الدكتور أحمد السعدنى

أدب باكثير المسرحى

الجزء الأول

المسرح السياسى

١٩٨٠

مكتبة الطليعة . أسيوط

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى زوجتى .. وأولادى

مقدمة

إذا كان لنا أن نقول مع « أشلى ديوكس » : « إن الكاتب الدرامى يجعل من المسرح منصة عامة للتعبير الشعبى فى الأزمنة المختلفة »(١) ، فإننا نقول أيضاً إن « على أحمد باكثير » هو الكاتب الدرامى الذى تنطبق به هذه المقولة أكثر من سواه من كتاب الدراما فى مصر .

وليس فى هذا الزعم مصادرة على المطلوب ، ولكنه استنتاج له مبرراته النقدية — وإن كانت هناك تحفظات على هذا الاستنتاج ؟ منها : إن علم النقد يحاذر من الأحكام الكلية ، لأن النظرة الشاملة قد تعنى أنه ليست هناك دقة فى التناول ، ومنها أيضاً أن باكثير لم يدرس بعد الدراسة النقدية الكافية من أساتذة النقد ، ومن النقاد جميعاً .

وإذا كنت أحاول أن أدرس باكثير دراسة نقدية من خلال أدبه المسرحى ، فقد وضعت أمام ناظرى اعتبارين :

الاعتبار الأول : أن باكثير قد أضاف إلى تراث الأدب المسرحى المكتوب باللغة العربية أعمالا كثيرة ، أخذ من التاريخ ، ومن التراث الشعبى ، ومن الأسطورة ، ومن الواقع قبل أن يصبح تاريخا — تناول القضايا المختلفة ، ناقش أمور السياسة والمجتمع ، وهذه شائبة تؤثر على رؤيته للأمور ، وبالتالى تؤثر فى نتاجه وعطائه .

الاعتبار الثانى : أن باكثير دخل إلى حقل الأدب المسرحى وقد سبقه إليه توفيق الحكيم بعطائه المتنوع . وبالأضواء التى ألقيت عليه . وخلال

---

(١) أشيل ديوكس — الدراما — ترجمة محمد خيرى — ص ٤٤

ثلث قرن أو يزيد قليلا ، كان الكاتبان كفرسى رهان فى الميدان ، يقومان بترسيخ جنس أدبى لم يزل بعد جديدا على المجتمع ، وهذه الحقيقة كان لها أثرها على المفاهيم ، وعلى الأداة جميعا .

إزاء عطائه الكثير ، درست فى هذا الجزء من كتاب « أدب باكثير المسرحى » مسرحه السياسى ، وهو من الملامح الرئيسية فى المسرح السياسى فى مصر :

قمت بتقسيم الكتاب إلى مدخل ، وفصلين ، وخاتمة : فى المدخل أشرت إلى فن الملهاة ، منذ أرستوفانيس . وفى الفصل الأول تناولت قضيتين : القضية الأولى : النضال المسلح ، والقضية الثانية : الصهيونية والعنصرية — وبوبت أعمال باكثير فى الأدب المسرحى السياسى تحت هاتين القضيتين .

أما الفصل الثانى فقد تناولت فيه القضايا والنتائج التى توصلت إليها من خلال الدراسة : وأنهيته بالوقوف امام ملامح مسرح باكثير السياسى : وأجملت فى الخاتمة ما قدمته الدراسة :

اعتمدت فى دراستى على النص أول الأمر لأن الدراسة النصية — فى ظنى — هى المدخل الحقيقى لدراسة العمل الأدبى :

وبعد ، فأرجو أن أوفق فى استكمال دراسة أدب باكثير المسرحى :

والله هو الموفق

مدخـــل

فن الملهاة

١ ـ الكوميديا

٢ ـ الكوميديا عند العرب

الكهرمغناطيسية

يشير و ـ مولوين ميرشنت W. Mooluwyn Merchent في كتابه « الكوميديا » Comedy إلى التعريف القاموسى لكلمة « كوميديا » فيقول إن قاموس أكسفورد الإنجليزى يشتق الكلمة من لفظ Comedia « كوميديا » نقلا عن الكلمة اليونانية التى تعنى ، إما المسرح الصاخب ، أو اللهو أو تعود إلى مصدرها المحتمل ، أى القرية ـ وإما بمعنى مغن أو مطرب . وهكذا يعود أصلها إما إلى « شارع المسرح الصاخب » أو إلى « شاعر القرية » وهى تسمية لا تخلو فى حد ذاتها من مغزى(١). هذا الغموض الذى يكتنف اشتقاق الكلمة ذاتها يظل ماثلا فى الاستشهادات التى يشتقها قاموس أكسفورد من الاستخدامات الأولى للمصطلح ، موضحاً التعريف الآتى :

الكوميديا مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ، ونهاية سعيدة(٢) .

قلما يختلف النقاد حول التراجيديا ، ولكنهم إذا تحدثوا عن الكوميديا ، فإنهم يختلفون ـ ولعل السبب فى هذا أنهم حين يبحثون فى التراجيديا فإنهم يضعون أمامهم الآراء التى تركها أرسطو ـ أما فى الكوميديا ، فالأمر يختلف ، « لأن أرسطو لم يترك من النظريات ما يهتدى به النقاد فى هذا الشأن »(٣) .

يطرح « ميرشنت » سؤاله : ما هى الكوميديا ؟ ويجيب بأن الإجابة عن السؤال تنطوى على خوض فى مسائل النقد وفى علم النفس ، وفى علم الاجتماع ، وفى علم ما وراء الطبيعة(٤) .

يسأل « إريك بنتلى » نفس السؤال : ما هى الملهاة كفن من فنون الدراما(٥) ؟ ويقول إنه للاجابة عن السؤال يتعين علينا أن نفحص عن مختلف

---

(١) مولوين ميرشنت ـ الكوميديا ـ ترجمة د . على أحمد محمود ـ ص ١٧ .
(٢) المرجع السابق ـ ص ١٨ .
(٣) د . شفيق مجلى ـ الكوميديا الشكسبيرية ـ المسرح ـ إبريل ١٩٦٤ ص ٨٧ .
(٤) ميرشنت ـ نفسه ـ ص ٢٠ .
(٥) إريك بنتلى ـ المسرح الحديث ـ ص ٢٢١ .

الظواهر التى سميت ملاهى ، ونوازن بينها ، لنرى ماهية الخاصية المشتركة بينها إن وجدت ، مما يبرر هذه التسمية المشتركة – لقد عنيت الكوميديا أو الملهاة أكثر ما عنيت بالشئون الاجتماعية والتاريخية والدنيوية العابرة وحيث سعى الكاتب التراجيدى إلى تصوير الفرد باعتباره الرجل الذى يمثل الكون ، حاول كاتب الكوميديا أن يصور الأنماط والجماعات والطبقات ، ويبين الفوارق القائمة بين الناس(١) .

وفى حديثه عن إحياء الكوميديا يرى «ل–س– نايتس L.C .Knights» أن الكوميديا لا بد أن تتضمن النقد الاجتماعى(٢) » .

والذين يبحثون عن مصادر الكوميديا ، يردونها إلى أصول سيكلوجية ، إلى الأساطير ، إلى الطقوس والشعائر الدينية ، أو إلى أصول اجتماعية تنظر إلى الأدب الكوميدى باعتباره عاملا له قيمته بطريقة ما فى علاج النفوس .

يقول « ماك سينيت Mack. Sennet » أساس النكتة هو المساس بكرامة الإنسان(٣) .

ويقول « إريك بنتلى » فى كتابه « حيـاة الدراما » : لقد تحدث «جلبرت مبرى» عن «التشابه الشديد بين أرسطو وفرويد» والواقع أن فرويد بلغ فى تحليله لفكرة « التطهير » أبعاداً لم يكن يحلم ببلوغها أى معلق على أرسطو ، ففى خلال التسعينات من القرن الماضى ، كان يسود الاتجاه إلى تسمية العلاج الجديد للاضطرابات النفسية « بالتطهير » بدلا من الاسم الذى أطلق عليه فيما بعد وهو التحليل النفسانى – فإن فرويد يعتبر النكات التى يطلقها الناس فى أساسها نوعاً من « التطهير » أو المتنفس للمكبوت من العواطف ،

(١) المرجع السابق ص ٢٢ .

(٢) L. C. knights : Restoration Comedy. the reality and the myth From : Criticism The Foundations of Literary jud gment : P 337.

(٣) ميرشنت – المرجع السابق ص ٢٣ .

أوليست النكات على هـذا النحو مجرد تسلية أو إثارة(١) .

ويرى « بنتلى » أن « فرويد » يميز بين نوعين من النكات ، نوع حسن النية لا يؤذى ، ونوع له هدف واتجاه وغاية يبتغى الوصول إليها ويفرق بين غايتين : الهدم والتعريض ، التهشيم والتعرية – فالنكات الهادمة تندرج تحت السخرية ، ونشر الفضيحة ، والهجاء الساخر – والنكات الفاضحة تندرج تحت عبارات مثل الفحش ، الفجور ، والقول البذىء(٢) .

ويعلق « بنتلى » على رأى « فرويد » بقوله : إن الشىء الوحيد الذى يسترعى الانتباه فى هذا التصنيف هو كونه يضع البذىء من القول جنباً إلى جنب مع الهجاء الساخر ، ولكن عندما يؤول الأمر إلى حقائق ومتطلبات خشبة المسرح ذاتها ، فإن هناك أيضاً قدرة مدمرة للنكتة ، من حيث أنها قادرة على أن تفشى وتفضح(٣) وإذا جاز استخدام التعبير – نكتة – فى هذا السياق ، فإن فضح « شيلوك » فى مسرحية «تاجر البندقية لشكسبير » وتعريضه لطائلة القانون يقلب عالمه رأساً على عقب – ونحن مدفوعون إلى تجاوز الحدود التى تلتقى عندها الكوميديا مع الهزل .

يقول « فرويد » مشيراً إلى الأثر الكوميدى المسرحى لما يشاهده جمهور النظارة من مفارقة وخاصة بين الجهد المبذول والنتيجة الفعلية « يبدو لنا الشخص مضحكاً حين نقارنه بأنفسنا فنجد أنه يبدى اهتماماً مفرطاً بوظائف جسمه الطبيعية ، بينما لا يبذل لطاقاته الفكرية إلا الشىء الضئيل للغاية ، وليس من جدال فى أن ضحكنا فى الحالتين يكون تعبيراً عن الشعور بالابتهاج لهذا التفوق الذى نحسه فى أنفسنا تجاه هذا الشخص(٤) .

يعلق «ميرشنت» على قول « فرويد » بقوله : إننا نجد أنفسنا فى مواجهة

(١) ميرشنت – المرجع السابق – ص ٢٤ – ٢٥ .

(٢) نفسه ص ٢٥ .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٢٦ .

(٤) نفسه ص ٢٦ – ٢٧ نقلا من كتاب فرويد – النكات وعلاقتها باللاوعى .

قصور ملحوظ فى النظرية السيكلوجية عندما تنتقل بها إلى عالم الفن والنقد إن هناك إسرافاً فى إصرار « شيلوك » على الثأر من « أنطونيو » ، كما أن هناك نوعاً من الكوميديا فى تقبلنا على مضض سخف « شياوك » وهو يشحذ سكينه ممنياً نفسه باقتطاع رطل اللحم من جسد أنطونيو — والمشاهد الذى يرى فى عبارة « شيلوك » « اسمحوا لى أن انصرف من هنا فلست على ما يرام » مجرد امتداد للفكاهة الساخرة — لا بد أن يكون مشاهداً خالياً من الإحساس(١) .

وبظهور نظرية « هنرى برجسون » تصبح سيكولوجية الضحك أساس البحث فى المسرح الكوميدى ، فهو يبحث فى كتابه « الضحك دراسة فى معنى الكوميديا » طبيعة الموقف الكوميدى عندما يصبح موضوعاً للدراما . تصوروا فى أذهانكم شخوصاً معينة فى موقف محدد ، فلو أنكم عكستم الموقف فقلبتم الأدوار رأساً على عقب ، لجعلتم من ذلك مشهداً كوميدياً . تآمر الشرير الذى يذهب ضحية شروره ، حين يصبح المخادع مخدوعاً — تلك هى المادة المعروفة لمسرحيات كثيرة والفكرة الأساسية فى كل حالة تتضمن عكساً للأدوار ، وموقفاً ينقلب على رأس مدبره(٢) .

هذا صحيح على مستوى الفارس وربما يتضمن فى النهاية بعضاً من النقد الاجتماعى العميق(٣) — وهو ما يراه « نايتس » كما سبق أن أشرنا .

إن تعريف « برجسون » ينطبق على فكرة التحول المفاجىء فى الأقدار وهو الطريق إلى حل عقدة المسرحية فى معظم الأعمال التراجيدية(٤) ويحذر « نايتس » من زيف التفسير السيكلوجى للأشكال الأدبية واتجاهه إلى التركيز على التجريد والتعميم بدلا من التركيز على مهمة النقد الرئيسية — يقول :

(١) نفسه ص ٢٨ .
(٢) نفسه ، نفس الصفحة .
(٣) نفسه ، نفس الصفحة .
(٤) نفسه : ص ٢٩ .

« إذا ما افترضنا وجود صلة ثابتة بين الكوميديا والضحك فليس من المحتمل أن نصدر حكماً له وزنه وفائدته فى ميدان النقد — إن الظن يقوم لدى البعض بأنه ما علينا إلا أن نكتشف الصيغة التى تفسر الضحك ، حتى ينجلى أمامنا « سر » جونسون ، تشوسر وجويس — غير أنه ما من واحد من التفسيرات المقدمة لمشكلة الضحك) جدير بأن يجعلنا أحسن استعداداً للفهم ، استناداً إلى القول بأنه يجعلنا أكثر استجابة لفن موليير »(١) .

للكوميديا أنماط ثلاثة : الفارس والفكاهة الدرامية ، والهجاء الساخر — غير أن هذه الأنماط — مثلها مثل جميع التقسيمات النقدية — نادراً منها ما تكون فى الواقع العملى منفصلة تمام الانفصال ، بل غالباً ما تكون متداخلة ، فنادراً ما يكون الفارس منفصلاً عن الهجاء الساخر ، كما أن الفكاهة التى تظهر فى مجال الترويح الكوميدى لا تجىء إلا وهى مصحوبة بأصداء عالية للمفارقات الدرامية التى ترمى إلى النقد(٢) .

ترتعتبر مسرحية « السيكلوبس » « ليوريبدس » نموذجاً ملائماً للفارس ، وهى النموذج الوحيد الكامل الباقى للمسرحية الساتيرية ، والتيسية — وفى معظم المسرحيات الساتيرية تكون الكوميديا — وفاقاً لما تقضى به حاجات مسرحية هزلية ، منوط بها أن تنهى العمل كله — كوميديا الموقف Comedy of Situation أكثر منها كوميديا اللفظ البراق Comedy of verbal brilliance غير أنه يكون هناك أيضاً نوع فج ومألوف من اللعب بالألفاظ يقوم مقام الظرف الذكى فى كوميديا الظرف Comedy of wit دون أن يرتفع قط إلى مستوى العبث الثرى اللامنطقى الذى برع فيه أرسطوفانيس(٣).

يتمثل اللعب الهزلى بالألفاظ فى المشهد التالى ، حيث فقد « بوليفيوس » بصره على يد « أوديسيوس » الذى أطلق على نفسه اسم « لا أحد » فتستجوبه جوقة من الساتيريين .

(١) نفسه : ص ٢٢ — ٢٣ .
(٢) انظر نفسه : ص ٣٥ .
(٣) انظر نفسه : ص ٣٧ .

الكورس : علام تصبح ياسيكلويس .

سيكلويس : لقد مت .

الكورس : تقصد أنك ميت .

سيكلويس : ميت بالنسبة للدنيا .

الكورس : ميت من الشرب ، وواقع فى النار .

سيكلويس : (لا أحد) أبرحنى ضرباً .

الكورس : إذن فلم يمسسك أحد .

سيكلويس : (لا أحد) أعمانى .

الكورس : إذن فأنت ترى .

سيكلويس : لو كنتم فى مكانى .

الكورس : ماذا ؟ لا أحد يصيبنا بالعمى ؟

سيكلويس : لا تهزأوا بى ، أين (لا أحد) ؟

الكورس : ليس له مكان يا سيكلويس .

إن السياق الإيقاعى لهذه الفقرة يظل هكذا ماثلا — فإذا قدمت على خشبة المسرح كفقرة هازلة اتسمت بضحالة واضحة ولكن فى إطار فاجعة العمى المؤلمة ، يسمو هذا الظرف اللفظى بالمهزلة إلى قوة أرقى وأعظم — فلا يسعنا إلا أن نعقد المقارنة بينها وبين الفارس التراجيدى الذى يتضمنه ظرف « الملك لير » بعد أن وافاه الجنون . والذى يتضح فى تعليقه على ما أصاب جلوستر من عمى . فطابع التلاعب الفارسى العابث الذى يصاحب فاجعة العمى القاسية يؤلف من الكوميديا الساتيرية والتراجيديا الرفيعة(١) .

أما جوانب الفارس غير اللفظى فيمكن إيضاحها بمشهد قصير من مسرحية هيلين « ليوريبيدس » ، حيث نجد التأثير المتزايد لتناقض تراكم فوق

(١) نفسه : ص ٢٨ .

تناقض(١). يلتقى «مينلاوس» « بهيلين » الحقيقية فى مصر — « وهنا يتحفنا يوريبيدس » بما يمكن تسميته بمحاكاة ساخرة لمشاهد التعرف على الغائبين ، فإنه يبدو واضحاً فى هذا المشهد أن المؤلف يتلذذ باستغلال الفرص المتاحة لقيام الكوميديا فى ارتباك « مينلاوس » الذى يظهر على خشبة المسرح بثياب رثة علاها عشب البحر ، فيكون فى الوسيلة المرئية مزيد من الفكاهة ، وهكذا يؤدى عنصر الفارس فى المسرحية إلى الكوميديا الصامتة» (٢) .

مينلاوس : من أنت ؟ من تلك التى أراها فيلك أيتها السيدة ؟

هيلـــين : بل من أنت؟ فإن نفس السبب يدعو كلينا إلى التساؤل(٣) .

المفارقة هنا فى هذا اللقاء الهزلى بين « مينلاوس » و « هيلين » ، بعد حرب طروادة التى قامت من أجل شبح — لقد كان « يوريبيدس » — فيما يرى « نيكول » مسرحياً محيراً عاون كثيراً على انتهاء مسرح المأساة فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد(٤) .

وجاء « أرستوفان » ليقدم — ما سماه « نيكول » — الملهاة القديمة .

لقد سمح للملهاة أن تمثل لأول مرة فى مواسم ديونيسيوس عام ٤٨٦ قبل الميلاد ولكن كانت صورة الملهاة قد تكونت قبل ذلك بحقب كثيرة من العديد من مواد التسلية والطقوس — ثم وجدت الملهاة القديمة — وكانت تمثيليات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة — منذ كانت عرضاً جانحاً إلى المغالاة ، يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بمادة بالغة

(١) نفسه نفس الصفحة .

(٢) نفسه : ص ٢٩ .

(٣) الاردايس نيكول — المسرحية العالمية — ص ١٠١ وانظر أيضاً : المشهد الرابع من مسرحية هيلين ترجمة د . على نور من كتابه — ملامح مصرية فى المسرح الإغريقى ص ١٠٢ .

(٤) نيكول — المرجع السابق — ص ١١٢ .

الخيال — وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية بأحط أنواع المجون والخلاعة(١) .

جاء « أرستوفان » ليكون أول من قدم الملهاة بصورتها الفاضحة ، وليكون أول من توسل بالكوميديا فى عرض القضايا السياسية — ولا تقتصر آثاره الباقية على « إظهارنا على مدلول الملهاة القديمة ، لكنها تؤدى إلى مدلول أهم من ذلك ؛ وهو إظهارنا على مدلول المأساة فى أرقى صورها» (٢) .

جاء « أرستوفان » ، و « يوريبدس » فريسة للمرارة والألم من جراء حرب البيلبونيز ، وانهيار الديمقراطية فى أثينا — وكان الكاتبان متفقين فى نقدهما للحرب — ولكن كان بين الرجلين اختلاف كبير فى فلسفتهما الأساسية . فعلى حين كان يوريبدس منتمياً إلى جماعة المفكرين التقدميين من الشبان ، وأقدم على تحقير أساطير الماضى ، كان أرستوفان رغم مرحه الصاخب مصوغاً من مرمر أسخيلوس وقد حاول بكل قوته أن يرد الجيل المنحل من مواطنى زمانه إلى فضائل الأسلاف ، إنه محافظ مؤمن ، فى حين جنح يوريبدس إلى الكفر والتحرر والبعد عن التزمت (٣) . وربما كان من الملفت للنظر أن الملهاة اليونانية القديمة مشابهة للملهاة الحديثة فى عصرنا الحاضر . ونستخلص من وجود هذه الملهاة أن المدنية اليونانية كانت تمارس حياة عقلية فيها نضج وفيها جرأة ، وفيها حضارة متقدمة ومعقدة ، وفيها ذوق راق — هناك خواص إذن بين الملهاة الأرستوفانية ونظرتنا الحديثة إلى الأمور ، وبينها وبين المسرح الحديث ، وخصوصاً فى بعض الاتجاهات ، كالمجون ، والآراء المتطرفة والتمثيل بالإشارات .

والإحدى عشرة مسرحية التى وصلتنا من بين التيف والأربعين مسرحية

(١) المرجع السابق — ص ١١٩ .
(٢) المرجع نفسه — ص ١٢٠ .
(٣) انظر نفسه — نفس الصفحة .

التى كتبها أرستوفان ، تتناول حياة ذلك العصر وحوادثه وشخصياته المعاصرة فى حياة مدينة أثينا ، معرضاً فى حرية تامة لكل الأشياء التى تهم جمهور النظارة ، خاصة الأمور السياسية المعاصرة . تناول أرستوفان كل الموضوعات بروح النقد فى غير تحيز متوسلا بالمزاح والضحك العميق ، والتهكم ، مصوراً تصويراً هزلياً كل شخصية شاذة وحقيرة :

والكوميديا الأرستوفانية فيها الكثير من المجون ، ويغلب عليها الطابع السياسى سواء قل أو كثر ، وأحياناً الطابع الشخصى وكان وراء خيالها الوحشى ، ومزاجها المتطرف ، هدف بالغ الأهمية أو ضئيلها ، « كانت بمثابة الصحف السياسية والمجلات الأدبية والصور الكاريكاتيرية الشعبية ومطبوعات الأحزاب فى أيامنا هذه ، فكانت تتضمن ما لجميع هذه من إغراء ونفوذ لأن أقنعتها المضحكة ومناظرها الرائعة ، كانت تخاطب عين الجمهور بنفس القوة التى تخاطب بها نكتة المؤلف اللاذعة آذان الجمهور »(١) .

لم يكن هدف الكوميديا عنده مجرد المزاح المرح الجرىء الصاخب فحسب ، ولكن كان الهدف أيضاً هدف جدى يكمن وراء ذلك المزاح .

كان أرستوفان من حزب الأرستوقراطيين ، فقد رأى أن حزب الديموقراطيين له الغلبة وقتذاك — وكانت الكوميديا تتضمن النقد ولا تتضمن مديحاً أو ثناء وعليها أن تلذع بسرعة لكى تجذب إليها الجمهور وكان سوء تصرف الديموقراطيين وحكومة الرعاع أصلح العناصر أمام كوميديا « أرستوفان » . وجه نقده اللاذع وتهكمه الساخر « لكليون » زعيم الشعب ، الذى يحبه الشعب ، ولأنصار حزب « كليون » الشعبى ، وللحرب بصفة عامة التى يقودها الحزب :

كان أرستوفان يبغى خير الدولة ، ويحب الحرية ، لذلك كان يناوىء

(١) أمين سلامة — مقدمة ترجمة — كوميديات أرستوفانيس — الجزء الأول ص ٦ نقلا من لوكاس كولتر من مقدمة كتاب أرستوفانيس كما ذكر فى (١) الحواشى والتعليقات .

حكومة الرعاع التى تسير خلف « كليون » وتحكم بالظلم والاستبداد ، وتقود المدينة إلى حرب لا سلامة لها فيها .

كان « أرستوفان » يرمى من وراء نقده للأخلاق إلى تطهير الجمهور من الفساد ، والرجوع إلى الأخلاق القديمة التى تقدس الدين والإنسان . لقد كانت كل المفاهيم والأوضاع التى يهاجمها « أرستوفان » هى سبب تدهور أثينا — كان المواطن الأثينى يتقاضى أجراً لحضوره اجتماعات المجلس ، وبذلك لا يكون حر التصرف فى الإدلاء بصوته . فقد كان هذا الأجر بمثابة دعوة للكسل ، فالشعب يتحول إذن إلى أدوات تردد ما يطلب منها ، ثم تتراخى ثم تموت . كان هناك عاملان لإفساد الفضيلة والقيم فساداً كبيراً : العامل الأول هو فساد الحياة العامة ، والعامل الثانى هو ظهور التعليم الجديد على يد السوفسطائيين الذى يدل الأفكار الجدية المنظمة ، بأفكار جديدة غامضة وملتوية ، تعتمد أول ما تعتمد على الجدل بحق وبدون حق مما أدى إلى إفساد الأخلاق والتعليم جميعاً . اجتمع على الإنسان الأثينى ، هذه المفاسد ، فكان « أرستوفان » يرى أن مسئوليته تلزمه بأن يقاوم هذا التيار فجاءت أعماله نقداً اجتماعياً وسياسياً . ومن بين الإحدى عشرة مسرحية التى وصلتنا ، نرى خمساً منها تتضمن النقد السياسى كانت مسرحيته الأولى « الأخارنيانية » أو « الأخارنيانيون — ظهرت عام ٤٢٥ قبل الميلاد — وهى أولى مجموعة من ثلاث كوميديات هى : « الأخارنيانية » و « السلام » و « ليزيستراتا » ألفها « أرستوفان » فى السنوات السادسة والعاشرة والحادية والعشرين للحرب البلوبونيزية . وتوضح لشعب أثينا مدى البؤس والويلات التى نجمت عن تلك الحرب ، وعن الأوغاد الذين أثاروها بسبب أنانيتهم واستهتارهم فكانت نتيجتها خراب الصناعة والزراعة ، وصارت الحاجة ملحة لطلب الصلح .

ولقد آثار تشنيعها للحرب وانتقادها المر للسياسة العامة لأنصار « كليون »

غضبه لدرجة حاول معها الفتك بأرستوفان الذى وجه إلى زعيم الديموقراطية هجوماً شخصياً مباشراً(١) .

والملهاة تشير إلى الآثار السيئة للحرب وإلى الأخطار السياسية فى داخل المدينة . كما أنها تهاجم المدرسة الفكرية الجديدة التى يمثلها « يوريبيدس » والتطورات الحديثة السياسية فى المدينة . ورغم ما فى المسرحية من إشارات بذيئة — كما يقول « نيكول » — إلا أن فيها رسالة خطيرة يحملها أرستوفان . وتبرز الحوقة على نحو محدد ما يهدف إليه الشاعر ، وإلى ما يعود على المدينة من فائدة ، إذا هى أصاخت السمع لما يقول(٢) : يقول الكورس « هيا بنا نستعد لإلقاء نشيد مغزى الرواية » (٣) وكان نشيد مغزى الرواية فى الكوميديا القديمة عبارة عن خطاب موجه من الشاعر إلى الجمهور وكان ينشده الكورس نيابة عن المؤلف وكان مضمونه سياسياً دائماً(٤) .

الكورس : لم يحدث منذ أن بدأ شاعرنا يعرض كوميدياته أنه افتخر بنفسه على المسرح ولكن بما أن أعداءه قد وشوا به إلى الأثينيين غير المذبذبين ، واتهموه بالسخرية من وطنه وإهانة الشعب ، فهو يرغب اليوم فى أن يجيب عن تلك التهم ويستعيد إلى جانبه أولئك الأثينيين المتأرجحين — إنه يقرر أنه قد فعل الكثير لخيركم ، وإنكم لتشكرونه على ذلك ، إذا لم تسمحوا لأنفسكم بعد ذلك أن يخدعكم الأغراب أو يستميلكم التملق — وإذا لم تكونوا من حيث السياسة أولئك الحمقى الذين كنتموهم ذات مرة . . . فلا يجب أن تفرطوا فى شاعركم إنه كان يحارب من أجل العدالة دائماً فى كوميدياته وقد وعدكم بأن يقودكم إلى السعادة غير مستخدم فى ذلك تملقا ولا رشوة ولا دسائس

---

(١) انظر — أمين سلامة — مقدمة الأخارنيانية — كوميديات أرستوفانيس الجزء الأول ص ١١٤ .

(٢) نيكول المرجع السابق — ص ١٢٥ .

(٣) أرستوفانيس — الأخارنيانية — ص ١٤٧ .

(٤) أمين سلامه تعليقات على المسرحية — هامش (٧٥) ص ١٨٦ .

ولا غشاً ، بل ينير لكم طريق الصواب بدلا من أن يتملقكم بالمديح والثناء وإنى لأسخر من خداع كليون ودسائسه ، فالعدالة والأمانة تحاربان من أجل مبدئى ، ولن تجدونى قط من أنصار السياسة الذين مثلهم مثل المرأة الفاسقة تذهب مع من يزيد الأجر . . . . لقد كنا نحن الذين طاردنا الأعداء فى موقعة « ماراثون » بينما يطاردنا الآن هؤلاء الأنذال حتى الموت(١) .

لقد كانت حرب جديدة تدور رحاها ، وإن السماح لأرستوفان بإخراج هذه الملهاة اللاذعة التى تناهض الحرب ، التى يشير فيها إلى المؤامرات التى حاكها الزعيم الشعبى كليون والتى تهزأ « بلاماكوس » — القائد العسكرى — على المسرح ، لدليل على أن الديموقراطية الأثينية كانت لم تزل قوية لم تنل منها الأحداث(٢) .

ويتساءل نيكول : فهل نتصور أن مسرحيـة تهزأ بالحرب كهذه المسرحية ، كان يمكن أن تصدر سنة ١٩٤٣ ويسخر فيها الكاتب من أيزنهاور أو منتجومرى ويهاجم روزفلت أو تشرشل(٣) ؟ .

وفى عام ٤٢٤ قبل الميلاد ظهرت ملهاته « الفرسان » وهى الرابعة من حيث الترتيب الزمنى لأعمال أرستوفان .

وتعتبر هذه الملهاة أعظم أعمال أرستوفان — فقد هاجم فيها « كليون » هجوماً مباشراً وكان « كليون » فى كامل قوته وسلطانه ، هاجمه بالنقد اللاذع وهاجم السياسة العامة للحزب الديموقراطى — وكان « كليون » زعيم الحزب ومحاميه منذ وفاة بركليس — صور ويلات الحرب التى نجمت عن الخطة الشريرة الخاطئة فى رأيه وألح فى طلب عقد الصلح لأن مصلحة الدولة المنهوكة القوى تتطلب ذلك .

ويعمد إلى كليون نفسه فيهاجمه بعنف شديد . وكان كليون قد هاجم

(١) المسرحية — ص ١٤٨ — ١٤٩ .
(٢) انظر نيكول — المرجع السابق ص ١٢٧ .
(٣) نفسه نفس الصفحة .

أرستوفان فى المجلس الشعبى واتهمه بأنه أذاع فضائح المدينة فى حضور الأجانب ، وبتلك الروح المريرة تناقض هذه الملهاة روح المجون التى غلبت على ملهاة « الأخارنيانية » .

وإذا كان أرستوفان فى هذه الملهاة قد استعمل الأسماء الحقيقية « لنيكياس ودیموستينس ، وهما أميرال البحرية الأثينية ونائبه فى ذلك الوقت . لكنه لم يفعل نفس الشىء مع كليون فقصده باسم البافلاجونى والدباغ — ذلك لأن كليون قد ألقى الرعب البالغ والإرهاب الشديد فى القلوب — ولم يجرؤ أى فنان بأن يصوره كاريكاتورياً خشية انتقامه ، ولم يجرؤ أى ممثل أن يمثل شخصه فوق خشبة المسرح . ويقال إن أرستوفان قام بنفسه بتمثيل دوره على المسرح دون استعمال أى قناع بل طلى وجهه العارى بروّاسب النبيذ لكى يقلد وجه رئيس الحكومة المحتقن اللون المنتفخ الأوداج(١) .

والحوار التالى يوضح إلى أى مدى بلغ هجوم أرستوفان ونقده لحكومة كليون .

بائع المشانق : (بائع سجق معارض لرئيس الدولة) .
أريد فقط أن تخبرنى ، كيف يستطيع بائع مشانق أن يغدو رجلا عظيماً ؟

ديموستينيس : هذا بالضبط هو السبب فى أنك ستصبح عظيما ، لأنك وغد خسيس لا تستحى من العار ، ليست خير امن أنذال السوقة .

بائع المشانق : إننى لا أعتبر نفسى جديرا بالقبض على زمام السلطة .

ديموستينيس : ولماذا ؟ بحياة الآلهة — لماذا لاتعتبر نفسك جديرا بها ؟ أهذا رأيك الحسن فى نفسك ؟ أخبرنى . هل أنت من أصل شريف ؟

(١) انظر : أمين سلامة — مقدمة المسرحية ص ٢٥ .

بائع المشانق : لا : وحياة الآلهة ! الحقيقة أنى من أصل وضيع.

ديموستينيس : يالك من طفل فاسد محظوظ – كل شيء يتفق ويؤكد عظمتك .

بائع المشانق : ولكنى لم أنل شيئا من التعليم . أستطيع أن أقرأ فقط . وحتى هذا بحالة سقيمة جداً .

ديموستينيس : إن ما يقف عقبة فى طريقك لهو معرفة القراءة . لن يريد رؤساء الدولة رجلا متعلما أو أميناً ، بل يحتاجون إلى رجل جاهل سافل – فلا تضيع هذه المنحة التى وعد بها الوحى .

بائع المشانق : وماذا يقول الوحى ؟

ديموستينيس : الحقيقة أن قوله موضوع فى أسلوب الألغاز الدقيقة ، البارع يقدر وضوحه ، إذ يقول : وعندما يقبض النسر الدباغ بمخالبه المعقوفة على تنين غبى ، ماص للدماء ، تكون هذه علامة على نهاية الثوم المخلل البافلاجونى الساخن – فيمنح الرب بائعى المشانق المجد ، إلا إذا آثروا أن يبيعوا سلعهم .

بائع المشانق : وكيف يعنينى هذا ؟

ديموستينيس : النسر الدباغ هو البافلاجونى(١) .

بائع المشانق : وماذا يعنى بالمخالب المعقوفة ؟

(١) وهو ما يرمز به أرستوفان لكليون زعيم الشعب ورئيس الحكومة .

ديموستينيس : يعنى أنه يسرقنا ويسلب جميع ما نملك بيديه الشبيهتين بالمخالب .

بائع المشانق : والتنين ؟

ديموستينيس : هذا واضح جد الوضوح - التنين طويل ، وكذلك المشانق – والمشانق كالتنين تشرب الدماء – وعلى ذلك يقول الوحى إن التنين سيتغلب على النسر الدباغ ، وإذا لم يقهره فليتملق هو بمسول الألفاظ(١) .

بائع المشانق : الوحى الإلهى يناديني ! أحقاً هذا ، لست أفهم إطلاقا كيف أكون كفئا لحكم الشعب .

ديموستينس : لا أسهل من ذلك ، استمر فى مهنتك – إخلط جميع شئون الدولة واعجنها كما تفعل فى مشانقك ولكى تريح الشعب اطبخ لهم دائما طعاما ذا نكهة طيبة يسر نفوسهم وعلاوة على ذلك فإن لك جميع صفات رئيس الدولة صوتا جهوراً فظيعا وطبيعة عنيدة معارضة ، ولغة ميدان السوق . لقد اجتمع فيك كل ما يلزم للحكم وإن كل وحى فى صالحك ، حتى وحى دلفى هيا خذ إكليلا من الأزهـار وقدمه لآله الغباء(٢) وضع نصب عينيك أن تناضل بشدة وعنف(٣) .

وتبلغ الملهاة حداً كبيراً من النقد العنيف لكليون حين يصوره حاكماً يعترف بشروره ولكنه يعلل ارتكابه لها بأنها من أجل الشعب .

كليون : كنت أسرق لرفع مستوى الشعب(٤) .

(١) هل لنا أن نقارن بين هذا الوحى وبين حلم الشيخ سليمان الحوسقى فى مسرحية الدودة والثعبان لباكثير ؟

(٢) كما لو كان الغباء من ضرورات الحكومة الجديدة .

(٣) المسرحية – ص ٤٢ .

(٤) المسرحية – ص ٩٤ .

ومن شخوص المسرحية شخصية « ديموس » بمعنى الشعب وهو رجل عجوز متردد غبى سهل الانقياد فى الظاهر ، وإن كان فى الواقع أكثر ذكاء مما يبدو عليه يترك أمر رعايته ورعاية شئون بيته فى يد عبد وغد من بافلاجونيا — منطقة بآسيا الصغرى على ساحل البحر الأسود — وهو يقصد كليون والصفة « بافلاجونى » ترمى إلى معنيين ، فهى أولا ترمى إلى أنه ليس أثينى الأصل ، كما تعنى الشخص الساخط الغاضب المتهور (١) .

ولا يبدى ألاردايس نيكول رضاه عن تلك الملهاة — يقول :

ومهما يكن تقديرنا لأسلوب أرستوفان ، فإننا لا نستطيع الاعجاب بهذه المسرحية . ففيها قضى الغضب والثورة على الضحك (٢) .

قدمت مسرحية « الزنابير » عام ٤٢٢ ق.م ، وفيها يصبح الإضحاك العمد أكثر مرحاً وعمقاً وجدية ، وفيها يعود أرستوفان إلى مهاجمة كليون وعلى الأخص كبار محلفيه الذين أضاعوا الوقت وأثبتوا أنهم خطر سياسى (٣) .

كان نظام القضاء فى أثينا يمنح المواطن أجراً ليعمل قاضياً وكان الحكم فى محاكم أثينا يصدر تبعاً لرأى الأغلبية كنظام المحلفين . وكانت هذه المحاكم تنظر فى شتى أنواع القضايا ، وكانت الشئون السياسية فى يد « مجلس الشعب » ، وكانت الشئون القضائية فى يد مجلس يسمى « دار القضاء العالى » .

تتلخص أحداث المسرحية فى أن فيلوكليون (أى صديق كليون) العجوز قاض متحمس لا يكل ولا يتعب . ولكن ابنه المدعو بدبليكليون (أى المناهض لكليون) يحاول أن يشفيه من شغفه الجنونى بهذا العمل الذى لا طائل من ورائه (٤) فيحبسه فى المنزل ويحاول الرجل العجوز بكل الحيل

(١) دكتور إبراهيم بكر — الدراما الإغريقية ص ١٠٦ .
(٢) ألاردايس نيكول — المسرحية العالمية — الجزء الأول — ص ١٢٧ .
(٣) المرجع السابق — ص ١٣٠ .
(٤) انظر — د إبراهيم بكر . المرجع السابق — ص ١٠٩ .

