وإشغال الفتن ضمن المجتمعات التي تعيش فيها، ومن خلال كتابات الصهاينة نرى " أن العقيدة الصهيونية العسكرية بنيت على الإيمان بالقوة إيماناً مطلقاً، وعلى تسويغ وتبرير استخدام أية وسيلة لبلوغ الهدف الذي تكونت لأجله، وقد بات القتل والإبادة والتخريب والطرْد والنفي والاستيلاء على الأرض في فلسطين ولسكانها العرب من وقائع الحياة اليومية العادية الذي مارسه تلك العصابات الصهيونية في تلك المرحلة ثم انتقلت المنهجية بعد إعلان قيام (دولة إسرائيل) إلى (الجيش الإسرائيلي) الذي انصهرت فيه تلك التنظيمات " (الكيلاني، ٢٠٠٠) بعد أن حققت نجاحات كبيرة في هذا الأسلوب، حيث استطاعت من خلاله أن تشيع الخوف والإرهاب بين الفلسطينيين الأمنيين في وطنهم.

واتخذت الحركة الصهيونية من قرار مؤسس المشروع الصهيوني (هرتسل) والقاضي بإقامة دولة اليهود في فلسطين، مرتكزا أساسيا في حركتها السياسية والعسكرية، فلجأ أتباعها إلى ممارسة العنف والإرهاب الذي شكل القاعدة التي بني عليها العمل العسكري الصهيوني الذي التزمت به العصابات الصهيونية الارهابية مثل : هاشومير، الهاجاناه، الأراغون، شتيرن، البالماح وغيرها..، والتي سعت إلى تشكيل المقاتل الإرهابي الذي يمارس شتى أنواع الإرهاب المنظم ضد السكان العرب، خاصة بعد الحصول على موافقة القيادة البريطانية على تشكيل الفرق الليلية الصهيونية التي كان هدفها هجوماً لا دفاعياً، وقد أكد (موشيه دايان): " إن الهاجاناه والبالماح كانتا تشنان الغارات الليلية خلال عام ١٩٤٨ م، وكان أفرادها يضعون المتفجرات حول البيوت ويرشون الأبواب والنوافذ بالبززين، وما أن يبدأ إطلاق النار ويبدأ الديناميت بالانفجار حتى يحترق السكان وهم نائمون " (ياسين وآخرون، ١٩٩٩).

وإذا كانت العصابات الصهيونية قد استولت على فلسطين عن طريق الممارسات الارهابية والحرب العسكرية المؤيدة بالدعم الغربي والأوربي، فإن دولة الكيان الصهيوني قد اتخذت من التحايل على الأنظمة والقوانين وسيلة أخرى لنهب الأرض الفلسطينية، " فقد اعتبرت حكومة الكيان الصهيوني نفسها وريثاً لحكومة الانتداب البريطاني التي ورثت بدورها الحكم العثماني، إلا أنها تجاوزتهما من حيث امتلاك الأراضي، عندما أدخلت فيما أسمته أراضي الدولة كل ما كان يعرف سابقاً باسم (الأميري) و(الموات) و(المشاع) وحتى الأراضي التي تركها أصحابها في الحرب سواء في الريف أم في المدن، ووظفت مؤسساتها التشريعية في ترسيخ عملية تهويد الأرض الفلسطينية التي كانت هدفاً مركزياً للمشروع الصهيوني (شوفاني، ٢٠٠٢)، وكل ذلك جاء بترتيب

فعلي من قادة العصابات الصهيونية الذين تسلموا مواقع متقدمة حينما تم تأسيس دولة العدو الصهيوني عام ١٩٤٨م، بينما تحول مقاتلو هذه العصابات إلى الانتماء إلى ما يسمى بالجيش الإسرائيلي الذي أنزل لديهم منزلة الإله، لاسيما بعد أن أثبتت تلك المنظمات وجودها عبر امتلاكها القوة العسكرية.

لقد عزز انتماء أعضاء المنظمات الارهابية الصهيونية من مكانة جيش الاحتلال الاسرائيلي في بنين دولة الاحتلال ، وقد وصف الحاخام (تسفي كوك) الجيش الاسرائيلي بقوله: إن الجيش الإسرائيلي هو القداسة بعينها، ووصفه (بن غوريون) بأنه خير مفسر للتوراة، لأنه برأيه، هو الذي سوف يرسم حدود الدولة القادمة وأن ما سيتم الاستيلاء عليه في المعارك سيبقى في أيديهم، والمكان الذي لن يصل إليه الجيش سيكون سببا في البكاء لأجيال، فالذهنية التوسعية للمشروع الصهيوني جعلته لا يضع حدوداً جغرافية لدولته الهادفة إلى استيعاب جميع يهود العالم في منطقة معينة وإقامة وطن قومي لهم وقد عبر عن ذلك أيضاً تيودور هرتزل في يومياته بقوله: كلما زاد عدد المهاجرين اتسعت رقعة الأرض، لذا رأى قادة الكيان الصهيوني المتتالين على الحكم وجوب الاستيلاء على مساحات متزايدة من الأراضي تكفي لاستيعاب المهاجرين (المسيري، ١٩٩٩؛ عايد، ١٩٨٤).

وتماشيا مع تلك الرؤية الاستيطانية كان لا بد من تطوير العديد من المؤسسات والجمعيات الاستيطانية وذلك للعمل على نقل ملكية الأراضي الفلسطينية من غير اليهود إلى اليهود، ولم يقف المشروع الصهيوني عند هذا الحد، بل سعى الصهاينة إلى إجراءات المصادرة والتوسع، عن طريق سن عدد من القوانين الجائرة، وقد تحول الاستيطان إلى استراتيجية لإحياء وجود الشعب اليهودي بمفهومه الجديد كحركة صهيونية قومية.

إن الاستيطان اليهودي في فلسطين هو أحد نماذج الاستعمار، على الرغم من اختلاف حيثياته ومسبباته ودوافعه وانعكاساته على السكان الأصليين، حيث تضمن تفرغ فلسطين من سكانها الفلسطينيين الأصليين لصالح المستوطنين الذين سيطروا على أراضي وبيوت العرب المتروكة في المدن والقرى، وعلى الرغم من أن سكاناً يهوداً سكنوا في المدن التاريخية في فلسطين قبل ذلك (صفد وطبرية والقدس والخليل)، فإن دوافع سكنهم كانت دينية، لا استعمارية إحلالية. كما اتبع الاستعمار الصهيوني في فلسطين نموذج السيطرة على الحيز من خلال إقامة المستعمرات الزراعية في المواقع التي لا تثير معارضة السكان الفلسطينيين الأصليين. وقد توسع الاستيطان بإقامة المستعمرات اليهودية، القروية والحضرية، التي ازداد عدد سكانها وسيطرت على موارد الأرض (أبو عرفة، ١٩٨١).

وشكل التوسع في الاستيطان من قبل الصهاينة أساساً لتقسيم فلسطين سنة ١٩٤٧م، حيث مهد ذلك لإقامة دولة إسرائيل على نحو ٧٠% من مساحة فلسطين أثناء الانتداب، ثم "بدأت عملية استيطان الضفة الفلسطينية وقطاع غزة مباشرة بعد احتلالهما سنة ١٩٦٧م، وشرع هذا الاستيطان في توسيع حدود القدس لتضم ٧٠ ألف دونم إضافية، وفي هدم حي المغاربة، وحي الشرف، والميدان، وحي داود في البلدة القديمة بالقرب من حائط البراق، وذلك من أجل بناء حي يهودي جديد. ولاحقاً، بدأت إقامة مستعمرات جديدة في منطقة غور الأردن، وفي منطقة جنو غزة (غوش قطيف)، وفي جنوبي بيت لحم (غوش عتسيون)، واستمر الاستيطان المحدود في هذه المواقع حتى سنة ١٩٧٤م. وفي تلك السنة، بدأت حركة غوش إيمونيم إقامة مستعمرات في قلب الوجود الفلسطيني داخل الضفة الغربية" (Newman, 1984).

إن الاستيطان الصهيوني في فلسطين المحتلة قد فرض واقعا جديدا عبر اتباع استراتيجيات تقود نحو التغلغل في الأراضي الفلسطينية، وهي مستقاة من الفكر العسكري الصهيوني الذي يقوم على التوسع، ويتضح مما تقدم أن استراتيجيات الاستيطان الإسرائيلي في الأراضي الفلسطينية تتلخص بما يلي:

- السيطرة على موارد الأرض والمياه والموارد الطبيعية.
- تقطيع التواصل العمراني بين القرى والمدن الفلسطينية وشرذمته إلى وحدات منفصلة بسبب المستعمرات.
- تكوين أطر ونظم إدارية وبلدية، مزدوجة وثنائية، للنظم الفلسطينية الأمر الذي يسبب ازدواجية، وذلك في مقابل إحالة النظم والقوانين الإدارية الإسرائيلية على جزء من الأراضي الفلسطينية.
- تخطيط وتنفيذ بنى تحتية مرتبطة بـ (إسرائيل)، ومنع الفلسطينيين من السيطرة على هذه البنى بهدف استغلالهم.
- تعميق تبعية المجتمع الفلسطيني، وخصوصاً القروي، بتوفير فرص العمل في قطاع البناء والعمالة الرخيصة والصناعة التي تتطور في المستعمرات، فيلحق اقتصاد القرى بالمستعمرات مما يعيق استقلالها الاقتصادي" (Saleh, 1990).

إن القضية الفلسطينية تبقى القضية المحورية التي تحرك ارادة الجماهير على المستوى الإنساني بشكل عام، وهي بحركتها وديناميكيته تتجه بآمال الأمة العربية إلى الأمام بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناجئة عما يتعرض له الشعب الفلسطيني نفسه من عمليات إبادة وتدمير للهوية الوطنية.

صورة المستوطن في المسرح العربي

عند المراجعة المستفيضة لمنجزات المسرح العربي على صعيدي النص والعرض، تبين أن معالجة قضية الاستيطان لم تأخذ مساحة واسعة فيها، إذ حضرت صورة المستوطن في المسرح العربي حضوراً بسيطاً قياساً لحجم التأثير الذي أحدثته تلك القضية في مسار القضية الفلسطينية، وإذا كان المسرح العربي لم يتعرض لقضية الاستيطان بوضوح فإن تلك القضية قد أخذت اهتماماً أكثر في منجزات المسرح الفلسطيني داخل فلسطين، وذلك نتيجة للتأثير المباشر للاستيطان على حياة الإنسان الفلسطيني واستقراره، لكن المشكلة الكبرى التي عرقلت مسيرة المسرح تمثلت في سوء الأوضاع السياسية والاقتصادية بالنسبة للفنان الفلسطيني، إذ "أن واقع الاحتلال وما يجره من مسببات ونتائج تعتبر الديدن الرئيس الذي تتحرك معه كل قيم الثورة في مسرحنا العربي الفلسطيني، بالرغم من كل الإجراءات التعسفية التي يعيش واقعها الفنان المسرحي داخل الأرض المحتلة" (صديق، ١٩٨٠)، والتي حدت من حركة انتشار أعماله الفنية وانتقالها إلى القطاعات الجماهيرية العريضة بسبب الرقابة والقيود التي يفرضها المحتل على كل أشكال الثقافة العربية في فلسطين.

ومنذ تأسيس الكيان الصهيوني الغاصب تركز اهتمام العرب على دراسة هذا الكيان من النواحي العسكرية والسياسية والاقتصادية في بداياته، وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧م توسع الاهتمام ليشمل دراسة الوثيقة الأدبية الصهيونية بشكل مفصل للوقوف على طبيعة النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية المكونة للمجتمع الصهيوني، وكان طبيعياً أن يتجه الفلسطينيون نحو الأدب والفن المقاوم، إلا أنه مع انطلاق الثورة عام ١٩٦٥م ودعوتها إلى الكفاح المسلح، كان الاهتمام بالفن المسرحي على حساب جوانب أخرى خاصة بالثقافة والفنون، "لقد وضعت الثورة الفلسطينية سُلماً لأولويات اهتمامها، وجاء المسرح في المراتب المتأخرة منها، ونجم عن ذلك أن العناية والدعم اللذين قدما لقطاع المسرح، كانا قليلين نسبياً..، إن قطاع المسرح ضاع بين العديد من الأجهزة التي رأت كل منها أنه تابع لها" (منصور، ١٩٨٥).

وبالعودة إلى تاريخ المسرح الفلسطيني نجد أن كتاب المسرح الفلسطيني قد استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ العربي، وما اتصل به من قضايا اجتماعية، وظهر تأثيرهم بالتراث من جهة وبالنبوض والترجمات الغربية من جهة أخرى، ومن أولى النصوص التي ناقشت قضية الاستيطان مسرحية (الفلاح البائس) أو (الفلاح والسمسار) للأديب محمد عزة دروزة، "وهي المسرحية الوحيدة التي التقط موضوعها من الواقع مباشرة دون أن تتخذ التاريخ القديم إطاراً لها، وهي تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لا تهمهم إلا منافعتهم الشخصية الرخيصة، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائعين، على نحو ما فعلت (كوديت) الفتاة اليهودية، فقد صادقت ابن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود، لتسترد الأموال بواسطة السمسار اللئيم" (السعافين، ١٩٨١).

ولم تغب قضية الاستيطان عن كتابات الأدباء والمسرحيين الفلسطينيين الآخرين من أمثال: اميل حبيبي، جمال بنورة، سميح القاسم وغيرهم...، بينما حضرت تلك القضية في كتابات عدد من المسرحيين العرب من أمثال: علي أحمد باكثير، سعد الله ونوس، علي عقلة عرسان وغيرهم...، ورغم أن حضورها في المسرح العربي لا يرقى إلى المستوى المطلوب، إلا أن الباحث سيتناول قضية الاستيطان من خلال تناوله لصورة المستوطن في المسرح العربي وضمن مستويين:

أولاً: صورة المستوطن في النص المسرحي العربي

من بين النصوص المسرحية التي تناولت صورة المستوطن تبرز مسرحية قصيرة بعنوان (مستوطن) التي كتبها الأديب الفلسطيني (جمال بنورة) عام ١٩٩٣م، وقد بدأ حياته كاتباً للقصة القصيرة، حيث تناول في قصصه جوانباً متنوعة وصورة عديدة من صور المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقد تنوعت فيما بعد منجزاته الأدبية، فتوزعت بين القصة والرواية والدراسات الأدبية والمسرحية، ففي مسرحية (مستوطن) يختار (بنورة) أحد المواقع الاستيطانية المقامة على إحدى قمم الجبال في فلسطين كمكان للأحداث، حيث تنقسم الأدوار خمس شخصيات هي: (المستوطن شاول وصديقته يوديت واليهودي الأمريكي ديفيد وعامل عربي وصحفي أجنبي).