أن يخرج من المنزل وتأتى فرقة من زملائه المحلفين يرتدون ثياب الزنابير لنجدته — ولكنها تفشل ويقتنع الرجل أخيراً بالبقاء فى المنزل بشرط أن يسمح له بإقامة محكمته الخاصة وتبدأ محاكمة كلب البيت (لابيس — أى الخطاف) لسرقته قطعة من الجبن من صقلية « وهذه بلا شك إشارة واضحة إلى ذلك السياسى المدعى لاخيس الذى كان لسوء سلوكه الفاضح فى صقلية فى ذلك الوقت رائحة تزكم الأنوف (١) » يعمد الإبن إلى تدبير حيلة تجعل « فيلوكليون » يبرىء ساحة المتهم بعد أن ثبتت عليه التهمة من كلب زميل له . وعندئذ يغمى على الأب من الخجل ولا تعود إليه الحياة إلا حين يعده إبنه بحفلة مرحة .

ويشير الحوار التالى إلى أن القاضى يحكمه راتبه الذى يتقاضاه يومياً من المحكمة وهذا يعنى أن نزاهة القضاء غير متوفرة فى هذه الحالة .

الكورس : ألا يكفى أنى بذلك المرتب الضئيل يجب أن أشترى وقوداً وخبزاً وإداما لثلاثة أشخاص ؟ ثم أشترى تيناً بعد ذلك !

الغـلام : إن قال الحاكم الأعلى يا أبت ، إن المحكمة لن تنعقد اليوم ! فأخبرنى بأمانة يا أبت هل لدينا ما نتعشى به ؟ ألا نغدوا يا أبت فى مضايق الجحيم ؟

الكورس : الويل لها ! الويل لها !
الحقيقة أننى لا أعرف إلى أين أذهب فى هذه الدنيا من أجل لقمة للعشاء .

الغـلام : لماذا ربيتنى يا أبى ؟ ولم تعطنى شيئاً أقتات به غير قدر من الويلات القانونية (٢) .

(١) نفسه — نفس الصفحة .
(٢) الزنابير — ص ٣٧ من كوميديات أرستوفانيس — الجزء الثانى ترجمة أمين سلامة .

وفى العام التالى ٤٢١ قبل الميلاد ، عاد أرستوفان إلى موضوع حرب البلوبونيز . ومسرحيته « السلام » هى صيحة عاطفية لإيقاف الصراع الشعبى المميت الذى يحطم كلا من أثينا وإسبرطة(١) .

كتبت المسرحية قبل السلام الزائف الذى تمثل فى صلح « نسياس » . فقد عقد الصلح بعد ظهور الأخارنيانية بأربع سنوات . وكانت الحرب قد استمرت حتى ذلك الحين عشر سنوات . وترمى المسرحية إلى حاجة الشعب الملحة إلى التخلص من ويلات الحرب .

كانت المساعى التى تبذل فى سبيل تحقيق السلام بين أثينا وإسبرطة تسير قدماً بعد أن توفى كل من « كليون » وخصمه الإسبرطى العنيد « براسيداس » وتتلخص أحداث المسرحية فى أن « تريجايوس » (بمعنى من يجنى الكروم) (٢) كان يربى خنفساء ضخمة ليطير بها إلى السماء . وفى السماء يجد إله الحرب وحده . فقد هربت الآلهة جميعاً حتى لا يسمعوا شكايات أهل الأرض . ويستطيع تريجايوس أن يقابل « هيرميس » رسول « زيوس » كبير الآلهة ويعرف منه المكان التى دفنت فيه الآلهة السلام . ثم يجمع بعض الأشراف وهم الذين يكونون الجوقة ويحضرون حتى يعثروا على الآلهة المدفونة رغم إرادة إله الحرب الذى كان يريد أن يظل قابضاً على كل بلاد الإغريق .

الكورس : أيا ربة الشعر ؟ اطردى الحرب بعيداً عن مدينتنا وارأسى حفلات رقصنا ، إن كنت تحبيننى ، تعالى واحتفلى بأعياد زواج الآلهة وحفلاتنا نحن البشر ، وأعياد السعداء ، هذه هى الأفكار التى توحى بأعظم أغانيك الشعرية(٣) .

وتعتبر مسرحية « ليزيستراتا » الثالثة المتممة لمسرحيات الحرب والسلم ،

(١) نيكول المرجع السابق ص ١٣٢ .
(٢) د . إبراهيم سكر - المرجع السابق ص ١١٠ .
(٣) السلام - من كوميديات أرستوفانيس - المجلد الأول - ترجمة أمين سلامة ص ٢٣١ .

وهى الأخارنيانية ، والسلام ، وليزيستراتا ، وكان ظهورها بعد عشر سنوات من ظهور مسرحية السلام (أو الصلح) ، أى فى سنة ٤١١ قبل الميلاد . بعد أن مضى على الحرب إحدى وعشرون سنة وكان الأمل فى الصلح ضئيلا ، ولما كانت الأمور تتطلب علاجاً بدأ الشاعر يقترح حلولا هزلية لهذه القضية .

قادت ليزيستراتا سيدات أثينا - تساعدهن وفود من سيدات ولايات هيلاس الأخرى ، وعقدن العزم على إجبار الرجال على إنهاء الحرب . وكانت الخطة تقضى باستعمال العنف مع الرجال - الأزواج والعشاق - واتباع خطة إنكار الذات - « يجب أن نبتعد عن الذكور تماماً ، يجب أن ترفض كل زوجة وكل معشوقة العلاقات الجنسية أياً كان نوعها إلى أن يتفق الرجال على شروط الصلح» (١) .

« إذا بقينا داخل بيوتنا نتزين بالشفوف وأجمل الملابس الحريرية الرقيقة وقد تبرجنا وأزلنا الشعيرات الرفيعة عن وجوهنا وبشرتنا بحيث يزيدنا هذا جمالا وإغراء، فلن يستطيع الرجال أن يرفضوا لنا طلباً»(٢). وتحتل ليزيستراتا ومعها النسوة الأكروبول وفيه خزانة الدولة ويحاول الشيوخ المسنون إخراجهن بالقوة ولكنهم يفشلون . وبعد عرض لبعض المشاهد الفكاهية ، من صراع بين فريق الشيوخ من الرجال والعجائز من النساء ، ومن هزيمة الحاكم الأثينى . ومن التعاسة الكوميدية التى منى منها « كينسياس » حين حاول أن يرد إليه زوجته . ، يأتى الرسول من إسبرطة طالباً مقابلة السلطات الأثينية ، ويأتى من بيدهم الأمر ويتم الاتفاق على الهدنة بمعونة ليزيستراتا .

لا شك فى أن أول كاتب مسرحى توسل بالملهاة إلى عرض القضايا السياسية هو أرستوفان وإذا كان التزامه بقضايا مدينة أثينا ، قد جعله يقدم على ما أقدم عليه من نقد مرير لنظام الحكم وللديموقراطية فى المدينة ،

(١) ليزيستراتا - من كوميديات أرستوفانيس - المجلد الأول ص ٢٨٤ .
(٢) المرجع السابق - ص ٢٩٠ .

ولكليون الحاكم نفسه ، ولنظم المدينة السياسية والاجتماعية . وقد عرضنا لأعماله السياسية فقط وأهملنا الملهاة عنده التى تتناول النقد الاجتماعى ، لأن موضوع بحثنا يقتصر على المسرح السياسى ، الذى يتوصل بالملهاة — إن أرستوفان هو الوحيد بين كتاب الدراما حتى الآن الذى جعل الملهاة وسيلته إلى النقد السياسى :

جاء بعده « مينائدر » (٣٤٣ — ٢٩٢ قبل الميلاد) وقدم ما سماه نيكول الملهاة الجديدة(١) .

وجاء « بلاو توس » بعالمه الفكاهى—(٢) (٢٥٤ — ١٨٤ قبل الميلاد) ، وبالرغم من أنه اقتفى أثر « مينائدر » ، لكنه لم يقدم لنا ما يمكن أن يتقدم به على أرستوفان ، ولم يقدم ملهاة نقدية ، وإنما كان يؤمن بالضحك من أجل الضحك(٣). وكانت لمؤلفاته نكهة شعبية قوية ، كان يريد النجاح ، وكان على استعداد لأن يقدم للجمهور ما يحتاجه تماماً ، وكان خشناً متعجلا لم يلتمس تقدير الأدباء ، وإنما اكتفى بأن يضحك النظارة(٤) .

وكان لإنتاجه مصدرين : المصدر الأول : أنه كان على إلمام طيب بكتاب الملهاة الإغريقية الجديدة وبخاصة « مينائدر » ، بيد أن أسلوب « مينائدر » المهذب ما كان ليهيج الجمهور الرومانى ، العادى .

أما المصدر الثانى : فكان المهازل والمسرحيات الصقلية التى كانت متأثرة بدورها إلى حد ما « بأرستوفان(٥) .

---

(١) انظر — نيكول — المرجع السابق ص ١٥٠ — ١٦٤ .

(٢) انظر — د . إبراهيم سكر . الدراما الرومانية .

(٣) انظر كوميديات بلاوتوس — من النص اللاتينى — ترجمة أمين سلامة — دار المعارف بمصر — بدون تاريخ وهى ترجمة لخمسة فقط من مسرحياته فى حين عرض . د . إبراهيم سكر فى كتابه لإحدى وعشرين مسرحية من تأليف بلاوتوس .

(٤) نيكول : المرجع السابق ص ١٦٥ .

(٥) انظر : المرجع السابق — ص ١٦٦ .

أما « تيرنيس » (١٩٥ — ١٥٩ قبل الميلاد) فكان يدعوه قيصر (يتطرف مينائدر) وكان أشبه به فى أن هدفه هو إثارة الابتسام لا الضحك ، وكان ذا قدرة على حبك الموضوعات المأخوذة من المسرحيات الإغريقية . ولم يبق من مسرحياته سوى ست مسرحيات فقط ، وهى التى كتبها ما بين عام ١٦٦ ، عام ١٦٠ قبل الميلاد .

ويمكن القول بأن الملهاة الحقيقية قد توقفت بعد « تيرنيس » حتى جاء « شكسبير » و « لوب دى فيجا » — كانا متعاصرين . ولد شكسبير عام ١٥٦٤ وولد « لوب دى فيجا » عام ١٥٦٢ . وكرس كلاهما جهوده للمسرح فى نفس الوقت تقريبا ، حوالى الحلقة قبل الأخيرة من القرن السادس عشر ، وباعدت بين الرجلين المسافة ، فكان كل منهما فى جهل عن وجود الآخر ، وكان مكان كل منهما فى بلده كمكان الآخر . كانت أعمالهما على تنوعها تشترك فى خصائص كثيرة . وكان « دى فيجا » فى مسرحياته يعنى قبل كل شىء بالاستئثار باهتمام النظارة — وإننا نتخيل أن « شكسبير » لو انفسح وقته لصياغة نظرياته النقدية فى صورة بحوث — لجاءت فى صورة قريبة الشبه بالصورة التى شرح بها المؤلف المسرحى الإسبانى أهدافه فى (الفن الجديد لكتابة التمثيليات فى هذا العصر) فقد كانت روح هذا البحث واضحة لا تعرف الملاينة . يقول لوب :

« إنى أعرف كل القواعد ، لكن إذا كان على أن أكتب ملهاة — جعلت بينى وبين الملهاة بابا موصداً بستة أقفال فتخلصت من تيرنيس وبلاوتوس وكتبت طبقا للفن الذى ابتكره المتلهفون على تصفيق الجمهور » (١) .

كان « فيجا » يعمل على إمتاع جمهوره ، لأنه كان على استعداد لأن يقدم لجمهوره ما يطلبه(٢) .

---

(١) نفسه ص ٣١٥ .

(٢) انظر نفسه — ص ٣١٤ — ٣٢٥ — حيث يستعرض نيكول بعض أعمال لوب دى فيجا

أما الكوميديا الشكسبيرية ، فكانت مختلف عن الكوميديا الكلاسيكية . كانت الكوميديا الكلاسيكية – كما أشرنا – تعتمد على النقد الاجتماعي والنقد السياسي ، وقد انتهت عند الرومان إلى جانب من النقد الأخلاقي – فالرجل المتقدم في السن الذي يحاول أن يتصابى ليظفر بفتاة صغيرة – كان محوراً لما انتهت إليه الكوميديا الكلاسيكية ، ولم تكن العلاقة في هذه الحالة هي علاقة حب ، وإنما كانت تدور حول الجنس(١). والكوميديا الكلاسيكية واقعية لا تصور المجتمع فقط بل هي تدافع عن قيمه وتدعو لها ، في حين أن الكوميديا الشكسبيرية كوميديا رومانسية . فالى جانب العنصر الكوميدي بما فيه من سخرية ، ومواقف مضحكة ، يوجد عنصر آخر يختلف اختلافا بينا عن العنصر الكوميدي ؛ عنصر جاد يدور حول قصة حب ويحدد التوازن بين هذين العنصرين البناء الدرامي للكوميديا الشكسبيرية . ونحن إذا درسنا أيا من هذه الكوميديات ، رأينا إلى أي حد يهتم « شكسبير » بهذا التوازن الدقيق بين عالمي المسرحية ؛ العالم الكوميدي والعالم الرومانسي(٢) .

لقد صور شكسبير في كوميدياته المرح التقليدي كما في مسرحياته « عناء الحب الضائع » و« حلم ليلة صيف » و « كما تهواها » و « الليلة الثانية عشر ». والإسراف في العاطفة عند شكسبير يقابله إسراف في السخرية ؛ فالسخرية هي الدواء الذي يشفي من الإسراف العاطفي ، كما يسخر شكسبير من كل ما هو غير طبيعي أو مبالغ فيه – فنحن مثلا نرى كيف تقسم « أوفيليا » في مسرحيته « الليلة الثانية عشرة » على أن تعيش مخلصة لذكرى أخيها الذي مات ، فلا تكشف وجهها على الرجال لمدة سبع سنوات ، غير أنها تقع في حب أول رجل تراه – ومن أول نظرة – ثم إن هذا الرجل ما هو إلا فتاة متنكرة(٣) :

---

(١) انظر كوميديا – الحمير لبلاوتوس – من كوميديات بلاوتوس – ص ٧١ – ١٢٩ .

(٢) د . شفيق مجلي – الكوميديا الشكسبيرية . مجلة المسرح إبريل ١٩٦٤ ص ٨٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٩١ .

ولشكسبير رأي في الحب ، فالحب المثالي عنده هو الحب الذي يعطى دون مقابل وهو ثروة في حد ذاته – وفهم هذه الفلسفة عنده يساعد على فهم سخريته ببعض المحبين في كوميدياته مثل كوميديا «الليلة الثانية عشر» ، فالدوق الذي انغمس في حب مبالغ فيه نحو « أوفيليا » التي لا تبادله هذا الحب ، وسخرية شكسبير منه ؛ لأنه مسرف في عاطفته ، ولأنه ليس على استعداد في حبه للعطاء . وتدور كوميديا الأخطاء حول ذلك الحب الأناني الذي لا يعرف لذة العطاء ، بل شهوة التملك . وفي تاجر البندقية نرى أن من يريد الزواج ببورشيا عليه أن يختار أحد صناديق ثلاثة – فيه صورتها – ولا توجد الصورة إلا في الصندوق الرصاصي المكتوب عليه « على من يختارني أن يعطي ويضحي بما عنده(١) » .

مهما يكن من أمر فليس في الكوميديا الشكسبيرية ذلك النقد السياسي الذي رأيناه عند أرستوفان ، والذي يعبر أول ما يعبر عن التزام الفنان بقضايا وطنه وشعبه . وإن كان قد ضمن بعض مسرحياته نقدا اجتماعيا – أخلاقيا في الغالب – كما نرى في مسرحيته « العين بالعين » (١٦٠٤)(٢) والتي يعتبرها نيكول نهاية مجموعة الملاهي الرومانسية التي كتبها شكسبير(٣) .

وفي فصل بعنوان « الترويح الكوميدي » من كتابه « الكوميديا » يقول «ميرشنت» : « رأينا في المسرح الإغريقي درجات متفاوتة من العمق مماثلة في الدراما التراجيدية نتيجة لتدخل جوانب كثيرة متباينة من صنوف الكوميديا ، لذلك قد يكون مفيدا أن نتأمل – إذا ما سلمنا بشرعية « الترويح الكوميدي »

---

(١) انظر نفسه ص ٩١ – ٩٢ .

(٢) انظر وليم شكسبير – العين بالعين – ترجمة . د . زاهر غبريال وعلى الأخص المقدمة القيمة التي كتبها ج . و . ليفر .

(٣) انظر ألاردايس نيكول – المسرحية العالمية – الجزء الثاني – ترجمة . د . محمود شوكت ص ٣٢ .

كاصطلاح نقدى (بصرف النظر عن درجة الدقة التى قد تفسر بها كلمة ترويح)– ما إذا كان من المستطاع اعتماد مدلول مشابه هو اصطلاح «الترويح التراجيدى» (أنا فى الحق لم أره مستخدما قط ولكن ماذا يمنع من استخدامه ؟) وإذا كان التحويل المؤقت للتيار التراجيدى بفعل الكوميديا يمهد لمزيد من التراجيديا ، فهل يحقق التحويل المؤقت للتيار الكوميدى نفس الغاية فى الكوميديا ؟(١) .

وفى مسرحية فاوستس « لمارلو » نرى « واجنر » يقول عن المهرج الماجن الذى بلغ منه الجوع ،إنه على استعداد لأن يسلم روحه للشيطان فى مقابل كتف من الضأن . حتى وإن كانت من اللحم النيىء الذى يقطر دماً ،لكن المهرج يرفض – على النقيض من فاوستس – مطالباً بصفقة أفضـــل فى مقابل روح خالدة .

المهرج : يا للعجب : أأبيع روحى للشيطان من أجل فخذة من الضأن ؟ ولو كانت تلك الفخذة غير مطهية . لا يا صديقى العزيز – وبحق العذراء الطاهرة – إنى أريدها شواء متبلا ما دمت سأدفع مثل هذا الثمن(٢) .

هكذا تقوم الكوميديا بدورها التقليدى ، وهو دور الكورس . وكم تبدو نافهة غاية فوستوس العالم ، عند ما يبديها لنا إنسان ساذج . هذا التنويع العميق على فن الترويح الكوميدى يقوم بدوره هنا(٣) . ويعتبر ميرشنت من الترويح الكوميدى استعمال الفنان للبهلول أداة فى الدراما ،والبهلول Fool متصف بالبلاهة والعمق ، ولكن قد يصدر عنه من الدعابات الذهنية ، والظرف الذكى اللماح ما يجعل منه رفيقاً مضحكاً ومسليا الملك أو النبلاء ؛

(١) ميرشنت – الكوميديا – ص ٤٥ .

(٢) كريستوفر مارلو – مأساة الدكتور فوستس – ترجمة نظمى خليل ص ٥٠ .

(٣) انظر ميرشنت – المرجع السابق – ص ٥٦ .

وقد يسمو دوره فى المسرحية ، فيقوم بدور المعلق المتهكم على الأحداث والشخصيات ، أو بدور العقل والحكمة التى قد تأتى من أفواه المجانين ، من أمثال بائع الأفعى الساذج لكليوباترة(١)وحفار القبور فى حواره مع هاملت(٢) وبهلول الملك لير(٣) لشكسبير(٤) يقول « صامويل جونسون » فى دراسته لأعمال شكسبير « ليست مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق أو النقـــدى تراجيديات أو كوميديات بل هى إنشاءات من نوع متميز ، تعرض الحالة الحقيقية لطبيعة هذه الدنيا ، بما فيها من خير وشر وفرح وحزن ، ممتزجة بتنوع فى النسب لا حصر له ، وفى صور متباينة لا تحصى ، تعبر عن حالة هذه الدنيا التى تكون خسارة إنسان فيها مغنما لآخر ، والتى يندفع العربيد فيها إلى خمره ، بينما يوارى الصديق فى الوقت نفسه صديقه التراب ، وفيها يغلب أحيانا مرح العابث لؤم اللئيم ، وكثير من صنوف الأذى والمنافع تعطى وتمنع دون قصد أو خطة» (٥) .

هذا التداخل يجعلنا نرى أن الكوميديا لا يمكن تعريفها تعريفا تجريديا ولكننا فى ظروف محددة ، وفى لحظات خاصة فى الأدب حين ينحى التعريف جانبا ، نجد من السهل استشفاف الكوميديا لأنها تطالعنا برؤيتها الخاصة للحياة ، وبنوع معين من الكثافة يوازى كثافة الرؤيا التراجيدية وأمامنا على كل حال ، مقياس للتمييز بين الكثافة العاطفية والفكرية فى الأسلوبين التراجيدى والكوميدى ، وهو الذوق الحساس والتجربة النقدية ، كما أنه يمكن

(١) وليم شكسبير – أنطونيوس وكليوباترة – ترجمة . د . اويس عوض – المشهد الثالث من الفصل الخامس ص ١٦١ – ١٦٣ .

(٢) وليم شكسبير – هاملت – ترجمة . د . عبد القادر القط – المشهد الأول من الفصل الخامس ص ٢٣٥ – ص ٢٥٤ .

(٣) وليم شكسبير – الملك لير – ترجمة . د . فاطمة موسى – المنظر الخامس من الفصل الأول ص ٤٩ – ٥٠ .

(٤) انظر – ميرشنت – المرجع السابق ص ٥٨ .

(٥) نفسه ص ٨٧ .

الاعتماد على التعريف التقليدى ، حول نهاية المسرحية كقياس(١) .

أعمدة الكوميديا فى الدراما ثلاثة – أرستوفان – شكسبير – وموليير ، أما موليير فقد نجح فى خلق كوميديا تضعه بين أعظم كتاب الملهاة – كما يقول نيكول – وقد بدأ بتصوير الأفراد ثم اهتم بتصوير النماذج ، كان إدراكه سليما ، وقبوله للحياة قبولا صريحاً ، حاول أن يوضح أن التطرف من أى نوع لا يسير مع منطق الحياة . احتوت مسرحياته على صور هزلية كثيرة وحوت أحلك ملاهيه كثيراً من المرح ، ولكنه برع براعة فائقة فى إثارة (الضحك الفكرى) حيث حلت الابتسامة محل القهقهة وظل العقل متأثراً . كان موليير صاحب رسالة قدمها من خلال ملاهيه ، قوامها الانسجام المنطقى ، وتجنب التهويل وتطبيق الفكر على الجوانب الاجتماعية(٢) .

قدمت الكوميديا الأرسطوفانية أسلوباً فكرياً وجدلياً وتحليلياً ناقشت من خلاله قضايا المجتمع الاجتماعية والسياسية . وقدمت الكوميديا الشكسبيرية شكلا متعاطفا للعلاقات الإنسانية لا تقريع فيها ولا تعنيف ، ولكن فيها عالم يبحث بطريقة معقولة فى أصول الآفات الاجتماعية(٣) . وقدمت الكوميديا الموليرية الفكر الفاحص الناقد من خلال فن الضحك متناولا السلوك الاجتماعى والأخلاق الاجتماعية . ويؤكد « أوناموتو » أن « الكوميديا لها رؤيتها النافذة الحدية ، ومضامينها البعيدة سواء فى خط مشترك مع التراجيديا وضمن نطاق حدودها ، أو مستقلة بنفسها عن التراجيديا »(٤) .

ويرى « كريستوفر فراى » ، أن الكوميديا مهرب ليس من الحقيقة ،

(١) نفسه ص ٩٠ .

(٢) انظر نيكول – المسرحية العالمية – الجزء الثانى ص ١٤٩ – ١٥٠ وانظر – ميرشنت المرجع السابق ١٢١ – ١٢٢ فى حديثه عن مسرحية « عدو البشر » لموليير .

(٣) انظر – ميرشنت – المرجع السابق ص ١١٥ – ١٢٧ .

(٤) نفسه ص ١٣٠ .

بل من اليأس إنها مهرب يأتى فى آخر لحظة يؤدى إلى الإيمان(١) .

من خلال هذا العرض لمفهوم الكوميديا ، وتناول كتاب الدراما لها نستطيع أن نقرر أن أرستوفان هو الكاتب الدرامى الوحيد الذى توصل بالكوميديا لعرض القضايا السياسية .

ولنا أن نقف وقفة مع الكوميديا فى المسرح العربى : قبل أن نصل إلى باكثير ، لنرى أبعاد الملهاة عنده ، وكيف تناولها .

(١) نفسه ص ١٣١ .

- ٢ -

الكوميديا عند العرب

الكوميديا عند العرب :

تختلف الكوميديا عند العرب عنها عند اليونان أول نشأتها . فلقد كان الكاتب الدرامى العربى أكثر احتفالا بفن الكوميديا عن فن التراجيديا إذا قيس بزميله الكاتب الدرامى اليونانى ، فلقد بدأت الدراما عند العرب بالكوميديا .

ولعل الإرهاصات التى قدمت بين يدى الدراما عند العرب ، كانت أيضاً إرهاصات كوميدية « فالمقامة المضيرية » لبديع الزمان الهمزانى تجمع « بين الأسلوب الأدبى المتأنق ، والتصميم الفنى الدقيق » إلى جوار الهدف الاجتماعى الواضح ، ومن ناحية المزاج الفنى والنفسى ، يمكن مقارنتها بما يعرف فى تاريخ الدراما «بكوميديا الأمزجة» التى تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغا فيها فى شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع ، فتعزل أبرز صفاتها ، وتضخم فيها وتنفخ ، حتى تستوى الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة» (١) .

أما خيال الظل فهو « ملهاة » لقطع الوقت ، يمكن أن يتسلى بها الجميع ، حتى الأغنياء وعلية القوم ، ولكنها فى أساسها ينظر إليها على أنها متعة الطبقات الدنيا المغلوبة على أمرها(٢) .

ويختلف الدكتور عبد الحميد يونس مع « لنداو » فى نظرته إلى خيال الظل ، فهو يرى أنه « لا يقصد إلى مجرد التسلية والترفيه ، بل كان فنا ملتزما ، يواجه المجتمع بالنقد والتقويم »(٣) .

---

(١) د . على الراعى – فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ص ١١ ، ١٢ .

(٢) يعقوب – م – لنداو . دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المنازى . ص ٤٧ .

(٣) د . عبد الحميد يونس – خيال الظل – ص ٦ .

ويذهب العلامة أحمد تيمور فى كتابه « خيال الظل » إلى انه كان من ملاهى القصر فى مصر إبان العصر الفاطمى(١) وهذا يعنى أنه تحول من قمة الهرم فى الكيان الاجتماعى إلى الصورة التى أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبيا وهو الذى بدأ أرستقراطيا(٢) .

وفى كتابه « قصصنا الشعبى يذهب الدكتور فؤاد حسنين على إلى أن مسرحيات ابن دانيال الظلية « كلها هزلية » ، بيد أن ابن دانيال فى بايته « عجيب وغريب » مثلا « يهجم على الحياة المصرية الشعبية فى ذلك العصر ، ويصورها لنا تصويراً فريداً فى نوعه ، أقرب إلى الصور الناطقة منه إلى شىء آخر ، فيسدى بذلك خدمات جليلة للمؤرخ والأديب ، لأنه يبرز له ناحية من نواحى حياة الشعب قلما يقع نظره عليها فى الكتب التاريخية ، وقد تكون هذه الناحية مصدرا من أجل المصادر لفهم حياة الأمة فهماً لا غبار عليه(٣) » .

مهما يكن من أمر فقد اتفقوا جميعاً على أن خيال الظل ملهاة بشكل ما . وإن كانوا قد اختلفوا حول وظيفة هذا الفن ، فمن اليسير الاتفاق على طبيعة الفن ، والاختلاف على وظيفته ، لأن الطبيعة أقرب إلى البناء البيولوجى للإنسان ، والوظيفة أقرب إلى البناء النفسى للإنسان ، مع ما بينهما من فوارق .

ومن بين بايات ابن دانيال ، نرى بايته « الأمير وصال » تصور نقداً سياسياً لحادث مشهور فى هذه الآونة هو استقدام الأمير أبى العباس أحمد ابن الخليفة الظاهر العباسى من بغداد ، واحتفاء بيبرس به ، كما هو مدون فى المقريزى(٤) ، واتخذ هذا النقد السياسى طابعاً فكاهياً ، كما توسل برمز

(١) المرجع السابق ص ١٧ .
(٢) انظر نفسه نفس الصفحة .
(٣) د . فؤاد حسنين على — قصصنا الشعبى ص — ٨ ، ٨٦ .
(٤) انظر المرجع السابق ص ٨٤ . وانظر د . عبد الحميد يونس — المرجع السابق ص٦٣ .

غريب لا يحتاج إلى تأمل أو تفكير من النظارة ، والأمير وصال هو الصورة الساخرة لذلك الأمير العباسى (١) .

والأراجوز فى مصر كان يعتمد على الضحك والسخرية والتهكم المر العنيف ، بل يلجأ إلى الضرب أحياناً إذا ما اقتضى الأمر فهو أذكى من الجميع ، لا يستطيع أحد خداعه أو التغلب عليه إلا مؤقتاً ، وله النصر فى النهاية . « إن الأراجوز المصرى ينتسب إلى نوع راق من أنواع المضحكين ، هو المضحك الذكى الساخر ، المعلق الذى يتأمل غباء الناس من حوله فى مزاج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح ، هو أقرب إلى المهرج الإنسان »(٢) .

كما كانت أعمال المحبظين إقتراباً واضحاً من فن مسرح الشوارع(٣) الذى عرفته إيطاليا فى عصر النهضة والذى سمى بالكوميديا المرتجلة .

وقد وصف « إدوارد لين » عملا من أعمال المحبظين — هو « مسرحية الفلاح عوض » وهى فى طريقة تركيبها الفنى وصنع شخوصها تبين عن أثر المسرحية الظلية والأراجوزية — يظهر أثر المسرح الظلى والأراجوز فى مشهد طرح الفلاح أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد وبسروال زوجته وبعصبة رأسها . . . إلخ كما يظهر فى الأغراض التى تبين عنها بعض الشخصيات والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض . . الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بصراحة ، تعرض الزوجة جسدها بلا نضال ، ويقبل العرض بلا حرج من جانب الناظر ، ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معاً ، والضحك من الفلاح عوض المجنى عليه وإظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من

(١) انظر د . عبد الحميد يونس — نفسه — نفس الصفحة .
(٢) د . على الراعى — فنون الكوميديا — ص٦٣ .
(٣) د . على الراعى — الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى — ص ١٩ .

ضحك الأراجوز الذى يتسم أحياناً بفقدان الضمير فقداناً تاماً ، وفى هذا العرض البسيط تنطلق الشكوى الموجعة ، والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة ، فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية إن مصر تلك الأيام لا يحصل المرء فيها على حريته إلا إذا فقد ماله وشرفه جميعا(١) . والمسرحية فى هذا تقدم لونا من النقد الاجتماعى والنقد السياسى ، فهى تعرض لظلم موظفى الباشا الرعية ، ومدى الفساد والانحلال الذى يتسم به نظام الحكم القائم الذى لا يرعى لشرف الأفراد ، ولا للمال العام حرمة .

بدخول يعقوب صنوع المسرح – يؤرخ للمسرح المصرى .

« وحينما جلس يعقوب صنوع ليكتب المسرحيات التى اعتزم أن يؤسس بها « التياترات العربية » لم يكن يستند كما ظن هو نفسه – إلى تراث أوربا من « موليير » و « شريدان » و « جولدونى » وحسب ، وإنما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية كما عرفها خيال الظل ، والأراجوز وتمثيل الشوارع » (٢) . ولما كان صنوع هو رائد الصحافة الفكاهية الساخرة فى مصر(٣) فإنه وقد جرب قلمه فى المسرح ، كان أيضا رائد الكوميديا فى المسرح المصرى: فخلفه كان المخزون الكبير من الكوميديا ممثلا فى فن المقامة ، وخيال الظل ، والأراجوز المصرى ، الذى يرى فى النكتة والفكاهة متنفسا له . وتأتى منه وبطريقة تلقائية رمزاً يعبر به ، ولا تستطيع نظم الحكم الظالمة التى يعانى منها أن تمسك عليه شيئا تحاسبه به . وكان صنوع أول صانع

(١) انظر د . على الراعى – فنون الكوميديا – ص ٨١ – ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٤ .

(٣) صدرت ليعقوب صنوع صحف كثيرة : (أبو نظارة « فى مصر » – أبو نظارة زرقاء « فى باريس » النظارات المصرية – أبو صفارة – أبو زمارة – الحاوى – أبو نضارة « مصر للمصريين » التودد المنصف (العالم الإسلامى) انظر أحمد المنازى – تعليقه على كتاب لانداو . هامش ص ١٣٢ .

للمسرح السياسى الساخر فى مصر(١) وقد ألف فيما يقول لانداو إثنين وثلاثين عرضا من العروض الدرامية وعروض مسرح العرائس ، كان معظمها يناصر قضية الرجل الفقير ، ويتعاطف معه ، ويثير الاستياء ضد الخديو إسماعيل ، وعلى الرغم من أن مسرحه لم يبق سوى عامين ، وأغلق بعدها فإن الكثير من مسرحياته القصيرة كانت لما تزل تطبع فى صحفه ، سواء فى مصر أو فى منفاه بعد ذلك فى باريس » .

« وكان الجمهور المصرى فى تلك الفترة يتدخل فى العمل المسرحى ، فيصر على أن تضاف إليه بعض المشاهد الكوميدية من ذلك . ما رواه يعقوب صنوع وصفا لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة تدعو إلى الضحك ، من ذلك أن ممثلا حل محل الملقن ذات يوم بعد أن تغيب الأخير فعهد صنوع إلى الممثل بالتلقين وكان لا يعرفه ، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول ، لا أن يسبقه بالقول وتدخل صنوع ، فوجه الممثل الملقن ، فتوجه هذا إلى الممثل الواقف على المسرح ، وقال له : لماذا تلقى دورك مسرعا هكذا ، إن العجلة من الشيطان . دعنى ألقنك أولا ثم تردد أنت ما أقول بعد ذلك . وضج الجمهور بالضحك ، وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح ، ولكنه عاد بعد قليل ليلقى نسخة المسرحية فى وجه الممثل ، ونشبت مشاجرة ، تدخل صنوع ليفضها وسط ضحك الجمهور ، وطالب الجمهور باستعادة ما حدث فى الليلة التالية(٢) . وهذه القصة تؤكد حقيقتين :

الحقيقة الأولى : أن الجمهور المصرى فى هذه الفترة من طفولة المسرح أراد أن يرفع ستار الإيهام أو التخييل الذى يطلب من المتفرجين ، أن يتظاهروا بأن ما يعرض أمامهم حدث يجرى بالفعل ، وكان الحديث الكوميدى الذى حدث على غير انتظار فرصته لخروج المتلقى من دائرة الإيهام إلى الواقع

(١) يعقوب لانداو – المرجع السابق – ص ١٣٢ .

(٢) انظر د . على الراعى – الكوميديا المرتجلة – ص ٢٠ – ٢١ .

الذى يرى أن ما يعرض أمامه يجب أن ينظر إليه على أنه تمثيل .

الحقيقة الثانية : أن المتفرج لا يرى أن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه وإنما يرى أن دوره هو أن يتابع وينقد ويحكم(١) وهذا هو ما يراه « بريخت » فى مسرحه الجدلى .

الكوميديا إذن عنصر واضح فى مسرح صنوع سواء جاء منه أو أدخله الجمهور على مسرحه . ومسرحية الضرتين لصنوع مسرحية أراجوزية فى أساسها ؛ فى الموقف الرئيسى منها ؛ موقف الزوج بين زوجتين وهى أيضا من كوميديا النقد الاجتماعى(٢) . ففيها نرى الزوج حائراً بين زوجتيه ، وما يحدث من خلاف بين الزوجتين يتحول إلى معركة بينهما وحين يتدخل الزوج للفصل بينهما تهدده الزوجة الجديدة بنتف لحيته(٣) : وتهدده القديمة بخرق عينيه . وتخريق عينى الأراجوز من تقاليد المسرح الأراجوزى . وتنتهى المسرحية بأن يطلق الزوج زوجتيه بيد أن الزوجة الأولى تأتيه ليعيدها إلى عصمته .

صابحة : يا ملك وحياة المرحوم محمود إنك ما تكسرش بخاطرى ، وحياة العيش والملح والخمسة عشر سنة اللى عشناهم سوا .

ملك : طيب علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم رايح أردك .

والاتجاه إلى الجمهور تقليد كان فى مسرح « أرسطوفان » ، على لسان الكورس ، وكان الشاعر يشرح الهدف من عمله . أما إنهاء المسرحية بالاتجاه

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٢ ، ٢٤ .

(٢) انظر د . على الراعى — فنون الكوميديا — ص ٧٨ .

(٣) نتف اللحية من الفكاهة المرحية — نجدها فى انتزاع ريحان لحية جلوستر فى « الملك لير لشكسبير » المنظر السابع من الفصل الثالث ونجد التهديد بنتف اللحية فى مسمار جحا لباكثير — الفصل الرابع .

إلى الجمهور ، فقد جاء عند « بلاوتوس » طالباً من الجمهور أن يصفق له عالياً(١) :

وصنوع قدم لنا أعمالا من حقل الكوميديا الشعبية أكثر إقناعاً وأعمق فكراً من أعمال قدمها تقليداً للكوميديا الأوربية ، ومقتفيا أثر موليير على الأخص .

من معالم الكوميديا التى قدمت نقداً اجتماعيا ، محمد تيمور ولا بد من الإشارة قبل تيمور إلى مسرحية إبراهيم رمزى « دخول الحمام مش زى خروجه » . فهى مسرحية تمثل نقداً اجتماعيا ، توسل الكاتب بالكوميديا لعرض قضيته ؛ وهى الضائقة الاقتصادية التى أصابت مصر إبان الحرب العالمية الأولى ، وما صحب هذه الضائقة من أثر على سلوك الفرد والجماعة ، فالفرد يتنازل عن كرامته بالتدريج ، والمجتمع يضغط على الفرد ليتنازل :

أما محمد تيمور ، فهو التالى لصنوع فى إطار التوسل بالكوميديا لعرض القضية ونقد المجتمع .

ترك لنا تيمور أعمالا أربعة — « العصفور فى القفص » ، و « عبد الستار أفندى » ، و « الهاوية » ، و « العشرة الطيبة » : والمسرحيات الثلاث الأولى مؤلفة أما الرابعة فمقتبسة . وجميعها يتوسل فيها الكاتب بالكوميديا فى عرض قضية عدا الهاوية ، فهى ليست كوميدية .

وتعتبر مسرحيتا « العصفور فى القفص » ، و « عبد الستار أفندى » من كوميديا النقد الاجتماعى — أما « العشرة الطيبة » المقتبسة فهى من كوميديا النقد السياسى . ونحن نمسك عن تناولها لأنها ليست تأليفا وإنما تمصير واقتباس(٢) :

(١) انظر كوميديات بلاوتوس وعلى الأخص = أمفتريون ، الحمير ، والباكخيديس

(٢) انظر العشرة الطيبة — مؤلفات محمد تيمور — الجزء الثالث — المسرح المصرى ص ٢٣٣ — وانظر مقدمة الجزء الأول بقلم محمود تيمور ص ٣٨ — ٣٩ .

كما أن مسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم من كوميديا النقد الاجتماعي(١) .

وبعد فلعل هذا الاستعراض للكوميديا وكوميديا النقد بوجه خاص وكوميديا النقد السياسي على أخص الخصوص لنخرج بحقيقتين :

الأولى : أن أرستوفان كان الوحيد من بين كتاب الدراما الذى توسل بالكوميديا للنقد السياسي - ولم يتبعه منذ القرن الخامس قبل الميلاد من كانت الكوميديا وسيلته للنقد السياسي .

الثانية : أن المسرح العربي لم يتوسل بالكوميديا للنقد السياسي قبل على أحمد باكثير .

(١) انظر د . على الراعى - توفيق الحكيم - فنان الفرجة وفنان الفكر ص ١٧ وما بعدها .