وحينما يظهر كل من المستوطن وصديقه مع بداية المسرحية لا يترددان في التعبير عن أحلامهما وإمكانية تحقيقها على (أرض الميعاد) ظنا منهما أن قوة دولة الاحتلال الصهيوني وإمكاناتها وجيشها الذي لا يقهر ستحقق لهما الأمن والسعادة لاسيما بعد اعتلاء الإرهابي (مثير كهانا) لسدة الحكم في الكيان الصهيوني، ورغم أن القوة العسكرية والاقتصادية تبدو لصالحهما، إلا أنهما لا يخفيان خوفهما من المستقبل:

"يوديت: لماذا لا نستطيع أن نعيش في سلام!! هل تعتقد أنهم سيتركونا نعيش في سلام...!!؟

شاؤول: سنجرهم...!

يوديت: هل تعتقد أن باستطاعتنا ذلك؟!

شاؤول: إسرائيل دولة لا تقهر...!

يوديت: أعرف ذلك.. لكن العرب ينغصون عيشنا.. لو نستطيع أن نتخلص منهم بضربة واحدة...!

شاؤول: سيكون لنا ذلك في المستقبل... إذا استطاع الرب كهانا أن يصل إلى الحكم... (بنورة، ١٩٩٣).

ومن الملاحظ أن المستوطن (شاؤول) قد بنى رؤيته للمستقبل من خلال إمكانية وصول الإرهابي المتطرف (مثير كهانا)^(١) إلى سدة الحكم لكونه قد كان له خطة تقضي بتهجير فلسطيني الداخل من أراضيهم إلى دول عربية لكي تكون إسرائيل يهودية بشكل تام بدون وجود العنصر العربي في الدولة، مما يسهل عليهم في الوقت نفسه القدرة على التملك والاستيطان.

إن الموقف الذي بني عليه كل من المستوطن وصديقه أحلامهما، يختلف عن إحساس صديقهما اليهودي الأمريكي (ديفيد) الذي قدر طبيعة الواقع وتعامل معه على حقيقته، رافضا التسليم بأحقية العيش في هذا الوطن لأن اقتلاع شعب من أرضه يتنافى مع المبادئ والقيم الإنسانية التي يؤمن بها، لذلك فهو لا يتردد في النهاية عن الإفصاح عن قراره بالسفر والعودة إلى أمريكا موطنه الأصلي.

ويجابه أبناء القرية المجاورة المستوطن (شاؤول) على موقفه، معلنين احتجاجهم على إقامة مستوطنته، مما يضطر شاؤول لاستدعاء الجيش لقمعهم، وأثناء المواجهات يصاب شاؤول بحجر في رأسه فتسارع صديقه (يوديت) إلى احتضانه عند سقوطه، مؤكدة أن لا حياة لهما على تراب هذا الوطن، بينما يكون قراره أن الحصول على هذه الأرض يحتاج إلى تضحيات، وبذلك فهو يعلن استمرارية الصراع بينه وبين الفلسطينيين في ظل بقاء أطماعه الاستيطانية:

يوديت: (بلهجة تنضح بالأسى وهي تتحسس موقع إصابته، التي نفر منها الدم) أرض إسرائيل لا ترحب بمقدمنا.. ولا تفتح لنا ذراعيها..!

شاؤول: وهل كنت تعتقد أنك ستنايلنها بسهولة؟! (بنورة، ١٩٩٣).

وترفض يوديت البقاء على تراب الوطن تحت وطأة الخوف من المقاومة رغم أنها تقر ضمنا أن فلسطين هي أرض إسرائيل، ويؤكد المستوطن شاؤول أن الحصول على وطن بالنسبة لهم ليس أمرا سهلا، فهذا يحتاج إلى تضحيات، ومن الملاحظ أن المستوطنين اليهود سيظلون يشعرون بعقدتهم، وبحالات الإحباط واليأس المتأصلة في نفوسهم، وسيظل التعصب والعنصرية حاضرا بقوة في مواقفهم وحياتهم اليومية على التراب الفلسطيني.

أما شخصية (العامل) فهي شخصية مركبة تعبر عن مجموعة من التناقضات، وعن العلاقة الاشكالية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني مع الآخر اليهودي، وهذه الشخصية تتأرجح بين السلبية والإيجابية في حركتها، ففي البداية يظهر العامل ضمن موقف سلمي متخاذل وذلك حينما يعلن عن إنجاز عمله في البيت الذي يبنيه المستوطن، ورغم قناعة العامل بأن عمله عند المستوطن يتضمن الموافقة على مصادرة الأرض، إلا أنه يبرر أن عمله يأتي بحثا عن لقمة العيش في ظل الوضع المأساوي الذي يعيشه جراء الممارسات التعسفية اليومية للاحتلال، لكن العامل يبدو في مشهد آخر وهو يعبر عن موقف ايجابي حينما يرفض وبشدة بيع الأرض التي ورثها عن أبيه لليهود رغم كل الإغراءات المادية، ورغم كل الظروف القاهرة التي يسببها المحتل.

لقد شكل (بنورة) موقفه ورؤيته الفكرية من خلال حالة الوعي التي تشكلت لديه نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي مر بها وطنه، حيث طغت تجربته الشخصية في كتاباته التي عرض من خلالها صورا متنوعة ومتعددة نبعت

من خلال معاشته للواقع الفلسطيني تحت الاحتلال ، وقدم رؤيته الفنية بأسلوب أدبي رفيع المستوى من أجل أن يعرض مأساة الإنسان الفلسطيني، وقد ركز في مسرحياته على تناول موضوعات عززت من آليات الكفاح والنضال وإبراز الطغيان الصهيوني، مبينا في الوقت نفسه مدى تعلق الشعب الفلسطيني بأرضه وتحديه لكل القوى التي تسعى للنيل من حقوقه.

وفي المسرحية الساخرة القصيرة كابوس عاموس (٢٠٠٧) يتناول (غنام غنام) قضية الاستيطان من خلال قيام راوي الحكاية (الفلسطيني) بعرض قصة المستوطن الاسرائيلي (عاموس)، وتشاركهما بتقديم الأحداث مجموعة من شباب الانتفاضة الفلسطينية، ومنذ البداية يظهر الراوي ليدخلنا في أجواء الأحداث، حيث يحيلنا إلى الحالة النفسية السيئة التي تسيطر على المستوطن عاموس، يقول:

"الراوي: إنه ورغم أنف الاحتلال، فإن للموازين أحيانا بعض الاختلال...، فإن لمحتل الأرض الكثير من الكوابيس، وهذا ما جرى مع المستوطن عاموس، وعاموس مستوطن إسرائيلي، متدين متشدد مثالي، يؤمن بأنه من شعب الله المختار، وأن باقي الناس قد ندم الله على خلقهم، خاصة الفلسطينيين ومن تضامن معهم، وعاموس ظلت مخاوفه تطن في الرأس، مثل طنين الناموس، فخوفه من صمود الفلسطينيين، وإقدامهم على التضحية مؤمنين، بأن الجنة قد أعدت للشهداء والصادقين، خوفه هذا قد حول حياته إلى كابوس " (غنام، ٢٠٠٧).

ويستمر الراوي بسرد حكايته عن المستوطن عاموس، الذي يعيش قلقا وجوديا مطلقا مما قد يحمله له المستقبل، ونراه يتحدث عن كابوس مخيف تعرض له ذات يوم حينما خلد إلى النوم، يقول عاموس:

عاموس: رأيت فيما يراه النائم، خيرا اللهم أجعله خيرا، أننا وفي أرض إسرائيل، كنا نعيش بأمان وسلام، منذ آلاف الأعوام، وإذا بنا نستفيق على سفن تطلق الزعيق، وتقذف على أرض إسرائيل آلافا مؤلفة، من سحن وألوان غير مؤلفة، من بشر يتكلمون بلغات مختلفة، قادمين من شتى الأقطار والبلدان، ويحيطون الرجال في أرضنا ويدقون فيها الأوتاد، فسألت من هؤلاء القادمين كالجراد، ف قيل إنهم الفلسطينيون قد جاءوا مستوطنين، بحجة أن هذه أرض الميعاد التي وعدهم بها رب الجنود. فقلنا: وهل هي فوضى؟، فقالوا: إنهم مدعومون من دول عظمى، تسيطر على العالم لحما وعظما، وأنهم قد حصلوا من اللورد بلفور كونداليزا رايس، بوعده يكسر الراس، بإقامة وطن قومي لهم على أرضنا، فاستنفروا أشقاءنا من الدول في جوارنا، فأجتمعت جامعة الدول العبرية. وعقد الملوك والمشايخ والرؤساء والحاخامات جلسة استثنائية، وأصدروا بيانا كلماته نارية، قالوا نشجب ونرفض ونستنكر وندين " (غنام، ٢٠٠٧). ومن الملاحظ أن السخرية قد شكلت فعلا حقيقيا بنى عليه غنام فكرة النص وحواره، ولا يعني الموضوع هنا اعتماد الضحك من أجل الضحك لان هذا يعد تهريجا، وإنما التأكيد على المفارقة في سير الحدث، فيأتي الحدث بشكل غير متوقع، ومثير للضحك أحيانا، لذا نشاهد الكتابات الساخرة تستهلك جهد الكاتب وستنفذ افكاره أكثر من اي كاتب آخر، علما بأنه ليس بالضرورة أن يمتلك روح النكتة.

وحينما يستمر عاموس بسرد مجريات الأحداث الساخرة التي عاشها في كابوسه، نجده لا يتردد في نقد الواقع بكل مستوياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتعريته فكاهيا وتشخيص عيوبه عبر السخرية والهزل، ومن ثم البحث عن مستقبل مغاير، يقول ساخرا:

"عاموس: ولكن هيئة الأمم التي يسيطر عليها حلفاء الفلسطينيين، جعلت العالم أذنا من طين وأذنا من عجين، بل ولتمرير الوعد المشئوم، كلفوا حكومة جلاله الملكة بوش، بالانتداب على أرضنا، وصرنا كالكلاب على مائدة الذئب، وما هي إلا سنوات قليلة حتى أستحكم المستوطنون الفلسطينيون، وأقاموا على أرض صهيون دولة عنصرية اسمها فلسطين، كان ذلك عام ١٩٤٨م، وصرنا شعبا مشتتين بين مختلف الأقطار العبرية، فأقاموا لأبناء شعبي المخيمات في المنافي، وصاروا يعيشون على فضلات الأونروا.. وصارت حكايتنا عبرة تروى " (غنام، ٢٠٠٧).

إن انتقاد عاموس للواقع قد يكون في طبيعته ثقيل المزاج، لاسيما وأننا ندرك أن ما يردده هو واقع الحال بالنسبة للإنسان الفلسطيني الذي أبتلي بنكبته منذ عام ١٩٤٨م، وهذا الموقف يشكل رؤية إبداعية عبثية تدفع الى الاستهزاء بشكل أو بآخر من مواقف سلطة الاحتلال الصهيوني ومعاييرها المتشظية، عبر خلق جدلية نقدية، تجمع بين الجد والهزل، وذلك من أجل تحرر الانسان فكرياً، وعند تتبع مجريات رواية عاموس لأحداث الكابوس الخيالية نجد أن هناك أمرا قد دفعه للشعور بالممات، يقول عاموس:

"عاموس: رأيت الفلسطينيين المحتلين قد أقاموا المستعمرات، وسلبوا أراضيها وأقاموا عليها المنشآت، وبالقوة

طردونا نحن أصحابها الأصليين، حين أكملوا احتلالهم لأرضنا عام ١٩٦٧م، وشتتونا وأرسلونا إلى بولندا وروسيا والحبشة واليمن والمغرب وبلاد الرافدين، لكننا قاومنا بما أوتينا، وظلت جامعة الدول العبرية تقوم بدورها العظيم في مجلس الأمن الأمين وهي تشجب وتستنكر وتدين " (غنام، ٢٠٠٧).

ويستمر غنام بسخريته اللاذعة من خلال انتقاء الألفاظ والصيغ التداولية التي يوردها على لسان المستوطن، ويتجه إلى توظيف النقد المباشر بطريقة الأسلوب الساخر المرتبط بالواقع وتحولاته، والاعتماد على المفارقات والمتناقضات والجمع بين الجد والهزل والابتعاد عن التقليدية، يقول عاموس:

"لكن المصيبة أن الفلسطينيين المدعومين بحكومة بوش لا يهتمون، وراحوا يجرون الحفريات، حتى شققوا الأساسات، وهم يبحثون تحت هيكلنا عن أقصاهم المزعوم، ورغم مرور حوالي أربعين من السنوات، لم يجدوا له أثرا. ومع التضحيات الكبيرة التي قدمناها رفعنا غصن الزيتون واجبرنا المغتصبين الفلسطينيين، على توقيع سلام معنا، أخذنا منهم بناء عليه، معالي أدومييم أولا. ولكنهم راحوا يبنون جدارا عازلا أكلوا فيه أراضينا ومنعوا به الحركة علينا، حتى داخل قرانا، وصار المشوار الذي كنا نقضيه في دقائق، يحتاج منا إلى السفر ساعات وساعات، هذا غير التعب والعناء، والوقوف على المحاسيم التي أقامها الفلسطينيون، ومنعونا حتى الصلاة في الهيكل لمن هو دون سن الأربعين " (غنام، ٢٠٠٧).

لكن الشيء الذي طمأن عاموس قليلا، هو رؤيته لحالة التخاذل التي وصل العرب إليها، يستطرد عاموس قائلا:

"عاموس: رأيت في منامي أن نضالنا وصمودنا والتزامنا بالاتفاقيات، وضبط النفس من جانبنا رغم استفزازاتهم لنا واغتيالهم المستمرة لقياديينا، وحفاظا على وقف العمليات ضد جنودهم ومستعمراتهم، قد جعلهم يبدوون بتطبيق الاتفاقات وراحوا يفككون المستعمرات ويعملون أمام التلفزيونات تمثيلات، من رفض المستوطنين منهم الرحيل من مستوطناتهم التي كانت بؤرا للإرهاب، ورغم ذلك فرحت عندما رأيتهم يرحلون، ورحت أحمل علمي وأنشد: موطني موطني " (غنام، ٢٠٠٧).