الفصل الأول

القضايا السياسية

القضـــــية الاولى

النضال المسلح

١ ــ القضية المصرية فى مسار جحا ؛

٢ ــ الفلاح الفصيح وضرورة الثورة ؛

٣ ــ جيش الشعب فى الدودة والثعبان ؛

٤ ــ الزعيم الأوحد وإرادة الشعب ؛

٥ ــ حق تقرير المصير وإمبراطورية فى المزاد ؛

- ١ -

القضيـــة المصرية

فى

مسار جحا

الفصل الأول(١) :

جانب من سوق الكوفة حيث يقع الجامع الذى يتولى جحا فيه الإمامة والوعظ – وعباد وحريق – وهما من جند الوالى – ومعهما أبو صفوان – وهو شيخ باع نفسه للسلطة ، يتهامسون فى شأن جحا ، ويدبرون مكيدة له – يجلس جحا على المصطبة أمام باب المسجد ، ويتجمع أمامه الناس للاستماع إلى وعظه – يدخل فى مناقشة مع المتآمرين عليه بعد أن فطن إلى ما يرمون إليه : وهو فى نقاشه يضحك الناس ، ويسخر من الكائدين له – يشق الصفوف أبو سحتوت المرابى ، ويسب جحا ويشتمه ويتهمه بالغش وبعدم حفظ الأمانة ، يقص جحا قصة أبى سحتوت معه – فقد استأجر من أبى سحتوت قدراً نظير أربعة دراهم ، ثم أعادها إليه ومعها قدر صغير زعم أنها ولدتها فأعاره الرجل قدوره جميعا حتى يستولدها له ، فأخذها جحا وأعادها إلى أصحابها الذين ارتهنوها عند المرابى – وزعم للمرابى أن القدور ماتت أثناء النفاس . يطلب جحا من الناس أن يعزوا أخاهم أبا سحتوت . وفيما هم فى ضحكهم هذا يدخل الوالى ، ويؤنب جحا لأن مجلس وعظه قد أصبح مجلس هذر ونكات – ويطلب منه أن يريه كيف يعظ الناس ، فيعظ الناس وعظاً ظاهره هذر وباطنه إثارة للناس ، وتبصير لهم بالظلم الاجتماعى الذى يعانونه – يخبره الوالى بأنه قد عرف ما قاله للناس فى خطبة العيد ؛ وما فى حديثه إليهم من تحريض ودفع إلى مواجهة الوالى وذوى السلطة . ويأمر بعزل جحا من الوعظ ، وأن يلتزم بيته :

الفصل الثانى :

فى منزل جحا – وزوجته أم الغصن تضيف نسوة جئن ومعهن الخاطبة لرؤية ابنتها ميمونة ، كى تضمن زواجها برجل من ذوى الجاه – أما جحا

---

(١) درست هذه المسرحية فى رسالتى للدكتوراه – وقد استفدت من هذه الدراسة فى دراستى هذه . ولكنها ليست نفس الدراسة ، لأن الرؤية تجددت .

وابنته فيبغيان الزواج لها من حماد ابن أخيه — تخرج النسوة — وتنفرد أم الغصن بزوجها توبخه وتسبه وتلعنه لأنه عزل من وظيفته لعدم محافظته عليها — يحاول جحا تهدئتها ويقول إنه سوف يعمل حطاباً إذا لزم الأمر كى ينفق على بيته : ولكن زوجته تنعته بأنه مصدر شؤم ، وأن أى عمل يقوم به سوف يجلب النحس على العاملين فى هذا العمل . يتهمها جحا بالتبذير والإسراف ، وبأنها كانت تطعم النسوة اللاتى يأتينها اللحم وتزعم أن القط قد أكله ، ويهددها إذا ما أكل القط اللحم مرة أخرى ، فسوف يكون له معها شأن . يدخل الغصن ابنهما — وهو صبى أبله — يقول إن ديكه الغصن قد ضاع منه ، فقد ذهب به إلى السوق ليختار له زوجة جميلة من بين الدجاج . بعد أن ذبح الجيران دجاجته الأثيرة لديه — ولما لم تعجبه أية دجاجة تركه فى السوق حتى يعود إلى البيت ليلعب هو مع الصبية ، ولكنه لم يعد . يتطرق الحديث بين الزوجين إلى زواج ميمونة من حماد ، فتصر أم الغصن على عدم تزويجها إياه لأنه فلاح . يحضر حماد ويهون الأمر على عمه ، ويعرض عليه أن يشتغل معه بالزراعة ، فتؤكد أم الغصن أن جحا لو اشتغل بالزراعة ، فسوف تأتى أرجال الجراد لتأكل المحاصيل لأنه نذير شؤم — وفيما هم فى حديثهم تسمع أصوات طبول النحاس يدقها الناس ليمنعوا الجراد عن محاصيلهم — ويدخل عليهم الغصن يبكى ديكه العرجون الذى كان زين الديوك .

الفصل الثالث :

فى دار جحا قاضى قضاة الدولة ببغداد — فبعد أن هاجم الجراد الحقول وأكل الثمار قاد حماد ثورة الفلاحين باتفاق مع عمه جحا ، وتفاوض جحا مع الحاكم ، حتى وصل معه إلى اتفاق مؤداه أن يعزل الوزير علقمة الذى كان يشتط على الناس ، وأن يعوض الفلاحين عن محاصيلهم ، درءاً لانتشار الثورة التى تزلزل أركان الحكم الأجنبى — فكافأ الحاكم الأجنبى جحا على سعيه هذا لاستتباب الأمر بأن عينه قاضيا لقضاة الدولة . يحضر

عبد القوى كاتب الحاكم الأجنبى ليخبر جحا أن الوالى يطلبه — يخرجان معاً بعد أن قدم جحا له طعاما صنعته أم الغصن ، وكان جحا يذم له طول الوقت فى طعامها ، تلقن أم الغصن ابنها الغصن ما يقوله لرفاق اللعب ، وما يفعله معهم . يعود جحا من الديوان ويسأل أم الغصن عن حماد وقد دعاه لتناول الغداء عندهم — تغضب أم الغصن ، وتهدد بطرد حماد من المنزل إذا هو جاء — يحضر حماد وينفرد بعمه — يدبران فيما بينهما أمراً ، يتفقان على أن ينزل جحا لابن أخيه عن داره هذه ، فيبيعها حماد ويشترط على المشترى أن يبقى له حق التمتع بمسمار فى جدارها — يخرج جحا إلى الديوان ويطلب من ابن أخيه أن يبقى حتى يعود وأن يفكر فى الخطة ويستجلى جوانبها ، تأتى ميمونة وقد طلبها حماد من خادمتها زيتونة ، وفيما هما يتناجيان تدخل أم الغصن ، وتعنف حماداً ، وتطرده ، فيقول لها حماد إن الدار داره هو ، يأتى الغصن — وتخرج أم الغصن لضيوفها الذين جاءوا لخطبة ميمونة — يقنع حماد الغصن بأن يقول أمام الضيوف إن أخته فتاة أصيلة النسب صغيرة السن وحامل فى الشهر السادس — ولما يفعل تجرى أمه خلفه لتضربه ، وينصرف الضيوف — ويخلو حماد بابنة عمه ويتضاحكان .

الفصل الرابع :

فى ديوان القضاء — والحاكم الأجنبى يطلب من جحا قاضى القضاة أن يسرع فى نظر القضية المعروضة ، لأنه متباطئ ، وهذا التباطؤ يثير الشعب — والقضية هى أن حماداً باع الدار التى وهبها له عمه لغانم واشترط عليه أن من حقه أن يرى مسماراً فى جدارها وقتما يشاء . ولكن غانماً استاء من زياراته الكثيرة ليل نهار للاطمئنان على مسماره فيما يزعم — فعرض القاضى على حماد أن ينزع مسماره ، فرفض ، فعرض على غانم أن يدفع لحماد مالا حتى ينزل عن مسماره ، فرفض . يبدأ نظر القضية : ويحاول جحا

أن يصلح بين المتخاصمين غانم وحماد ، ولكن كلامنهما يتمسك برأيه .
تأتى أم الغصن لتشكو زوجها إلى الحاكم ، لأنه أخرجها من دارها الكبيرة وأسكنها داراً صغيرة — ووهب داره لابن أخيه — فتكون حجة جحا أنه وهب ابن أخيه الدار حتى يبيعها ويستثمر ثمنها وينفق منه على عياله إذا مات .
تخرج أم الغصن . ويستمر نظر القضية . تسمع أصوات من الخارج تردد الهتاف :

يارب المسمار — انزع مسمارك — من دار الأحرار — إذ ليست دارك .

يطلب جحا من المتخاصمين أن يصطلحا من أجل مصلحة البلاد ، فقد أوشكت القضية أن تفضى إلى فتنة .

يقول غانم إنه يتنازل عن الدار كلها لحماد من أجل مصلحة البلاد — ولكن جحا يعترض على هذا ، إذ كيف يتنازل رب الدار لرب المسمار ؟! يتوجه جحا إلى الحاضرين سائلا : أليس على حماد أن ينزع مسماره — يجيب الحاضرون بأن على حماد أن ينزع مسماره . يصيح حماد بأعلى صوته : ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير ، هذا صاحبه فيكم ، مروه بنزعه ، أو فانزعوه بأيديكم . يأمر الحاكم بالقبض عليه وعلى جحا — ينطلق حماد هاربا ويتسلل عبد القوى فيختفى — تردد الجماهير الهتاف وراء جحا .

الفصل الخامس :

جحا فى سجن قصر الحاكم — وقد جاءه الغصن يزوره ، يخبره بأن رجلا بقصر السلطان يدعى عبد القوى يرسل إليهم الهدايا ويريد أن يتزوج ميمونة — وأن حماداً زارهم وهو فى زى امرأة . يأتى عون الشرطى ليخبر جحا أن الحاكم الأجنبى ينوى أن ينزل إليه — يسأله جحا عن العاصمة وعن الثغر ، فيجيبه عون بأن العاصمة تغلى — وأن جنود العدو فى الثغر محاصرون يبيعون أسلحتهم ليحصلوا على الطعام — يأتى الجلادان الجديدان وهما عباد

وحريق — يأتى الحاكم الأجنبى ، ويحاول أن يساوم جحا ويلجأ إلى الوعد والوعيد ، ولكن جحا ثابت الجأش — يطلب منه الحاكم أن يقنع الشعب بأن بقاء الجنود الأجانب لحماية البلاد من الفوضويين الذين يشتد خطرهم يوما بعد يوم حتى هدد العالم كله — يجيبه جحا بأن الدين الذى يتمسك به الشعب سوف يطرد الخوف من هؤلاء الشيوعيين وبأنه إذا كان الحاكم يخاف من أن يخرج جنوده من باب ليدخل هؤلاء من الباب الآخر ، فإن الشعب مستعد للتضحية فى سبيل بلاده بالأرواح — وأنه من الممكن إذا حسنت النية أن يترك جنوده السلاح قبل أن يخرجوا ويبيعونه للشعب ، وثمنه من الدين الذى عليه . وحين يرى الحاكم أنه لا فائدة من الحوار مع جحا ، يطلب من الجلادين تعذيب جحا — يدخل كاتب الحاكم ومعه رسالة — يقبل الحاكم على جحا ويخبره بأن حكومة بلاده توافق على الجلاء بعد ستة أشهر — وأن عليه أن يكتب لزعماء الثورة كى يفكوا الحصار عن جيش العدو ويقدم له الطعام — يرفض جحا : فينصرف الحاكم — يحاول الجلادان تعذيب جحا ولكن الحرس يحولون دون ذلك — ويقوم عون بتعذيب الجلادين — يأتى الحاكم ويطلب شفاعة جحا لدى السلطان حتى يخرج الجيش سالماً ، فيعده جحا بذلك — يحضر عبد القوى ويعانق جحا لنجاح الثورة وجلاء العدو عن البلاد .

الفصل السادس :

فى منزل جحا — والماشطة تزين ميمونة إستعدادا لزواجها . تدخل أم الغصن ، وميمونة حزينة للزواج المزمع ؛ فهى لا تريد أن تتزوج عبد القوى الذى يقولون إنه هو الذى طلبها . من النقاش بين الأم وابنتها نعرف أن الفتاة مغلوبة على أمرها . وأن أم الغصن هى المتحكمة فى كل الأمور ، فهى تريد أن تزوجها ، وأبوها لم يخرج بعد من سجنه — يدخل الغصن ليقول إنه ذهب لرؤية أبيه ، فحمله الرجال على الأعناق ، فخاف منهم وفر هاربا

ـ يأتى الرجال ـ حماد فى ملابس حرس السلطان وعبد القوى وحاشيته ، والقاضيان ، وجحا . يقوم أحد القاضيين بعقد زواج ميمونة على حماد ، وقام عبد القوى بدور وكيل الزوج . تدخل أم الغضن غاضبة وقد سمعت ما حدث ، يحاول جحا وعبد القوى تهدئتها ، ولكنها لاتهـدأ ـ يقول عبد القوى إن حمادا قد أصبح رئيس حرس السلطان ـ وأم الغضن لم تزل على غضبتها ـ ينصرف عبد القوى ـ وتجلس أم الغضن باكية ـ يظل جحا يلاطفها حتى تبارك الزوجين .

• • •

وقبل أن نتناول المسرحية بالدراسة ، لنا وقفة مع عنوانها : مسمارجحا

أما المسمار ؛ فهو إشارة إلى تعلة غير صاحب الحق فى إدعاء الحق ، وهو من مخزون الأدب الشعبى المصرى ، تعبيراً عن المكبوت فى الضمير الجمعى الشعبى ، لشعب تعاوره المستعمرون من أتراك ومماليك ـ فى العصر الوسيط ـ وما يتعلل به كل من هؤلاء للسيطرة والحكم ـ كما أنه فى بداية العصر الحديث ، كان « المسمار » الذى تعلل به الفرنسيون ، هو تحرير مصر من قبضة الأتراك والمماليك الذين يسيئون معاملة الأجانب وعلى الأخص التجار الفرنسيين .

هذا « المسمار » تعرفه كل شعوب العالم التى استعمرت ـ هكذا سماه الضمير الشعبى عندنا . (١)

« والمسمار » عند ـ باكثير ـ فى مصر قد يكون قناة السويس ، أو قد يكون الدفاع المشترك (٢) ـ وقد يكون العرش ، الذى ادعى الإنجليز

(١) البحث عن معرفة الأسماء التى تحفظها الذاكرة الجمعية لشعوبه المختلفة ، والتى ترادف « المسمار » عندنا فى حاجة إلى دراسة ، وليس بحثنا هذا موضعها .

(٢) زكى طليمات ـ مقدمة المسرحية ـ ص ٧ .

حمايته ـ وقد يكون حماية الأقليات فى مصر . وجحا ـ فى ضمير الشعب العربى كله لاضمير الشعب المصرى فقط ـ رمز للشطارة والتخلص من المآزق فى الأزمات ، وخفة الروح المصرية التى أضفت عليه طابعا فكاهيا ، نجد هذه الشخصية ، وقد نسبت إليها النوادر التى جعلت منها شخصية شعبية خفيفة الظل ، فهو من هذه الناحية من مخزون الأدب الشعبى يعبر عن الوجدان الجمعى (١) .

لم يحدد المؤلف زمانا للمسرحية ـ وهذا الإطلاق أتاح الفرصة كثيرا لباكثير ، لإثراء العمل ، وجعل مافيه من إيماءات واشارات تنسحب على الاستعمار بعامة ـ طوال التاريخ ـ الماضى والحاضر والمستقبل .

كما أنه يوسع من رقعة المكان اختياره « مكان الحوادث ـ الكوفة وبغداد » ، فبغداد عاصمة الخلافة الإسلامية بدءاً من العصر العباسى ـ والخلافة تعنى كل العالم العربى والإسلامى . إطلاق المؤلف للزمان ، وتحديده المكان على هذه الصورة ، يثرى العمل الفنى ، ويجعل منه وعاء لقضية النضال المسلح فى سبيل نزع « المسمار » الذى يتخذ منه المحتل تعلة لاحتلال الأرض . كما أنه يتيح الفرصة للمتلقى لاستيعاب معنى الرمز ودلالته ـ وتحريك مشاعره ، ومعايشته القضية . ثم المشاركة فى الحكم ، والتأسى بهذا الحكم فى نهاية الأمر ، وأزعم أن هذا ما كان يرمى إليه باكثير ؛ أن يتحرك الرأى العام ويتحرك الشعب ليخوض نضالا مسلحا لانتزاع أرضه من غاصبها .

فى الدراما شكلان من شكول الصراع : الشكل الأول : صراع بين الشعب ممثلا فى جحا ، وبين المستعمر ممثلا فى الحاكم الأجنبى ، وكل

(١) د. أحمد السعدنى ـ قضايا المجتمع فى المسرح المصرى ـ ١٩١٤ ـ ١٩٥٢ رسالة دكتوراه مخطوطة ص ٢٠٩ .

رجال السلطة الذين يأتمرون بأمره ، ويعملون على تحقيق مآربه ، يشاركهم الأغنياء وذوى السطوة والنفوذ بما يطبقونه من ظلم اجتماعى لأنهم يعملون فى سبيل مصلحتهم وحدهم دون مصلحة البلاد .

أما الشكل الثانى ، فهو صراع بين جحا وحماد وميمونه فى جانب وأم الغصن فى جانب آخر . فأم الغصن تريد لابنتها زوجا من رجال السلطان . وجحا يريدها زوجة لابن أخيه حماد .

يبدأ الشكل الأول من شكول الصراع باتجاه جحا نحو وعظ الناس وتبصيرهم بما هم فيه من ظلم اجتماعى ، سببه الذين يعيشون فى قمة الهرم الاجتماعى ، والمستعمر الذى يحتل بجنوده البلاد . وقد عرف والى الكوفة عن جحا اتجاهه هذا ، لذلك فهو يدس عليه الشرطة ، تستدرجه حتى توقعه فيما يؤخذ عليه ، نفس المعمار الذى استعمله صلاح عبد الصبور فى مأساة الحلاج .

تصطحب الشرطة معها أباصفوان الواعظ امعانا فى اتقان الحيلة .

أبو صفوان : قبحه الله ... يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرض الناس عليه بلسانه .

حريق : عجبا والله لوالينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عباد : إنه مثل الزئبق لا يمسك .

حريق : لكنه لن يفلت من أيدينا اليوم

عباد : أجل .. علينا أن نستيقظ لكل كلمة يقولها فى وعظه ، فإن لم نستطع أن نأخذ عليه شيئا فلنستدرجه بأسئلتنا إلى ما نريد — تذكر يا أبا صفوان واجبك (١)

(١) المسرحية — ص ٩

ويحاول جحا أن يكون صراعه مستتراً أول الأمر لأنه لا يستطيع مواجهة الصراع المباشر مع السلطة ، فهو لا يملك أسلحة ذلك الصراع — لذلك فهو يشعر الناس بالظلم ؛ والشعور بالظلم أول درجات اليقظة وفهم الواقع ، ثم يتبعها محاولة تغيير هذا الواقع . وهذا هو ما لجأ إليه جحا — نراه يسكت عن الوعظ فى حضرة الشرطة حتى لا يكشف أمره :

جحا : خذوا يا إخوانى فى التسبيح والاستغفار حتى يكشف الله عنا ضره .

عباد : (لا يطيق صبراً) أى غصة يا شيخ ؟

جحا : أنتم بمعزل عنها فلا تشعرون بها — ولكن هؤلاء الناس يفهمون ما أعنى (١) .

ولكن محاولة جحا التهرب من المواجهة لا يعنى نكوصه عما التزم به من تبصير الناس بما هم فيه .

أبو صفوان : أيهما أفضل عند الله : الغنى الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحا : (يتوقف قليلا) ؟

عباد : أجب .

جحا : الغنى الشاكر أفضل .

أبو صفوان : برهانك .

جحا : لأن الغنى الشاكر لا وجود له فى هذه الأيام وأما الفقراء الصابرون فهم أكثر من الهم على القلب ولا يحصى عددهم إلا الله(٢) .

(١) المسرحية — ص ١١ .

(٢) المسرحية — ص ١٤ .

يشترك أبو سحتوت المرابى طرفاً فى الصراع ضد جحا – فيتهم جحا بأنه يأكل أموال الناس بالباطل . فيسأله جحا :

جحـا : وهل تأكل أنت أموالهم بالحق . ؟

ولا يدع الفرصة تفلت منه ، بل ينتهزها ليحرض الناس ويحركهم .

جحـا : ملك تنتقم منى أننى أعظ النـاس أحياناً فى الربا – والله لو استطعت أن أفتيهم بحلة .إكراما لخاطرك لفعلت (ضحك) اكن لا تخف – لن ينقطعوا عن التعامل معك ولو وعظتهم ألف سنة – إن فى البلد وعاظاً كثيرين يحضونهم دائماً على اللجوء إليك .

عبـاد : هذا كذب وبهتان – ليس فى وعاظنا من يجيز الربا للناس:

جحـا : إنهم لا يجيزونه فحسب بل يفرضونه فرضاً .

عبـاد : من هؤلاء ويلك ؟

جحـا : الجيوب الخالية والبطون الخاوية(١) .

هذا الشكل الأول من شكلى الصراع فى المسرحية يتحرك منذ بداية العمل من السلبية إلى الإيجابية . لقد أدركت السلطة أن محاولات جحا تبصير الناس بما هم فيه سوف يؤدى بالضرورة إلى تحريك هؤلاء الناس . لذلك فقد حركت رجالها للتخلص منه – وجحا بدوره خطا خطوة أخرى غير تحريض الناس، أعاد الحقوق إلى أصحابها ؛ احتال على أبى سحتوت وأخذ منه قدوراً يعرف أصحابها الذين رهنوها عنده ، فأعادها إليهم .

جحـا : استأجرت قدراً منه بأربعة دراهم ، ثم أعدتها إليه ومعها قدر أصغر منها زعمت له أن قدره ولدتها عندى ،

(١) المسرحية – ص ١٦ .

فمن فرط شحه وحرصه فرح بها وأخذها منى دون أن يراجعنى بكلمة (ضحك) ثم عدت إليه بعد أيام وقلت له أعرنى القدور التى عندك كلها لأستولدها لك ؛ فقدمها لى وهو يكاد يطير من الفرح وكنت أعرف أصحابها الذين رهنوها عنده فأعدتها إليهم(١) .

ولكن هذا الصراع السافر بين جحا والسلطة يتحول تدريجياً إلى صراع عنيف ومواجهة سافرة . الصراع الهادىء يأخذ شكل وعظ الجماهير ومشيراً إلى الظلم الاجتماعى والطبقية التى تقسم المجتمع إلى أغنياء لا يؤدون حق الله – وإلى فقراء تغتصب حقوقهم – والصراع العنيف يأخذ شكل مواجهة الوالى ؛ من بيده الأمر وقد انكشف ما حاول جحا ستره :

الوالى : ماذا قلت فى خطبة العيد يا رأس الفساد ؟

جحـا : رأس الفساد دفعة واحدة ! . استغفر الله يا سيدى . هـذا شرف لا يستحقه ، واعظ مثلى مهما أساء وأفسد ، وإنما يستحقه أرباب المناصب الكبيرة إذا طغوا فى البلاد وأكثروا فيها الفساد(٢) .

ولا يجد جحا مناصاً – وقد عزل – من أن يشير إلى الآفة الكبرى فى المجتمع وهو الاحتلال الذى يعمد إلى أن يظل المجتمع بتركيبه الطبقى هذا كى يحميه الصراع بين الطبقات من التفكير فى الصراع معه هو .

الوالى : ولولا إبقائى على شيخوختك لما اكتفيت بعزلك – ولو علم صاحب الأمر ما كان منك لأمر بقطع رقبتك ! !

جحـا : (فى هدوء) صاحب الأمر ! من ذا تعنى بصاحب الأمر ؟ .

(١) المسرحية – ص ١٨ .
(٢) المسرحية – ص ٢٢ .

سلطاننا المعظم أيده الله ؟ أم ذلك الذى تحتل جنوده البلاد ؟ :

الوالى : (غاضباً) ما أنت وذاك قبحك الله(١) .

جحا فى هذا الموقف يتحول بطبيعة الصراع من الهدوء إلى العنف — ومن التستر إلى السفور — والفعل — تبعاً لذلك — فى حالة صعود مستمر : والإيقاع الدرامى يرتفع . وإذ يسلمه هذا الموقف إلى بداية صراعه مع الاحتلال يتبع نفس المنهج السابق — التستر والتقية — بادئ الأمر ، حتى إذا ما أتيحت له الفرصة ، أشعل نيران الثورة وقادها ضد أعداء البلاد . الخط البيانى لهذا الشكل من أشكال الصراع يأخذ فى الارتفاع ثم يهبط ثم يرتفع وهكذا حتى يصل إلى الذروة .

فى المنظر الثالث نرى جحا ، وقد أصبح قاضى قضاة الدولة لأنه سار فى ركاب الحاكم الأجنبى . وهو فى تستره هذا يعمل على القضاء على الاحتلال ، فيدبر مع ابن أخيه حماد ثورة يقوم بها الفلاحون ، ثم يقنع السلطان بعزل الوزير علقمة المتشدد فى قمع الثورة ، وبذلك يحقق هدفين ؛ تعويض الفلاحين عن خسارتهم إثر نكبة الجراد ، وتخليص البلاد من صنيعة الاحتلال . وهذه خطوة أولى فى خطة جحا ضم بها السلطان إلى صفه ، وأمن من غدره وقد أنقذه من ثورة عارمة تكاد تزلزل أركان عرشه .

عبد القوى : الخدمة التى قدمتها له لم يقدم مثلها له أحد — إنك أنقذته من ثورة عارمة كادت توشك أن تزلزل أركان نفوذه فى البلاد .

جحـا : لكنه يعلم لا شك أنى كنت متواطئاً مع ابن أخى حماد الذى قاد تلك الثورة .

عبد القوى : وماذا يعنيه ذلك ؟ لقد رأى الفلاحين يثورون على ملاك أراضيهم عقب كارثة الجراد ، ورأى الوزير «علقمة» صنيعته يتشدد فى قمع تلك الثورة ليرضى نصراءه الملاك، حتى زادها اشتعالا ، فكادت تعصف بنفوذ هذا الدخيل — ثم جئت أنت

(١) المسرحية — ص ٢٤ .

إليه فى تلك اللحظة فأسعفته بالحل الحاسم والدواء الناجع — فماذا يعنيه بعدما استتب له الحال — أكان لك باع فى تلك الثورة أو لم يكن ؟ والله ما أعجب إلا منك ومن ابن أخيك ، كيف استطعتما وأنتما لم تمارسا السياسة ، ولم تختبرا أسرارها ، أن ترسما تلك الخطة العجيبة ، فأصبتما هدفين برمية واحدة — حققتما مطالب الفلاحين المنكوبين ، وخلصتما البلاد من عهد علقمة البغيض .

أما الخطوة الثانية التى خطاها جحا فى سبيل القضاء على المحتل ، فتتمثل فى أنه أيقظ وعى الجماهير ليروا حقهم ، ويروا الطريق الصحيح للحصول على هذا الحق : فاصطنع مع ابن أخيه قضية المسمار . وهب جحا ابن أخيه داره الفخمة فباعها حماد بدوره إلى غانم — وأبقى بها ذاك المسمار — فقبل غانم المشترى هذا الشرط — بيد أن حماداً ما انفك يزور المسمار ليل نهار ليطمئن بزعمه عليه . فلجأ غانم إلى القضاء .

تدرك الجماهير بوعيها الذى لا يخطىء أن صاحب المسمار ليس له الحق فى أن يتخذ من هذه التعلة مبرراً لإرغام صاحب الدار . على التفريط فى حقه :

فى الفصل الرابع تسمع أثناء — نظـر القضية — أصوات الجماهير فى الخارج تردد :

يارب المسمار انزع مسمارك
من دار الأحرار إذ ليست دارك (١)

يؤجج هذا الهتاف الخماس فى الحاضرين — وفى ذات الوقت يجعـل الحاكم الأجنبى يتململ .

(١) شبيه هذا بدور الكورس فى المسرح اليونانى

الحاكم : (لجحا) أنت شوفت الفصل فى هذه القضية . . وقضيت فيها وقتاً طويلا ؟

جحا : يا سيدى أبن هذا الوقت الطويل ؟ ما سلخنا فى نظر هذه القضية غير سبعين يوماً — وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاما ولم تفصل فيها بعد .

الحاكم : (يتجلد متجاهلا إشارة جحا) إنلم تفصل فيهااليوم فإنى سأحملك تبعة هذه الفتنة ! ..

جحا : يا سيدى القاضى غير مسئول أمام أحد إلا أمام ربه ..

الحاكم : (كاظماً غيظه) صدقت ياقاضى القضاه ، فامض إذن فى عملك . (١)

نظر القضية على هذه الطريقة البرختية ، يرمى إلى هدفين : أولهما : إشراك الجماهير فى اتخاذ موقف من القضية المنظورة — والتى هى فى الحقيقة إيحاء ثم تصريح بالقضية الأساسية ، قضية الاحتلال .

دفع هذا الجماهير إلى التحرك بالفعل لتحقيق مطلبها فى الجلاء عن طريق النضال المسلح .

ولا يرمى باكثير إلى أن يؤمن جمهور المسرح بأن النضال المسلح هو طريق التحرير — ولكنه يرمى إلى أبعد من هذا — فجماهير الشعب جميعها يجب أن تؤمن بما تؤمن به الجماهير التى تؤم المسرح . والشعب المصرى — وكل الشعوب التى احتلت أراضيها — يرسم لها طريق الخلاص ..

فللمسرح إذن وظيفة — فى هذه الحالة — تربأ به أن يكون تسلية أو متعة ، إنه يدعو إلى الثورة ويمهد لها الطريق . وقد كانت مسرحية «الذباب» لسارتر

---

(١) المسرحية ص ٢٩

عملا يدعو الفرنسيين إلى مقاومة الألمان الغزاة ، وقد دخلوا باريس إبان الحرب العالمية الثانية .

والحوار التالى يشير إلى أنه ليس من العدل أن يترك صاحب الحق حقه مدعيا الرغبة فى السلام — فالحرية أثمن من السلام .

وفى هذا دعوة صريحة إلى عدم الركون إلى طاب الجلاء عن طريق المفاوضات لأنها سوف تنتهى — كما كان يحدث فى كل مرة — إلى التنازل التدريجى عن الحق والحرية . —

غانم : إذن فإنى أتنزل عن الدار كلها له — اشهدوا يا معشر الحاضرين إننى قد نزلت لخصمى هذا عن الدار كلها فهى له حلال .

(يتهامس الحاضرون متعجبين) .

جحا : يا هذا أتدرى ما أقدمت عليه ؟ .

غانم : نعم .

جحا : هل أكرهك على هذا أحد أو هددك ؟ ..

الحاكم : مهما هذا يا قاضى القضاة — قد نزل الرجل عن حقه لخصمه فما تداخلك بينهما ، وما شأنك أنت ؟ .

جحا : يا سيدى ، على القاضى أن يتبصر بما بين يديه — إن أمراً عاقلا يأتى مثل هذا العمل لا يمكن أن يكون حراً — وإن قضاء يقر منه هذا دون التثبت من حقيقته لا يمكن أن يكون عدلا .

(لغانم) ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ ولم تكن كذلك منذ قليل ؟

غانم : دفعنى إلى ذلك حبى للسلام :

جحا : حقاً إن السلام لثمين — ولكن أثمن منه العدل والحرية :

الحاكم : لقد أكدت لك ان فعله بمحض حريته واختياره ، فماذا تريد بعد ؟ عجباً لك ! ما زلت تدعوهما للصلح ، حتى إذا أمكنك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف دونه !

جحا : أى صلح هذا ؟ لم أينزل رب الدار لرب المسمار ؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مساره أو ينزعه منها ويغرسه فى صقر داره ؟ .

الحاكم : فهلا أقنعت ابن أخيك هذا العنيد المتعنت ؟ .

جحا : الآن يا سيدى قلت الصواب :

(لحماد) اسمع يا حماد . إن الحق أحق أن يتبع — وقد ضرب لك هذا الرجل مثلا بالغاً فى التسامح والحسنى — فمن اللؤم ألا تقابل إحسانه بإحسان — ماذا عليك لو نزعت مسمارك من داره حتى يستمتع بما للمالك من حرية وكرامة ؟ .

حماد : كلا والله لا أنزل عن حقى أبداً .

جحا : لا ينبغى أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار . المسمار منقول والدار ثابتة — المسمار ينزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التى تحتها إلى سابع أرضين ، وصاحب المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين ! !

الحاكم : (بخونة ثباته ووقاره) كفى يا شيخ المفسدين فى الأرض ! ! !

جحا : (معرضاً عنه ومتوجهاً إلى الحاضرين) ماذا ترون يامعشر الحاضرين ؟ أليس على حماد أن ينزع مسماره :

الحاضرون : (بصوت واحد) بل . انزع مسمارك يا حماد . . انزع مسمارك يا حماد : !

حماد : (صائحاً بأعلى صوته) ويلكم ترون المسمار الصغير ، ولا ترون المسمار الكبير ! . هذا صاحبه فيكم . . مروه ينزعه — أو فانزعوه بأيديكم(١) .

إزاء موقف جحا هذا من القضية الصغيرة التى أثار بها القضية الكبرى صودرت حريته وسجن بقصر الحاكم — ولم يأت سجنه بالثمرة التى كان يرجوها الحاكم الأجنبى — بل جاء بالعكس مما كان يقدر — لم يستسلم جحا ولم يقبل المساومة . وإنما جعل الشعب منه زعيماً يأتمر بأمره — ويطلب منه النصح فى قضيته الكبرى . واشتعلت الثورة ضد الاحتلال ، وحمل الرجال السلاح وبدأت مرحلة النضال المسلح ، وبدأت جنود الاحتلال تئن تحت ضربات أصحاب الأرض ، وحوصروا ، وضيق عليهم الخناق — وامتنعت عنهم الأقوات — وبدأوا يبيعون سلاحهم مقابل الطعام . وجاء الحاكم الأجنبى جحا فى سجنه يساومه فى أمر الجلاء وهو يخفى عنه حقيقة الحصار ، وحقيقة الدرك الذى وصل إليه جنود الاحتلال ، وفى حواره معه يشير باكثير إلى حقيقتين سجلهما تاريخ مصر .

الحقيقة الأولى : أن مصر شرعت فى شراء السلاح من الخارج ، فأرسلت حكومة . الوفد عام ١٩٥١ وفداً لهذا الغرض برئاسة مصطفى نصرت وزير الحربية والبحرية طاف كلا من فرنسا وبلجيكا وهولندا والسويد وسويسرا وألمانيا للتعاقد على شراء أسلحة للجيش المصرى . ولكن السياسة البريطانية — كانت تحول دون نجاح مهمة هذا الوفد . و التقرير الذى قدمه رئيس الوفد إلى رئيس الوزراء « مصطفى النحاس باشا » — يذكر بالتفصيل ما تم من محاولات تهدف إلى تنويع مصادر السلاح وما واجه هذه المحاولات من عقبات وعراقيل تضعها بريطانيا — وقد نشر هذا التقرير

(١) المسرحية — ص ٨٠ — ٨٢ .

كوثيقة تاريخية الدكتور محمد أنيس ملحقاً بكتابه « حريق القاهرة(١) » :

وتعلل إنجلترا بقاءها فى مصر — بعلة الدفاع عنها ضد أى خطر يتهددها — وهذه حجتها منذ عام ١٨٨٢ — وفى معاهدة عام ١٩٣٦ — كان الدفاع عن مصر أحد التحفظات الأربعة . وبعد إلغاء المعاهدة ، كان عرض إنجلترا بالاشتراك مع غيرها ، كبديل المعاهدة ، معاهدة دفاع مشترك — رفضتها مصر آنذاك ، إنطلاقاً من هذا المنطلق ، لتبقى مصر مستعمرة بريطانية ، لا تريد بريطانيا أن تبيعها السلاح ، أو تتركها تشترى من غيرها .

يقول الحاكم الأجنبى لجحا فى معرض حديثه عن دفاعهم عن البلاد ضد الخطر الأجنبى :

الحاكم : أنى تستطيعون صد ذاك المغير ، وما عند جنودكم أسلحة كافية .

جحا : سبحان الله ! تمنعونا من اتخاذ أسباب القوة ، ثم تحتجون علينا بالضعف ! أليست بلادنا غنية تستطيع أن تبتاع ما تشاء من الأسلحة ؟ .. ألسنا راغبين فى تزويد جنودنا بما يجعلهم قادرين على الدفاع عنها أياً كان المغير . فما الذى يحول بيننا وبين ذلك سواكم خشية أن تبطل حجتكم فى بقاء هذا الاحتلال .

الحاكم : سيقتضى تزويدكم بالأسلحة زمناً طويلا لا نأمن خلاله أن ينقض هذا العدو عليكم إذا أجلينا جنودنا فى الحال .

جحا : الأمر هين . لو حسنت منكم النية — لتجل جنودكم وتترك أسلحتها لجنودنا(٢) .

أما الحقيقة الثانية : فهى أن مصر قدمت لبريطانيا إبان الحرب العالمية

(١) انظر د . محمد أنيس . حريق القاهرة — التقرير من ص ٩٩ — ١٠٩ ويكشف التقرير عن الحرب التى شنتها الدول الغربية ضد تسليح الجيش المصرى — كما يكشف عن أول محاولة الحصول على أسلحة من تشيكوسلوفاكيا .

(٢) المسرحية — ص ٩٤ .

« الثانية — خلاف التسهيلات التى نصت عليها معاهدة عام ١٩٣٦ — المئونة لها وللحلفاء ، كما شارك جنود مصر فى الدفاع عن حدود مصر الغربية حين كان « روميل » يكتسح بجيشه الصحراء فى طريقه إلى الإسكندرية ؛ قدمت مصر الغذاء والرجال . ولقد كانت الحرب أساسا بين دول المحور والحلفاء — ومصر ليست طرفا فيها — ولكن الهجوم عليها كان بغية هزيمة بريطانيا فى جبهة الشرق الأوسط والسويس . وظلت بريطانيا العظمى مدينة لمصر بثمن الغذاء — حتى بعد قيام ثورة عام ١٩٥٢ — وجحدت بريطانيا معروف مصر ، وأنكرت جميلها ، فلم تغير من سياستها — بعد الحرب — إزاء قضية الجلاء .

والحوار التالى . إشارة إلى هذه الحقيقة :

جحا : الأمر هين . لو حسنت منكم النية — لتجل جنودكم وتترك أسلحتها لجنودنا ؟ ..

الحاكم : عجبا . أتترك أسلحتنا لقوم لا يطيقوننا بغضا وموجدة ؟

جحا : لا نريدها منكم صدقة . . خذوا ثمنها من الدين الذى عليكم .. ؟

الحاكم : لولا أننا قوم نحرص على حقوق أصدقائنا حرصنا على حقوقنا ما اعترفنا لكم بدين أنفقناه فى الدفاع عن بلادكم يوم أقبل غزاة الهون يقرعون أبوابها ، وقاتلناها دونكم وأنتم نائمون .

جحا : ما كانت تلك الحرب بيننا وبينهم ، وما جاءوا لقتالنا ، بل لقتالكم ! فى كل مكان به تقيمون وبين أهله تحتمون ؟ ..

الحاكم : بل تغمطون الحق وتنكرون الجميل ؟ .. ،

جحا : والله ما أنكر الجميل سواكم .. لقد كان فى إمكاننا يوم اصفرت منكم الوجوه ، وجحظت منكم العيون ، ولاحقتكم الهزائم أن نثب بكم أو نمنع المحيرة عنكم أو نقطع السبل — إذن لما صبرتم ساعة من

... النهار . ولكنا أبينا ذلك ، وآعناكم على النصر ، رجاء أن تحفظوا لنا هذا الجميل ، فتريحونا بعده من ظلكم الثقيل(١) .