وظن عاموس أن ما يسمعه من نشيد هو ترديد من قبل الإسرائيليين، وعندما فتح عينيه أدرك أن ما كان منذ قليل مجرد كابوس، واكتشف أن هؤلاء هم الفلسطينيون الذين يشيعون أحد الأطفال، حيث قتله أحد المستوطنين من مستوطنة عاموس وهو عائد من المدرسة بينما كان حاملا لحقيبته، حينما رأى عاموس ذلك خاف من منظر المشيعين، فجهز رشاشه وكمن لهم، وتوهم أنهم سيهجمون عليه لقتله، فأطلق الرصاص عليهم حتى تخضبت الأرض بالدماء. يقول الراوي:

"الراوي: ... فوجئ عاموس بالأرض تنبت الدحنون، وأنه فجأة قد أثمر الزيتون، وأنهم الشهيد تلو الشهيد يذفون، ويهتفون ويهزجون وينشدون، وإلى الأقصى متوجهون، فاحترأ بهما الكابوس!! ما رآه في المنام أم ما يراه بأب العين؟؟!! " (غنام، ٢٠٠٧).

وعلى وقع أغنية (أجلك يا مدينة الصلاة) للمطربة اللبنانية (فيروز) ينهي (شباب الانتفاضة) المسرحية وهم يرددون أبياتا منها في تأكيد من قبلهم على استمرارية المقاومة، وهذا الموقف يأتي في محاولة لاستنهاض الجماهير للقيام بدورها الجهادي لاسيما حينما يؤكدون من خلال أبيات الأغنية أن عيونهم ترحل لبيت المقدس كل يوم، فهم يطالبون المتلقي باتخاذ موقف محدد من الواقع، وممارسة دوره الإنساني والحضاري لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة.

إن غنام يقدم الأحداث في مسرحيته من خلال التأكيد على الفعل ونقيضه، وهو في ذلك إنما أراد إنتاج صور حية لإحداث حقيقية وقعت في الماضي، محاولا من خلال ذلك دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف نقدي تجاه الطبيعة والمجتمع، لذلك فليس غريبا أن نجد غنام قد ركز على إبراز التناقضات الاجتماعية، ضمن بناء عقلي متعدد العناصر، يعزز من خلاله الدهشة لدى المتلقي باستخدام تقنيات تجعله يستغرب الواقع المألوف، لعله يندفع للتمرد على هذا الواقع بكل تفاصيله القائمة.

ثانيا: صورة المستوطن في العرض المسرحي العربي

تناول المخرج في المسرح العربي قضية الاستيطان، حيث تجلت تلك القضية بشكل واضح في عروض المخرج الفلسطيني، لاسيما تلك التي أبصرت النور داخل فلسطين المحتلة، وما زالت تتطور وتنمو هناك رغم ما تفرضه طبيعة الوضع

السياسي الذي يعيشه الفنان الفلسطيني في ظل الاحتلال، وتعد فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني بقيادة المخرج (فرانسوا أبو سالم)، إحدى الفرق التي تعرضت لقضية الاستيطان في عروضها، وأظهرت صورة المستوطن ضمن بنيتها التكوينية ضمن إطار عملها عن قالب مميز للمسرح الفلسطيني.

لقد نبهت فرقة مسرح الحكواتي إلى حقيقة وجود الإنسان الفلسطيني ضمن الواقع الشاذ والخطير الذي سببه الاحتلال، وقد حملت تجاربها في محتواها تعبيراً عن وجهة النظر الجماعية، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوماً أن اللوم يقع على المحتل كما في مسرحيات: بسم الأب والأم والابن، محجوب محجوب، جليلي يا علي، حكاية العين والسن، حكاية كفر شما، وغيرها.. من هنا جاء اختيار قضايا الاستيطان، والصراع اليومي مع الاحتلال، وتأكيد الهوية الفلسطينية، لتشكيل بمجملة أهم الموضوعات التي ركزت على معالجتها فرقة مسرح الحكواتي، مما استدعى الاشتغال من قبل أعضائها على شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي، وجاء هذا الخيار بحثاً عن نصوص من شأنها أن تلي رغبة الفنان المسرحي الفلسطيني في تناول موضوعات ومواقف سياسية واجتماعية تلامس هموم الشارع.

في عرض حكاية العين والسن^(٢) وهي تأليف جماعي ومن اخراج فرانسوا أبو سالم عام ١٩٨٤م، سيطرت المأساة والكوميديا الساخرة على مجريات الأحداث المسرحية، حيث عرض لنا فرانسوا في هذه المسرحية موقفه الجوهري من قضية هامة على أرض فلسطين هي قضية الاستيطان، وذلك من خلال تقديمه لشخصية المستوطن الصهيوني (يوسف سلامة) الذي جاء مع زوجته وابنته (سارا) إلى فلسطين، ومنذ البداية تقام حفل زفاف خلال حرب طاحنة تدور رحاها منذ أربعين عاماً بين أولاد العم (العرب واليهود)، وتتداخل أصوات الزغاريد والأغاني مع أصوات رصاص البنادق، وتطالعنا دبكة شعبية هي احتفال بين عائلتين متخاصمتين، حيث يظهر الممثلون بأجساد تتحرك بصعوبة وإيقاع شبه آلي. وتبدو الأعضاء مقيدة ثم تتحرك تدريجياً، مفسحة المجال لتشكيل إيمائي عضلي ينذر بالفاجعة، ولما تزداد مرونة الأجساد تشتبك الأيدي حول حلقة الدبكة فتخف الإضاءة وتميل للأزرق وتوقع ضربات الأرجل كلاً قادمًا من بعيد من خلال المستوطن (يوسف سلامة) الذي ينفث سموه قائلاً:

"يوسف سلامة: (أنا يوسف سلامة، هذه أرضي وأرض أجدادي من زمان... زمان)، وبدخول المستوطن يبدأ بإطلاق النار من مسدسه في الهواء فيسقط من كانوا يقومون بالرقص الواحد يلو الآخر، ويصمت اللحن الموسيقي وتزايد العتمة بعد إن يتجمدوا، ويصبحوا بأشكالهم المتعددة كأنهم داخل صورة تذكارية، لتستبدل أجسادهم فيما بعد بدمى تبقى شاهدة على الحدث حتى نهاية العرض" (أبي صعب، ١٩٨٧).

إن قضية الأرض تشكل محور الصراع بين الجد والمستوطن، وبين الشخصيات الأخرى الممثلة للجانب الفلسطيني وتلك الممثلة للجانب الصهيوني في عروض فرقة الحكواتي بشكل عام، وهذه الأرض لا تخرج عن كونها فلسطين، لكن الجد (أبو رستم) يتصدى للمستوطن مدافعاً عن أرضه ومقاوماً للمشروع الاستيطاني، وإذا كان المكان قد شكل بالنسبة للجد قيمة كبرى ببعديه الديني والحضاري، فإن المستوطن قد انطلق من فئات أخرى بأن المكان هو أرض الميعاد التي ستخلصه من حالة التشرد التي يعيشها، وإزاء الصراع الذي ينشأ بين الجد والمستوطن تنشأ علاقة حب بين ابنة المستوطن (سارا) وطنزاً حفيد (أبو رستم)، لتعبر تلك العلاقة عن تطلعات الجيل الجديد.

في مسرحية (حكاية العين والسن) تتحرك الأحداث بين زمنين لكل منهما إضاءته وتركيبه الإيقاعي والبصري، زمن سعيد صاحب يجسد الحياة الهائلة رغم متاعبها في القرية، وتبدو انعكاساته في حركة الممثلين في الشريط الصوتي وفي الألوان التي تشكل منها المنظر وقماشه العمق، بينما يحملنا الزمن الآخر إلى الواقع بسوداويته وعيثيته، إنه زمن اغتصاب الأرض، والصراع الدائري بين المستوطن وعائلته، وصاحب الأرض وعائلته ويأتي زفاف طنز وسارا ليختم العرض بمشهد سريالي بكامل عناصره: الإضاءة خافتة، الأجداد في الظلام، صوت دمدمة وأصوات رجال ترجع لحناً بعيداً، النغمة منكسرة وكذلك ملامح الممثلين، طنز في بدلته وقبعته السوداء، وسارا بالأبيض، كل ذلك وكأننا داخل طقس بين السحري والجنائزي، ويتراجع الكلام على إيقاع موسيقى حادة، ليرتفع صوت طنز، وتبدأ رقصة الأجساد المتوازية ضمن لوحة متكاملة العناصر يضبط إيقاعها الصراع الأبدي بين الجد والمستوطن (أبي صعب، ١٩٨٧).

وبينما يشكل صراع الجد أبو رستم مع المستوطن يوسف سلامة صراعاً لجيل قديم، نجد تشعبات خيوط هذا الصراع تمتد إلى الشخصيات الأخرى لاسيما تلك التي تمثل الجيل الجديد، إذ أن الجد يرفض ارتباط حفيده طنزاً بابنة المستوطن سارا، وهذا الارتباط لا يروق أيضاً للمستوطن يوسف سلامة الذي يجد في موقف ابنته تمرداً على أفكاره، وإذا كان الجد (أبو

رستم) يبدو لنا وهو يحمل همّاً وطنياً وقومياً تجاه قضية احتلال الأرض، فإن الحفيد طنزا يظهر بسلبية من خلال أجواء الحب المثالي التي يعيشها مع (سارا) ابنة المستوطن الذي هو سبب المأساة، وبذلك فإن المسرحية تقدم تحذيراً لأبناء الجيل الجديد مؤكدة عليهم عدم السير خلف أهواءهم وميولهم وغرائزهم لأن ذلك من شأنه أن يؤثر على مستقبل القضية.

إن فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني تختار شخصياتها المسرحية من الواقع الفلسطيني ضمن مرجعياتها الفكرية والتراثية، وتحمل الشخصية المعبرة عن الإنسان الفلسطيني هنا هموم شعبها، وتطرح نفسها فكرياً وسلوكياً كنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيشها الفلسطينيون، وهي تقدم ضمن سياقاتها حاملة همومها اليومية المعاشة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتمردة ومتسلحة بالإيمان بعدالة قضيتها، ولا تركز إلى الضعف أو الإذعان لجلادها مستمدة الصبر والقوة من أصالتها لذلك فهي تتحرك على مستويات متعددة، وأبطال الحكواتي ليسوا إلا تنوعاً على صورة واحدة تتخطى الفرد لتعبّر عن حالة الجماعة، وكل بطل هنا تقف خلفه طبقة باقداً وثبات، وإذا كان الجد أبو رستم قد عبّر عن كل الفلسطينيين الذين يتشبثون بالأرض ويقاومون المحتل، فإن يوسف سلامة قد عبّر عن طبقة المستوطنين الذين جاءوا من الشتات للاستحواذ على أرض فلسطين بالقوة.

وفي مونودراما (عائد إلى حيفا)^(٣) عام ٢٠٠٩م من اخراج يحيى البشتاوي، جاءت الرؤية الإخراجية نابغة من معطيات المسرح السياسي، حيث اعتمد المخرج في تقديمه للشخصيات على القدرة الأدائية للفنان (غنام غنام) الذي قدم على المسرح شخصيات متعددة هي (صفية، خالد، خلدون، المستوطن أفراة كوشن، مريم زوجة المستوطن، المسئول الفلسطيني، إضافة إلى شخصية (سعيد) زوج صفية الذي قام بسر الحكاية، وغيرهم..)، وقد جاء تأسيس الرؤية الفكرية والجمالية للعرض انطلاقاً من استيعاب الواقع السياسي، ومن الوسائل الهامة التي تم اعتمادها هو القيام ببناء الأحداث المسرحية بناءً ينسجم مع منظومة العرض الفكرية والجمالية المؤسسة على وحدة ناتجة عن تناغم كافة العناصر السمعية والبصرية، وذلك لتقديم شكل ينسجم مع الموقف الداخلي للشخصيات الممثلة للجانب الفلسطيني، والمشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة.

وضمن سياق متتابع من اللوحات تأتي الأحداث انطلاقاً من مشهد العزاء الذي يشكل في المسرحية مشهداً افتتاحياً، حيث يتوقف سعيد ليصافح الناس الذين يقدمون له واجب العزاء بانه خالد الذي استشهد في سجون الاحتلال على وقع آيات من القرآن الكريم، ثم تتوالى اللوحات لتتوزع بين لوحات معبرة عن شخصية خالد وهو في السجن، أو شخصية سعيد وهو يبحث عن صفية وسط الفوضى التي عمت المدينة بعد دخول عصابات الاحتلال، وتحضر شخصية المستوطن حينما يروي لنا سعيد كيفية استحواذ المستوطن على بيته، حيث يقول:

"سعيد: بعد كم يوم، واحد من مسئولين الهاجاناه فتح باب الدار في الحليصة، جايب معه مهاجر اسمه أفراة كوشن، ومرته مريم، مهاجرين من بولونيا مع الوكالة اليهودية لفلسطينا الي بقولوا عنها ارض الميعاد، وأعطاهم إياه، صار بيت سعيد وصفية من يومها بيت أفراة وميريام، ومش بس اخذو البيت مفروش، لا وفيه ابنا الصغير خلدون، وتقولوا يا عباد الله هذا أفرام وميريام ما بخلفوش، واعتبروا ابني خلدون هدية من الله.. بفكرنا ربنا بهديهم ولاد على حسابنا، وبلاد على حسابنا.. وفرح على حساب الحزن الي ارتسم ع قلوبنا وع حيطان الصف السادس الي نمنا فيه في مدرسة المعارف بعكا" (البشتاوي وغنام، ٢٠٠٩).

وبعد غياب عشرين عاماً يعود سعيد وصفية إلى بيتهما المحتل، حيث يحلا ضيوفاً عند تلك المرأة التي استقبلتهم، ولكن ذلك الحنين دفعهما إلى تحمّل هذا الشعور القاسي، ودفعهم إلى التأمل أكثر في الأشياء التي يحتويها المنزل، والتي لم يطرأ عليها تغيير كبير، فهؤلاء الغرباء الذين أتوا من أماكن بعيدة، يدركون أنهم في موقع القوة، وما زالوا يستعملون أغراض الفلسطينيين وأشياءهم بعد أن استوطنوا في منازلهم، فأى ظلم أشنع من هذا الظلم، أن يرى الإنسان أغراضه وأشياءه يتنعم بها عدوه، في حين أنه يعاني من التشرد والضياع، يقول سعيد مخاطباً صفية حينما وصل باب بيته في حيفا وهو يروي حكايته:

"سعيد: دقي الباب يا صفية أنا مش قادر. مش قادر أدق باب داري بعد عشرين سنة، داري الي صارت مش داري. انفتح الباب، طلعت مرة، حكينا وردت، وعتبك عالي سمع وإلا دري كيف صار جوات الدار.. الدار زي ما هي ومش زي ما هي، بس ريحة حيطانها ما تغيرت.. مريم اطلعت فينا وابتسمت وقطمت ابتسامتها..

أنت أمه وأنت ابوه؟

صفية وسعيد.. وين خلدون؟

مين خلدون؟

ابني.

آه كان اسمه خلدون؟ ... هلاً اسمه ديفيد.

ديفيد؟!

هيك سميت ابني على اسم ديفيد بن غوريون.