يرى باكثير إذن أن النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال — وهو بهذا يعرض القضية عرضا موضوعيا يهدف إلى إيجاد شعور جماهيرى موحد ضد أعداء البلاد ، ثم يقدم الحل . وهو بحسه الفنى يرى الحل الذى رآه الإنسان المصرى فى نفس العام الذى ظهرت فيه المسرحية — ففى أواخر عام ١٩٥١ ، بعد إلغاء معاهدة عام ١٩٣٦ ، بادر طلبة الجامعات والعمال إلى حمل السلاح ، وتوجهوا فى كتائب إلى منطقة القنال يقاتلون جنود الإحتلال ، وغضت الحكومة الطرف عما أقدموا عليه. ولو أن الحكومة مدت لهم يد العون ، وساعدتهم بالعتاد والسلاح ، ولم يتلاعب القصر مع الإنجليز لتدبير حريق القاهرة — كما يرى الدكتور محمد أنيس — لكان للجلاء طعم آخر .

عرضنا للصراع بين « جحا » وبين السلطة ، ثم تطور الصراع إلى صراع بين « جحا » والاحتلال الأجنبى ، ووصل هذا الصراع كما رأينا إلى ذروته ممثلا فى النضال المسلح وحصار جنود الاحتلال وإجبارهم على الجلاء .

هذا هو الشكل الأول من أشكال الصراع فى المسرحية .

أما الشكل الثانى من شكلى الصراع ، فهو الصراع بين « جحا » و« أم الغضن » زوجته — ويدور هذا الصراع على محورين : —

المحور الأول : يدور حول علاقة « جحا » بزوجته ، أما المحور الثانى فيدور حول محاولة « جحا » تزويج ابنته « ميمونة » بابن أخيه « حماد »

(١) المسرحية — ص ٩٥ .

ومحاولة « أم الغضن » بدورها عدم إتمام هذا الزواج ، وتزويج ابنتها بثرى أو صاحب سلطة .

والصراع على هذين المحورين لا يتخذان الشكل الأول من أشكال الصراع ، ولا يتبع منهجه ، فهو صراع هادىء فى مجمله ، لا يعرف العنف ، ولكنه يسير على وتيرة واحدة من بداية المسرحية حتى نهايتها .

أما المحور الأول — وهو علاقة « جحا » بزوجته « أم الغضن » — فنراه واضحا سافرا منذ نهاية المنظر الأول . نرى « جحا » وقد أمر الوالى بعزله من منصب الوعظ بالمسجد ، يطلب ألا يذهبوا به إلى بيته خوفا من أم الغضن ، بل يذهبوا به إلى السجن . فيأمر الوالى الشرطة أن تذهب به إلى بيته ، وفى بيته يخاف « جحا » من مواجهة زوجته ، فيحاول أن يهرب من هذه المواجهة ، ويسقط فى يده حين تخبره زوجته بأنها قد علمت بقصة عزله . وتحتد عليه ، وتتهمه بالفشل والخيبة ، ويحاول هو من جانبه أن يهدىء من ثائرتها ، ولكنها تواصل سبابها وحدتها فيقابل حدتها بالمثل ، فيتهمها بأنها مسرفة ومهملة ، فهى تترك القط يأكل اللحم . تهدأ حدة السباب بينهما عندما يحضر إبنهما الغضن :

وعند انصرافه تتحدث أم الغضن عن رغبتها فى تزويج ابنتها « ميمونة » زيجة محترمة ، فيصر « جحا » على تزويجها من ابن أخيه « حماد » ولكنها لا تقره على رأيه هذا لأن ابن أخيه فلاح . وهنا يبدأ المحور الثانى فى الصراع بين جحا وأم الغضن — ويلتقى المحوران ليمثلا صراعا واحدا بينهما عناصره أن أم الغضن ترى فى زوجها رجلا فاشلا فى كل عمل يأتيه وأنها لا تريد ابن أخيه زوجا لابنتها ، وجحا يرى فى زوجته سلاطة لسان وحدة ونعرة كاذبة وسوء تصرف فى الأمور .

عندما يحضر حماد يعرض على عمه أن يستأجرا أرضا يزرعانها سويا ، تقول أم الغضن إنه نذير شؤم على الزرع والزارعين ، وهو إن فعل ،

فسيها جم الجراد الحقول . وهم فى صراعهم هذا تسمع أصوات من الخارج يفهم منها أن الجراد قد هاجم الحقول بأعداد كثيفة .

والحوار التالى يصور هذا الصراع بين الزوجين . —

أم الغصن : (فى شماتة بالغة) ألم أقل لك — هذه نيتك وحدها قد جلبت الكارثة على رؤوس الفلاحين ، فكيف لو ..

جحا : (يهب واقفا ويصيح فى وجهها مزمجرا) أخرسى يا ملعونة .. ؟ أغربى عن وجهى .. (كأنما يهم بضربها) أغربى عن وجهى يا أم الشؤم . ؟ يا بنت اللؤم .. ؟ يا أخت البوم .. ؟ يا ريح السموم..؟ يا شجرة الزقوم .. ؟

أم الغصن : (تتقهقر نحو الباب) سمعا يا أبا النوائب! . . يا ابن الزرائب .. ياخائب ياسائب ! ياشائب ياعائب ! . . ياجـلاب المصائب . (١)

فاصل الردح (٢) هذا رغم قصره — هو من مخزون الكوميديا الشعبية المصرية — وهو يؤدى غرضين : أولهما . تخفيف حدة التوتر فى العمل المسرحى ، وثانيهما التنفيس عن الكبت عند الشخوص وعند المتلقين على حد سواء .

ويستمر هذا الصراع بين « جحا » و« أم الغصن » بمجوريه ، فتشكوه إلى الحاكم الأجنبى ، فى ديوان القضاء لأنه وهب ابن أخيه داره الفخمة وأسكنها دارا حقيرة . ويقوم القاضيان بالتحقيق فى القضية ، ثم يرجئا نها حتى يقوما بمعاينة مسكنها الذى أسكنها إياه « جحا »

وينتهى هذا الصراع بنهاية المسرحية إذ تتزوج « ميمونة » من « حماد »

(١) المسرحية — ص ٣٩ .

(٢) الردح لغة الوجع الخفيف — المحيط — ١ — ص ٢٢٢ — وبين هذا المعنى والاستعمال العامى الشائع علاقة واضحة ، وقد آثرنا بالإبقاء على الكلمة بالمعنى المستخدم به فى العامية .

فى المسرحية اذن فعلان ، فعل رئيسى ، وفعل ثانوى ، وكل فعل يمثله شكل من شكلى الصراع اللذين عرضنا لهما ، والفعلان يسيران جنبا إلى جنب طوال العمل ، وشكلا الصراع يتعاونان معا فى إبراز جوانب العمل وأبعاده التى أرادها له المؤلف ، ولكل فعل من الفعلين ذروته ، فذروة الفعل الرئيسى هى انفجار النضال المسلح الذى انتهى بالجلاء ، وذروة الفعل الثانوى هى زواج « حماد » « بميمونة » .

البناء المعمارى للمسرحية بناء هرمى ، فهى تبدأ بعرض للشخوص والأحداث وتظل الأحداث تضيق كلما صعد الخط الدرامى ، حتى تنتهى الأحداث بوصول الخط الدرامى إلى ذروته .

يتوسل المؤلف بالفكاهة والنقد اللاذع لبث أفكاره وعرض قضيته — ويؤخذ على النهاية الميلودرامية التى أنهى بها قصة زواج حماد بميمونة ، فقد كانت أم الغصن راغبة . فى زواجها من عبد القوى — ولكن عبد القوى يقوم بدور وكيل حماد فى الزواج من ميمونة — وينتهى الأمر بأن ترى أم الغصن نفسها أمام الأمر الواقع ، فتحاول أن تثور ، ولكن عبد القوى يفهمها أن حماد اقد أصبح رئيس حرس السلطان ، وليس — فلاحا — ويسترضيها جحا ، فترضى ، وهى نهاية كما نرى ميلو درامية .

أما شخوص المسرحية ، فقد برع المؤلف فى رسم أبعادها الفكرية والنفسية ، وتعميق هذه الأبعاد ، وعايشها من الداخل . فجاءت شخوصا سوية متمشية مع مارسمه الفنان لها من دور فى العمل .

وشخصية « جحا » أهم شخوص العمل ، من أبعاده النفسية أنه يخاف زوجته أم الغصن ، ومن أبعاده الفكرية أنه يعظ الناس ويبصرهم بالظلم الاجتماعى الذى يعيشون فيه ، ويبصرهم أيضا بسبب هذا الظلم الاجتماعى ، وهو نظام الحكم القائم الذى يوالى الاحتلال الجاثم على أرض الوطن ، يسلب أرزاقه ويستعبد رجاله ، كل هذا فى إطار فكاهى يبعد عنه المظنة ، فهو فى مأمن من السلطة ومن المحتل جميعا .

جحا : انظروا إلى هذه الجمال التى تجوس خلال شوارعكم موقرة بالغلال والثمار ، كيف لطف الله بكم أن لم يجعل لها أجنحة تطير ، والا لطارت فوق منازلكم فهدمتها على رؤوسكم (ينفجر الناس ضحكا)

ولا يقتصر على وعظ الناس ، ولكنه يعمد الى احقاق الحق بيده اذا استطاع فيرد الحقوق إلى أصحابها .

وهو أيضا رجل سياسة يدبر خطة محكمة مع ابن أخيه ، يثير بها الرأى العام ، مبصرا إياه بأن حقوق الشعوب لا تنال بالاستكانة ولكن بالعمل ، فيشعل الثورة التى تودى بالمحتل الأجنبى ، وينال الوطن استقلاله بالنضال المسلح .

ومن الشخصيات الجيدة البناء فى المسرحية شخصية أم الغصن — فهى امرأة متسلطة سيئة الخلق فى معاملتها لزوجها ، والمرأة السليطة المتسلطة من الشخصيات التى يتقن باكثير بناءها — نراها فى أم الغصن ، ونراها فى أم دلامة(٢) ونراها فى زوجة قرمان — أم الغصن أيضا تبطرها النعمة .

وقد أخذ باكثير من الكوميديا المرتجلة شخصية معروفة ومستغلة هى شخصية الابن العبيط (٣) والغصن هو الابن العبيط الذى يذهب إلى السوق ومعه ديكه العرجون ليبحث له عن دجاجة جميلة يرضى بها ، ثم يتركه فى السوق ويوصيه بأن يذهب إلى المنزل — ولنا أن نقارن بين هذه الشخصية وبين شخصية داود بن الشيخ الجوسقى فى مسرحية « الدودة والثعبان » . لندرك أن باكثير يتقن بناء هذه الشخصية :

مهما يكن من أمر ، فقد عبر باكثير بأحداث المسرحية عما تزدحم به مصر من أحداث ونكبات تتمثل فى الاحتلال ، والظلم الإجتماعى وفساد الحكم — و« مسرحية مسمار جحا » هى المسرحية الوحيدة التى تعالج قضية

(١) المسرحية — ص ٢١

(٢) انظر مسرحية « إبو دلامه » لباكثير

(٣) انظر د . على الراعى — فنون الكوميديا — هامش ص ٢١٤

الاحتلال فى قالب فكاهى ناجح ، وهى الكوميديا الوحيدة الجادة فى المسرح المصرى التى تتناول هذه القضية فى إطار المسرح السياسى .

والكاتب يرمى من وراء هذه المسرحية ، على ما يبدو إلى ايقاظ الرأى العام فى مصر ، ليرى أن الجلاء رهن بالنضال المسلح — وسوف نقارن بين اتجاه باكثير هذا وبين نفس الاتجاه عند بريخت فى غير هذا الموضع . !

لذلك نراه يصدر المسرحية بقوله سبحانه وتعالى :

« هذا نذير من النذر الأولى — أزفت الآزفة — ليس لها من دون الله كاشفة — أفمن هذا الحديث تعجبون — وتضحكون ولا تبكون وأنتم سامدون » .

- ٢ -

الفلاح المصبح
وضرورة الثورة

الفصل الأول :

جانب من الرواق فى القصر الملكى — وحوار بين « خنوم » الفلاح ورای من أتباع ونزى الوزير ، وقد خدعه موهما إياه بأنه جاء به إلى القصر ليشكو الوزير إلى الملك ، وخنوم وجل لأنه لم ينتصف من موظف صغير ، فكيف ينتصف من الوزير ، ورای يزين له الأمر فالملك يحب الكلام الجميل — يدخلان على الملك الذى كان هو والملكة فى انتظار خنوم : يطلب الملك من الفلاح أن يذكر مظلمته : يقول الفلاح خنوم إنه كان يحمل حاصلات مزرعته على حمير له قاصداً المدينة ليبيعها فى السوق ويبتاع بثمنها تمحاً لأسرته فاعترضه « تحوتى نخت » الموظف واستولى على حميره وحاصلاته : يدخل تحوتى نخت ويقول إن حمير خنوم قد أكلت سيقان القمح من حقله — وإن خنوم شتمه واتهمه بأنه سارق : يسأل الملك كليهما عن شاهده ، فيقول خنوم إن شاهده حميره وهى لا تكذب — ويقول تحوتى نخت إن شاهده الوزير ونزى ، فيحتج خنوم بأن الوزير غريم آخر له ، لأنه لم ينصفه من تحوتى نخت : يحتد الجدل بين الوزير الذى حضر وبين خنوم — كلاهما يتهم الآخر ، خنوم يتهم الوزير بالظلم لأنه ترك الظالم يصول ويجول ولم يردعه عن ظلمه — وأنه حين شكا إليه جلده جزاء شكاته — أما الوزير فيتهم خنوم بالوقاحة لأنه تعدى بالسب والشتيمة عليه واتهمه بالظلم — والملك صامت لا يتكلم .

يطلب خنوم من الملك أن يتكلم ، فيظل صامتاً : وخنوم يشتد غضبه ويقول إنه كان يظن أن الملك سوف ينصفه ، فاذا ظنه سراب ، والملك يأمر المسجل بأن يدون ما يقول خنوم ، تزداد ثورة خنوم على الملك ، فيقول فى حقه كلاماً كثيراً ، والملك يطلب من المسجل أن يدون : يطلب الوزير من الزبانية أن يأخذوا خنوم — تعترض الملكة — ولكن الملك يرى أن هذا جائز فى سبيل الفن — فالألم طريق الفن — ثم يطلب الملك من الزبانية الكف

عن تعذيبه إرضاء للملكة ويأمر خنوم بالبقاء فى القصر معه حتى يستمع إلى شعره — لأنه ما فعل معه هذا إلا من أجل الفن ٥

الفصل الثانى :

بهو فى القصر الملكى — وقد استطاع رنزى أن يقنع خنوم بتلقين ثلاثة من الفلاحين بعضاً من شعره ، ودربهم على إلقاء الشعر : الملك والملكة يستمعان إلى حديث رنزى عن المحصول : يزور الملك عن هذا الحديث ويسأل رنزى عن محصول الفن ، تعترض الملكة لأن الإنسان فى حاجة أولا إلى أن يعيش ، ويأتى الفن بعد ذلك : يقول رنزى للملك أنه قد اكتشف ثلاثة من الشعراء بين الفلاحين من ثمانين قرية بين — اهناسية ومنف — يطلب الملك استدعاءهم : يدخل خنوم بالفلاحين ، ويلقى كل واحد منهم شعراً لقنه إياه خنوم ، فيهتز الملك طربا . ولكن الملكة تظل فى اعتراضها بأن هذا الفن يعطى الفرصة لرنزى لتعذيب الآلاف من الفلاحين . يطلب الملك من الوزير أن يسمع شعر خنوم وقد أنشدته المغنيات ورقصت عليه الراقصات — تدخل الراقصات لترقصن وتنشدن شعر خنوم — تأتى ميريه زوجة خنوم ، وهؤلاء يرقص مع الراقصات — تجره من بينهن وتضربه حتى يخلصه رنزى من يدها — يسألها الملك أن تأتى وتقيم فى القصر مع زوجها وأولادها ، فترفض — ينشغل الملك بالغزل مع إلما زوجة الوزير والوزير راض : ثم يتوجه الوزير يسأل ميريه إن كان شيخ البلد قد أحسن معاملتها ، ويلمح بطريق خفى حتى يثير غيرة خنوم ، الذى يأتى بدوره ويسائل امرأته ويلح عليها فى السؤال ، تقود إلما الملك إلى جناحه — وتعود ، ميريه تتقزز مما ترى فتشد زوجها وتخرج به — يظهر من الحوار بين رنزى وإلما أنهما يدبران مؤامرة للاستيلاء على العرش ٥

الفصل الثالث :

نفس المنظر كما فى الفصل الثانى — وحوار بين الملكة وخنوم ، يعرف منه أن خنوم يضمر غير ما يظهر — وأن الملكة قد عرفت سره ، وأنه هو بدوره قد عرف سر رنزى وإلما — فيتعاهدان على أن تمكنه الملكة من الهرب ، وهو بدوره يقوم بتأليب الشعب على رنزى ويقنع الناس بأن الملك ليس شريكاً له فى ظلمه — يفجؤها رنزى فتتظاهر الملكة بأنها كانت تسمع شعراً من خنوم قاله فيها . يدخل الملك وإلما — يسأل الملك خنوم عما عنده من شعر جديد ، فيخبره رنزى بأنه قال شعراً فى الملكة ، يأمره الملك بانشاده — فينشده شعراً تعلق عليه إلما بأنه شعر ضعيف ، ويقول رنزى إن هذا الاجتماع لمناقشة أسباب الجدب الفنى فى البلاد ، فيرتاع الملك لأنه ليس فى عهده غير شاعر واحد ، وقد يدأ يجدب تقترح إلما أن يأمر الملك رنزى بأن ينقب عن الفن والفنانين فى طول البلاد وعرضها فلا يدع مدينة ولا قرية إلا اختبرها واعتصرها — تعترض الملكة بأن هذا الفعل سوف يسخط الشعب على الملك ، وسوف يخسر الملك والفن معا — وتطلب منه أن يسأل عن الشعراء الثلاثة الذين اكتشفهم رنزى من ثمانين قرية اعتصرها بين إهناسية ومنف يطلب الملك مثول الشعراء أمامه — يحضر الشعراء — ويعترفون بأن خنوم هو الذى لقنهم ما قالوه من شعر — يعترف خنوم بأن رنزى هو الذى أمره بذلك : فيحاول رنزى أن يوقع بين خنوم والملك فيتهم خنوم بأنه يحاول الهرب من القصر لينضم إلى أعداء الملك : ولكن خنوم يقول إنه أراد زيارة زوجته وأولاده : بيد أن رنزى يستدعى تحوتى نخت الذى يقول أمام الملك وخنوم أن ميريه زوجة خنوم راودته عن نفسه . تأتى ميريه وتتهم تحوتى نخت بأنه راودها عن نفسها ، ويصب خنوم غضبه على زوجته ، فتخرج بدورها غاضبة ، يخرج خلفها رنزى ثم يعود ، تلحظ الملكة تصرفه — فتقوم بدورها وتعود : يخرج الملك إلى جناحه — تقول الملكة لرنزى إنها قد

أمرت رجالها فأخذوا ميريه من رجاله الذين اختطفوها يخرج رنزى غاضباً. تطلب الملكة من خنوم أن ينفذ ما اتفقا عليه ، وأنها ستحفظ له زوجه وعياله جميعا حتى يعود .

الفصل الرابع :

نفس المنظر كما فى الفصلين السابقين .

الملك وإلها — وقد استمعا إلى مؤامرة يدبرها رنزى والملكة للاستيلاء على العرش — الملك وإلها يتفقان على الانفراد بالعرش دونهما — ويطلب كل من الآخر أن يخدع زوجه فى هذا الأمر — ينفرد الملك بالملكة . فنعرف أن الملكة هى التى دبرت هذه الفكرة لتجلو الغشاوة عن بصر الملك . الملك مستاء لأن الثورة اشتعلت فى البلاد ، والثوار يهتفون ضد الملك وضد رنزى معاً . يعتبر الملك خنوم مسئولا عن الثورة ، بيد أن الملكة تشرح له الأمر . فالثورة موجودة ، ولكن خنوم عجل بإشعالها ، رنزى كان يدبر لهذه الثورة حتى يعتلى عرش البلاد وكان يجتهد فى ظلم الرعية حتى يسهل الأمر — وتقترح الملكة أن يسلم الملك رنزى للثوار حتى لا تنقلب الثورة ضده . يخرجان ، ويدخل رنزى وإلها — ويتفقان بدورهما على أن يقوم رنزى بالقبض على الملك وتسليمه للثوار حتى يصل هو إلى العرش — يحضر تحوتى نخت ويقول إنه لم يستطع هو ورجاله القبض على خنوم وأنه يفر منهم دائما والشعب يخفيه ، ولا يريد أحد الإرشاد إلى مكانه . والناس تتغنى بأناشيده وشعره التى توهج الثورة ، وفيما هم فى حديثهم يحضر خنوم ليسلم نفسه لهم ومعه زوجته — يصمت خنوم وتقول زوجته إنه حرم على نفسه الكلام إذ لم يبق عنده ما يقوله ، يأمر رنزى بجلده ، وإذ هو يجلد يأتى الخبر إلى رنزى بأن الثوار على أبواب المدينة ، وأنهم يهتفون ضد الملك والوزير معاً . يدخل الملك والملكة ، يأمر الملك بالقبض على رنزى وإلها زوجته وتحوتى نخت — يصل الثوار إلى القصر ويحاصرونه — يطلب الملك

من خنوم أن يتحدث إلى الثوار ولكن خنوم يطلب أن ينزل على إرادة الشعب فيوافق الملك — يخرج خنوم إلى الشرفة ويتحدث إلى الثوار ويدخل الثوار القصر — فيستولى الخوف على الملك والملكة وميريه ، وتقول لهما ميريه : أنا فى حماية زوجى خنوم .

قصة الفلاح الفصيح معروفة فى الأدب المصرى القديم ، ولكن باكثير استعملها استعمالا آخر ، أقرب إلى المعاصرة منها إلى التاريخ المدون .

فى المسرحية شكول ثلاثة من أشكال الصراع :

الشكل الأول صراع بين خنوم ورنزى — والشكل الثانى صراع بين رنزى والملكة ثم ينضم الملك . والشكل الثالث صراع مستتر بين الشعب فى جانب ورنزى والملك فى الجانب المقابل — بيد أن هذه الشكول الثلاثة تدخل جميعها فى إطار واحد ، هو الصراع بين الشعب والسلطة الحاكمة ، من جراء الظلم الذى يرزح تحته الناس — كما أن هذه الشكول الثلاثة تتداخل بعضها مع البعض الآخر .

الشكل الأول ، وهو الصراع بين خنوم الفلاح الفصيح ورنزى الوزير ، كان السبب فيه هو أن خنوم الفلاح كان يحمل حاصلات مزرعته على حمير له قاصداً المدينة ليبيعها فى السوق ويبتاع بثمنها قمحاً لأسرته . وفى طريقه كان عليه أن يمر بجوار حقل تحوتى نخت الموظف ، وجد الفلاح أن الطريق العامة التى عليه أن يسير فيها قد نشر عليها نسيج الكتان الخاص بالموظف ، فناداه مراراً حتى يرفع نسيج الكتان عن الطريق ، ولكن هذا أهمل نداءه ، فاضطر أن يسير فى شريط ضيق بجوار حقل الموظف الذى زرع قمحاً ، فالتهم أحد الحمير ساقاً من القمح ، فخرج الموظف إليه واستولى على حميره وما عليها . فذهب الفلاح يشكو تحوتى نخت إلى الوزير فلم ينصفه الوزير ، وإنما أمر بجلده لأنه اتهم الموظف بالسرقة — انتهز الوزير فرصة إلحاح الفلاح على الحصول على حقه مستخدماً فصاحته فى رفع شكواه —

وأتى به إلى الملك ، موهما الملك الذى يحب الفن بأنه فعل ما فعل به من أجل الفن – بيد أن رنزى يعمـــل فى سبيل إثارة الشعب على الملك – وخنوم الفلاح يفهم ما يرمى إليه الوزير ، لذلك كان الصراع بينهما متخذاً شكل المواجهة التامة .

أرسل الوزير راى – أحد أتباعه – إلى خنوم ليقوده إلى القصر موهما إياه بأن الملك سوف يستمع إلى شكواه ، وينصفه من الوزير ، وخنوم يساوره الشك فى أن يأخذ حقه .

خنوم : بالأمس لم أستطع أن أنتصف من موظف صغير . أفأنتصف اليوم من الوزير ؟

راى : لاتنس أنك ستشكو الوزير إلى الملك .

خنوم : الملك بالنسبة إلى الوزير ، مثل الوزير بالنسبة إلى الموظف الصغير .

راى : كلا كلا .. الملك نيخاورع شىء آخر ، الملك نيخاورع عادل ورحيم .

خنوم : الوزير رنزى أيضاً كان مشهوراً بين الناس بالعدل والرحمة ، ثم اتضح أنه أظلم الناس وأقسى الناس ، فالشهرة غير الحقيقة – (١)

يمثل خنوم بين يدى الملك ، ويطلب الملك منه أن يذكر له مظلمته – فيشرح خنوم الأمر للملك أمام رنزى الوزير ، وتحوتى نخت الموظف الذى استولى على حميره وما عليها .

وتشتد الخصومة أمام الملك بين تحوتى وخنوم فيتهم الفلاح الموظف بأنه شر من السارق .

خنوم : بل هو شر من السارق يا مولاى – السارق يسرق خفية وهذا يسرق جهرة – السارق يمضى هارباً بما سرق ولا يتعدى بالضرب على من سرق منه – وهذا انتزع فرعاً من شجرة أثل فجعل يهوى به على ظهرى بلا رحمة ولا شفقة .

(١) المسرحية – ص ٦ – ٧ .

نخت : قد سمعت من فمه يا مولاى كيف رمانى بالسرقة بل قال إنى شر من السارق .

خنوم : أنت حقاً شر من السارق . عجباً أليس لنا أن نسمى الأشياء بأسمائها ؟

الملك : من شاهدك على ما تقول ؟

خنوم : حميرى التى عنده

نخت : أما شاهدى يا مولاى فالسيد رنزى ، وشتان بين من شاهده الحمير ومن شاهده الوزير .

خنوم : شاهدى أفضل من شاهده يا مولاى .

الملك : أفضل ؟

خنوم : الحمير لاتكذب أبداً يا مولاى .

نخت : أتريد أن تقول إن الوزير يكذب ؟

خنوم : إنه على كل حال ليس بشاهد وإنما هو غريم آخر .

نخت : لم يعجبك حكمه فاتخذته غريماً آخر .

خنوم : أجل لقد انتظرت منه إنصافاً وعدلا فلم أجـــد منه إلا التحيز والظلم (١) .

يتضح لنا أن الفلاح جرئ فى الحق ، وأن فصاحته تساعده فى جرأته – تتحول الخصومة إلى خصومة بين خنوم ورنزى ، لأن رنزى يتستر على نخت – ويظن خنوم أن كشف هذا الأمر للملك سوف يجعله على بينة من أمر رنزى – ويسوق حجته ومظلمته من الوزير – والوزير سادر فى تهديده بالجلد لوقاحته والملك صامت لايتكلم ، يطلب منه الفلاح أكثر من مرة أن يتكلم .

خنوم : مولاى الملك – أيها الجالس على العرش تكلم .

(١) المسرحية ص ١١ – ١٢ .

رنزى : أيها الفلاح الوقح – أنت تأمر الملك ؟

ختوم : نعم آمره بأن يكون ملكاً – تكلم يا مولاى الملك . أسمعنى صوتك – أأنت حجر ؟ تكلم – إنى لوشكوت إلى الصخر لتكلم أو إلى الحيوان لنطق : قل كلمة واحدة ، خذ لسانى إن لم يكن لك لسان – انزعه من حلقى وركبه فى حلقك (١) .

تتضح الصورة أكثر ؛ فالوزير الظالم يتكلم ، والملك العادل صامت – وهذا يعنى عند ختوم أن الظالم له دولته ، وأن المظلوم لا نصير له ، والملك إذن يحمى اللصوص الذين يسرقون أموال الناس – وإذ يفيض الكيل بختوم يقول :

ختوم : قاتل الله الوراثة – إنك لم تتعب فى الجلوس على هذا العرش ، لقد ورثته عن أبيك ، وورثه أبوك عن جدك ، فلا لوم عليك . إنما اللوم على من رضى على هذه الحال من أهل هذا البلد (٢) .

الملك يحب الفن ، وهو من أجل هذا لا يتورع عن أن يترك رنزى وزيره يعذب الشعب ، كى يستخرج من الناس رحيق الفن – وهذا هو محور الدراما التى بين أيدينا ، وإن كان فى هذا الزعم مخالفة للتاريخ . ولكن «موقف المؤلف من التاريخ يعطيه الحق فى أن يفسره على النحو الذى يتراءى له ، وليس المهم بعد ذلك أن تكون رؤيته صحيحة بمعيار الواقع الظاهر ، بل المهم أن تبدو هذه الرؤية متكاملة ، وتبدو الصورة الجديدة للأحداث والشخوص منطقية مع نفسها ، وهذا ما نعتقد أن باكثير حققه» (٣) . وأرسطو حين قال إن «عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه وما هو

(١) المسرحية ص ١٥ .

(٢) المسرحية ص ١٩ .

(٣) د. عز الدين إسماعيل – مسرح باكثير الشعرى – ص ٩١ .

ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودتس فى أوزان) فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه – ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات (١) .

أرسطو حين قال هذا أعطى الحق للشاعر أن تكون له رؤية خاصة بالتاريخ ، فالتاريخ يروى جزئيات الأحداث ، أما الشعر – أو الفن بصفة عامة – فنظرته كلية ، لأن فيه جانب الإنسان أكثر تغلغلا ؛ الإنسان بفكره ووجدانه ، فالفن فى المقام الأول فكر ووجدان ، والفنان من حقه أن يعيد خلق التاريخ (٢) . الصراع إذن سافر بين ختوم الفلاح ورنزى الوزير – ولكن هذا الصراع يصبح صراعا مستترا – فالفلاح – أصبح من رجال الحاشية ، له رائب كرواتبهم ، وقد أجرى على زوجته وأولاده جراية تجعلهم فى رغد من العيش – ختوم يعمل معهم فى ظاهر الأمر – ولكنه يعمل ضدهم فى الحقيقة – هذا المنهج فى البناء الدرامى سبق أن رأيناه فى «مسمار جحا» فجحا يعمل مع الحاكم فى الظاهر – ولكنه يدبر للثورة مع ابن أخيه ؛ أى أنه رأى من الحكمة أن يدرأ عن نفسه الشبهة ، وأن يكون حراليد فى الحركة ، فاختار لنفسه هذه المهادنة ، لأن الصراع السافر يورده موارد الهلاك . ولقد تبدو كل تصرفات ختوم ؛ بعد أن أقام بالقصر الملكى – موحية بأنه قد تحول وانسلخ عن طبيعته ولكن فى حوار مع الملكة ندرك أنه كان يضمر غير ما يعلن .

(١) أرسطو – فن الشعر ص ٦٤ :

(٢) أنظر د . أحمد السمدنى نظرية الأدب – الجزء الأول – الفن إعادة خلق – ص ١٩٠ – ١٩٦ .

خنوم : لعنة الله على الخمر — هى التى كشفت لهم سرى .

الملكة : لكنها هى التى دلتنى عليك وهدتنى إليك ولولاها ماعرفت خبيئة نفسك .

خنوم : كان فى نيتى يا مولاتى أن أهرب من هذا القصر (١) .

كان لهذا الحوار أثره فى نفس خنوم — وشجعته الملكة على الهرب وتكفلت بأن تهيئ له سبيله ، حتى يبين للناس أن الظلم الذى يكا بدونه صادر من رنزى لامن الملك ، وأن عليهم إذا أردوا وأرفع ذلك الظلم عنهم أن يخلصوا الملك من رنزى وعصابته . غير أن رنزى بدأ يشك فى خنوم بعد أن سمعه أثناء سكره يتفوه بضيقه بالقصر ورغبته فى الفرار منه . وحين يصرح خنوم للملك بأنه هو الذى لقن الفلاحين الثلاثة شعره ودربهم على أدائه ، يتهمه رنزى بالخيانة ويستشهد بمقالته وهو مخمور ، بيد أن الملكة تخطئ هذا الدليل . أما وقد أصبح الصراع سافرا مرة أخرى بين الفلاح والوزير ، فإن رنزى يلجأ مرة أخرى إلى بعث الشك فى نفس خنوم نحو زوجته ، فيحضر تحوتى نخت الذى يدعى أن ميريه قد راودته عن نفسه — ويظل يردد على مسامع خنوم هذه الفرية يساعده رنزى ، وتحضر ميريه ، وتؤكد أن تحوتى هو الذى راودها عن نفسها ، يصدق خنوم الفرية على زوجته ،

خنوم : لاأريدك ، لاأريدك .

ميرية : لاتريدنى فى القصر ؟

خنوم : ولا فى القرية

ميرية : (غاضبة) اذن فسأمضى عنك الآن ولن ترانى اليوم (تخرج)(٢)

بيد أن الملكة تتدخل فى الموقف لتعيد الأمور إلى نصابها بين الزوجين ، ولتحبط مؤامرة الوزير ، وليصبح الصراع سافرا بين الوزير والملكة .

(١) المسرحية . ص ٦١ .

(٢) المسرحية ص ٨٢

الملكة : (لرنزى) ماذا كنت تريد أن تفعل بها يا رنزى ؟

رنزى : ماذا تعنين يامولاتى ؟

الملكة : ميرية امرأة خنوم .

رنزى : كنت أريد أن استبقيها لزوجها فى المدينة حتى لاتحدثه نفسه بالفرار من القصر .

الملكة : ولذلك أمرت رجالك فخطفوها وساقوها إلى بيت تحوتى نخت

خنوم : (تقدح عيناه شررا وهو ينظر إلى رنزى) ساقوها إلى بيت تحوتى نخت ؟

رنزى : كلا أنا ما أمرتهم بذلك .

الملكة : عاقبهم إذن إذ خالفوا أمرك .

رنزى : أجل والله لأعاقبهم (يخرج منطلقا)

خنوم : مولاتى الملكة ماذا جرى لامرأتى ؟

الملكة : اطمئن يا خنوم فهى الآن بخير .

خنوم : بخير وهى فى بيت تحوتى نخت ؟

الملكة : لقد أمرت رجالى فاستنقذوها من أيديهم فهى الآن عندى فى مكان أمين .

خنوم : بوركت يامولاتى — جزيت الخير لاأدرى والله كيف أشكرك

الملكة : إسمع ياخنوم — فقد حانت الساعة .

خنوم : ماذا تعنين يامولاتى ؟

الملكة : سأدبر الليلة فرارك (١) .

يشعل خنوم نيران الثورة فى الدلتا والصعيد ، ويحاول رنزى القبض عليه ولكنه يبوء بالفشل ، ويأتى إليه الفلاح الفصيح مسلما نفسه بعد أن

(١) المسرحية ص ٨٥ — ٨٦

أصبح الثوار على أبواب المدينة يهتفون ضد الملك وضد الوزير جميعا ٥ ويبدأ رنزى فى تعذيب خنوم وجلده بالسياط حتى يأمر الملك بالقبض على الوزير ٥

وبذلك ينتهى الشكل الأول من شكول الصراع فى هذه الدراما ٥

أما الشكل الثانى فهو صراع بين رنزى والملكة ، ثم ينضم الملك بعد ذلك إلى جانب الملكة ، ولعل هذا الشكل من شكول الصراع هو الذى يوضح طبيعة الصراع فى العمل كله ؛ والصراع على العرش ، الوزير رنزى يطمع فى العرش ، ويعمل فى سبيل إزاحة الملك من طريقه ، غير أن السلاح الذى استخدمه فى هذا السبيل سلاح ذو حدين ، لأنه أودى بهما معا ، هو والملك — وأشعل الثورة ضدهما جميعا ، فلقد أراد الوزير من خلال حملات الظلم للرعية التى يقوم بها رجاله أن يثير الشعب ضد الملك — بيد أن الشعب بحاسته يرى أن النظام كله فى حاجه إلى تغيير فتنفجر الثورة ٥

كان المدخل إلى هذا الصراع وجدان الملكه لاعقلها ٥

فهى تكره التلذذ بآلام الناس — وإذ تسمع ضربات السياط وتأوهات خنوم من ألم الضرب تغضب ،

الملكة : (فى احتجاج) حرام — ماذا جنى المسكين ؟

رنزى : فى سبيل الفن يا مولاتى الملكة ،

الملكة : لايحق لكم أن تتلذذوا بآلام الناس

الملك : الألم لايدوم ولكن الفن يدوم ٥

الملكة : مرهم يامولاى أن يكفوا عن ضربه ٥

الملك : دعهم يا حبيبتى يستخرجوا رحيق الفن منه ٥

الملكة : لئن لم تفعل لأتركن مجلسك (١)

ترى الملكة الصورة التى لايراها الملك ، وقد أعماه حب الفن عن الحقيقة وقد استغل رنزى هوس الملك بالفن ليمهد للثورة عليه ، فيأمر رجاله بقهر الشعب وظلمه حتى يثور ثم يثور . يظل الوزير سادرا فى غيه حتى يدرك أن الملكة قد فهمت غرضه ، فيغير خطته فى التعامل معها ،

رنزى : مولاى حقا ما أسعد الناس الذين يعيشون فى عهدك ؟

الملكة : (فى سخرية) لأنك تسومهم الخسف والهوان يا رنزى باسم الملك ،

الملك : (مستنكرا كلامها) نفرت روع يا عزيزتى .

الملكة : أليس لى يا مولاى أن أسمعك كلمة الحق ؟

رنزى : مولاتى صاحبة الجلالة — إن عهد مولاى الملك سيكون أعظم عهد ازدهر فيه الفن ،

الملك : والفن يا عزيزتى روح الحياة وجمال الوجود ،

رنزى : (يردد معجبا) روح الحياة وجمال الوجود . ما أصدقها من كلمة ٥

الملكة : ما حاجة الناس إلى روح الحياة إذا فقدوا الحياة ؟

الملك : عزيزتى .

رنزى : الحياة تشاركهم فيها البهيمة — أما روح الحياة فخاصة بالإنسان ٥

الملكة : كلام (٢) ،

تحاول الملكة أن توضح الصورة للملك حتى يأخذ حذره مما يدبر له . وهى فى هذا الموقف تبدو ذات حنكة سياسية وفهم لأمور الحكم أكثر من

(١) المسرحية — ص ١٩ — ٢٠

(٢) المسرحية ص ٣١ — ٣٢

الملك ، كما يبدو حرصها وتألمها لألم الشعب ، الملكة ليست صاحبة فلسفة ، ولكنها شخصية بسيطة تدرك بالوجدان مالا يدرك بالعقل ، أى أنها تدرك بحاستها مالا يدركه الملك ولا يفكر فيه — الملك يعيش فى وهم كبير إسمه الفن زينه له رنزى ليبلغ مأربه — ولقد كان لشكل الصراع هذا بين الملكة ورنزى دوره فى الشكل الأول والشكل الثانى او الثالث من شكول الصراع ، فمعرفة الوزير لموقف الملكة عجل باشعال الثورة وقد هيأت الملكة لخنوم سبيل الهرب وأوصته بما يقوله للشعب .

تقول الملكة وقد أحضر الوزير الفلاحين الثلاثة الذين دربهم خنوم على قول الشعر :

الملكة : إن كان هذا حال هؤلاء الثلاثة فما تقول يا مولاى فى ألوف الألوف من الناس علمهم رنزى وعصابته المنبثون فى كل مكان باسم البحث عن الفن ، ترى كم نهبوا من مال وكم اغتصبوا من ماشية وكم صادروا من أرض وكم جلدوا من ظهر ؟

رنزى : على رسلك يا مولاتى الملكة : لاتقولى ظلمهم رنزى وعصابته فما أنا إلا وزير الملك وما أعوانى إلامنفذون لأمر الملك .

الملكة : حاشا للملك أن يرضى بذلك لولم تخدعوه .

رنزى : إن الملك الفنان العظيم قد أصدر أمره إلى الولاة فى كل مكان أن اعملوا كل ما فى وسعكم لاستخراج رحيق الفن من مختلف طبقات الشعب .

الملكة : بالعنف وبالظلم .

رنزى : الرحيق لايستخرج بغير العصر .

الملكة : رحيق الفن أكذوبة ألهيت بها الملك عن القيام بواجبه .

رنزى : يامولاتى ما كنت لتقولى ذلك لو كنت تقدرين الفن حق قدره .

الملكة : أيها الوزير إن الفن روح الإنسان ولايقدره من لايقدر الإنسان

الملكة : بل تخدع مولاك يارنزى لتستولى أنت وعصابتك على أموال الناس بغير رقيب ولاحسيب ، لقد أشعت القلق والتذمر فى النفوس فهى الآن تتحضر للوثوب(١) .

وإذ يسيطر الوزير على الملك تحاول الملكة أن تبصره بما يكيده له الوزير ، يطلب الوزير من الملك أن يصدر أمراً بأن ينقب عن الفن والفنانين فى القصر كله من الشلال إلى المالح فلايدع مدينة ولاقرية إلا اختبرها واعتصرها

الملكة : حذار يامولاى أن تفعل والا اسخطت رعاياك جميعا عليك .

الملك : فليسخطوا ما شاؤا إن كانوا لايعرفون قيمة الفن .

الملكة : سيكون ذلك سببا فى هدم ملكك(٢)

يصبح الصراع سافرا باستنقاذ مبرية زوجة خنوم من أيدى رجال رنزى ، وتيسر الملكة لخنوم سبيل الهرب ، وتتظاهر بالتواطؤ مع رنزى للاستيلاء معه على العرش وإبعاد الملك وإلما زوجة الوزير ، التى تتواطأ بدورها مع الملك لإبعاد رنزى والملكة ، تبصر الملكة زوجها الملك بأبعاد المؤامرة ، فينضم إليها ضد رنزى وزوجته ، ويأمر بالقبض عليهما .

الملك : أيها الجنود سوقوا الخائن إلى سجن القصر لنسلمه للثوار حين يقبلون(٣)

أما الشكل الثالث من شكول الصراع فى المسرحية ، فهو الصراع بين الشعب فى جانب ، والملك ورنزى فى جانب آخر يبدأ هذا الشكل باستيلاء تحوتى نخت — وهو موظف من أتباع رنزى على جعير خنوم وحاصلاته ، ولجوء خنوم إلى رنزى الذى لاينصفه ، ثم المحاولة التى دبرها رنزى لمقابلة

---

(١) المسرحية — ص ٣٦ — ٣٧

(٢) المسرحية ص ٦٨ .

(٣) المسرحية ص ١٠٣

ختوم للملك ، ولم يكن ختوم سوى نموذج لما يقوم به زبانية الوزير فى البلاد — فرنزى يدبر للثورة بغية الإطاحة بالملك ، والاستيلاء على العرش ، فيدفع رجاله لقهر الشعب باسم الملك — ويوهم الملك فى الوقت ذاته بأنه يعتصر الناس من أجل الفن ، الثورة إذن كانت موجودة كامنة فى النفوس فى حاجة إلى من يشعلها ، أشعلها ختوم حين هيأت له الملكة سبيل الهرب — وأصبحت مقطوعاته على كل لسان ، ينشدها الناس فتؤجج الثورة ، فالناس قد فقدت الخبز والكرامة والأمن فماذا بقى لهم .

حتى الآلهة تريدون أن تحتكروهم لأنفسكم ، فماذا أبقيتم لنا إذن ؟ لكن خذوهم لاحاجة لنا إليهم — لقد أخذتم منا كل شىء ، أخذتم الخبز والكرامة والأمن والسلامة فماذا يضيرنا إن أخذتم الآلهة ؟(١)

هذه الشكول الثلاثة من شكول الصراع تتداخل معا فى نسيج عضوى واحد يجعل من العمل بناء متكاملا ، ليس فيه خروج عن الخط الرئيسى الذى رسمه المؤلف له - وإن كانت هناك قضية أثارها العمل ، فالقضية قضية فنية جاءت فى ثنايا العمل ، ولكنها ليست خارجة عن البناء الدرامى ، وليست دخيلة على الخط الرئيسى فى العمل كله ، هى جزء من لحمة الدراما التى بين أيدينا — القضية هى ، هل الألم طريق للفن ؟ — رنزى يقنع الملك بهذا — أما الملكة فلها رأى آخر .

الملكة : لوكنت تريد الفن لأدركت أنه لايزدهر إلا فى عهد الطمأنينة والاستقرار (٢)،

وفى الحديث عن بناء باكثير لشخوص عمله ، نلاحظ أنه يطوعها لما يراه هو ، وأنه يحركها إلى الوجهة التى يريدها لا إلى الوجهة التى تريدها الشخصية ذاتها ، والعمل الدرامى يتطلب من الكاتب ألا يتدخل ، بل

(١) المسرحية ص ٢١ ، ٩٨
(٢) المسرحية ص ٣٧

يترك شخوصه تتحرك كما تتطلبه طبيعة هذه الشخوص ، فختوم الفلاح ، رجل سياسة وشاعر وثائر ، وفى هذا التصوير خروج عن إطار هذه الشخصية ، كما أنه برسمه لهذه الشخصية بالشكل الذى جاءت به خروج عن المألوف ، وأكبر بكثير مما تحتمله هذه الشخصية — فختوم إنسان حذر يستطيع أن يفهم ما وراء الكلام وأن يستنتج الأحكام .

راى : الملك يحب الكلام الجميل .

ختوم : ماجئت لأمدح الملك بل لأشكو الوزير إليه .

راى : الملك يحب ذلك .

ختوم : بينه وبين الوزير شئ ؟

راى : لا

ختوم : فكيف يحب سماع الشكوى فيه ؟(١)

وهو يستطيع أن يقيم حجته بطريقة منطقية لاتقبل الاحتمالات ولكنها واضحة وضوحا بينا .

ختوم : الحمير لاتكذب أبدا يامولاى .

نخت : أتريد أن تقول إن الوزير يكذب ؟

ختوم : إنه على كل حال ليس بشاهد وإنما هو غريم آخر (٢)

وختوم ليس فصيح اللسان فحسب ، بل هو بليغ أيضا ، فهو يقول عن تحوتى نخت إن جريمته هى الطمع فى حق الغير وهو موظف صغير ، أما جريمة رنزى فهى الكذب على الله وعلى الحق وهو وزير كبير للملك لايشكوه إلا إلى الملك ، لأن مقامه ليس أكبر من مقام الملك ، وحقه هو ليس أصغر من باطل رنزى .

(١) المسرحية ص ٨
(٢) المسرحية ص ١١

خنوم : أقتلونى لاأبالى ، أريحونى من العذاب ، أريحونى من هذه السخرية الفاجرة حيث تظلمونى وتغتصبون حقى ثم تجلدونى وتتندرون على وتكتبون كلماتى إمعانا فى السخرية ، أقتلونى وأريحونى(١)

ومن أبعاد هذه الشخصية كما رسمها باكثير ، أنه محاور ، يستطيع أن يظهر بغير مظهره الحقيقى — نراه فى فترة المهادنة مع رنزى يتآمر معه على تلقين الفلاحين بعض شعره ، وتدريبهم على إلقائه ، لإيهام الملك بأن الألم طريق الفن ، وهذا الموقف كان محاولة للتقية والتخفى.

وهو شاعر أيضا — يقول الشعر ارتجالا . تغنى إحدى الراقصات بعض شعره .

أغفرى لى إذا فتنت فمى وجهك الفتون
وأعذرينى إذا جننت فمن سحرك الجنون .
يا حياتى ترفقى بفؤ ادى الممزق
أكل الحب جله فاحفظى منه مابقى (٢)

ويقول فى إلما زوجة الوزير رنزى :

أغنيات الحياة فى شفتيها تتناغى تدعو القلوب إليها
جنبونى الرحيق من ثغر إلما إن أردتم ألا أموت لديها (٣)

غير أن بادرة نراها منه تدل على معدنه الأصيل ، فهو ثائر لكن وجوده فى القصر فرض عليه أن يرقص مع الراقصات ، يتهتك معهن ، ويؤلف لهن شعرا يغنينه إرضاء الملك ، هذه البادرة حين تأتى زوجته إلى القصر تبحث عنه — فتراه بين الراقصات — تحاول إحداهن ضمه إلى صدرها ،

(١) المسرحية ص ٢١
(٢) المسرحية ص ٤٠
(٣) المسرحية ص ٦٦

خنوم : رفقا بضلوعى ياجارية ، لقد كدت تحطمينها .
ميرية : (ساخرة) دعها تحطم ضلوع الفن .
خنوم : باليتها تحطم ضلوع الفن ، إذن استرحت أنا من متاعبه وبلاويه(١)

ورغم دهائه هذا تنطلى عليه أكذوبة تحوتى نخت ورنزى عن زوجته بأنها راودت تحوتى عن نفسه مع علمه بألاعيب كل منهما .

وبالإضافة إلى هذه الأبعاد لشخصية خنوم ، نراه قائداً للثورة يشعلها ، ويكون شعره ناراً توهج الثورة فى نفوس الشعب ، ثم هو الذى يعلن للشعب من شرفة القصر الملكى أن الملك سينزل على إرادة الشعب .

هذه الشخصية كما رسمها باكثير تخرج بكثير عن إطارها الطبيعى ولعل باكثير قد رسمها على هذا النحو حتى يطوعه لعملها — وهذا مأخذ عليه فى بناء هذه الشخصية .

وهناك مأخذ آخر فى بناء شخصية الملك ؛ فالملك كما رسمه باكثير ساذج أبله ألعوبة فى يد الوزير رنزى — لقد كانت البلاهة من أبعاد شخصية « رومولوس العظيم » التى رسمها « دير نمات » بيد أن هذا الإمبراطور أدرك أن بلاده متعفنة ، وأن السوس قد أكل أعماقها ، وأنها يجب ألا تعيش ، وأنه يجب ألا يدافع عنها ، وأنه ليس لأحد أن يحول بينها وبين ماتستحقه من مصير ؛ الهزيمة والاستسلام ، لذلك ظل رومولوس يمثل دور البلاهة لمدة عشرين عاما ، أما ملك باكثير فهو لا يمثل البلاهة ، ولكنه أبله حقيقة لايدرى من أمر الدولة شيئا ، تقمصه شيطان حب الفن ، أو هكذا أوعز إليه الوزير ، فاستمرأ عذاب الشعب من أجل الحصول على الفن ؛ فالألم فى نظره هو الطريق الأمثل — ونحن لانلوم باكثير لأنه حول قضية الفلاح الفصيح إلى قضية سياسية ، فهذه رؤية لايلام الفنان عليها ، ولكن شخصية

(١) المسرحية ص ٤٤

الملك التى رسمها وطوعها لرؤيته ليست شخصية طبيعية وليست منطقية مع الأحداث .

رنزى : أيها الفلاح القذر — الملك لص عندك ؟

خنوم : عندى — عند نفسه نعم — لأنه يحمى اللصوص .

الملك : (للمسجل) دون — دون

خنوم : (يقلده) دون — دون

رنزى : أيها الفلاح الوقح — كيف تجرؤ أن تقول هذا فى مولانا الملك ؟

خنوم : الملك مسرور بما سمع فما شأنك أنت ؟ أنظر إليه أنه يضحك .

رنزى : سترى أيها الوقح ماينالك من عقاب .

خنوم : سأرى ؟ قد رأيت — وقد ذقت — لقد خاب أملى فى عدل الملك — وذلك أشد ألما عندى من الجلد بالسياط — الجلد ألمه فى الظهر ، ولكن الخيبة ألمها فى القلب .

الملك : جميل — جميل .

خنوم : (فى حيرة وغيظ) ما هو الجميل ؟ .

الملك : كلامك هذا الحلو

خنوم : من لى بكل ما فى الدنيا كلها من أشجار الصبر والحنظل والعلقم لأمضع كل مابها من مرارة وأنفثه فى كلامى

الملك : هذا كلام أحلى من الأول

خنوم : (متألما) ما أشد ألم السخرية — أضربنى يا مولاى الملك ، اقتلنى ولكن لا تسخر منى — أنا فلاح — أنا ابن هذه الأرض الطيبة ولى كرامة أحافظ عليها حتى الموت (يضحكون) .

رنزى : لاتستعجل الضرب — عما قليل سيشبعونك ضربا (يضحكون) .

خنوم : (للملك) ليت شعرى كيف اختاروك ملكا وأنت تضحك ببلاهة

ولا تزد على قولك : دون — دون (١) ،

وقضية حب الملك للفن وتضحيته بآلام الشعب فى سبيل هذا الفن شىء أراده باكثير لمسرحيته .

ولكن ما علة الملك فى أن يصادر أملاك خنوم ويعطيها لتحوتى نخت الموظف الذى ظلمه واستولى على حميره والحاصلات التى عليها — هذا تصرف من الملك غير متفق مع أبعاد الشخصية كما رسمها باكثير لأن المعول فى بناء الشخصية فى العمل المسرحى أن تكون مواقفها وتصرفاتها متكاملة مع أبعادها التى رسمها لها المؤلف .

فالبلاهة كصفة من صفات الملك مرتبطة بالفن — ومن تصرفه فى إعطاء أموال خنوم لتحوتى ثم تعويض خنوم عن هذه الأموال موقف ليس فيه سوى التخبط دون مبرر ،

وهو ملك يحب السخرية .

الملك ، دعوها تدخل — الآن نرى مشهداً مثيراً (٢)

هو ملك مستهتر ، يغازل زوجة الوزير أمام زوجها وأمام زوجته — ولا يفيق الملك مما هو صادر فيه إلى أن تفتح الملكة عينيه على الأحداث — ويستسلم لمطالب الثوار . شخصية الملك شخصية مسطحه ، ليس فيها عمق شخصية الملكة ، ولا قوة بناء شخصية الوزير رنزى .

أما شخصية الملكة نفرت ، فقد أحكم باكثير بناءها ، وصور أبعادها تصويراً يجعل منها شخصية متكاملة ، تسير مع منطق الأحداث ، وتخدم الخط الدرامى ، وشكول الصراع فى المسرحية ، الملكة قوية الشخصية ، تمانع فى تعذيب خنوم .

الملكة : مرهم يامولاى أن يكفوا عن ضربه .

الملك : دعهم ياحبيبتى يستخرجوا رحيق الفن منه .

---

(١) المسرحية ص ١٨-١٩

(٢) المسرحية ص ٤١

الملكة : لئن لم تفعل لأتركن مجلسك (تهم بالقيام) (١) .

والملكة تدرك أن ما يقوم به رنزى من تعذيب الناس ليس فى صالح الملك – والفن فى نظرها ليس طريقه الألم .

الملكة : أيها الوزير إن الفن روح الإنسان ولا يقدره من لا يقدر الإنسان(٢)

الملكة : لو كنت تريد الفن لأدركت أن الفن لا يزدهر إلا فى عهد الطمأنينة والاستقرار (٣)

ولا تقف مكتوفة الأيدى وهى ترى زوجها الملك يقع فى قبضة رنزى وعصابته – وواقع أيضا فى قبضة إلما زوجة الوزير – بل تعمل على استنقاذه من أيديهم .

الملكة : إنك ترى ياخنوم ما أنا فيه من محنة .

خنوم : أجل يا مولاتى وإنى لأرثى لحالك .

الملكة : الملك زوجى أحق منى بالرثاء .

خنوم : تقولين ذلك وهو يظلمك ويسئ إليك ؟

الملكة : معذور واقع فى قبضة رنزى وعصابته – أترى يا خنوم ماذا أطلب منك ؟

خنوم : ماذا ؟

الملكة : أنت رجل فصيح مبين ، فاذا انطلقت من هذا السجن ورجعت إلى حريتك فبين للناس فى كل مكان أن الظلم الذى بكا بدونه صادر من رنزى لا من الملك ، وأن عليهم إذا أرادوا رفع الظلم عنهم أن يخلصوا الملك من رنزى وعصابته(٤)

---

(١) المسرحية ص ٢٠
(٢) المسرحية ص ٣٦
(٣) المسرحية ص ٣٧
(٤) المسرحية ص ٦٢

تعتز بكرامتها كزوجة .

الملكة : صدقت يامولاى – أنا زوجتك ولست كأمس خمر تقدمها لندمائك(١)

وتستطيع الملكة بحبها للملك ، وحرصها على عرشه ، وملكه أن تجلو عن عينيه الغشاوة ، وتبصره بما هو فيه وبما يدبر له .

أما شخصية الوزير فهى شخصية متماسكة فنيا ، رسم المؤلف أبعادها بدقة فجاءت متمشية مع الخط الدرامى ومع شكول الصراع فى المسرحية ،

رنزى فيه دهاء الساسة وخداعهم – خدع الملك باسم الفن ، وترك رجاله تستولى على أموال الناس وحاصلاتهم من أجل البحث عن الفنانين – هكذا أوهم الملك ، ولكنه كان يدبر للاستيلاء على العرش – فالشعب سوف يئن من ظلم رجاله ، ورجاله يقولون للناس إن هذه أوامر الملك ، فالثورة إذن سوف تكون ضد الملك وهو يتصل بالثوار ويعطيهم مالا وسلاحا – يبد أن خنوم يفسد تدبيره وقد بصر الناس بحقيقة الموقف .

كما أن شخصية ميريه زوجة خنوم من الشخصيات التى ينجح باكثير فى رسمها فهى زوجة وفية لزوجها ، تحبه وتغار عليه ، وليس عندها مانع من ضربه إذا اقتضى الأمر فى سبيل الحفاظ عليه .

ميريه : (ثائرة) أنا التى سأقضى على هذا الفن (تدفع الجارية عن خنوم ثم تضمه بين ذراعيها بقوة وتصدم رأسه برأسها) .

خنوم : (يصيح) الآن يموت حقا – الآن يلفظ أنفاسه .

الملك : أدركه يارنزى : الفن فى خطر .

رنزى : (يتقدم نحوها) أرسليه يامريه :

ميريه : دعنى أكسر دماغه .

---

(١) المسرحية ص ٦٦

ونزى : كلا يا مبريه اضربه فى أى موضع تشائين إلا فى دماغه .
مبريه : كلا لا أكسر غير دماغه (تواصل صدم رأسه برأسها)
ونزى : الفن ياهلده فى دماغه (تخلص خنوم من قبضتها) (١)

يبقى سؤال هو : هل مسرحية الفلاح الفصيح محاولة من باكثير لإسقاط الحاضر على التاريخ أو بمعنى آخر : هل يريد باكثير أن يشير إلى العصر الحاضر بإثارة قضية من قضاياه وهى قضية حق الشعوب فى الثورة على حكامها الظالمين ، لذلك فهو يخرج بقصة الفلاح الفصيح من إطارها التى كانت عليه فى الأدب المصرى القديم إلى إطار معاصر .

أزعم أن هذا كان قصد باكثير ، وليس أدل على هذا من المعاصرة فى الأحداث والمواقف ورسم الشخوص والحوار والحركة المسرحية والخط الدرامى فى العمل كله .

(١) المسرحية ص ٤٥

- ٣ -
جيش الشعب
فى
الدودة والثعبان

الفصل الأول :-

فى بيت الشيخ سليمان الجوسقى شيخ العميان - ومعه زعماء الأقاليم حسن طوبار وابن شعير وعلى العديسى وعبد الرحمن أباظة وسليمان الشواربى ، يتحادثون فى أمر نابليون ؛ وقد واصل جيشه التقدم ، وانشغل أمراء المماليك بتهريب كنوزهم ، وأن الأمر فى حاجة إلى جيش الشعب ، وأن الواجب اليوم هو التحصن والتأهب حتى يوجد ذلك الجيش ودور الجيش هو القضاء على المماليك ثم القضاء على الغزاة - يقول الجوسقى لضيوفه إن خطأ الشعب هو أنه خلى بين المماليك وبين شرف الجندية ، وأنه برغم وجود السلاح بكثرة عند مراد بك ، لكنه لايعطيه للمصريين ليدافعوا به عن أنفسهم ضد الفرنسيين - يدخل أحد العميان وقد عاد من الإسكندرية ومعه رسالة من محمد كريم يقول فيها إنه باق على العهد فى إقلاق راحة الغزاة - يأتى المسيوروستى قنصل النمسا فى مصر ، والقاضى إبراهيم أدهم التركى ؛ وفى حوارهم يتبنى القنصل والقاضى الزعم الذى يقول إن الشعب المصرى شعب غير محارب - ويرد الجوسقى ، بأن هذا الزعم فرضه المماليك ثم العثمانيون - ولكن الشعب من فلاحين وعربان يقاتل الفرنسيين أصحاب المدافع بالنبابيت والعصى والفئوس لأنه لا يملك سوى هذا السلاح . يسأل الجوسقى القاضى عن مهمته عند الوالى فى هذا الشأن ، فيخبره القاضى بأن الوالى لم يوافق على تكوين جيش الشعب ، واعتبر الأمر دولة داخل الدولة .

ويعده القاضى بأنه سوف يعرض الأمر فى الآستانة . ثم يترك القاضى حلى زوجته أمانة عند الشيخ الجوسقى - وينصرف مع القنصل - تدخل ناصحة زوجة الشيخ الجوسقى - ومن حديثها مع زوجها نعرف أنه كان يخطط للوصول إلى الحكم ، لكى يصبح سلطانا على مصر - يدخل إبنه داود ؛ وهو ولد لاعقل له ولا إدراك وتحاول أمه أن تصور لأبيه أنه قد بدأ يتعلم ، وأنه يرجى منه أن يكون ولياً للعهد - ينسحب داود وناصحة ؛

ليدخل الشيخ الشرقاوى والشيخ المهدى والشيخ السادات . يقولون إن عندهم ودائع يريدون أن يستودعوه إياها ، فيطلب الشيخ الجوسقى منهم أن يدفعوا ماله عندهم أولا ؛ فيدفعون له دينه ، وإن حاولوا أن ينقصوه ماأخذوا منه ، بعدها يرفض أن يحفظ لهم ودائعهم ، يخرج الثلاثة غاضبين تسمع طبول موكب السيد عمر مكرم الذى يطوف الشوارع بالبيرق النبوى يحث الناس على جهاد الفرنسيين يأتى عمر مكرم ويطلب من الشيخ الجوسقى أن يساعد المجاهدين بما تسمح به نفسه من أموال - وبالرغم من أن وجهتى نظرهما مختلفتان ، لكن الجوسقى يعطى عمر مكرم ستة أكياس من المال فينصرف هذا بها .

يحضر إبراهيم بك ومعه ثلاثة من المماليك - ومعه صناديق يريد أن يودعها عنده ، فيرفض الشيخ ويقول إنه خير له أن يهتم بمحاربة الفرنسيين فيغضب إبراهيم بك . يأتى مراد بك ، وتحدث مشادة بين حاكمى مصر تكاد تصل إلى قتال بينهما ، لولا تدخل الشيخ . يحاول مراد أيضا أن يودع أمواله عند الشيخ فيقبل مشترطاً عليه أن يخبىء عنده أيضاً السلاح والبارود فلا يقبل مراد هذا الشرط ، فيقول له الشيخ إن هذه الأسلحة سوف تقع فى يد بونابرت ، يتوعده مراد لأنه يتحداه وينصرف كما ينصرف إبراهيم تطلب ناصحة من زوجها أن يختبىء فيفعل ، ويأتى رجال مراد ويفتشون البيت للبحث عنه ، فلا يعرفون له مكانا - تأتى نفيسة المرادية زوجة مراد لتودع ودائعها عند الشيخ ، وحين ترى رجال مراد تنهرهم وتأمرهم بالانصراف وعدم الرجوع مرة أخرى - يأخذ منها الشيخ ودائعها بعد أن قالت له إنها اتفقت منها على أمر كثيرة حرمت مورد الرزق يأتى أيوب الدفتر دار يودع الشيخ لأنه ذاهب إلى المعركة ضد الفرنسيين ، ولا يستطيع أن يتخلف وهو من المماليك ، ومن الحوار نعرف أن أيوبا المملوكى عواطفه مع الشعب ، وقبل أن ينصرف يطلب من الشيخ أن يواصل الجهـــاد :

الفصل الثانى :

فى بيت محمد الألفى بك الذى اتخذه نابليون مسكناً له بالأزبكية ، فرانسواز وجاكلين تتحدثان عن نابلون وخيانة جوزفين زوجته له ، وهو يسمعهما - يأتى مسيو بو سيليج مدير الشئون المالية ، ويقول إن مشكلته أن يدبر المال اللازم بعد كارثة أبى قير ، وعليه أن يفكر فى طريقة يبتز بها المال من المصريين . يفاجىء نابليون رفيقه بأنه ينوى أن يعلن إسلامه حتى يعتبره المسلمون أخاهم ويصبح سلطاناً كبيراً فى مصر ؛ ليحقق الآمال المعقودة عليه فى تكوين إمبراطورية فرنسية - يحضر الشيخ الجوسقى ويطلب من نابليون أن ينفرد به فيخرج مسيو بو سيليج - يسأل الجوسقى نابليون إن كان قد فكر فى اقتراحه بتكوين جيش من الشعب - فيجيبه نابليون بأنه يفكر لكنه لايرى تكوين جيش من الفلاحين والعربان يحاربون الفرنسيين ، فيعترض الجوسقى بأن هذا الجيش سوف يحارب المماليك وحدهم إذا أبدى نابليون حسن النية وساعد على تكوينه . ويقول له إنه أخطأ مرتين ، حين أرسل يفاوض مرادا فى الصعيد ، وحين أرسل حملة لمحاربته والقضاء عليه ففى الأولى أثبت للشعب أن الفرنسيين غير صادقين حين زعموا أنهم جاءوا للقضاء على المماليك وتحرير البلاد منهم . وفى الثانية ، جعلوا من مراد بطلا فى الصعيد يلتف حوله الأهالى ويحاربون معه - يقول له نابليون إن الجيش الفرنسى فى البلاد ولا داعى لهذا الجيش من الشعب ، فيقول الشيخ إن الفرنسيين قد تستدعيهم حكومتهم للدفاع عن فرنسا ذاتها ، كما أن الإنجليز سوف يتفقون مع الأتراك لغزو مصر ، وفى هذه الحالة سوف ينضم الشعب إلى الأتراك ، مالم يتكون جيش الشعب . يطلب نابليون فرصة أخرى للتفكير . يسأل الشيخ عن محمد كريم ويؤتى به إليه . يطلب الشيخ من نابليون ألا يقتل محمد كريم حتى لايثير الشعب عليه ، فيقول نابليون إنه خفف حكم الإعدام عليه إلى دفع الفدية - ينفرد الشيخ بمحمد كريم ، نعرف من حديثهما أن محمدا يؤازر الجوسقى فى تكوين جيش الشعب - يسأل الشيخ رفيقه لماذا لا يدفع الفدية ويبقى على حياته ، فيجيبه بأن قتله سوف يكون منشورا للشعب أبلغ

وأقوى من المنشورات التى يذيعها الشيخ المهدى لنابليون — ويوصيه بأهله وعياله ، ويخبره بأن حسن كريت نقيب الأشراف برشيدسوف يحل محله — يقاد محمد كريم إلى سجنه ، وينصرف الشيخ الجوسقى ، تأتى نفيسة المرادية ، وتطلب من نابليون أن يكف رجاله عن نساء المماليك ولكنه يقول لها إن عليهن أن يدفعن الغرامات التى فرضت عليهن — تنصرف نفيسه المرادية فيتذكر نابليون جوزيفين زوجته التى تخونه وهو يصنع النصر لفرنسا — يأتى أوجين بوهارتيه ابن جوزفين وياور نابليون الخاص ، فيلطمه القائد على وجهه لأنه دخل عليه دون أن يقرع الباب ، ولكن بوهارتيه يقول إنه قرعه مرارا — يأتى الجنرال ديزيه ليرى قائده قبل السير إلى الصعيد للقاء مراد باك وجيشه — يطلب نابليون من ديزيه أن يقضى على الخونة فى كل مكان ، وينظر إلى بوهارتيه .

الفصل الثالث :

نفس المنظر كما فى الفصل الأولى — الجوسقى ومعه زعماء الأقاليم — يتندرون ويتضاحكون ويقول الشيخ إن الأمر فى حاجة إلى النكتة وإلى حمل السلاح معا ، فكلاهما مصدر قوة — النكتة تعين على احتمال الظلم والاستبداد ، والسلاح يدفع إلى الثورة على الظلم والاستبداد ، يأتى حسن كريت ، ويقرأ الجميع الفاتحة على روح محمد كريم — يقول طوبار إنه قد رأى فى القاهرة نساء مسلمات كاشفات الوجوه يتجولن فى الطرقات مع الجنود الفرنسيين ، وهذا مؤشر خطير . وأنهم قد هدموا بعض المساجد . يسأل العديسى الشيخ الجوسقى عما إذا كان قد استعد للثورة ، خصوصا وأن الفرنسيين قد هدموا بوابات الحارات استعدادا للثورة . فيجيبه الشيخ بأنه قد تكونت لجنة للثورة برئاسة الشيخ السادات ومقرها الجامع الأزهر — يعترض الجميع على اختيار السادات ولكن الشيخ الجوسقى يطمئنهم بأن الهدف أن يجتمع الناس على رجل واحد كبير

المقام ، وهو من جانبه لن يعترف بهذه الرياسة خوفا من الفرنسيين ، ولن يتنصل منها خوفا من العامة ، يستعجل زعماء الأقاليم الثورة ، يأتى بدر الدين المقدسى — عضو لجنة الثورة — ليخبرهم بأن عمر القلقجى الخائن يساعد الفرنسيين فى السير إلى كفر عشما للقضاء على الثورة فيها ، وعلى زعيمها ابن شعير — يخرج ابن شعير حتى يتأهب للقاء الأعداء .

يحضر الشيخ يوسف المصيلحى منظم لجنة الثورة بالأزهر وجاسوس الجماعة على الشيخ المهدى لأنه كاتبه وأمين سره ، يخبر الشيخ يوسف الجوسقى بأن نابليون قادم لزيارته . فيخرج الجميع ، يحضر نابليون ، ويسأل الجوسقى لماذا لا يراه فيجيبه الشيخ بأنه يراه حتى فى منامه ، ويقص عليه رؤيا رآها ؛ رأى نابليون ومعه ثعبان ودودة ، زحفت الدودة إلى أعلى النخلة وبدأت تمتص لبابها ، وجاء الثعبان والتهم الدودة — يسأله نابليون عن رأيه فيما لو نصب سلطانا على مصر — يرد الشيخ بأنه يريد أو لا جيش الشعب ، يخرج نابليون غاضبا ، تستفسر ناصحة من زوجها عن سبب عدم قبوله منصب السلطان الذى كان يطمع فيه ، وقد عرضه عليه نابليون ، يقول الشيخ إنه لا يقبل أن يكون خادما للفرنسيين خائنا للأمة ، وأن من يبيع نفسه للشيطان لا يستردها منه أبدا . يدخل الجنرال ديبوى ومعه برطلمين الرومى ، يطلب الشيخ من الجنرال أن يأمر برطلمين بالخروج — يخرج برطلمين — يتشاجر العميان فى الخارج وينقسمون إلى فريقين يتدافعون برطلمين بينهم فى قوة حتى يصرخ طالبا النجدة ، يأمرهم الشيخ بالكف عنه — يسأل ديبوى إن كان عنده سلاح فى بيته ، فيجيبه بالنفى . ينصرف ديبوى وبرطلمين .

الفصل الرابع :

فى القلعة — الجنرال بون يحاكم المقبوض عليهم بعد أن أخمد الفرنسيون ثورة القاهرة الأولى — الجنرال ضجر لأنه لا أحد من المقبوض عليهم يريد أن يبوح باسم قائد الثورة . يدخل نابليون ومعه الجنرال يعقوب المصرى الذى خان

بلده وعمل مع الفرنسيين ، يسأل نابليون إن كان الجنرال بون قد اهتدى إلى معرفة قائد الثورة فيجيبه بالنفى بالرغم من كل ألوان العذاب التى يصبها على الثوار ، وبالرغم من حركة الاعدام الجماعية التى تحدث أمامهم ، ولكنهم لايعترفون .

يطلب نابليون من الجنرال بون أن يقتل كل يوم ثلاثين ، وتلقى جثثهم فى النيل ، يسأل نابليون عن المشايخ فيخبره بون أنهم قتلوا جميعا ، ولم يبق سوى الشيخ الجوسقى والمصيلحى — يأمر باحضارهما ، يحضران مقيدين ، يسأل نابليون الشيخ الجوسقى عن قائد الثورة ، فيجيبه بأن الجنرال ديبوى الذى قتله قائدالثورة بنفسه هو الذى يعرفه ، وأنه لن يقول لهم عنه — يقول نابليون إنه قتل من عمياته سبعمائه ، وأبطل الديوان ، ودمر الجامع الأزهر ، ونصب المدافع فى كل مكان ، فيرد عليه الشيخ بأنه هو الخاسر ، فقد كشف أمره للشعب ، وسيظل الأزهر قلعة المجاهدين فى سبيل الله والوطن .

ويذكره بالحلم ، ويفسره له بأن النخلة مصر ، والثعبان هو الجيش الفرنسى ، والدودة حيلة نابليون . يقول نابليون إذ المشيوخ جميعا جاءوه يطلبون منه العفو والمغفره ،

يقول الجوسقى ، إنهم ليسوا شيوخ الإسلام ولكنهم شيوخ الوقت وأنه لايريد الإ حاكما من صميم شعبها — يساومه نابليون على اطلاق سراحه يتظاهر الشيخ بقبول عرض نابليون بأن يجعل له أعوانا يختارهم بنفسه ويطلق سراحه وسراح المصيلحى ، على أن يتعاون مع نابليون . يطلب الشيخ من القائد أن يتعاهدا معا على هذا . يضع كل منهما يده فى يد الآخر . ولكن الشيخ يلطم نابليون بيده اليسرى لطمة قوية دوت فى القاعة ويقول له : هذه ليست يدى — هذه يد الشعب . فيأمر نابليون بتعذيبه ثم قتله . فيقول له تذكر الرؤيا . وبسدل ستار الختام .

« هذه المسرحية — هى الأولى من ثلاثية Trilogy تمتد مع الز من حتى

القضاء على الحملة الفرنسية — وليس فى وسعنا الآن أن نتكهن بالمغزى الكلى لهذه الثلاثية ، بخاصة وأن الثلاثية دائما تمثل بنية معنوية عضوية متماسكة . فالثلاثية وإن تكونت من ثلاث مسرحيات ذات استقلال نسبى من ناحية الشكل والمضمون ، مازال فى مجموعها تستهدف تأكيد حقيقة كلية موحدة ومتماسكة (١)

واذا عرفنا كذلك أن باكثير لم يكتب الجزءين التاليين لهذه المسرحية (٢) ، حتى تكتمل ثلاثيته كان هذا أدعى لأن نتناول المسرحية على أنها مسرحية قائمة برأسها ، رغم ما فى هذا التناول من عدم الرؤية الصحيحة لأبعاد يشير إليها الكاتب أو للإيقاع الدرامى فى العمل كله ، فهذا الإيقاع لا يتضح الإبعد أن يصبح العمل كله متكاملاً ، ووحدة واحدة » . ودراسة جزء من ثلاثية ليس جديداً فى الدارسات الدرامية ، فلم يصل إلينا من المسرح اليونانى ثلاثية كاملة سوى ثلاثية « أورستيا Orestcia لاسخيلوس (٣) كما أن مسرحية الضارعات التى لاقت اهتماما كبيرا من نقاد الدراما ومؤرخيها ، ليست سوى جزء من ثلاثية . أقول إن الضارعات لقيت اهتماما كبيرا لأنها اعتبرت أقدم مسرحية وصلت إلينا ، وعدها — « نيكول » — سابقة على الفرس — كما أشار أيضا إلى أنها جزء من ثالوث ولم يشر إلى بقيه هذا الثالوث . » (٤)

بيد أن بردية البهنسة تبين أن مسرحية الضارعات كتبت قبل موت اسخيلوس بخمس عشرة سنة — ولما كان أسخيلوس قد توفى عام ٤٥٦ — ٤٥٥ ق . م ، لذا فقد كتبت الضارعات حوالى عام ٤٦٠-٤٦١ ق . م ، وكان الظن قبل العثور على بردية البهنسة أن الضارعات عرضت عام

(١) د . عز الدين اسماعيل — مقدمة المسرحية — ص (ب) .

(٢) — لم نجد بعد تاريخ صدور هذه المسرحية (١٩٦٧) بقية ثلاثيته — انظر : داغر ، ولانوار —

(٣) د . محمد سالم . مقدمة الفرس والضارعات — ص ٥ .

(٤) انظر — الاردايس نيكول — المسرحية العالمية — ص ٢١ ، ٢٥ .

٤٩٢ – ٤٩١ ق . م .(١) مهما يكن من شئ فمسرحية الدودة والثعبان – التى بين أيدينا تمثل جزءا من ثلاثية لم يصلنا جزءاها التاليان عليها ، ولابدمن الإشارة أيضا إلى أن هذه المحاولة ليست جديدة عند باكثير ، فقد حاول قبل ذلك أن يقدم عمله الدرامى فى غير جزء واحد – فمسرحيته « شيلوك الجديد » مسرحيتان فى مسرحية واحدة هما : المشكلة والحل » وآله إسرائيل» ثلاثة فى واحدة ، كما أن عبد الرحمن الشرقاوى كتب مسرحيته « ثأر الله » فى مسرحيتين « الحسين ثائرا » و« الحسين شهيدا » وواضح أن دراما « ثأر الله » لم [تكتمل بعد ، لأن الجزء المتمم للثلاثية لم يكتب – ولست أزعم أن الشرقاوى أشار إلى أنه يكتب ثلاثية (٢) وإنما الخط الدرامى فى الدراما وقف عند نقطة معينة يجب أن يتجاوزها .

تنتهى دراما ثأر الله ، وقد اختلطت الرؤى على يزيد بن معاوية ، فيرى رجال المختار الثقفى وهم يرددون : بالثأرات الحسين ، والمختار الثقفى يقول لرجاله ، اذكروا الله كثيرا واذكروا ثأر الحسين ، فهو ثأر الله فينا – والحسين وهو يقول :

سأظل أقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة
ويظل يحكمكم يزيدما ... ويفعل ما يريد
وولاته يستعبدونكم وهم شر العبيد
ويظل يلعنكم وإن طال المدى جرح الشهيد
لأنكم لم تدركوا ثأر الشهيد
فأدركوا ثأر الشهيد .(٣)

الخط الدرامى وقف هنا عند استشهاد الحسين ، ودعوة رجال المختار

(١) انظر د . محمد سليم سالم المرجع السابق ص٩ .
(٢) انظر – عبد الرحمن الشرقاوى يتحدث عن مسرحه الشعرى – مجلة المسرح ١٩٦٧ ص ٥٠ .
(٣) عبد الرحمن الشرقاوى – ثأر الله – الحسين شهيدا ص ١٨٩ .