بن غوريون؟

يا حليل أمك يا سعيد... والشوي بقت أطول من كل العمر، ويمكن العمر رح يختصر، صرت أتخيله، كيف أحضنه، كيف ابوس عينه " (البشتاوي وغنام، ٢٠٠٩).

وطبقاً لعوالم النص المسرحي، فإن المخرج قد اتجه للنهوض بالوظائف المختلفة للعملية الإخراجية، خالفاً بذلك الإنطباعات الفكرية والجمالية التي تؤثر في المتلقي سمعياً وبصرياً، فقد أكد على المستوى السمعي على محلية الأحداث وارتباطها بالواقع الفلسطيني تارة، وبالواقع الصهيوني تارة أخرى، فعلى المستوى الفلسطيني جاءت اللهجة الفلسطينية المعبرة عن أهل حيفا هي اللهجة المستخدمة في العرض، كذلك تم استخدام الموسيقى ومقطوعات الأغاني الوطنية التي تنتمي للتراث الفلسطيني والتي تحيلنا إلى فلسطين بشكل عام، أو إلى سجن عكا، أو إلى مدينة حيفا التي غادرتها الشخصيات تحت وقع الارهاب والتهجير، وعلى المستوى الصهيوني تم اختيار الرقصات والأغاني واللهجة المعبرة عن شخصية المستوطن الصهيوني.

ويصف سعيد حينما رأى ابنه خلدون (ديفيد) للمرة الأولى منذ عشرين عاماً، وحينما أبلغته مريام بأن الزائرين هما والديه الحقيقيين، يقول سعيد: " سعيد: قالتله أمك وأبوك. مثل لوح الثلج صار.. ما قدرش حد منا يقرب عليه. صمت، ووقفنا وقعدنا وصمت، والنفس يا دوب طالع، وعينا عليه، وهو قاعد في الزاوية، بطلع فينا وعينه ما بترمش.. " (البشتاوي وغنام، ٢٠٠٩).

ووسط هذا الذهول يقف خلدون (ديفيد) ليوجه اللوم لوالديه لكونهما هربا وتركاه وهو في الشهر الخامس من عمره، بينما ينتصر للمستوطنين اللذين قاما باحتضانه وتربيته، ويرى أنه كان من المفترض بهما أن يخوضا معركة لكي يستردا ابنهما بدلا من البكاء والدموع لأنها لا تخرج عن كونها سلاحا للعاجزين، ولم يتردد ديفيد في اعلان يهوديته وعدائه للعرب، واعتزازه بأنه ينتمي لقوات الاحتياط في جيش الاحتلال الصهيوني والتي دخلت الضفة الغربية، وهذا الموقف الذي يعبر عنه الابن، جعل كل من خلدون وصفية يدركان أن أحلامهما طوال عشرين عاماً قد أضحت بالنسبة لهما أوهاماً وتلاشت كالسراب، فمثلاً غير الاستيطان من معالم الوطن تمكن أيضاً من تغيير البنى الفكرية والأخلاقية والدينية التي قامت عليها شخصية الإنسان الفلسطيني، لذلك نجد ان سعيداً قد أعلن في نهاية المسرحية انحيازه لخالد الذي مثل الوجه المشرق للمقاومة، يقول سعيد مخاطباً صفية:

"سعيد: يالله يا صفية... اللي صار خلاني أحس إني ضيعت عمري عبث...، وقدام كل اللي صار ما لقيت إشي أذافع فيه عن حالي إلا افتخاري بأني أبو خالد.. خالد اللي سبقنا كلنا بالتفكير... خالد اللي سميناه خالد لأنه كان عندنا أمل إنا نلاقي خلدون، ما لقينا هوش.. لقينا دوف وبقول إلنا الإنسان قضية، صادق، وخالد برضه قضية، مش لأنه إبني، قضية ولازم نقف معها... بطلت أفكر إني واقف مع خالد لأنه إبني، أنا واقف مع إنسان، مالهش خص المسالة بالدم واللحم والرحم والهوية وجواز السفر... أما خلدون وإلا دوف وإلا زفت الطين، أنا مش حاسس بالاحتقار إله، ما هو مش ذنبه لحاله...، الوطن إنه ما يصير اللي صار، وفلسطين الحقيقية شو بقت تعني لخالد.. خالد بعرفش البلاد، بعرفش الحليصة وحيفا وعكا، ومع هيك، عشانها حمل السلاح واستشهد، عشان فلسطين اللي كتب عنها محمود درويش وغسان كنفاني وإميل حبيبي، فلسطين اللي رسمها ناجي العلي واسماعيل شموط وكامل المغني.. إحنا بقينا نشوف فلسطين هي الماضي، خلدون وغيره، وهو شاف فلسطين هي الجاي، الوطن عنده هو المستقبل، وخالد والي مثله بصحوا أخطأنا وأخطأ العالم، اما ديفيد فهو عارنا، خالد شرفنا، والفلسطيني لازم يدفع ثمن...، انا كل اللي بتمناه.. يرجع خالد.. يرجع لي لحظة.. ابوسه من عينيه، وأرمني راسي على كتفه وأموت.. وأبدل دور الأب والإبن بشكل واحساس ما لوش تفسير" (البشتاوي وغنام، ٢٠٠٩).

إن المسرحية تحمل روحاً نضالية تميّط من خلالها اللثام عن الوجود الفلسطيني الذي يعبر عنه أبطال المسرحية (سعيد، صفية، خالد، وخلدون) الذين يمثلون أنموذج البطل الضحية، وإذا كان ديفيد هنا يرمز إلى جيل جديد لا يخرج عن كونه الجيل الذي سينشأ بين أحضان المغتصب، والذي قد يتنكر لوطنه ولأهله، فإن المسرحية جاءت لتدق ناقوس الخطر حول سياسات الاستيطان والتهويد التي سعى إليها الكيان الصهيوني منذ قيامه على تراب فلسطين، وهذه السياسات الموهلة لم تتوقف عند حدود ابتلاع الأرض وإنما امتدت إلى الاستحواذ الفكري على الإنسان الذي ينبغي تحريره لكونه يشكل قضية مثله مثل الوطن، وبالتالي فإن هذا الواقع يجعل من المقاومة مرتكزا أساسيا لتحرير الأرض والإنسان الفلسطيني الذي فرضت عليه الظروف السياسية والعسكرية واقعا مأساويا جديدا.

٧. الخاتمة

شكل الاستيطان اليهودي في فلسطين أحد نماذج الاستعمار، على الرغم من اختلاف حيثياته ومسبباته ودوافعه وانعكاساته على الفلسطينيين، وتضمن تفريغ فلسطين من سكانها الفلسطينيين الأصليين لصالح المستوطنين، وقد تبلور ذلك من خلال المسرح العربي الذي قدم معالجة لقضية الاستيطان وصورة المستوطن، وإذا كان المسرح العربي قد تناول قضية الاستيطان بشكل لم يرتق إلى مستوى الطموح، فإن تلك القضية قد أخذت اهتماما أفضل في منجزات المسرح الفلسطيني داخل فلسطين، وذلك نتيجة للتأثير المباشر للاستيطان على حياة الإنسان الفلسطيني واستقراره.