الثقفى بأخذ الثأر له من آل يزيد . والتاريخ يخبرنا بأنه المختار الثقفى قد أخذ بثأر الحسين ، والشرقاوى قد جعل التاريخ وعاء لقضيته – وأزعم أن الجزء الثالث من « ثأر الله » يبدأ بندم أهل الكوفة – كندم أهل أرجوس لمقتل أجاممنون – ثم تتتابع الأحداث ، ويستمر الحدث الدرامى ليحقق ثأر الله فى قتلة الحسين .

ليس من حق الناقد أن يوجه الكاتب إلى كتابة عمل ما – ولكن الوحدة العضوية ووحدة الحدث توحيان بحاجة دراما « ثأر الله » إلى جزء ثالث متمم لهما .

مهما يكن من شئ فلسنا ننتظر أن يكتب باكثير بقية ثلاثيته – لأنه انتقل إلى جوار ربه .

أول ما يشد انتباهنا فى المسرحية هو عنوانها : الدودة والثعبان – لأى شئ يرمز هذا العنوان ؟ سوف نرجئ الحديث عن هذا إلى آخر هذه الدراسة عن المسرحية ، كما أن الحديث عن الرمز عند باكثير سوف نتناوله فى جزء خاص به :

فى المسرحية شكلان من شكول الصراع ، أحدهما صراع رئيسى والآخر صراع ثانوى ولكن الصراع الثانوى هو الذى يدفع بالحدث منذ البداية .

الصراع الأول ، وهو الصراع الثانوى ، صراع حربى بين الفرنسيين الغزاة ، وبين المماليك بقيادة ابراهيم بك ومراد بك ، فمنذ اللحظات الأولى فى المسرحية نعرف أن جيش الحملة قد تقدم من شبراخيت إلى أم دينار – ولم يعترض سبيله أحد من المماليك ، وهو فى طريقه إلى القاهرة – ثم يعسكر إبراهيم فى بولاق ، ومراد فى إمبابة – ورغم أن حاكمى مصر أمام عدو واحد لكنهما يتصارعان فيما بينهما . فحين يلتقيان عند الشيخ الحوسقى ليودع كل منهما أمواله عنده ، نراهما يتنافران ويتبادلان التهم والسباب ويكاد الأمر يصل بينهما إلى المبارزة لولا تدخل الشيخ الحوسقى .

مراد : . صدفة ؟ أم تتجسس على وعلى حركاتى ؟ !

إبراهيم : فيم تسئ الظن يا أخى ؟ لما لاتقول إنى علمت بأنك قادم هنا عند صديقنا الشيخ الجوسقى فحرصت على لقائك ؟

مراد : لقاء الوداع ؟

إبراهيم : نعم فربما لاترانى بعد اليوم :

مراد : أنت فى الجانب الشرقى فلاخوف عليك

إبراهيم : مايدريك لعل هجمتهم الكبرى ستكون من الجانب الشرقى ،

مراد : كلابل من الجانب الغربى . إنهم يسيرون فى البر الغربى ؟

إبراهيم ، على استعداد أن أتبادل معك المواقع إن شئت ؟

مراد : الآن بعد ما سيرت مماليكى ورجالى إلى امبابة ؟

إبراهيم : ما أيسر أن تعبرهم إلى البر الثانى .

مراد : لعلك تريد أن تظفر بمجد الانتصار هه :

إبراهيم : مجد الإنتصار تركته فى شبراخيت .

(يسل مراد ورجاله سيوفهم غضبا)

إبراهيم : (يسل هو ورجاله سيوفهم) الأرانب لاتقدر على الأسود ؟

الجوسقى : (صائحا بأعلى صوته) ماهذا الذى تصنعون؟ إن أردتم أن تتبارزوا فتبارزوا خارج بيتى ويلكم تتركون العدو على الأبواب وتتناقرون هنا تناقر الديكة ؟ (١)

لم يكن المماليك إذن حريصين على قتال العدو ورده عن احتلال مصر ، بقدر حرصهم على التفاخر بلقاء العدو ، لم تكن مصر تعنيهم بقدر عنايتهم بإخفاء ثرواتهم حتى لاتقع فى أيدى الفرنسيين - هذا الصراع السلبى إذن هو شكل من شكول الصراع فى المسرحية ؟

(١) المسرحية ص ٣٨

أما الشكل الثانى من شكول الصراع ، فهو الشكل الرئيسى للصراع ، وهو الصراع بين الشعب ممثلا فى الجوسقى ورجاله العميان ، ومعه منبو بو الأقاليم الذين يقودون الشعب نحو الثورة ، وعمر مكرم بصراعه السلبى ، هؤلاء جميعا فى جانب ، أما فى الجانب الآخر ، فالفرنسيون فى المقام الأول والمماليك فى المقام الثانى ، والأتراك فى المقام الثالث ، والأجانب فى مصر الذين يناصرون الغزاة والمستعمرين فى المقام الرابع ، والخونة من المصريين من أمثال يعقوب فى المقام الخامس . كل هذه محاور هذا الصراع الذى يبدأ مستترا ثم يظهر ثم يضعف حتى ينتهى بقيام ثورة القاهرة .

فنحن نرى بداية الصراع بين الشعب والفرنسيين منذ أن وطأت أقدام جنود الحملة أرض مصر ، بيد أن باكثير يشير إلى أن سير الحدث بهذا الشكل ، كانت تسبقه أحداث أخرى - ودفعت به ، فالجوسقى تحين فرصة مجئ الفرنسيين إلى مصر ، للقضاء على المماليك ، فهو يرى ألا يواجه الشعب الفرنسيين إلا بعد أن ينتصروا على المماليك ، وبذلك يمكن القضاء عليهما جميعا ، ولكن هذا الأمر لن يتأتى الا إذا تكون جيش من الشعب .

ابن شعير : يجب أن يكون لنا جيش من نفس شعبنا .. من هؤلاء الفلاحين أياظه : لقد كنا فى شك من ذلك حتى جاءت هذه الغزوة الفرنسية .

العديسى : وإلى أن يوجد ذلك الجيش من الشعب ماواجبنا اليوم ؟

الجوسقى : أن نتحصن فى بيوتنا ونتأهب .

العديسى : لقتال الغزاة ؟

الجوسقى : أجل .. بعد أن يقضى على سلطان المماليك .

العديسى : ولم لاتقاتلهم اليوم مع المماليك ؟

الجوسقى : إن نحن فعلنا ذلك بقينا على الحال الذى نحن عليه منذ قرون ؛ أمة ضعيفة تشترى جيشها من أسواق الرقيق(١)

(١) المسرحية ص ٧

بيد أن الفرنسيين حين جاءوا إلى مصر ، كانوا يعلمون أن المماليك — وهم ليسوا أصحاب البلاد الحقيقيين — هم الذين يحاربون ويقاتلون ، وهذا يعنى من وجهة نظر الحملة بأن المماليك سوف لا يصمدون لقتال لأنهم تهمهم أنفسهم وثرواتهم فى المقام الأول ، أما أصحاب البلاد الحقيقيون ، فلاقدرة لهم على القتال لأنهم لم يمارسوه بل تركوا مهمة الدفاع لعن بلادهم وعن أنفسهم إلى سواهم :

نابليون : تكوين جيش من الشعب ؟

الجوسقى : نعم .

نابليون : (يضحك) ياشيخ جوسقى هذا الشعب لايصلح للقتال .

الجوسقى : (فى حدة) من قال لك ؟ إنك تردد كلام المماليك والأتراك .

نابليون : ألم تر إلى ما اعترى أهل القاهرة من الفزع والوهل حتى هربوا منها بمتاعهم وأولادهم قبل أن ندخلها فتخطفهم اللصوص فى الطريق (١)

لم يطل الأمر ، فقد هزم المماليك — وفر أمراؤهم — ودخل الفرنسيون القاهرة ، وبقى الشعب وحده فى مواجهة عدوه ، فكان لابد من المقاومة — نظرية التحدى والاستجابة فما يرى أرنولد توينبى — وكانت المقاومة المنظمة التى يقودها الشيخ الجوسقى ، فقد دأب هو ورجاله ومندوبو الأقاليم على التأهب والاستعداد وجمع السلاح — ولم يكن الجوسقى يريد للثورة أن يقضى عليها ، لذلك فقد استعد لها ، وجعل لها توقيتا معينا :

ثم تطور الأمر بأن كون لجنة للثورة وجعل مقرها الجامع الأزهر ، لأن نواة اللجنة من علماء الأزهر وطلابه ، وليسهل على غيرهم من مختلف المهن والصناعات أن يترددوا على المكان دون أن يثيروا ارتياب أحد — وتم

(١) المسرحية ص ٦٦

اختيار الشيخ السادات رئيسا لها ، وهو من شيوخ الوقت فيما يقول الجوسقى فقد رفض عضوية الديوان ، وبالرغم من أن الفرنسيين يزورونه فى بيته ، لكن اختياره رئيسا للجنة الثورة تم دون علمه لأنه رجل كبير المقام ذو وجاهه وشرف يجتمع عليه الناس — كما أنه لو علم هذا الإختيار ، سيخاف من الفرنسيين إذا اعترف ، وسيخاف من العامة إذا أنكر ، وإبان التأهب للثورة ، لم يهمل الجوسقى سلاحا إلا استعمله ، حتى النكتة ؛ وهى لصيقة بالتكوين النفسى للإنسان المصرى :

الشواربى : أراكم تتبادلون النكات كأنما فرغتم من مشاكلكم وهمومكم .

طوبار : بل نستعين على همومنا بهذه النكات .

الشواربى : هذا يخالف المنهج الذى نسير عليه .

طوبار : ماذا تعنى ؟

الشواربى : كنا نستعين على حكامنا الظلمة بالنكتة إذ كانت سلاحنا الوحيد أما اليوم ...

طوبار : مازال الوضع كما كان — عدد قليل جدا هم الذين تدربوا على حمل السلاح — أما البقية ففى حاجة بعد إلى سلاح النكتة .

الجوسقى : ولم لانجمع بين السلاحين معا ؟ كلاهما مصدر قوة هذا يعيننا على احتمال الظلم والاستبداد وهذا يدفعنا إلى الثورة على الظلم والاستبداد .

الشواربى : لانريد أن نحتمل ... نريد أن نثور .

الجوسقى : بل لابد لنا من قوة الصبر والاحتمال إذا كنا نريد أن ننجح فى الثورة .(١)

كان من المقرر أن تكون ثورات الأقاليم وثورة القاهرة فى وقت

(١) المسرحية ص ٨٦

واحد ، لكن الثورة فى بعض الأقاليم سبقت القاهرة لأن الفرنسيين قد علموا ببعض التدريبات التى كانت تجرى ، مما عجل بالاشتباك بين الفريقين .

وكان الجوسقى من جانبه يفكر فى تكوين جيش الشعب ، لأنه يرى أن هذا الجيش يحرر الشعب من الأتراك والمماليك والفرنسيين جميعا ، وممن يأتى بعدهم من الغزاة ، ولم تكن مفاتحة بونابرت فى هذا الشأن كشفا للعورات ، ولكن الهدف كان أحد أمرين :

إما أن يقتنع بونابوت فينشئ جيش الشعب لينقض على الفرنسيين فى النهاية ، وإما ألا يقتنع فيكون ماسمعه من الجوسقى تغطية لحركة الثورة فى مختلف الأقاليم حتى إذا علم بها بونابرت ظنها موجهة ضد المماليك لاضد الفرنسيين .

وتقوم الثورة فى القاهرة وفى الأقاليم ، ويتمكن الفرنسيون من إخماد الثورة ، ويتم القبض على زعماء الثورة ورجالها دون معرفة القائد الحقيقى للثورة ، ويقبض كذلك على الشيخ الجوسقى ، ويواجه نابليون الشيخ سائلا إياه عن قائد الثورة .

نابليون : أنت زعيم الثورة ؟

الجوسقى : أنت أيضا تسألنى هذا السؤال

نابليون : أجب على سؤالى

الجوسقى : لقد قتلتم سبعمائة من أتباعى المكفوفين .

برطلمين : سبعمائه وتسعة وعشرين .

الجوسقى : أنت أصدق يافرط الرمان — فاقتلونى وأتموا العدد سبعمائة وثلاثين .

نابليون : هل أنت زعيم الثورة ؟

الجوسقى : هذا شرف لاأدعيه — أنا شيخ العميان .

نابليون : وزعيم الثورة ؟

الجوسقى : إن كان معقولا عندك وأبيت إلا أن تسنده إلى فأنت مشكور .

نابليون : من إذن ؟ السادات ؟

الجوسقى : أبو الأنوار أحرص على دنياه وعلى عافيته من ذلك .

نابليون : فمن إذن ؟

الجوسقى : سل الجنرال ديبوى يخبرك .(١)

تقابل هذه الصورة للصراع الإيجابى ، صورة للصراع السلبى ؛ فالسيد عمر مكرم — نقيب الأشراف — ينزل البرق النبوى من القلعة ويطوف به الشوارع يحرض الناس على الجهاد وتجميع الأموال للتقوى بها على الفرنسيين ، وهو مختلف مع الجوسقى فى المنهج ؛ فالشيخ يرى أن يرابط كل فى بيته وبين أهله يستعد بما فى يده من مدى وسكاكين وحجارة وطوب وماء مغلى وزيت مغلى وكل ما يقتل أو يجرح ، ويترك المماليك كى يقاتلوا وحدهم ، حتى تقع التبعة عليهم وحدهم إذا انهزموا ، فالشعب لايملك سلاحا سوى العصى والنبابيت والفرنسيون عندهم الخيل والمدافع المتحركة والقذرة القتالية — ويرى أن عمر مكرم يجمع الأهالى على الطبول والأذكار ليبيتوا ليلهم فى شوارع بولاق تاركين نساءهم وأولادهم فى جزع وفزع ، لا يدرى أحد ماذا أصاب الرجال ، ولاماذا سيصيبهم وهذا فى رأيه هو الخذلان بعينه ، وسيفضى بالأمه إلى كارثة محققة . لهذه الأسباب يستنكر الجوسقى موكب نقيب الأشراف :

روستى : ماذا ترى فى هذا الموكب ياشيخ سليمان ؟

الجوسقى : واأسفاه .. يقاتلون بالبركة . بغير سلاح وبغير نظام وبغير قائد .

القاضى : والسيد عمر مكرم ؟

---

(١) المرجع ص ١٢١ — ١٢٢ .

الجوسقى : أهممت فى تاريخ الإسلام بقائد يقود جيشه بمسبحته الكهرمان؟(١)

هذا هو المحور الأول من محاور الصراع — الشكل الثانى من شكول الصراع فى المسرحية — وهو الصراع بين الشعب وبين الفرنسيين .

أما المحور الثانى ، فهو الصراع بين الشعب وبين المماليك — كان قائما قبل أن تأتى الحملة الفرنسية ثم استمر بعد مجئ الحملة وبعد ذهابها أيضا — لقد خلا المصريون إلى الراحة ، وتركوا المماليك يدافعون عنهم ، ورأوا فيهم جيشهم الذى يصد الغزاة — بيد أن الحملة أثبتت لهم بما لا يدع مجالا للشك أن هؤلاء المماليك غرباء عن أرض مصر ، ولا همهم مصر إلا بقدر ما تتيحه لهم من مجد وعزة وثروات ، ولم يكن همهم حين دخل الفرنسيون القاهرة سوى إخفاء ثرواتهم حتى لا تقع فى أيديهم .

العديسى : لكن البلاد بلادنا قبل أن تكون بلاد المماليك .

الجوسقى : بل صارت فى الحقيقة بلادهم هم منذ اتكلنا عليهم فى الدفاع وتخلينا لهم عن شرف الجندية .

العديسى : فلنشاركهم اليوم فى هذا الشرف إذا أرادوا منا ذلك .

الجوسقى : هيهات ... لو كانوا يريدون ذلك حقا لوزعوا علينا السلاح ودربونا على استعماله .

العديسى : ربما لا يجدون عندهم من السلاح ما يكفى .

الجوسقى : فى مخازن مراد وحدها ما يكفى ويزيد لو كان يريد(٢) :

والمحور الثالث هو صراع بين الشعب وبين الأتراك الذين يستعمرون البلاد حين جاءت الحملة إلى أرض مصر .

لا تختلف نظرة العثمانيين عن نظرة الفرنسيين إلى الشعب المصرى فى أنه شعب غير محارب ، لا يصلح لشئ .

(١) المسرحية — ص ١٦

(٢) المسرحية ص ٨-٩

روستى : مجلس شورى أنت رئيسه وهؤلاء أعضاء من كل إقليم .

الجوسقى : تتندر يا مسيو روستى ؟

روستى : أبدا .. أنا أقول الحق .

الجوسقى : والمماليك موجودون ؟ والوالى التركى موجود ؟

القاضى : (وهو تركى) الوالى التركى لا يمنع ذلك . عندنا فى الآستانة مجلس المبعوثان .

الجوسقى : يا مولانا القاضى إنكم تجيزون فى الآستانه مالا تجيزونه فى القاهرة .

القاضى : أو كذلك يا شيخ سليمان — إذا استطعتم أن تقيموه فلن نمنعكم أبدا

روستى : إذا استطعتم أن تقيموه !

الجوسقى : إذا استطعنا أن نقيمه فلن تقدروا أنتم على منعنا .

القاضى : بلى نقدر لو أردنا .

الجوسقى : دعنا أولا ننشئ جيشنا يا مولانا القاضى .

روستى : أجل هذا هو الأهم .

القاضى : هيه . لكى تطردونا من بلادكم (١) .

يتفق الأتراك والمماليك فى النظرة إلى الشعب على أنه شعب غير محارب ثم يعمل الإثنان معا على استمرار هذه الصورة .

القاضى : من الشعب — من الشعب أتظن فى الإمكان أن ينشأ جيش من هذا الشعب .

الجوسقى : ماذا يمنع يا مولانا القاضى ؟

القاضى : شعب غير محارب .

(١) المسرحية ص ١٢

الجوسقى : من طينة أخرى غير طينة البشر ؟

القاضى : لم يتعود القتال .

روسى : فى إمكانه أن يتعود .

القاضى : لايريد أن يحارب بنفسه.

الجوسقى : هذا ماتقولوه عنا أنتم والمماليك .

القاضى : كلا تخلطنا بالمماليك . نحن شئ والمماليك شئ .

الجوسقى : لكن سوء الرأى فينا يجمعكم .

القاضى : كلا لايجمعنا بهم شئ .

الجوسقى : وأهذا الرأى السيء فنا ؟

القاضى : هذا ليس من عندنا — هذا ما ينطق به الواقع .

الجوسقى: هذا واقع فرضتموه علينا أنتم والمماليك .

القاضى : بل كان موجودا فى بلادكم من قبل أن يفتحها سلطاننا سليم الأول فقد انتزعها من أيدى المماليك .

الجوسقى : ليواصل بعدهم فرض هذا الواقع .

القاضى : لو كان هذا لايرضيكم لثرتم عليه .

الجوسقى : صدقت — هذه كلمة حق ، لقد طال علينا الأمد فخيل إلينا أن السلاح لاينبغى أن يحمله إلا مملوك أو عثمانى (١)

والمحور الرابع من محاور هذا الصراع ، هو محور الصراع مع الأجانب الذين يؤيدون الفرنسيين — يتمثل هذا اللون من محاور الصراع فى الموقف الذى ذهب فيه برطلمين الرومى فى صحبة الجنرال ديبوى لمنزل الشيخ الجوسقى للبحث عن سلاح .

(١) المسرحية ص ١٤ — ١٥

فبرطلمين يعامل الجوسقى فى عجرفة شديدة . و يصر على تفتيش البيت — ثم حين يتقاذفه العميان بينهم و يوسعونه ضربا و ركلا و يجلدون به الأرض إنتقاما من تعاونه مع أعداد البلاد . نرى موقفا مشابها لهذا الموقف فى قصة « مدينة العميان » « اويلز » فقد احاط العميان « بنيز » و هو يحمل الفأس ، و طلبوا منه ألا يطأ بقدميه الممرات الخضراء ، و لدهشته أحاطوا به على شكل هلال حتى لايتركون له فرصة الهرب من بينهم .(١)

أما المحور الخامس فهو محور الصراع مع الخونة من المصريين أمثال يعقوب ، فقد تعاون مع الفرنسيين على الإيقاع برجال الثورة ، فهو يؤكد لنابليون أن زعيم الثورة هو الشيخ الجوسقى لأنه صديق المعلم جرجس الجوهرى ، الذى يعمل ضد الفرنسيين : ويتشفى يعقوب فى الشاب الذى حاول اغتياله ، فيقتله بنفسه بعد أن قبض عليه .

يعقوب : والشاب القبطى الذى حاول اغتيالى ؟

برطلمين : هو فيهم سيقتل ضمنهم .

يعقوب : كلا ... ينبغى أن تأمر باحضاره ياسيدى القائد لأن له معى حالة خاصة .

برطلمين : (على حدة) ياليته أراحنا منك .

لابايون : أحضروه .

برطلمين : هاتوا الشاب القبطى ... بطرس عوض

(يساق بطرس حتى يقف أمام المنصة)

هو ذا غريمك ؟

يعقوب : نعم

بون : أنت حاولت اغتيال الجنرال يعقوب ؟

(١) انظر : H. G. Wells : The country of the blind
From : Short stories by great writers p. 31–33.

بطرس : نعم

يون : لماذا ؟

بطرس : لأنه خائن ... خان البلد والشعب .

يعقوب : من الذى أوعز إليك ؟

بطرس : لا أحد ... أردت أن أطهر الأقباط من عار خيانتك .

يعقوب : كذبت — المعلم جرجس الجوهرى هو الذى أوعز إليك .

نابليون : (ليعقوب) صه — قد اعترف بجريمته فاقتلوه :

يعقوب : دعنى ياسيدى القائد أتولى أنا ضربه بالرصاص . أرجوك

نابليون : لابأس أخرج معه .(١)

هذه المحاور الخمسة تشكل الشكل الثانى من شكول الصراع فى المسرحية وشكلا الصراع يسير ان بالحدث إلى نهايته التى رسمها الكاتب — حيث تشكل كل المواقف الخط الدرامى فى مسرحيتنا هذه .

ولنر الآن كيف رسم باكثير شخوصه .

لعل أهم الشخوص فى هذا العمل — شخصية الشيخ الجوسقى ، وشخصية نابليون . فهما تحركان الحدث وتدفعانه إلى غايته . أما شخصية الجوسقى فقد تعمق الكاتب فى دراستها ورسم أبعادها النفسية والفكرية حتى جعلها تفيض بالحياة — فهو يطالعنا منذ نهاية الفصل الأول ، وهو نادم أشد الندم على ما اقترف من ذنوب طوال أربعين سنة

أيوب : العيش عيش الآخرة ياشيخ سليمان — إن فرقنا الدنيا فستجمعنا الآخرة إن شاء الله .

الجوسقى : الآخرة داران يا أيوب ، لادارة واحدة

(١) المسرحية — ص ١١٩ — ١٢٠ .

أيوب : أليس فى نيتك آن تواصل الجهاد ؟

الجوسقى : الجهاد ؟

أيوب : جهاد هؤلاء الفرنسيين المعتدين ؟

الجوسقى : إن شاء الله ،

أيوب : فأحسن نيتك وأخلصها لله يدخلك الله الجنة .

الجوسقى : والذنوب التى اقترفتها ومارستها طوال أربعين سنة ؟

أيوب : باب التوبة مفتوح أمامك ياشيخ سليمان ،

الجوسقى : التوبة !

أيوب : وباب الشهادة كذلك . (يعانقه مودعا) استودعك الله ياشيخ سليمان .

الجوسقى : استودعك الله حافظ الودائع — (يخرج أيوب)

الجوسقى (يتمتم وحدة فى استغراق وذهول) التوبة ؟ — الشهادة ؟ الشهادة ؟ الشهادة ؟(١)

والذنوب التى ارتكبها الجوسقى وندم على اقترافها هى أنه جمع ثروة طائلة — مصدرها فرض الأتاوات على الشحاذين العميان — ومن مات منهم ضم ما يملك إلى ثروته ، وإن كان يبرر هذه الأفعال تبريرا مقنعا لنفسه أولا ، وللآخرين آخر الأمر .

الجوسقى : يا إبراهيم بك أنا لاأفرض أتاوات على أحد .

ابراهيم : فما هذه الأموال التى تأخذها منهم مما يجمعونه من الشحاذة بالليل والنهار ؟

الجوسقى : أنا يا إبراهيم بك شيخ المكفوفين ، فعلى أن أحفظ لهم أموالهم وأرعى شئونهم ولست يا إبراهيم بك بمكفوف فأحفظ لك مالك .

(١) المسرحية — ص ٥٢ — ٥٣ .

إبراهيم : بل بنيت من أموالهم العمارات والوكايل وأنشأت المطاحن والمعاجن والمخابز .

الجوسقى : أجل . وكلها ملك لهم لاملكى أنا .

إبراهيم : لكنك تتصرف فيها تصرف المالك .

الجوسقى : لأنى أمين عليها وهم يثقون بأمانتى .

إبراهيم : ومن مات منهم ورثته وضممت أمواله إليك .

الجوسقى : لأنى أنفق على العجزة منهم واليتامى والأرامل (٢)

وإلى جانب هذا أيضا ، كان الجوسقى يخزن الطعام فى سنى الرخص ليبيعه وقت الشدة بثمن غال ، وكان يقرض كبراء القوم لكى يكون له الفضل عليهم ، ويسخرهم لخدمة أغراضه .

نابليون : وأنت أى شئ أنت ؟ ألم تكن تخزن الغلال والسمن والعسل والسكر والزيت فى سنى الرخص لتبيعها فى سنى الغلاء بأقصى القيمة ؟ ألم تكن تستولى على تركات من يموت من أتباعك العميان ؟ ألم تكن تقرض الأكابر مقادير كبيرة من المال ليكون لك عليهم الفضل والمنة فتسخرهم فى خدمة أغراضك وقضاء مآربك ؟ ألم يكن همك كله جمع المال بكل وسيلة ومن كل سبيل ؟

الجوسقى : بلى بلى بلى — قد كان منى هذا وأكثر من هذا ولكنى لم أطأطئ رأسى لأحد من البشر أطلب عفوه ومغفرته — بل لجأت إلى ربى الحى القيوم مالك الملك رب العالمين أستغفره وأتوب إليه عسى أن يغفر لى ويكفر عن سيئاتى التى ذكرتها وسيئات أخرى لا تعلمها أنت . الله وحده يعلمها (يبكى)(٢)

(١) المسرحية ص ٣٥ — ٣٦

(٢) المسرحية ص ١٢٧ — ١٢٨

هذه الشخصية الثرية التى رسم الكاتب أبعادها تجعلنا نتساءل عن الجوسقى كما رسمه التاريخ أين هو بين التاريخ والفن ؟

التاريخ لا يحدثنا إلا عن الجوسقى الذى كان له جيش كبير من العميان — كما أنه كان واحدا من شيوخ أربعة أمر نابليون بقتلهم فى القلعة وإلقاء جثثهم فى النيل عقب ثورة القاهرة الأولى .

كان الجوسقى — فيما يرى المؤلف — قائدا للمكفوفين استطاع من خلال ذلك أن يكتسب خبرة إدارية كبيرة ، وكان ثريا إلى جانب ذلك ، وقد ساعده ثراؤه وقدرته الإدارية على أن يقيم علاقات طيبة بأمراء المماليك ، وبكبار رجال الدولة كالقاضى التركى ، وبالأجانب كالقنصل النمساوى فى مصر ، كما أن له كلمة مسموعة لدى الجماهير — أى أن له صفات تؤهله للزعامة والقيادة — لذلك فقد عمل على أن يصبح سلطانا على مصر ، وظل يعمل فى سبيل هذا الهدف طوال خمس وعشرين عاما .

الجوسقى : ما الذى يقال عنى ؟

القاضى : أنك تسعى لتكون سلطانا على مصر .

الجوسقى : سلطانا ؟ وأنا أعمى ؟(١)

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل تعداه إلى إقناع من حوله بطموحه هذا ، والعمل فى سبيل الوصول إلى غايته . أقنع رجاله المكفوفين بهذا ، تراهم ينتظرون اليوم الذى يصبح فيه سلطانا عليهم .

حمزة : آه متى يجئ يومنا يا عبد القادر ؟ متى نرى مولانا الشيخ وقد جلس على كرسى الوالى فى قلعة الجبل ؟

عبد القادر : قريبا إن شاء الله .

حمزة : لقد انتظرنا خمسا وعشرين سنة(٢)

(١) المسرحية من ٢٠

(٢) المسرحية — ص ٤٥ .

وزوجته أم داود تطمع أن تكون زوجة السلطان، وأن يكون ابنها داود وليا للعهد — وتعاتب الشيخ لأنه رفض عرض نابليون بأن يجعله سلطانا .

أم داود : تعال هنا ياسيدنا الشيخ كيف ترفض ما عرضه عليك ؟

الجوسقى : إنما أراد أن يستدرجنى يا ناصحة .

الناصحة : يستدرجك ؟

الجوسقى : حتى أسقط فى عيون الناس، فينفضوا عنى اذا علموا اننى طامع فى منصب السلطنة .

الناصحة : لكنك كنت طامعا فى هذا المنصب وتعمل له منذ خمس وعشرين سنة فماذا كنت ستصنع ؟

الجوسقى : كنت سأنشئ جيش الشعب وأطرد المماليك من البلاد وأحرر الأمة من ظلمهم ثم أعلن نفسى سلطانا فلا يخالف فى اثنان —(١)

يمكن القول بأن شخصية الجوسقى شخصية درامية ، فقد كان همه جمع الثروة لايهم من أى طريق يجمعها ؛ وكان له مأرب شخصى فى السلطة ، بالرغم من أن تصوره هذا قد يثير نا ويدهشنا إذ كيف يتراءى لشيخ ضرير أن يصبح سلطانا على البلاد(٢). وكان يؤهله لدور السلطنه فيما يرى هو أنه يحكم جيشا كبيرا من المكفوفين وأن له قدرة إداريه كبيرة ، وأنه تربطه علاقات بكل طبقات الشعب .

مهما يكن من أمر ، فقد حجبت الحملة عن الجوسقى هذا التصور ، وأصبح كل همه تكوين جيش الشعب ، حتى يخلص البلاد من الأتراك والمماليك والفرنسيين جميعا . وقد كانت هذه الفكرة موضع التنفيذ قبل مجئ الحملة ، وكان يعمل فى سبيلها ، وعرض الأمر على بكير باشا الوالى التركى فرفض أن تكون هناك دولة داخل الدولة على حد قوله .

---

(١) المسرحية ص ١٠٦

(٢) د . عز الدين اسماعيل — مقدمة المسرحيه . ص (ى)

أقول إن شخصية الجوسقى شخصية درامية ، فقد حولت الحملة أطماع الرجل فى السلطة إلى أطماع فى انشاء جيش الشعب ، مر الجوسقى بفترة من التوتر والقلق والندم على ما ارتكب من ذنوب وآثام ، ولجأ إلى الله يطلب المغفرة والشهادة — وقد تحققت له الشهادة .

والجوسقى يقود المقاومة الشعبية ، فهو يطلب من زعماء الأقاليم ألا يتركوا الرجال تزحف إلى القاهرة لملاقاة الفرنسيين ؛ حرصا عليهم من أسلحة الفرنسيين وقدرتهم القتالية ؛ يقابلها الشعب بالعصى والنبابيت ، ويطلب منهم التأهب والانتظار حتى يقضى الفرنسيون على المماليك ، ثم يقوم الشعب بالثورة ضد المستعمر الجديد .

ويرفض الجوسقى السلطنة التى كان يسعى إليها طوال خمس وعشرين سنه لأنها لم تأت إليه عن طريق الشعب :

نابليون : ما رأيك لو جعلناك سلطانا على مصر ؟

الجوسقى : وأنا أعمى ؟

نابليون : أنت فيهم المبصر الوحيد .

الجوسقى : أتسخر ياسارى عسكر ؟

نابليون : أنت تعلم أننى لست أسخر .

الجوسقى : لاسبيل إلى ذلك ياسارى عسكر !

نابليون : لماذا ؟

الجوسقى : هذا منصب أكبر مما تعطى وأصغر مما أريد .

نابليون : قلت لك لاتلغز .

الجوسقى : أنا لست ألغز .

نابليون : وضح .

الجوسقى : أكبر مما تعطى لأنه ليس من حقك — وأصغر مما أريد لأنى أريد المغفرة والجنة .

نابليون : لاتحاول أن تخدعنى عن حقيقتك فإنى عرفت كل شئ عنك ، كيف جمعت مالك ولماذا جمعته وفيم تنفقه ؟

الجوسقى : كان ينبغى أن تعرف إذن أن هذا المنصب الذى عرضته على صار أبغض شىء إلى .

نابليون : منذ متى ؟

الجوسقى : منذ أتيتم إلى بلادنا(١) .

لم يشأ الشيخ الجوسقى أن يضع يده فى يد أعداء البلاد

الناصحة : لماذا لاتقبل ما يعرضه كبيرهم عليك ؟

الجوسقى : لا يا ناصحة — لا أقبل أبدا أن أكون خادما للفرنسيين خائنا للأمة .

الناصحة : انقلب عليهم بعد ذلك — بعد أن تكون سلطانا نافذ الكلمة .

الجوسقى : هيهات ياناصحة — من باع نفسه للشيطان لايستردها منه أبدا(٢) .

تحولت القضيه عند الجوسقى ، من قضية حرص على إنشاء جيش الشعب للوصول إلى السلطة ، إلى قضية إنشاء جيش الشعب للقضاء على الفرنسيين — وحتى يحرر مصر أبناؤها : ولا تعتمد على غيرهم من مماليك وأتراك كما كان الأمر قبل مجيء الحملة الفرنسية ، وما كانت محاولته مع نابليون لإنشاء جيش الشعب إلا خادعة منه . أكبر نابليون فى الجوسقى وطنيته وكبرياءه فأراد فى اللحظات الأخيرة من عمر الجوسقى أن يبقى عليه وله أن يتولى السلطنة ، ولكن الشيخ رفض وفضل الشهادة فى سبيل الوطن على السلطنة من يد عدو الوطن .

(١) المسرحية ص ٩٩ — ١٠٠

(٢) المسرحية ص ١٠٠

نابليون : إنى لمعجب بك حقا ياشيخ سليمان — إنك لنسيج وحدك .

الجوسقى : وإنى لمعجب بك يابونابرته — ومنذ بلغتنى كلماتك التى قلتها لجنودك فى معركة الأهرام أدركت أننى أمام رجل عظيم .

نابليون : وكان بودى أن أصطفيك لولم تجابهنى بعد اوتك .

الجوسقى : ولوددت أنا أيضا لو استطعت أن أتخذ لى منك صديقا .

نابليون : ماذا كان يمنعك ؟

الجوسقى : عدوانك على وطنى وأمتى ودينى :

نابليون : أنا جئت لأحرركم من حكم المماليك والأتراك .

الجوسقى : لتجعلنا بعدها عبيداً للفرنسيس .

نابليون : بل لنتعاون جميعا على ما فيه خيركم وخير بلادكم .

الجوسقى : لو كنت صادقا فى ذلك لقبلت ما اقترحته عليك من إنشاء جيش الشعب :

نابليون : لولم أكن صادقا ماعرضت عليك منصب السلطنة .

الجوسقى : لتجعل على البلاد سلطانا أعمى ...

نابليون : أنت عندى بألف ألف بصير .

الجوسقى : لكى يليها ولدى الأحمق من بعدى فيكون العوبة فى أيديكم ؟

نابليون : إن شئت جعلناها جمهورية كما فعلنا عندنا فى فرنسا .

الجوسقى : فستلعبون برئيسها كما تلعبون بسلطانها .

نابليون : ويلك إنك لا تعرف ماذا تريد لبلادك .

الجوسقى : بلى يابونابرته أعرف ماذا أريد . أريد لبلادى أن تحرر نفسها بنفسها وتختار حاكمها من صميم شعبها .

نابليون : كنت إذن تخادعنى إذ اقترحت على إنشاء جيش الشعب ؟

الجوسقى : كما كنت تخادعنى إذ عرضت على منصب السلطنة ؟

نابليون : لم لا نتناسى ماضى كأن لم يكن ونعود فنتعاون منذ اليوم ؟

الجوسقى : هيهات . . فات الأوان (١) .

هناك مأخذان صغيران على رسم هذه الشخصية — المأخذ الأول حين كان الجوسقى مجتمعا مع زعماء الأقاليم فى الفصل الأول جاءته رسالة محمد كريم — فقرأها على القوم ، ونحن نعرف أنه ضرير .

(يدخل أحد العميان)

على : مولانا الشيخ .

الجوسقى : أهلا على . . عدت ياعلى من الإسكندرية ؟

على : ومعى رسالة يا مولانا الشيخ من السيد محمد كريم .

الجوسقى : جئت فى الوقت المناسب . . هاتها . . (يتناول الرسالة من على)

الجميع : مازلت تكاتبه بعد مابلغ نفسه للنسيين ؟

الجوسقى : لاتعجلو عليه ياقوم فقد كان من قبل يصانع المماليك أيضا لمصلحتنا ، إسمعوا مايقول فى كتابه : إلى أخى فى الله الشيخ أبى داود . . . (٢) .

أما المأخذ الثانى ، ففى نهاية الفصل الثالث — حين جاء الجنرال ديبوى إلى منزل الجوسقى بحثا عن السلاح — جلسا معا يتناجيان ، ولنا أن نسأل فيم يتناجيان ؟ —

الجوسقى : اجلس إذا تكرمت . . قريبا منى .

ديبوى : بكل سرور (يجلس قريبا منه ويتناجيان) (٣)

ويبدو أن هذه المناجاة حيلة مسرحية افتعلها باكثير حتى يعطى الفرصة للعميان لضرب برطلمين ، وهو الموقف التالى مباشرة للحوار السابق بين الجوسقى وديبوى .

(١) المسرحية ص ١٢٨ — ١٢٩

(٢) المسرحية ص ١٠

(٣) المسرحية — ص ١٠٩

مهما يكن من شىء فالمؤلف قد تعمق شخصية الجوسقى ورسم أبعادها النفسية والفكرية فجعلها شخصية نابضة بالحياة ، ولم يأخذ من التاريخ شخصية الجوسقى كما قدمها ، ولكنه أضاف إلى البعد الاجتماعى للجوسقى كما قدمه — الجبرتى — بعداً أساسيا ، « وكشف النقاب عن شخصية غنية لم تظفر من قبل ، باهتمام كبير من المؤرخين وهى شخصية الجوسقى ، الذى عاش طوال حياته إنسانا من لحم ودم ولكنه يرتفع فى آخر حياته حتى يصبح رمزا للشعب بأسره ، حين يوجه بيده صفعة قوية إلى وجه القوة المعتدية ، ممثلا فى وجه نابليون وبهذا خلق الكاتب من هذه الشخصية نموذجا للبطولة الواعية » (١) .

أما شخصية نابليون — فقد كان الكاتب محصورا بصورة التاريخ ، بخلاف شخصية الشيخ الجوسقى الذى كان إحجام التاريخ عن رسم صورة كاملة له — فرصة لباكثير كى يضيف إليها أبعادا جعلتها شخصية ثرية ثراء عريضا .