ويمكن رصد قضية الاستيطان في المسرح العربي في منجزات عدد من المسرحيين الفلسطينيين والعرب، فقد تم تناولها في النص المسرحي العربي من خلال عدد من النصوص منها: مسرحية مستوطن ل (جمال بنورة) عام ١٩٩٣م، وفي المسرحية الساخرة القصيرة (كابوس عاموس) ل (غنام غنام) عام ٢٠٠٧م. وتناول المسرحيون العرب قضية الاستيطان في العرض المسرحي حيث ظهر ذلك واضحا في عرض (حكاية العين والسن) للمخرج فرانسوا أبو سالم عام ١٩٨٤م، ومونودراما (عائد إلى حيفا) للمخرج يحيى البشتاوي، ويمكن القول أن صورة المستوطن قد جاءت في الأعمال السابقة (نصا وعرضا) لتعبر عن حالات العنصرية والدموية والإرهاب التي جاء عليها المستوطن ضمن بنية مسرحية سيطرت فيها المأساة والكوميديا الساخرة على مجريات الأحداث المسرحية.

وعبرت الشخصيات المسرحية عن الواقع الفلسطيني ضمن مرجعياتها الفكرية والتراثية، وحملت الشخصية المعبرة عن الإنسان الفلسطيني هنا هموم شعبها لتأتي قوية ومتمردة ومتسلحة بالإيمان بعدالة قضيتها، وهي في ذلك تأتي نقبضا للشخصيات الصهيونية الاستيطانية مثل شخصية المستوطن (يوسف سلامة) في مسرحية (حكاية العين والسن)، وشخصيتي (أفرا كوشن ومريام) في مونودراما (عائد إلى حيفا)، لتحمل لنا الأحداث المتعلقة بالقضية الفلسطينية هنا بعدا نضاليا يميّط اللثام عن الوجود الفلسطيني الذي يعبر عنه الأبطال وهم يتصارعون مع قطاعان المستوطنين ضمن مواقف بطولية هدفها تحرير الأرض والإنسان الفلسطيني.

بيان تضارب المصالح

يقر جميع المؤلفين أنه ليس لديهم أي تضارب في المصالح.

المراجع

- أبو عرفة، عبد الرحمن. (١٩٨١). *الاستيطان، التطبيق العملي للصهيونية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- أبي صعب، بيار. (١٩٨٧). الحكواتي الفلسطيني – مسرحية الذاكرة أو إعادة امتلاك المكان. *مجلة المقدمة*، (١٦).
- البشتاوي، يحيى وغنام، غنام. (٢٠٠٩). *عائد إلى حيفا* [مسرحية غير منشورة]. عمان، الأردن.
- بعلي، حفناوي. (٢٠٠٩). *فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر*. عمان: دار اليازوري للنشر والتوزيع.
- بنورة، جمال. (١٩٩٣). *سراج لم ينطفئ – مسرحية مستوطن* (ط ١)، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس.
- السعافين، إبراهيم. (١٩٨١). أصول الدراما ونشأتها في فلسطين. *مجلة فصول*، (٢).
- شاحك، إسرائيل. (١٩٧٩). *حقيقة بيغن وشركائه – مقتطفات وثائقية*. مجلة فلسطين المحتلة، بيروت.

شوفاني، الياس. (٢٠٠٢). *إسرائيل في خمسين عاماً. المشروع الصهيوني من المجرد إلى الملموس* (ط١)، دمشق: دار جفرا للدراسات والنشر.

صديق، وليد. (١٩٨٠). عرض كتاب الحركة المسرحية في المناطق المحتلة. *مجلة الأقلام*، (٩).

عايد، خالد. (١٩٨٤). *الموسوعة الفلسطينية، دراسات القضية الفلسطينية، توسع حدود التقسيم وقيام إسرائيل* (ط١)، ج ٦، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق.

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (ط١)، القاهرة: عالم الكتب.

غنام، غنام. (٢٠٠٧). *كابوس عاموس [مسرحية منشورة على الانترنت]*. عمان.

الكيلاني، هيثم. (٢٠٠٠). مستقبل القوة العسكرية الإسرائيلية. *مجلة القدس*، (١٨).

المسيري، عبد الوهاب. (١٩٩٩). *موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية* (ج ٧)، بيروت: دار الشروق.

منصور، واصف. (١٩٨٥). قراءة في المسرح الفلسطيني. *مجلة الكرمل*، (١٨).

ياسين، وآخرون. (١٩٩٩). *صراع القرن - الصراع العربي الصهيوني، وإسرائيل عبر مائة عام* (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

References

- Databank. (n.d). Retrieved from :
<http://databank.madarcenter.org/databank/printTopic.asp?TopicID=776>
- Newman, D. (1981). Gush Emunim and settlement-type in the West Bank. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 8(1), 33-37.
- Saleh, H. A. K. (1990). Jewish settlement and its economic impact on the West Bank, 1967–1987. *GeoJournal*, 21, 337-348.

^١. مثير كهانا: (١٩٣٢. ١٩٩٠م)، اسمه الأصلي مارتن ديفيد، ولد في نيويورك، ودرس في معاهدها الدينية اليهودية، انضم إلى حركات (بيتار) و(بني عكيفا) ، ثم أسس (لجنة حماية اليهودية) عام ١٩٦٨ في الولايات المتحدة، التي جعلت هدفها السعي لمواجهة الدعوات اللاسامية من جهة ومساعدة اليهود من جهة أخرى في مواجهة أي هجوم يتعرضون له. ألفت الشرطة الفدرالية الأمريكية القبض على كهانا عام ١٩٧١م بسبب وجود سلاح غير مرخص في حوزته، وأطلق سراحه بكفالة بمساعدة أحد زعماء المافيا في نيويورك، مما أثار الشبهات حول علاقته مع المافيا. هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٧٢م وبدأ بمحاولات لإجبار الفلسطينيين على ترك البلاد، ونجح في الوصول إلى الكنيست في الدورة الحادية عشر بعد أن فشلت الدورات الانتخابية السابقة. وكان كهانا قد أسس حركة سياسية وحزبية باسم (كاخ)، ووضع في بيانها التأسيسي أسسا عنصرية ضد العرب في إسرائيل، ومن أبرزها دعوته إلى الترانسفير (الترحيل)، وأعلنت المحكمة العليا في إسرائيل عن رفضها قبول تسجيل قائمة (كاخ) رسميا لخوض انتخابات الكنيست، فعاد كهانا إلى نشاطه غير البرلماني في نيويورك محرضا ضد العرب والفلسطينيين، إلى أن اغتيل عام ١٩٩٠ في نيويورك على يد المصري سيد نصير.

(أنظر. المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، بنك معلومات مدار، <http://databank.madarcenter.org/databank/printTopic.asp?TopicID=776>)

^٢. قدمت هذه المسرحية في عام ١٩٨٤م، وهي تأليف جماعي لأعضاء فرقة الحكواتي، وقد بلغ عدد عروضها (٥٥) عرضا حيث قدمت في القدس والجليل وبريطانيا وفرنسا، واسكتلندا، وهولندا، وبلجيكا.

^٣. انتجت هذه المسرحية لفرقة طقوس المسرحية بدعم من وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، وهي معدة عن رواية (عائد إلى حيفا) للشهيد الأديب (غسان كنفاني)، حي قام بإعدادها كل من (يحيى البشتاوي) و(غنام غنام)، سينوغرافيا: فراس الريموني، تأليف وتنفيذ موسيقي: مراد دمرجيان، تصميم وتنفيذ الاضاءة: محمد المرashedة، تمثيل: غنام غنام، وإخراج: يحيى البشتاوي، وقد عرضت هذه المسرحية ما يقرب من سبعين عرضا في الاردن، وفلسطين، والإمارات، والجزائر.