أول ما نرى نابليون فى الفصل الثانى من المسرحية نراه وقد أسند إليه الكاتب صفة لم يسندها إليه التاريخ ، هى صفه العجز الجنسى (٢) ويجعل من هذه الصفة سببا فى خيانه جوزفين له . ولعل باكثير يهدف من وراء هذا إلى السخرية من نابليون الذى فتح مصر ، وأراد أن يجعل منها قاعدة لإمبراطورية فرنسية كبيرة ، وكانت الأحلام تراوده فى أن يكون إمبراطورا لها ، كما كان يوليوس قيصر ، والإسكندر الأكبر

فرانسواز : يبدو أن لا إرب له لا فى السمر ولا فى الشقر .

(١) د . عز الدين اسماعيل — مقدمة المسرحية . ص (ف) .

(٢) أسند باكثير هذه الصفة إلى عبد الكريم قاسم فى مسرحيته « الزعيم الأوحد » وإلى شهريار فى مسرحيته « شهر زاد » .

فرانسوار : لعله يجب أن يكون له حريم كعادة الشرقيين .

جاكلين : لكن الشرقيين يا فرنسواز لا يهملون حريمهم ! (ضاحكة) ثم إن هذا كان حاله من قبل أن يعرف الشرق والشرقيين فقد بلغني أن الجميلات أقبلن عليه بعد انتصاراته فى شمال إيطاليا فكان يحب الجلوس إليهن والحديث معهن .

فرانسواز : فقط ؟

جاكلين : فقط — ولما سئل فى ذلك أجاب بأنه لو انساق مع أولئك الفاتنات لما استطاع أن يحرز أى انتصار أو ينجز أى عمل .

فرانسواز : ربما كان على حق يا جاكلين .

جاكلين : هذا نقص فيه — أنظرى يوليوس قيصر . كان أكبر فاتح التاريخ — وكان أكبر زير نساء .

فرانسواز : أظن يا جاكلين أن من واجبنا الآن أن نتركه قبل أن يعلم أزواجنا فيظنوا بنا الظنون ونحن أبرياء .

جاكلين : أما زوجى فقد علم !

فرانسواز : علم ؟

جاكلين : نعم .

فرانسواز : لم يفعل شيئا ؟

جاكلين : اليوم فقط أدركت لماذا لم يفعل شيئا — لقد كان ضابط اتصال لبونابرت فى معاركه بإيطاليا فلعله عرف حقيقة صاحبه فاطمأن ! (ضاحكة)(١) .

ولعل نابليون ، فيما يصوره باكثير ، وفيما رواه التاريخ كان يعانى من

(١) المسرحية ص ٩٦ - ٩٧ .

العذاب النفسى ، من جراء محاربة رجالات فرنسا له وحرصهم على إبعاده عن فرنسا حتى لا يصل إلى السلطة ، ومن جراء خيانة جوزفين زوجته له ،

نابليون : يا ليتهم تركوا لى قلبى ولم يسحقوه !

بوسيليج : اجل يا سيدى إنهم سفلة !

نابليون : من هم ؟

بوسيليج : رجال حكومة الديركتوار .

نابليون : فهمت من كلامى أننى أعنيهم ؟

بوسيليج : نعم .

نابليون : ولم يخطر ببالك غيرهم ؟

بوسيليج : لا .

نابليون : لتخنى أوربا كلها فأنا كفيل بخيانتها . . .(١)

وتذكره نفيسة المرادية بجرحه حين ذهبت إليه تطلب منه أن يكف رجاله عنها وعن زوجات المماليك ، اللاتى يختبئن فى قصرها فيسألها إن كانت تحب مرادا وتحترمه .

نفيسة : نعم كنت أحبه وأحترمه لو أنه بقى فى الميدان يقاتلكم حتى قتل .

نابليون : إذن فأنت لا تحبينه ولا تحترمينه ؟

نفيسة : الجبان لا يستحق عندى الحب ولا الاحترام .

نابليون : إذن فلا بأس عندك أن تخونيه ؟ !

نفيسه : (بجفاة) أخونه ؟ أخونه فيماذا ؟

نابليون : فى نفسك .

(١) المسرحية ص ٦٠ .

نفيسة : إنى إذن أخون نفسى وشرفى وأنا لا أرضى ذلك ! ماذا تحسبنى يا بونابرت ؟ أتحسبنى مثل ٠ ٠ ٠(١)

نابليون : (يتمتم وحده وهو فى كرب شديد) أواه — حتى مراد بك الجبان الذى فر من الميدان أسعد حظا منى أنا فاتح بلاد الطليان وقاهر المماليك — أواه ما أهون معارك الحرب فى جنب معارك القلب . لا بأس ببارباس فهو رجل كبير المقام وقد عرفها قبلى وعرفها بعده ولكن شارل ٠ ٠ ٠ شارل ٠ ٠ ٠ شارل ذلك الحيوان التافه الخسيس الذى لا يساوى كعب حذائى كيف ترضى به مكانى ؟ جوزفين — جوزفين — ما أشقانى بك يا جوزفين . فى يوم النصر جاءتنى أنباء خزيك . ياليتها كانت أنباء نعيك . جوزفين ! جوزفين !(٢) .

ونابليون واسع الحيلة ، لذلك لجأ إلى إيهام الشعب المصرى بأنه جاء لتحرير مصر من الأتراك والمماليك ؛ بل شارك المسلمين فى أداء بعض شعائر الدين ، واحتفل بالأعياد الدينية والقومية كعيد المولد النبوى ، ووفاء النيل ، ولكن هذه الحيلة لم تنطل على المصريين ، خصوصا بعد موقعة أبى قير البحرية حيث دمر نلسون الأسطول الفرنسى ، وجعل الفرنسيين محاصرين فى مصر .

وكما كان نابليون واسع الحيلة ، كان الجوسقى ندا له ، لذلك نرى كلا منهما يحاول أن يحتال على صاحبه — الجوسقى لينشئ جيش الشعب ، ونابليون ليكشف ما يريده الشيخ ويخفيه ، حتى قامت الثورة . وفى نهاية المسرحية قبل إعدام الجوسقى نرى موقفا دراميا مركزا يؤكد صورة كل منهما ونظرته إلى الأمور . فقد جاءت أسرة الجوسقى لتراه .

---

(١) المسرحية ص ٧٩ .

(٢) المسرحية ص ٨٠ — ٨١ .

نابليون : الأسرة المالكة !

الجوسقى : (على حدة) الشجرة الملعونة !(١)

يبقى الحديث عن عنوان المسرحية الذى أرجأناه حتى الآن : يقول الجوسقى إنه رأى نابليون فى منامه ومعه ثعبان كبير ودودة دقيقة فأرسلهما على نخلة عظيمة ، فالتف الثعبان حول جذعها فاضطربت النخلة وأصابها هلع شديد أنساها كل شىء وإذا صائح يصيح من السماء : أيتها النخلة لا تخافى الثعبان وخافى الدودة — وكانت الدودة قد زحفت حتى بلغت أعلاها فأخذت تمتص لبابها فتدلت سعفة من النخلة ثم ارتفعت برأس الثعبان إلى حيث الدودة فالتهم الثعبان الدودة فنجت النخلة(٢) .

ويفسر الجوسقى حلمه لنابليون « النخلة مصر ، والثعبان جيشك ، والدودة حيلتك (٣) الدودة فيما يرى باكثير كانت هى حيلة نابليون وقد حاول أن يوهم المصريين بأنه حريص على دينهم وتقاليدهم ، وأنه إنما جاء بجيشه ليحرر مصر (النخلة) من الأتراك والمماليك ، وكاد الأمر ينطلى على الشعب ، حتى التقى الجيش الفرنسى برجال المقاومة الشعبية المنظمة التى كان يقودها الشيخ الجوسقى ، بعد أن انتصر الفرنسيون على المماليك — واستيقظ الشعب من غفلته وأدرك أن الكل غرباء عن أرضه ، وأنه لا يدافع عن مصر إلا أهلها ؛ لذلك جاءت ثوره القاهرة تأكيداً قاطعاً على أن حيلة نابليون فشلت ، وقاوم الجيش الفرنسى الثورة وأعدم رجال الثورة والمقاومة جماعات ، إذن فقد قام الجيش بتعرية نابليون تماما أمام

---

(١) المسرحية ص ٩٨ .

(٢) المسرحية — ١٢٠ .

(٣) المسرحية ص ١٢٤ .

المصريين ، وكشف حيلته فى التودد إليهم — والجيش هو الثعبان فيما رأى الجوسقى .

وأزعم أن هذا ما كان يقصده باكثير بهذا الحلم ، وما به من رمز ؟

وبعد — فباكثير فى هذه المسرحية كان يعبر تعبيراً صادقاً عن إحساس الإنسان المصرى إزاء محنة مرت به فى تاريخه — هذا إذا كانت نظرتنا إلى الفن على أنه إعادة خلق وتعبير والتزام — . كما أنه فسر جزءا من التاريخ تفسيرا أضاف إليه بعداً جديدا وثراء مرتقبا. لأن الفن دائماً يفسر التاريخ ويفسر الحياة .

— ٤ —

الزعيم الأوحد

وإرادة الشعب

الفصل الأول :

مقهى الحاج عبد المؤمن الكردى فى بغداد وهو خال من الرواد . الرجل وزوجته ينتظران ابنتهما التى تأخرت عن موعد حضورها من المدرسة. الرجل يخشى على فاطمة من أن تنساق وراء الشيوعيين كما انساق ابنه حسين فتنضم إلى المقاومة الشعبية — يدخل حسين مرتدياً الزى الخاص بالمقاومة الشعبية وفى يده مدفع رشاش — وإذ يرى قلقهما على فاطمة يقول إنه كان عليها أن تنضم إلى المقاومة الشعبية تطوعاً لخدمة الوطن . ويحتد حسين على أبيه لأنه لا يوافقه على آرائه — يتناقش الأب وابنه حول القومية العربية، الأب يؤمن بالقومية ولا يجد فرقاً بين كردى وعربى ، والإبن يرى أن هناك فرق ، وأن على الأكراد أن يؤسسوا دولة لهم تضم إليها مناطق من العراق وإيران وتركيا . يقوم الرجل لصلاة العصر ، يطرق الباب ، فتطلب الأم من ابنها أن ينزل صورتى جمال عبد الناصر وعبد السلام عارف المعلقتين ؛ وأن يعلق بدلا منهما صورتى عبد الكريم قاسم وفهد — فيفعل ماطلبته منه أمه ثم يفتح باب المقهى فيدخل الشاعر القرندلى وينحنى للصورتين ، ثم يجلس . يخرج حسين ويدخل قزمان — ماسح الأحذية — ويجلس إليه يمسح له حذاءه ، ينظر الشاعر إلى ماسح الأحذية فى دهشة واستغراب . تدخل فاطمة مسرعة فى فزع واضطراب وخلفها ثلاث فتيات عليهن شارات المقاومة الشعبية منهمات فاطمة بأنها ترفض لعن القومية العربية — يطيب عبد المؤمن خاطرهن ، ويشير إلى الشاعر القرندلى شاعر الديمقراطية والسلام الذى يستلهم الشعر فى مقهاه ، وحين يرين صورة الزعيم يعلن مسامحتهن لها إكراماً لوالدها المخلص للزعيم ، ويخرجن . يدخل شرطيان ، ويدخل خلفهما شاب من أعضاء المقاومة الشعبية ويجلس خلفهما ، يطلب الشاعر بعد أن علا الضجيج من عبد المؤمن أن يدخله إلى داخل البيت حتى يكمل قصيدته المطلوبة فى هذه الليلة فى محكمة الشعب — يدخل به عبد المؤمن .

الشرطيان ينظران إلى قزمان ماسح الأحذية لأنه شبيه للزعيم الأوحد ويضحكان . يأتى عضو المقاومة الشعبية ويسألهما فيما يضحكان ، وينهمهما بالخيانة لأنهما يضحكان من شبيه الزعيم ، وينذرهما بأنه سوف يبلغ عنهما ، يقدمان له أوراقاً مالية رشوة ، فيقبلها ويخرجان . يستدعى قزمان وينهمه بالخيانة لأنه وقد عرف أنه شبيه الزعيم الأوحد ظل يمسح الأحذية إمعاناً فى السخرية بالزعيم ، يحاول قزمان أن يقنعه بأنه مخلص للزعيم وللسلام والديمقراطية ، عدو للإسلام والقومية العربية ، ولكنه يأمره بأن يذهب إلى بيته ولا يخرج منه حتى يأتيه إخطار من الدولة ، ينصرف الرجلان ويكون رواد المقهى قد انصرفوا جميعاً حين يخرج الشاعر مختالا لأنه كتب قصيدته — يبدأ فى إنشاد القصيدة ، وحين يأتى إلى بيت فيها يمدح الزعيم به بأنه لاجائع لاخائف فى العراق ، يدخل إثنان من رجال المقاومة الشعبية ويلقيان القبض على عبد المؤمن لأنه متهم بإحراز صور ممنوعة .

الفصل الثانى : المشهد الأول

مكتب وحجرة نوم الزعيم الأوحد بمبنى وزارة الدفاع — يدخل القرداوى رئيس محكمة الشعب على وحشى ياور الزعيم — ويقول إنه قد أحضر شبيه الزعيم ، يدور بينهما حوار حول الأوامر التى تصدر لهم من الشيوعيين ، ولا يستطيعون إلا الطاعة .

يطرقان الباب على الزعيم فيخرج إليهم ، ويظل يعنف القرداوى لأنه لا يحسن الحديث ، ثم يخبران الزعيم بأنهما قد أحضرا الشبيه ، فيأبى الزعيم أن يكون له شبيه ، ويحاولان إقناعه بأن هذه فرصة للخروج من مقره وقد سجن نفسه فيه ، كما أنه فرصة أيضاً للحيلولة دون محاولات اغتياله التى يقوم بها القوميون الخونة — والزعيم يتشدد ويقول إن الإتفاق الثلاثى بينه وبين المستعمرين والشيوعيين يضمن له الحفاظ على حياته مابقى على عدائه للقومية العربية . بيدى الزعيم تخوفه من وجود هذا الشبيه

فيطمئنه الياور — بحضران الشبية ، يرى فيه الزعيم صورة منه — يوجه الزعيم إلى الشبيه أسئلة كثيرة يفهم منها كل شىء عنه ، ويبدأ الياور تدريب قزمان على حركات الزعيم وتصرفاته .

المشهد الثانى .

صالون أنيق فى مسكن قزمان الذى يقيم فيه هو وأسرته فى بغداد ، وقد حضرت فتاتان من المقاومة الشعبية — وفيما هم فى غزل وتقبيل ظنا من الفتاتين أنه الزعيم الأوحد — تدق أمرأته عليه الباب ، فيقوم بإخفاء الفتاتين ويفتح لها . تسأله شك لماذا يغلق عليه الباب ويجتمع بالفتيات المائعات . يجيبها بأن هاتيك الفتيات عضوات فى المقاومة الشعبية ، ويأتين لتلقى الإرشادات والتعليمات لأن هذه مسئوليته ، بيد أنها حين ترى أقداح الخمر تصرخ وتتجه نحو الباب للبحث عن الفتيات . يقاومها قزمان ، وفى هذه الأثناء يأتى وحشى ياور الزعيم الأوحد ، فيقوم بتكتيف مسعودة ويقودها إلى السرداب ليحبسها فيه ، ويحضر قزمان أولاده ليحيوا معها . يخبر قزمان وحشياً أن عنده صيداً ثميناً ، فيطلب هذا منه أن ينتظر حتى يهيىء نفسه ويقف أمام المرآة يتجمل ويطلب من قزمان أن يمسح له حذاءه ، وفيما هو يقوم بعمله يخبره بأن المستعمرين عرفوا من الزعيم الأوحد أن له شبيها ، لذلك قرر الشيوعيين التخلص من الزعيم الأوحد ليحل قزمان مكانه — ولكن قزمان يرتاع لهذا الخبر لأنه من المحتمل أن يقوم المستعمرون باغتياله هو ، فيطمئنه الياور ، ويدخلان الفتاتين المختبئتين ليلهوان معهما .

الفصل الثالث

مكتب الزعيم الأوحد بوزارة الدفاع ، يدخل عليه حاجبه يقدم له طعام الأفطار يأمره بأن يأكل منه قبله — يقول له الحاجب إن عليه أن يحتاط من

أعداء البلاد الحقيقين ، وهم (الشيوعيون والاستعماريون على السواء) ولكن الزعيم يشهره ويتهمه بأنه خائن لأنه يميل إلى القوميين الخونة . يأمر الزعيم صاحبه بأن يجلس على المقعد ويمسح له حذاءه حتى يتمرن على هذا العمل . يدق جرس التليفون ويكون المتحدث هو المستر سميث الذى يأخذ موعدا من الزعيم ، يحضر القرداوى يحمل أخبارا للزعيم مؤداها أن الإستعماريين بعثوا بعميل لهم لقتل قزمان ولكنه فشل فى قتله ، وأن الحزب الشيوعى ساخط عليه لأنه يتصور أنه هو الذى أفشى سر قزمان للاستعماريين ، فيقول له الزعيم إن الشيوعيين هم الذين يريدون التخلص منه و تنصيب قزمان مكانه ، وأنه من أجلهم فعل الكثير ، فيرد عليه القرداوى بأنه أيضا فعل الكثير من أجل الإنجليز ، فيفسر الزعيم موقفه بأنه فعل هذه المتناقضات من أجل الاتفاق السرى الذى عقده مع الجانبين للقضاء على القومية العربية بشرط أن يبقى الزعيم الأوحد ، ويبدى سخطه على الشيوعيين لأنهم يخونوه ، وأنه على استعداد لتنفيذ أوامرهم بشرط تخليصه من قزمان . يخرج القرداوى للتفاوض مع الشيوعيين حول هذا الشرط . يحضر المستر سميث الإنجليزى ، فيرثبه الزعيم لفشلهم فى قتل قزمان ، فيعده بأن يسند هذه المهمة إلى الشيوعيين أنفسهم يبدى الزعيم خوفه من الشيوعيين — يتفق سميث معه على أن يخرج ويعود متخفيا ليرى ماذا يمكن أن يحدث للزعيم .

يحضر مسيو جوردنيف الملحق العسكرى الروسى فيختبئ سميث خلف ستار ، يهدد جوردنيف الزعيم لأنه تواطأ مع سميث لقتل قزمان — ويرفع عليه مسدسه ، فيخرج سميث ويطلب من جودنيف أن يضع مسدسه وإلا أطلق عليه الرصاص ، يطلب منه هذا أن يتفاهما ، بكبل كل منهما التهم للآخر ، حين يدق جرس التليفون ويكون الخبر أن الثورة قامت فى كل مكان ، يخرج سميث وجودنيف ، يلبس الزعيم ملابس قديمة خاصة بقزمان ويحمل صندوق مسح الأحذية فلا يعرفه الحاجب الخاص به .

الفصل الرابع

مقهى الحاج عبد المؤمن بعد أن قامت الثورة وأخرج الرجل من السجن ، زوجته لم تزل تبكى ولدها حسين ، يواسيها الزوج — حان موعد فتح أبواب المقهى ، وقد خرج الزعيم وهو فى ملابس قزمان من مخبئه عندهم ظنا منهم أنه قزمان ، تسمع أصوات المظاهرات فى الشوارع تهتف للقومية العربية ، يتوافد رواد المقهى ، ومنهم الشاعر القرندلى .

يطلب الرواد من الشاعر أن يلقى عليهم بعض النكات ، وهو مصر أن يسمعهم بعضا من شعره — يجادله البعض بأنه كان يقول الشعر فى تعظيم الزعيم وتمجيد الشيوعيين فيتعلل بأنه كان يفعل ذلك حرصا على حياته ، يدخل رجل عليه هيئة شيوخ العشائر ومعه امرأة محجبة — وحين يرى قزمان يمسح الأحذية يقول للمرأة إنه هو زوجها يسأل الرجل عبد المؤمن عن ماسح الأحذية ويعرفه بأنه مدير أمن العاصمه ، ويطلب من صاحب المقهى أن يغلق الأبواب وحين يفعل ما أمر به ، يستدعى قزمان ويسأله بعض الأسئله عن حياته الخاصة فيجيب إجابات يفهم منها أنه قزمان ،

يتعرف الشاعر أيضا عليه على أنه قزمان ، بيد أن مدير الأمن لم يزل يشك فيه ، فيسأل زوجته إن كانت تعرف فى زوجها علامة معينة ، فتقول إن فى أذنه اليسرى أثر عضة ، ينظر فى أذنى الرجل ، فيجد أثر العضه فى الأذن اليمنى ، تنظر الزوجة فى أذنية وتصرخ بأن هذا ليس قزمان ، وأن قزمان هو المعلق على مبنى على وزارة الدفاع ، يقود مدير الأمن الزعيم الأوحد ، ويبقى الشاعر وبعض رواد المقهى ، يريد أن يسمعهم بقية قصيدته ، فلا يستمع إليه أحد ، فيقول لهم : ألم أقل لكم ياسادة إن الواقع كله انقلب إلى نكتة ؟

قبل أن نواصل دراسة المسرحية نشير إلى مقدمة كتبها المؤلف ، يقول فيها : « للحقيقة والتاريخ » هذه المسرحية كتبت فى مطلع صيف سنة ١٩٥٩

استجابة لدعوة المؤتمر القومى (المؤتمر العام للثقافة والفنون) الذى عقد فى دار الأوبرا بالقاهرة فى أواسط أبريل سنة ١٩٥٩ لمواجهة الخطر الشعوبى الذى استفحل إذ ذاك وأصبح يهدد قوميتنا العربية — لا فى العراق وحده حيث كان قاسم يذبح القوميين ويسحلهم ويعلق جثثهم بالآلاف — بل فى الوطن العربى كله ... وها هى ذى تقدم للمطبعة كما كتبت دون تحوير أو تبديل ، ليرى القراء ويعجبوا كيف أن الأقدار قد اختارت (للزعيم الأوحد) فى عالم الواقع نفس النهاية التى رسمتها له المسرحية منذ أكثر من ثلاثة أعوام ، مع اختلاف يسير للتفرقة بين المأساة والملهاة إن كان بينهما فرق(١)

يثير باكثير فى هذه المقدمة أكثر من قضية :

القضية الأولى : هى أن المسرحية كتبت عام ١٩٥٩ أى قبل الإطاحه بحكم عبد الكريم قاسم فى العراق ، ويدخل هذا فى إطار أن النبوءة الأدبية عند باكثير ملمح واضح فى مسرحه السياسى .

القضية الثانية : هى أنها كتبت استجابة لدعوة المؤتمر القومى الذى عقد بالقاهرة وهذا يعنى أحد أمرين : إما أن المسرحية كتبت تلبية لحاجة ماسة ، وبذلك تدخل فى مجال الافتعال فى الفن البعيد عن التلقائية التى هى أولى سمات الخلق الفنى .

الأمر الثانى : أن المسرحية كتبت نتيجة انفعال المؤلف بالأحداث وفى الحالين جميعا خروج بالفن عن دائرته .

القضية الثالثة : هى أن عالم الفن قد طابق عالم الواقع ، وهى القضية التى يلح عليها باكثير كثيرا وتدخل بدورها فى إطار نبوءة الفن عن مستقبل الواقع .

---

(١) المسرحية ص ٣

القضية الرابعة : هى أن هناك اختلاف يسير بين الفن والواقع للتفرقة بين المأساة والملهاة إن كان بينهما فرق ؛ أى أن باكثير يزيح الفاصل بين المأساة والملهاة ، وواقع الحياة لا يضع هذا الفاصل بينهما ، وهذا بدوره يعنى أن الفن عند باكثير جزء من الواقع ، وهذه قضية سوف نناقشها فى الحديث عن ملامح باكثير المسرحية . اسم المسرحية يوحى بموضوعها فسرعان ما يرد على ذهن المتلقى اسم عبد الكريم قاسم ، فالمؤلف إذن يأخذ من الواقع جزءاً لم يدخل بعد فى ذمة التاريخ . وهذا هو المحك الحقيقى لأصالة الفنان ، لأنه فى هذه الحالة يروى الواقع ويفسره من وجهة نظره — وفى إطار فلسفته الخاصة — كما أن هذا الواقع قد يكون دافعاً للفنان كى يسيطر على عمله التقرير والتسجيل — فهل فعل باكثير هذا ! ..

دراسة المسرحية تجيب عن هذا السؤال .

فى المسرحية شكلان من شكول الصراع .

الشكل الأول صراع بين القوميين والوطنيين ممثلا فى عبد المؤمن وابنته فاطمة وبين نظام الحكم القائم ممثلا فى حسين والشاعر . والشكل الثانى صراع بين الاستعمار الإنجليزى والشيوعيين ، وصراع بينهما فى جانب وبين القوميين والوطنيين فى الجانب الآخر — ممثلا فى سميث وجوردنيف — والزعيم الأوحد والقرداوى :

بيد أن هناك ظاهرة واضحة فى هذه المسرحية ، هى أنها مسرحية محورية — تدور حول محور واحد هو شخصية الزعيم الأوحد — ومن خلال هذه الشخصية تعرض المسرحية للأحداث والمواقف ، أى أنه يجعل من الشخصية واجهة للحدث — ومسرحية البطل الفرد ليست بدعة فى التراث العالمى . سواء كانت مأساة أو ملهاة : أوديب ، هملت ، لير ، عطيل : ومعنى هذا أن شكول الصراع فى العمل ترتبط بالبطل من قريب أو من بعيد ، لأنه محور هذا الصراع

ولعل بداية الخط الدرامى كانت وعبدالمؤمن وزوجته خديجة قلقين ، لأن ابنتهما فاطمة قد تأخرت عن موعد حضورها من المدرسة ، ومصدر القلق أن المظاهرات التى يقوم بها الشيوعيون تتكرر كل يوم ، وأن كثيرا من الفتيات من الأسر الطيبة قد انخدعن بهوس هؤلاء الشيوعيون فانضممن إليهم ، يزيد فى هذا القلق أن ابنهما حين كان مثل فاطمة يكره الشيوعية ، ولكنه أصبح الآن يسب القرآن ، ويرى نفسه من القائمين بإصلاح العالم ، حسين وفاطمة طرفا نقيض ، ويمثلان جانبا من جوانب الصراع ، واختلاف القيم والمفاهيم بين حسين وأبيه عبد المؤمن يمثل جانبا كذلك ، وحسين يريد لأخته أن تنضم للمقاومة الشعبية لكن أباه يرفض هذا ويعتبره خيانة للوطن لأنه أسر من جانب الشيوعيين .

حسين : (ببرود) عليها أن تنسجم مع الحركة الجديدة فلا يصيبها أى مكروه .

عبد المؤمن : ماذا تعنى ؟

حسين : تنضم إلى فتيات المقاومة الشعبية .

عبد المؤمن : أخشى أترضى لأختك أن تتسكع فى الطرقات مثل هؤلاء الخليعات ؟

حسين : لا أسمح لك يا أبى أن تسب هؤلاء المتطوعات لخدمة الوطن .

عبد المؤمن : لخدمة الوطن ؟

حسين : يكفى أنهن يقمن بدورهن فى بناء المجتمع التقدمى الجديد .

عبد المؤمن : صحيح .. مجتمع تقدمى !!

حسين : من فضلك احتفظ بآرائك الرجعية لنفسك ، ولكن حذار أن تقولها أمامى فانها خيانة

عبدالمؤمن : خيانة للعملاء الشيوعيين .

حسين : بل خيانة للوطن ، وتستحق عليها السحل والشنق(١) .

ترتفع موجة الصراع بين الأب وابنه .

عبدالمؤمن : لأنك من العملاء الخونة .

حسين : سنرى غداً أينا الخائن أنا أم أنت !(٢)

أى أن الصراع هنا بين من يسمون أنفسهم التقدميين ، وبين الرجعيين فى نظرهم . كل تصرف رجعى إذا لم يسر وفقا لمنهج هؤلاء التقدميين . حتى الصلاة عندهم مظهر من مظاهر الرجعية .

الشاعر : أين الحاج عبد المؤمن ؟ نائم بعد ؟

خديجة : نعم

حسين : (فى سخرية) بل قائم يصلى !

الشاعر : يصلى ! يصلى الظهر أم العصر ؟

حسين : العصر .

الشاعر : مسكين ! الآن يصلى العصر . وقبل قليل كان يصلى الظهر — وبعد قليل يصلى المغرب — ثم العشاء ، كل وقته يضيع فى الركعات والسجدات . متى إذن يعمل ؟

حسين : ساعة النوم عندما يحلم !

الشاعر : (يضحك) نحن اليوم فى حاجة إلى كل دقيقة من وقتنا لنبنى مجتمعنا التقدمى الجديد(٣)

لقد راجت أفكار الشيوعيين فى العالم العربى بدءا من نهاية الحرب

---

(١) المسرحية — ص ٩ .

(٢) المسرحية — ص ١٢ .

(٣) المسرحية ص ١٥

العالمية الثانية ، فقد راى العالم العربى فى روسيا نصيرا له ضد المستعمرين من الغرب ، لذلك كان طبيعيا أن يتغلغل الفكر الشيوعى والثقافة الشيوعية .

يدخل هذا الشكل من شكول الصراع فى إطار الصراع ؛ بين الشعب المؤمن بالقومية العربية فى جانب ، وبين الشيوعيين والمستعمر الإنجليزى فى الجانب الآخر ، كإطار عام لقوى الصراع فى العمل جميعه .

وهناك جانب آخر من جوانب هذا الشكل من شكول الصراع ؛ وهو صراع فاطمة مع زميلاتها اللاتى انضممن إلى المقاومة الشعبية ، فهى فى نظرهن خائنة للدولة ، ويخشى منها على أمن الدولة لأنها تقوم بالتخريب السرى ، ولأنها امتنعت عن لعن القومية العربية – يدخل فى هذا الصراع موقف الحاجب من الزعيم الأوحد ، فالحاجب مؤمن بشعبه وقوميته ، رافض لمبادى الزعيم

الحاجب : عجبا لك يا سيدى . تبالغ فى الحذر والاحتياط مع مخلص مثلى ولا تحتاط مع أعدائك ؟

الزعيم : منذا تعنى ؟

الحاجب : أعداء البلاد الشيوعيين والاستعماريين على السواء .

الزعيم : (فى حدة) اسمع ياحافظ – أنا أعلم أنك ميال إلى مبدأ القوميين الخونة . ولكنى تسترت عليك لثقتى بك – فلاتحملنى على كشف سرك .

الحاجب : ياسيدى هذا مبدأ السواد الأعظم من الشعب .

الزعيم : فهم جميعا خونة .

الحاجب : أنت ياسيدى زعيم الشعب فيجب أن تكون وفيا لمبادئه ومثله .

الزعيم : (يستشيط غضبا) اسكت ياخائن – إن عدت إلى مثل هذا القول لأسوقنك إلى محكمة الشعب بتهمة الخيانة العظمى (١) .

---

(١) المسرحية – ص ٨٠ – ٨١

أما الشكل الثانى من شكول الصراع ، فهو صراع بين الإنجليز والشيوعيين ، وصراع بينهما معا وبين القوميين الوطنيين . وهذا الشكل لايظهر صريحا إلا فى الفصل الثالث ، أما قبل هذا الفصل ، فهو صراع مستتر لانرى أثره ، وإن كان الشكل الثانى يحتوى الشكل الأول . ماحاجتنا اذن إلى تقسيم الصراع إلى شكلين ؟ .. الشكل الأول هو صراع بين أبناء الشعب الواحد الذى ينتمى بعضه إلى إحدى القوى ، وينتمى بعضه الآخر إلى القوى الأخرى الممثلة فى الصراع – أما الشكل الثانى فيمثل صراعا بين قوى أجنبية وقوى وطنية ، وإن استخدمت القوى الأجنبية بعض أبناء الشعب ، وهو صراع أيضا بين هذه القوى الأجنبية فيما بينها وبين بعضها البعض فى سبيل السيطرة على الزعيم .

عقد الزعيم اتفاقا ثلاثيا بينه وبين الإنجليز والشيوعيين يتعهد فيه الزعيم بالقضاء على القومية العربية ، فقبض على عبد السلام عارف إرضاء للشيوعيين وقبض على رشيد عالى الكيلانى إرضاء للإنجليز ، ووافق على مجئ الأكراد الروس إرضاء للشيوعيين ، وبالغ فى رعاية الآشوريين إرضاء للإنجليز . وعادى الجمهورية العربية المتحدة إرضاء لهم جميعا ؛ فعل الزعيم هذا فى مقابل أن يبقى الزعيم الأوحد .

ويكون الزعيم هو البادئ بنقض الاتفاق الثلاثى ، فيتفق مع على الإنجليز تخليصه من قزمان لأنهم تصوروا أن الشيوعيين سوف يتخلصون منه لينصبوا قزمان زعيما بدلا منه ، أو هكذا صور له الإنجليز حتى تدب الفتنة بينه وبينهم . فيفشل الإنجليز فى قتل الرجل ، ويعلم الشيوعيون بما حدث ، فينوون التخلص من الزعيم .

القرداوى : الاستعماريون بعثوا عميلالهم البارحة لاغتيال قزمان فى بيته .

الزعيم : (فى اهتمام ظاهر) وأصيب :

القرداوى : أصيب العميل ونجا قزمان بأعجوبة .

الزعيم : كيف؟

القرداوى : اتفق أن كان وحشى الياور عند قزمان فعاجل العميل بطلقة من مسدسه أردته قتيلا .

الزعيم : (يحاول جاهدا . إخفاء الامتعاض البادى على وجهه) وجئت فى الصباح الباكر لتحمل لى هذه البشرى ؟

القرداوى : كلا ياسيدى — الأمر أخطر من ذلك — الحزب ساخط عليك أشد السخط .

الزعيم : على انا ؟

القرداوى : نعم .

الزعيم : ما دخلى أنا فيما حدث ؟

القرداوى : يزعمون أنك أنت الذى أفشيت سر قزمان للاستعماريين ودللتهم على بيته وأوعزت إليهم باغتياله .

الزعيم : ماهذا اللغو ؟ . هل يعقل أن أتخلص من رجل يحمينى وجوده من الاغتيال ؟

القرداوى : يقولون إن عندهم براهين تثبت ذلك .

الزعيم : براهين؟ أى براهين ؟(١)

ظلت المهادنة قائمة بين سميث الإنجليزى ، وجوردنيف الروسى ماقام الزعيم بتنفيذ الاتفاق ، ولكن قزمان هو الذى أنهى المهادنة بظهوره . ولما فشلت محاولة اغتياله أصبح الصراع سافرا بين الاثنين . وكل منهما يحاول احتواء الزعيم .

جوردنيف : أنت بعثت القرداوى ليفاوضنا ...؟

الزعيم : نعم .

(١) المسرحية — ص ٨٦

جوردنيف : وتشترط علينا أن نخلصك أولا من قزمان ؟

الزعيم : نعم ..

جوردنيف : وفى نفس الوقت تواطأت مع الاستعمار ليحاول اغتياله مرة أخرى بعد مافشلت المحاولة الأولى ؟

الزعيم : كلا هذا غير صحيح .

جوردنيف : ها . أتظن أن فى وسعك أن تستغفلنا وتخدعنا ؟ لقد دار حديثك اليوم مع المستر سميث حول تدبير خطة جديدة لاغتيال قزمان .

الزعيم : أبدا . لقد تركت أمر قزمان إليكم أنتم .

جوردنيف : حدثنى عن الخطة .

الزعيم : أى خطة ؟

جوردنيف : لاتتجاهل . الخطة الجديدة التى رسمناها لاغتيال قزمان .

الزعيم : أنا لم أرسم شيئا .

جوردنيف : هو الذى رسم .. اذكر لى الخطة التى رسمها .

الزعيم : ...؟

جوردنيف : (يصوب نحوه المسدس) تكلم ... وإلا ..

الزعيم : حاضر — حاضر — نح هذا المسدس عنى .

جوردنيف : تكلم أولا .

الزعيم : حاضر ياسيدى حاضر —

سميث : (مصوبا غدارته من خلف جوردنيف) ضع مسدسك على المكتب وإلا أطلقت عليك — أنا سميث — ضعه فى الحال .

(يضع جوردنيف المسدس على المكتب فيلتقطه الزعيم)

سميث : انهض وارفع يديك (ينهض جوردنيف رافعا يديه فيفتشه سميث

فلا نجد شيئا فيمد إليه يده محييا) أهلا مسيو جوردنيف . أنا سعيد بلقائك — تفضل دعنا نجلس ونتفاهم (يجلس الثلاثة)

جوردنيف : (الذى كان صامتا طول الوقت) أهذا مصير الاتفاق الذى بيننا يامستر سميث ؟

سميث : ياعزيزى مسيو جوردنيف هذا سؤال ينبغى ان توجهوه إلى أنفسكم ؟

جوردنيف : أنتم الذين بدأتم بنقض الاتفاق .

سميث : أتعنى ما كان من محاولة اغتيال قزمان ؟

جوردنيف : نعم .(١)

وتنتهى شكول الصراع بقيام الثورة

الزعيم : ماذا حدث ؟

القرداوى : (يدور فى الحجرة كالمجنون لا يستقر فى مكان) الثورة — الثورة

الزعيم : الثورة ؟ ... أين ؟

القرداوى : فى كل مكان . فى الشمال والجنوب — فى كركوك والموصل والبصره والنجف والرمادى . فى كل مكان(٢)

أمارسم المؤلف لشخوصه فاننا نرى شخوصا كثيرة ، نحاول أن نتناول منها شخصية الزعيم ، والشاعر ، والقرداوى ، ومسعودة زوجة قزمان .

لا يختلف منهج باكثير كثيرا فى رسم الشخصية فى عمل عنه فى عمل آخر — والاختلاف يأتى من اختلاف طبيعة العمل ذاته . وهذا شىء تفرضه طبيعة العمل الدرامى . فإذا كان كل مسرح باكثير السياسى مسرح ملهاة ، فالاختلاف إذن فى هذه الحالة فى بناء الشخصية اختلاف يسير .

(١) المسرحية . ص ٩٩

(٢) المسرحية . ص ١٠٥

الزعيم شخصية تتسم بالعنف الشديد — فهو يعنف القرداوى تعنيفاً شديداً لأنه ألقى عليه تحية الصباح بقوله « عم صباحا أبيت اللعن » — فهو يجادله فى « أبيت اللعن » ويرى أنها إساءة وأنها ذم وليست مدحاً كما يقول القرداوى . ويتهم القرداوى بأنه لا يفهم معانى الكلام ، فالمدح عنده ذم ، والذم عنده مدح . وفى هذا خطورة على تصرفه كرئيس لحكمة الشعب ، فقد تأتى أحكامه غير عادلة . فى هذا الموقف يظهر باكثير بعض ملامح الزعيم الفكاهية التى تدعو إلى رؤية هذه الشخصية كشخصية كوميدية . فهو يعتذر للقرداوى ويقبل رأسه بعد أن ثار ياوره فى وجهه واتهمه بالجهل لعدم فهمه التحية الأدبية التى وجهها إليه القرداوى .

ومن أبعاد شخصية الزعيم أنه حذر ؛ نرى حذره هذا وقد جاءه حاجبه بطعام الإفطار — يطلب منه أن يغلق الباب خلفه بالسقاطة — ودائما مدفعه الرشاش فى يده . ويطلب من الحاجب أن يشرب من قدح القهوة قبله ، وأن يأكل من طعامه قبل أن يأكل .

الحاجب : أما آن لك يا سيدى أن تثق بإخلاصى لك ؟

الزعيم : على سبيل الاحتياط — فربما دس فيه أحد شيئا دون أن تعلم(١) .

وفى حذره واحتياطه يتمرن على مسح الأحذية ، حتى إذا بوغت استطاع أن يتخذ من وجود قزمان منفذا للهرب ، فيهرب هو على أنه قزمان ماسح الأحذية ، ويسقط قزمان على أنه هو الزعيم ، وهذا هو ما حدث . علق قزمان على مبنى وزارة الدفاع ، واختبأ الزعيم فى قهوة عبد المؤمن ، وظل يمسح الأحذية للرواد حتى كشفت زوجة قزمان أمره بمساعدة مدير أمن العاصمة . ولعل باكثير فى توظيفه لشخصية قزمان ماسح الأحذية

(١) المسرحية — ص ٨٠ .

كبديل للزعيم الأوحد يريد أن يسخر من عبد الكريم قاسم حاكم العراق أثناء كتابة المسرحية .

الزعيم : اجلس على هذا الكرسى لأمسح لك .

الحاجب : استغفر الله يا سيدى هذا لا يصح .

الزعيم : (فى صراحة) قلت لك اجلس — إنى آمرك .

الحاجب : (يجلس) أمرك يا سيدى .

الزعيم : (يجلس بين قدمى الحاجب ويخرج أدوات المسح) اسمع يا حافظ راقبنى جيدا ، ونبهنى إن رأيت أى خطأ فى الحركة لا تجده عند المساحين المحترفين .

الحاجب : لا أدرى يا سيدى ماذا يحملك على هذا ؟

الزعيم : على سبيل الاحتياط .

الحاجب : الاحتياط لماذا ؟

الزعيم : أتريد أن تكشف سرى يا خائن(١) ؟

وقد كان الزعيم مستاءاً لأن شبيهه ماسح أحذية .

الزعيم : يجب أن تختاروا لى شبيها محترما .

الياور : من أين نأتى الك بالشبيه المحترم ؟ ربنا لم يشأ أن يخلق لك شبيها محترما(١) .

وهو إلى جانب حذره وحيطته مناور ، استطاع أن يتفق مع العدوين ، الإنجليز والشيوعيين ، واستطاع أيضا أن يقنع الإنجليز بأن قزمان خطر عليه

(١) المسرحية — ص ٨٢ .
(٢) المسرحية — ص ٥٢ .

ما دام حيا ، وأن عليهم أن يغتالوه ، وفهم أن الشيوعيين ينوون قتله واتخذوا شبيها له حتى يتم لهم ما يريدون ، ولكن قدرته على المناورة يحيطها دهاء من يتعامل معهم من رجال الإنجليز والشيوعيين . وعملاؤهم الذين يلتفون حوله أمثال القرداوى ووحشى الياور .

وبرغم حذره الشديد وقدرته على المناورة ينتابه الخوف على حياته — يصرح بخوفه هذا لسميث .

الزعيم : (فى خوف) كلا — لا تتركنى اليوم يا مستر سميث . إنى خائف .. إنهم سيغتالوننى لاريب .

سميث : لا تخف . إنى هنا لحمايتك(٢) .

تكشفت الصورة أمامه ، فأدرك بعد فوات الأوان أنه أخطأ فى الاعتماد على غير بنى وطنه .

الزعيم : (يصرح فى أوهام ويتمتم) إن من الشيوعيين عملاء للاستعمار .. من كان يخطر له هذا على بال ؟ أفلا يجوز كذلك أن يوجد العكس؟ يا ويلتنا . ماذا أصنع ؟ الحرس ببابى إما عملاء لهؤلاء أو لهؤلاء .. لم لا يكون لى حرس من بنى قومى المخلصين ؟ لقد أصاب عبد الناصر إذ رفض تدخل هؤلاء وهؤلاء على السواء يا ليتنى اتبعت سبيله . زعيم أوحد ؟ ما قيمة هذا اللقب لمن لا يأمن على حياته(٣) ؟

وحين تطبق الأحداث وتقوم الثورة . يهرب الزعيم متخفياً فى ثياب قزمان حاملا عدة مسح الأحذية ، وحاملا مسدسه .

الزعيم : (يضع المسدس فى جيبه) هذا للموت .
(يحمل العدة ثانية) وهذه للحياة . (١)

(٢) المسرحية — ص ٩٢ .
(٣) المسرحية — ص ٩٣ — ٩٤ .
المسرحية — ص ١٠٧

ويحاول أن يوهم مدير الأمن أنه هو قزمان بعد أن أوهم عبد المؤمن وكل رواد المقهى ، وانطلت الحيلة على الجميع بما فيهم زوجته مسعودة أنه هو ماسح الأحذية .

دراسة الشخصية تتطلب بيان أبعادها الفكرية والنفسية والمادية أيضاً ، بالرغم من أن الشخصية المسرحية لا تمثل فرداً ولكنها تمثل نمطاً . والزعيم مصاب بالعجز الجنسي والموقف التالي يوضح هذه الصفة فيه .

الزعيم : (فى اهتمام بالغ) كيف استطعت أن تتزوج ؟

قزمان : لاأدرى ياسيدى ماذا تقصد .

الزعيم : (يخجل قليلا ويحاول أن يبرر سؤاله) كيف استطعت أن تتزوج وأنت فقير لا تملك شيئاً ؟

قزمان : على قد حالى ياسيدى .. فقيرة مثلى .

الزعيم : وهل هى سعيدة بالزواج منك ؟

قزمان : نعم ياسيدى . وخاصة بعد ماتبينت الشبه بينى وبينك .

الزعيم : ألا تشكو أمرأتك من شىء ؟

قزمان : تشكو أحياناً من قلة النفقة .

الزعيم : ولاتشكو . . . من شىء آخر .

قزمان : لا ياسيدى .

الزعيم : و . . . عندكما أولاد .

قزمان : كثير ياسيدى .. نصف درزن غير الذين ماتوا .

الزعيم : كل هؤلاء من صلبك أنت .

قزمان : (يضحك) طبعاً ياسيدى . . من صلب من غيرى .

الزعيم : متأكد .

قزمان : (فى شىء من الغضب) ماذا تقول ياسيدى ! أنا لا أقبل من أحد أن يمس شرف بيتى — صحيح أنا ماعندى دين — لـكن عندى شرف !

القرداوى : حلمك ياقزمان لاتغضب .. إن الزعيم الأوحد لايقصدك أنت بالذات ، وإنما يقرر حقيقة عامة فى كل إنسان .. المرأة تستطيع أن تتأكد من أولادها ولكن الرجل لايستطيع .. هذا فرق مابين الرجل والمرأة .

قزمان : ربنا هوالعالم ، وأمرأتى على كل حال متدينة تعرف ربها وتصلى وتصوم .

الزعيم : هل سبق لك أن عرضت نفسك على طبيب ؟

قزمان : على طبيب !

الزعيم : ألم يعالجك طبيب قط ؟

قزمان : أنا ياسيدى لا أؤمن بالأدوية ولا أتعاطاها — ولكن أجريت لى مرة عملية جراحية ؟

الزعيم : (فى ارتياح ظاهر) عملية جراحية .. عال من الذى أجرى لك هذه العملية ؟

قزمان : كبير الجراحين فى مستشفى المجيدية .. هو الآن ياسيدى فى السجن .

الزعيم : فى السجن ؟

قزمان : تبين أنه من القوميين الخونة .

الزعيم : انطلق ياقرداوى فى الحال .. قل لهم يفرجوا عنه فوراً .

القرداوى : مهلا ياسيدى — دعنا نسأل قزمان أولا هل أجرى له هذه العملية قبل زواجه أم بعد زواجه ؟

الزعيم : قبل الزواج طبعاً .

قرمان : كلا ياسيدى .. بل بعد الزواج .

الزعيم : (يتمتم فى اكتئاب) بعد الزواج .. بعد الزواج .. (للقرداوى) دع الخائن إذن فى السجن . (يبدو عليه الأسى الشديد) .

القرداوى : (مواسيا) سيدى .. أنت خلقت لهدف سام عظيم كرست له حياتك منذ الصغر . أما قرمان هذا وإن كان يشبهك فى الخلقة فهو رجل عادى مثلنا ، لاهدف له غير الأكل والشرب والتناسل حيوان ياسيدى حيوان .(١)

جاءت شخصية الزعيم شخصية متماسكة فى حدود الإطار الذى رسمه المؤلف فيها ، وجاءت أبعادها مناسبة لهذا الإطار — أما إشارة المؤلف لعجز الزعيم الجنسى ، فهى إمعان من باكثير فى الهزء والسخرية من الزعيم وهى أيضاً ليست خارجة عن الإطار لأن المسرحية مسرحية فكاهية كما كتب باكثير تحت عنوانها « مسرحية فكاهية فى أربعة فصول » (٢)

وشخصية الشاعر من الشخصيات الواضحة الملامح فى المسرحية وهى شخصية درامية كما قد يبدو من تحولها من مناصرة الشيوعيين إلى مناصرة القومية العربية . هذا التحول عنده لم يكن نتيجة قلق وتوتر ، كما هو الشأن فى الشخصية الدرامية ؛ وإنما هذا التحول يدمغه بالانتهازية ، فهو شاعر كل حاكم ؛ وكل نظام فهو مع الشيوعيين لأن الحاكم مع الشيوعيين ، لا إيماناً منه بأيديولوجية ماركسية ، وهو مع القومية العربية بعد أن قامت الثورة واستولى أنصار القومية العربية على الحكم . نراه فى أول المسرحية وقد عرفه الناس بأنه شاعر الديمقراطية والسلام .

---

(١) المسرحية — ص ٥٩ — ٦٠

(٢) المسرحية — الغلاف الداخلى

حسين : مرحباً بشاعر الجماهير — أهلا بشاعر الديمقراطية .

الشاعر : (ينظر إلى صورتى قاسم وفهد فيحنى رأسه لكل منهما كأنه يحييهما) .

الزعيم الأوحد — الرفيق فهد — اعظم رجلين فى العالم —(١)

وله شعر يذاع فى محكمة الشعب ، فى رفع شأن الزعيم .

الشاعر ينشد :

أنت الزعيم الأوحد ... من ذا لفضلك يجحد !

عزت ديموقراطية ... بك فى العراق تخلد .

حمراء مال خصومها ... وهمو لعمرى حسد

أيعاب من خد الفتاة ... تضرج وتورد

شيدت جمهورية ... العيش فيها أرغد

لاجائع لا خائف ... فيها وعدلك يشهد(٢)

وبعد أن تقوم الثورة يتحول الشاعر إلى تمجيد القومية العربية ، وحجته فى تمجيده للعهد السابق أنه فعل هذا إبقاء على حياته ، حتى يتغنى بمحاسن العهد الجديد ينظم قصيدة فى عبد السلام عارف يقول فيها :

عارف أنت البطل ... عبد السلام الأجل

بك السلام ازدهى ... فى أرضنا واكتمل

عهد الفساد انقضى ... وجاء عهد الأمل (٣)

هذا التناقض فى الشاعر يوضح أبعاد شخصيته ، فهو انتهازى ، ليس له فكر أو فلسفة ينطلق منها .

---

(١) المسرحية — ص ٤١

(٢) المسرحية — ص ٣٨ — ٤٠

(٣) المسرحية — ص ١٣٠

وشخصية القرداوى أيضاً شخصيته انتهازية ، فهو دائماً يتملق الزعيم

أما شخصية مسعودة زوجة قزمان ، فهى من الشخصيات المرسومة بدقة وإتقان والتى تعتبر من ملامح مسرح باكثير ؛ فهى الزوجة المحبة لزوجها الوفية له ، التى تردخ لزوجها إذا لزم الأمر ، وهى تدرك بفطرتها أن زوجها قد خرج عن حدود الأخلاق والوطنية لقيامه بدور الزعيم .

مسعودة : الكوخ القديم أسعد ألف مرة — على الأقل كان له زوج مخلص لأمرأته مهتم بأولاده .

قزمان : ماذا تقصدين ؟

مسعودة : أنت تعرف قصدى ياقزمان ، والله لولا خاطر الأولاد الصغار ماقعدت دقيقة واحدة فى هذا الماخور (١)

وحين تلتقى بالزعيم فى مخبئه يمقهى عبد المؤمن وتظنه زوجها تنفجر فيه لأنه ينكرها .

النزيل : لاياسيدى — ليست هذه زوجتى .

(تنفجر المرأة ثائرة)

المرأة : قطع لسانك ! أتنكرنى بالعين : ياضائع ياصالح .
أتبرأ من امرأتك ؟

النزيل : معذرة ياسيدى .. إن أردت الحق فهى أمرأتى ؟

المرأة : الآن بعد ماأنكرتنى يادون ياعديم الأصل !

وبرغم ثورتها عليه وغضبها منه ، لكنها تحس بفجيعتها فيه ، بعد أن عرفت أن الماثل أمامها ليس قزمان وإنما هو الزعيم . وأن العضة التى

(١) المسرحية — ص ٦٧ — ٦٨

(٢) المسرحية — ص ١٢٦

تعتبرها علامة فى جسد زوجها وفى أذنه اليسرى ، هى ندبة أذن الزعيم اليمنى .

المرأة : (فى رعب وارتجاف) فى اليمين : مستحيل ياسيدى .

الرجل : أنظرى بنفسك .

المرأة : (تدنو من النزيل فى خوف فتفحص أذنه الشمال فتعورها رجفة) مستحيل ! مستحيل !

النزيل : (يريها أذنه اليمنى) ها هى ذى عضتك .

المرأة : (تتراجع خائفة مذهولة) لا لا . (ترتمى على مقعدها وتنفجر باكية) :

الرجل : ماخطبك ! ماذا بك ،

المرأة : (باكية) هذا ليس قزمان — قزمان راح ! قزمان قتلوه ! وعلقوه ! ياحبيبى ياقزمان — لمن تترك أمرأتك مسعودة لمن تترك أولادك ؟

النزيل : (للمرأة) حرام عليك يامسعودة .. أنا قزمان زوجك وحبيبك !

المرأة : (فى غضب) احترس ياوقح ! أنت قاتل زوجى — أنت قاتل الأمه — أنت أس النكبة — أنت الزعيم الأوحد ! (٢)

تبقى إشارة على رسم باكثير لشخوص المسرحية — معظم الشخوص مرسومة من جانب واحد ، أى أن لها بعدا واحداً ، وهذا مخالف لطبيعة الشخصية الإنسانية والكاتب الدرامى مطالب بأن يقنعنا بشخوصه ، بيد أن هذه الظاهرة عند باكثير فى هذا العمل ، لعل منشأها وقع الواقع السياسى الذى يعاصره الكاتب ، وموقفه موقف المدافع عن وجهة نظر معينة .

(١) المسرحية . ص ١٣١ — ١٣٢

مهما يكن من شيء ، فهو ماخذ على باكثير .

أما الحوار — وهو العمود الفقرى للعمل الدرامى — فهو حوار لا افتعال فيه .

وقبل أن ننهى هذه الدراسة عن الزعيم الأوحد تشير إلى دلالة الأسماء عند باكثير — فعلى سبيل المثال نراه يسمى المهداوى رئيس المحكمة (محكمة الشعب) فى عهد الكريم قاسم — بالقرداوى — كما نراه يسمى الشاعر بالقرندلى :

وقد ورد اسم المهدى مرة واحدة فى خلال المسرحية .

الياور : معذرة إن المهداوى لم يقصد هذا المعنى (١)

وورود الاسم هكذا يحتمل أحد أمرين : الأمر الأول . إما أن باكثير تعمد أن يذكر اسمه كى يضع أصبع المتلقى على المقصود بشخصية القرداوى من الواقع . وهذا مأخذ يؤخذ عليه ، فهو فى هذه الحالة يلجأ إلى التقرير ، والتقرير مفمده للفن .

الأمر الثانى : أن هناك خطأ أثناء طبع المسرحية .

مهما يكن من شيء فباكثير مسئول عن هذا التقرير .

أما القرندلى فهو من المخزون الشعبى فى الشتائم المصرية فيقال عن الرجل الذى ينتهز الفرص ، ولايضيع شيئاً يسنح له (ابن القرندلى) . ولعل باكثير قصد الى استعمال الإسم أن الشاعر إنسان إنتهازى .

كما أن ياور الزعيم سماه وحشياً — وهو ينفذ خطط الشيوعيين فى توجيه الزعيم ولكنه أيضاً ينقلب على الزعيم إرضاء للشيوعيين ، فيصبح ياور قزمان . وهو على استعداد للخلص من الزعيم .

(١) المسرحية — ص ٤٦ .

الياور : إن القلب أزحناه واسترحنا منه (١)

اسم وحشى يذكرنا بوحشى قاتل حمزة الذى لفد خطة هند زوجة أبى سفيان وعبد المؤمن رجل مؤمن يصلى ويصوم ؟

والإشارة إلى دلالة الأسماء عند باكثير ليس تعسفاً ، ولكن أفعال الشخوص ومايرد على ألسنتهم من حوار يؤيد الدلالة التى أشرنا إليها :

(١) المسرحية — ص ٤٣

حق تقرير المصير
وإمبراطورية فى المزاد

ملحوظة :

مؤتمر دلهى الذى تنبأت به المسرحية قد تحقق فى مؤتمر باندونج — وقد كتبت هذه المسرحية قبل انعقاد مؤتمر باندونج بثلاثة أعوام). من هذا النص يفهم أن المسرحية كتبت سنة ١٩٥٢ ،

الفصل الأول . .

فى منزل جون تويلمان (عضو البرلمان عن حزب العمال فى بريطانيا) وهو جالس ينتظر أنبـــاء عن الانتخابات ، وابنه هنرى تنبأ بأن حزب المحافظين هو الذى سيفوز ، مستنداً فى نبوءته هذه إلى أن اليهود وراء حزب المحافظين ؛ يأتى مستر كوهين ؛ يهودى صديق لجون تويلمان . نفهم من الحوار أن كوهين وهنرى مختلفان — يحاول كوهين أن يصور لجون تويلمان تأثر ابنه هنرى بالمبادئ الفاشية .

يغير تويلمان موضوع الحديث ، ويسأل صديقه عن الخياط الذى وعده به ، فيخبره كوهين بأنه قد أعطاه الساعة موعداً لحضوره ، يحضر الخياط — ويخرج من حقيبته بدلتين مستعملتين يقدمهما لتويلمان يختار النائب إحدى البدلتين . ثم تبدأ المساومة على الثمن . وبعد تدخل كوهين يتفقان . ويطلب تويلمان من الخياط أن يحافظ على السر ويدعو زوجته ليأخذ مقاسها لإحضار فستان لها .. وبعد ذهاب كوهين والخياط يدور حوار بين النائب وزوجته نعرف أنهما فى انتظار السير ستيتلى النائب فى البرلمان عن حزب المحافظين ، وزوجته وابنته خطيبة هنرى لاحتفال الزوجين بعيد زواجهما . تويلمان مستاء من دعوة الضيوف لأن زيارتهم غرم له ، سوف يشربون الشاى ويجلسون على الكراسى مما يؤدى إلى استهلاكها . وزوجته تحاول أن تقنعه بأن هذا واجب لأنه بدوره يزورهم — ويقترح النائب أن يشترى ابنه هنرى الكعك على حسابه ، وعندئذ تفهم زوجته أن رجلها لم يطلب من الحلوانى إرسال الكعك إلى المنزل ؛ فتتصل به فى (التليفون) فيتأكد ظنها .

يحضر هنرى فيتوقف الشجار بين أبويه لأنه يحمل ربطة فيها الكعك والحلوى للضيوف . وحين يرى بدلة ابيه الجديدة، يصارح أباه بأنها قديمة مما يغضبه .

يحضر السير ستيتلى والليدى ستيتلى وابنتهما هيلين فيستقبلهم هنرى — يخبر السير ستيتلى هنرى بأن خطيبته كارولين سوف تعود بعد حضـــور مؤتمر السلام .

يجتمع شمل الأسرتين — ونرى استياء تويلمان من حركة صديقه المستمرة فوق الكرسى ، فيغيره له — وفى الحوار يتطرق الحديث إلى الانتخابات التى توشك نتيجتها أن تظهر . يتشاجر الصديقان أكثر من مرة لأن كليهما يؤكد أن حزبه هو الفائز برئاسه الوزارة . وحين يأتى الخبر بأن حزب المحافظين هو الفائز فى الانتخابات يرقص سير ستيتلى ويحاول تويلمان أن يمنعه من الرقص فيقعا معا على الأرض . ويسدل ستار الفصل الأول .

الفصل الثانى

يهوى منزل السير ستيتلى وبالمنزل حفل أقيم تكريماً لزعيم حزب المحافظين ورئيس الوزارة المستر سبركل .

يبدو هنرى متبرماً — وتحاول كارولين أن تفرج عنه — هنرى متبوم من نفاق والده لرئيس الوزارة وهو الذى يلعنه فى غيبته .

يبدو الخلاف بين هنرى وكارولين ، فهو على حد قولها رجعى ، وهى تقدمية متطرفة يحضر كوهين ويسلم هنرى رسالة له — ويدعو كارولين لترقص معه — ويناولها كتاب « لينين ومستقبل العالم » الذى طلبته منه — أما هنرى فبعد أن بقى وحده ، يفض الرسالة ويقرأ خطاب فصله من عمله . ثم يتنهد ويردد : صارت بريطانيا لغير البريطانيين - تدخل عليه هيلين — وتحاول أن توضح عواطفها نحوه ، وتواسيه لفصله من وظيفته ، فهو لم يخلق للوظيفة ولكن الأولى أن يكون شاعراً عظيما والحياة المعاصرة

لن تصير طويلا على المادية الخانقة ، بل سوف تثور عليها وتعود إلى الشعر تلتمس فيه العزاء والطمأنينة .

يصرح هنرى برأيه فى رئيس الوزراء ، فهو الذى سيضع نهاية الإمبراطورية البريطانية ، يدخل تويلمان وزوجته ، ويطلبان من هنرى وهيلين أن يذهبا للرقص . وبعد انصرافهما ، يدور حوار بين الزوجين حول المستر سبركل — تبدى الزوجة رغبتها فى الرقص معه ، لأنه لا يجوز أن تتركه للبدى ستيتلى تراقصه دونها حتى لا تفخر عليها . فهذا شرف يجب أن تناله :

تركب الزوجة رأسها وتصر على أن ترقص مع رئيس الوزراء ، ويحاول الزوج جاهداً إقناعها بالعدول عن هذه الرغبة ، ولكنها تأبى . يدخل مستر سبركل ومعه سير ستيتلى ، ويبدأ الرقص ، ويطلب رئيس الوزراء من المسز تويلمان أن تراقصه ، وإذ هما يرقصان يتأفف الزوج . يدخل الحاجب معلناً حضور وزير الدفاع ومعه القائد العام لقوات الشرق الأوسط بغية لقاء رئيس الوزراء ، يصب السير سبركل جام غضبه على القائد لأن قواته تهزم أمام المصريين فى منطقة السويس يتعلل القائد بأنه يخشى قيام حرب ثالثة إذا قامت القوات البريطانية بمحاولة ضرب المصريين وتأديبهم — بتدخل وزير الدفاع ليخبر الرئيس أنهما جاءا لأن مؤتمر السلام المنعقد فى دلهى يسعى إلى تصفية الإمبراطورية — بيد أن الرئيس يغضب ، ويشرب ، وفى نوبة سكره يصرخ فيهم بأن يرسلوا أسطول بريطانيا البحرى والجوى لتدمير مصر ؛ لأن إبادتها وصية باروخ سيد أمريكا المطلق — يتهاوى على الأرض وهو يردد باروخ ... باروخ .

الفصل الثالث فى منزل السير ستيتلى . وقد وضع لتوه سماعة التيلفون وهو فى اضطراب شديد لأنه دعى إلى جلسة طارئة فى البرلمان — تحاول زوجته تهدئته ، ولكنه ثائر لأن حكومات العالم كلها تسقط تأييداً لمؤتمر دلهى ، ولم يبق إلا حكومة بريطانيا وحكومة الولايات المتحدة . تطلب

هيلين وكارولين من أبيهما أن يصطحبهما فى سيارته إلى النادى الشيوعى وإلى النادى الفاشى ، فيخرج ويتركهما ، يحضر هنرى ويخبرهما أن النادين قد أغلقا .

يعود سير ستيتلى ومعه مسز تويلمان وزوجته . وتبدأ الأخبار السيئة — روسيا تعلن تأييدها للمؤتمر — ولكن النائبين يؤكدان أن أمريكا لن تؤيد المؤتمر ، وسوف تستمر فى تأييدها لبريطانيا وتقف إلى جوارها . فى حين يؤكد هنرى أن أمريكا تؤيد المؤتمر وتتخلى عن بريطانيا لتدرأ وقوع حرب ثالثة مع روسيا — وتأتى الأخبار من الإذاعة بأن الولايات المتحدة قد أيدت المؤتمر .

ثم تأتيهم الأخبار بأن ثورة قد قامت فى البلد — يدخل عليهم سيركل رئيس الوزراء متخفياً فى زى امرأة ، يطلب من سير ستيتلى أن يجد له مكانا يختبىء فيه ؛ لأن الثوار فى طريقهم للقبض عليه وقد قرروا القبض على جميع أعضاء الوزارة وأعضاء البرلمان .

يدخل خمسة رجال فى السلاح — ويلقون القبض على النائبين — ستيتلى عن المحافظين وتويلمان عن العمال ثم يقومون بالقبض على سيركل رئيس الوزراء .

الفصل الرابع :

فى السجن — زنزانتان متجاورتان ، فى داخل أحدهما سير ستيتلى ، وفى الأخرى مستر تويلمان — النائبان فى حسرة مما حدث — تويلمان حزين لأن زوجته ماتت وهو فى السجن — وابنه هنرى لا يسأل عنه .

يحضر هنرى فى بدلته الرسمية وعليه الشارة الخاصة بحكومة الثوار — يطلب من أبيه أن يعطيه مفتاح الخزانة التى بالمنزل — لأن الحكومة تستولى على أموال الأغنياء لتشترى حرية الجزيرة بعد أن بيع كل ما تملكه بريطانيا

فى المزاد ، ولم يعد يكفى ثمناً لشراء حرية الجزيرة ، فقد كان التنافس شديداً بين أمريكا وروسيا لشراء بريطانيا لولا تدخل الكتلة الثالثة ، والتى طالبت بأن يشترى كل شعب من شعوب الإمبراطورية حريته بما فيه الشعب البريطانى نفسه . وبعد جهد جهيد يعطى تويلمان ابنه المفتاح ويذهب هنرى —

يأتى السجان ليخبرهما بأن الإفراج عنهما قد أصبح وشيكاً .

تأتى أسرة ستيتلى — زوجته وابنتاه وخطيب هيلين .

يخرج النائبان من السجن . وتنتهى المسرحية .

فى المسرحية شكلان من شكول الصراع —

أولهما الصراع بين التقدمية العالمية ممثلة فى هنرى ، وممثلة فى دول العالم الثالث التى تطالب بحريتها وتعمل فى سبيلها .

وبين الرجعية العالمية ممثلة فى بريطانيا العظمى — وممثلة فى تويلمان نائباً عن حزب العمال ، وستيتلى نائباً عن حزب المحافظين — ومعهما الصهيونية العالمية ممثلة فى كوهين الذى يحاول السيطرة والنفوذ ، كما تحاول الصهيونية السيطرة على العالم كله .

ويمثل هذا الشكل — الصراع الرئيسى فى العمل .

أما الشكل الثانى من شكول الصراع ، فهو صراع بين حزب المحافظين وحزب العمال — بين ستيتلى وتويلمان — بغية الوصول إلى الحكم ، ولكن هذا الصراع مؤقت ينتهى إذا ما أصبحت الدولة مهددة من الخارج . كما أن هذا الصراع ثانوى إذا قيس بالصراع الأول الرئيسى .

أما خط الصراع الرئيسى فنراه منذ بداية العمل يشكل أساساً فى البناء الدرامى .

ففى الفصل الأول نرى حواراً بين المستر جون تويلمان وابنه هنرى :

هنرى . يا أبى لا تأمل المستحيل .. حزب المحافظين هو الذى سيفوز لا محالة ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : أتدعى علم الغيب ؟

هنرى : لا ضرورة لعلم الغيب هنا .. يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة .

تويلمان : (محتدا) اليد العليا ... يد من ؟ أى يد ؟

هنرى : مثلك لا يريد أن يؤمن بها ولو رآها بيضاء أمامه كيد موسى !

تويلمان : هيه — قد عرفت قصدك أيها الفاشى ... إنك تعنى ..—

جاناثان : (يدخل) المستر كوهين ياسيدى !

تويلمان : (كالذاهل) المستر كوهين !

جاناثان : نعم ياسيدى ...

تويلمان : دعه يدخل ياجاناثان .

(يخرج جاناثان)

تويلمان : (ينظر إلى هنرى فيراه يبتسم إبتسامة ساخرة)
ماخطبك !

هنرى : لا شىء ... أذكر الشيطان بأنك على فرس !

تويلمان : ماعندك غير هذا القول ترددده فى كل حين ، كل شىء يقع فى الدنيا نعزوه إلى اليهود .

هنرى : وفى الآخرة أيضاً !

تويلمان : صه .. لايسمعك الرجل .(١)

---

(١) المسرحية — ص ٦٠٥

للحوار وظيفتان رئيسيتان : الأولى دفع الفعل إلى الأمام ؛ والثانية الكشف عن الشخصيات وخواصها (١) وكل حديث أو حوار يجب أن يكون جزءاً من البناء الدرامى — لأن الحوار دفع مستمر للحدث ، وعليه يترتب إستمرار الخط الدرامى فى طريقه المرسوم له ؛

والحوار السابق استعمله الكاتب فى إلقاء الضوء على دور اليهود فى الأحداث ، — فى دول العالم العظمى . وصولا إلى الهدف المرسوم من قبل الصهيونية العالمية . بعد أن أصبحت لهم دولة هى دولة إسرائيل . وباكثير هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى كتب بالعربية عن قضية تغلغل اليهود (٢) وسيطرتهم على الأمور فى الدول التى لها وزن عالمى — مما يؤثر على موازين القوى العالمية ويقلبها لصالحهم - ويدفعه إلى هذا حس قومى ، وفهم صادق للتاريخ ولقد سبق أن قلنا إن باكثير — هوالكاتب الدرامى العربى الوحيد صاحب النبوءة ، فأدبه يتنبأ بالأحداث ، أدبه سابق على التاريخ — كما رأينـــاه فى مسرحيته « مسمار جحا » وكما سوف نرى فى مسرحيته « شيلوك الجديد » وإذا نحن قمنا بمقارنة دراما باكثير بدراما غيره من كتاب الدراما فى مصر من جيله والجيل التالى له ، توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور والشرقاوى وصلاح عبد الصبور ، والفريد فرج ، وغيرهم رأيناه يتناول فى أعماله الدرامية مستقبل التاريخ أما الآخرون فيتناولون الماضى . هو يستشف ويتنبأ ، وهم يحللون الماضى ويشرحونه ، وهو ينقب فى الحاضر عن بذور المستقبل . وهذه سمة ينفرد بها باكثير بين أقرانه من كتاب الدراما —

الشكل الأول من شكوك الصراع فى هذه الدراما يبدأ بداية تجعل المتلقى يحس من الوهلة الأولى بحقيقة القضية وأبعادها ؛ اليهود يتحكمون فى مجريات الأمور ؛

---

(١) حسين رامز محمد رضا — الدراما بين النظرية والتطبيق — ص ٦٣٦ .

(٢) المقصود باليهود هنا هو الجنس وليس الديانة اليهودية .

وبريطانيا العظمى تبدأ بدورها فى الاستفادة من قوة أمريكا فى حين ترفع الشيوعية شعار نصرة الكادحين والحرية والسلام .

ودول العالم الثالث تحاول من خلال مفهومها للتوازن العالمى ، أن تفرض السلام. من خلال الحوار نرى حرص المؤلف على طرح قضيته .

ولكن دون تعمد منه أو خروج عن الخط الدرامى المرسوم ، وإنما تطرح القضية فى سياق الحوار — ولنر هذا المثال :

هنرى : أخبرنى يا أبى ، هل تذكر أننا سنحتفل الليلة بذكرى زواجك من أمى ، وأنكم دعوتم آل ستيتلى لحضور الحفلة .

تويلمان : بالتأكيد

هنرى : ألا ترى أن قد دنا ميعاد الحفلة ، ولم نوص بعد بما يلزم للشاى من الكعك والحلوى ؟

تويلمان : علام اهتمامك هذا كله ؟ لن تحضر خطيبتك معهم .. إنها فى مؤتمر السلام ببرلين ..(١)

القضية التى يثيرها المؤلف فى عمله لم تخرج به عن عمله الفنى إلى التقرير المباشر — وإنما جاءت قضيته فى لحمة العمل الدرامى — متشابكة مع العمل كله فى نسيج واحد — واستخدم المؤلف فى سبيل هذا شخوص الدراما أدوات لطرح القضية ومناقشتها .

وهو فى توظيفه للشخوص لم يخرج عن الخط الدرامى — وإنما يسير به سيراً حثيثا — حتى يجلو الأمر فى النهاية عن جوهر قضيته التى يناقشها ؛

ولقد كان اختيار باكثير لفترة حرجة من تاريخ لإمبراطورية البريطانية — هى فترة ضياع مستعمراتها منها — اختيارا أتاح له أن يخرج بهذه اللحظة

(١) المسرحية ص ٦ — ٧

الدرامية — فى تاريخ الإمبراطورية إلى تمثل واضح للأحداث وعلاقتها بالسياسة العالمية ، ومدى تأثرها بها فى مصر .

ونفس هذه اللحظة الحرجة ، هى حركة المد الثورى لشعوب العالم التى كانت تتوق إلى التحرر والاستقلال .. فما تراه الإمبراطورية محنة ، تراه الشعوب المتطلعة إلى التحرر سعادة وطمأنينة ، لأنها تظفر بما تسعى إليه .

وهى محنة أيضاً فى حياة هاتيك الشعوب ، إذ تضطر إلى الصراع والدخول فى معارك ليست كفئا لها سياسيا وعسكريا ، وإنما سلاحها الأقوى هو الإيمان بحقها فى حريتها — واختيار الكاتب الدرامى هذه الفترة من فترات المحن والكفاح الوطنى وسيلة تظهر معدن الشعوب وصفاتها الأصيلة ولنا أن ننظر فى كيفية معالجة المؤلف لموضوعه الذى اختاره ، وفى موقفه من التاريخ ثم الأهداف التى سعى إليها ومبلغ التوفيق فى بلوغها ، ثم فى الأصول الفنية التى صدر عنها (١)

ستيتلى : الهند وبورما ضاعتا إلى الأبد ، مصر جلونا عن مدنها وتأبى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القنال .. إيران . أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا فيها القضاء المبرم .. الصين تفلت منها نفوذنا .. حتى جزيرة الملايو توشك أن تلفظنا منها . . . (٢)

يحاول هنرى أن يوضح لعضوى حزبى المحافظين والعمال أن الصراع الحقيقى لا يجب أن يكون بين حزبيهما — ولكن بين بريطانيا وبين اليهود الذين يريدون تدمير العالم كله من أجل مصلحتهم ،

هنرى : هل تستطيعان أن تخبرانى : فى أى المعبدين جلد الإرهابيون اليهود

(١) أنظر — د . محمد مندور — المسرح . ص ٨٢

(٢) المسرحية ص ٣٥

ضباطنا فى فلسطين ؟

ستيتلى : مادخل هذا السؤال فيما نحن فيه الآن ؟

تويلمان : أجل مادخل ذلك ؟

هنرى : أجيبا أولا على هذا السؤال .

ستيتلى : فى عهد حكومة العمال طبعا ... هذه الحكومة التى جرأت علينا كل من هب ودب .

هنرى : وكان زعيمكم سيركل إذ ذاك فى المعارضة ؟

ستيتلى : نعم ... ماذا تريد أن تقول ؟

هنرى : ماذا كان موقفه إذ ذاك من تلك الحوادث المهينة لكرامة جيشنا ؟ ألم يدافع عن أولئك المجرمين مستعملا فصاحته فى الاعتذار لهم وتبرير عملهم ؟ فما معنى ذلك ؟

الاثنان : (مبهوتين) مامعنى ذلك ؟

هنرى : معنى ذلك ما قاله مركرشيو وهو يموت من الطعنة :

لعنات السماء على بيتيكم ...

ستيتلى : هذه نزعة فاشية .

تويلمان : أجل ... هذه نغمة لاسامية .

هنرى : (ماضيا فى كلامه كأن لم يسمع ماقالاه) ولكن الشعب البريطانى واأسفاه — لايملك من الشجاعة وهو يحتضر من الطعنات المسمومة ما يستطيع به أن يقول ما قاله مركشيو الشجاع : لعنات السماء على حزبيكم (١)

يتصاعد الخط البيانى لهذا الشكل من شكول الصراع ، فيصل إلى قمته حين يحاصر المصريون قوات البريطانيين فى منطقة القتال — ويدور قتال بين

(١) المسرحية ص ٣٧-٣٨

الفريقين — ويعقد مؤتمر فى دلهى لإقرار السلام وتصفية الإمبراطورية البريطانية .

والحوار التالى بين سيركل — رئيس الوزراء — وبين كل من الجنرال روبرت القائد العام لقوات الشرق الأوسط ووزير الدفاع — يوضح هذا الموقف :

سيركل : خبرنى يا جنرال روبرت كيف بقيت إلى الآن حيا ترزق ؟

روبرت : ماذا تعنى ياسيدى ،

سيركل : ألم تجعل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتيها برأسك، أو رأس أحد قوادك ؟

روبرت : بلى ياسيدى ، ولكنا لن نمكنهم من ذلك .

سيركل : الجائزة مائة جنيه فيما أذكر ...

روبرت : كلا ياسيدى بل ألف جنيه .

سيركل : ألف جنيه . هذا ثمن كبير — إن رأسك ورءوس قوادك جميعا لاتساوى عندنا هذا المبلغ — ونحن على استعداد لتقديمها إلى تلك الصحيفة المصرية إذا دفعت لنا هذا الثمن .

روبرت : ماهذا ياسيدى .

سيركل : هذا المبلغ أنفع لنا من رءوسكم . سننتفع به على الأقل فى تخفيف أزمتنا الاقتصادية .

روبرت : (تعقل لسانه الحيرة فينظر إلى وزير الدفاع كالمستنجد به ...)

وزير الدفاع : ياسيدى الرئيس — لدى الجنرال روبرت أخبار خطيرة يريد أن يطلعك عليها .

سيوكل : أخبار خطيرة .. ترى هل قذف المصريون بجنودنا فى البحر فطار هو إلينا بحمل البشرى ؟

روبرت : (لوزير الدفاع) يظهر أننا جئنا فى وقت غير ملائم .. خير لنا الآن أن ننصرف (يتقهقر لينسحب) .

سيركل : إلى أين ياجنرال روبرت . مكانك ! عندى لك حساب عسير .

وزير الدفاع : لاتخلو به أولا ياسيدى الرئيس لتسمع ماعنده .

سيركل : فيم الخلوة ، العالم كله يعلم ماحدث .. هيا ماذا عندك أيها الكلب الأحمر .

روبرت : إنى أحتج على هذه الإهانة .

سيركل : عفوا .. أردت أن أقول : ياقائد الكلاب الحمر — أليس هكذا يدعوكم المصريون هناك ؟ ويلكم لقد أضعتم هيبة الإمبراطورية بجبنكم وخوركم ، ولوثتم شرفها العسكرى .

روبرت : هل كان فى وسعنا ياسيدى أن تقفل ألسنتهم عن الكلام ؟ أو تمنع صحفهم عن الصدور ؟

سيركل : اقطعوا ألسنتهم .. سلوها من أحناكهم ، وأقذفوا دور صحفهم بالقنابل .. انسفوها نسفا وحطموها تحطيما .. ويلكم عجزتم عن تأديب المصريين وأنا فى الحكم فماذا يكون حالكم لوكان لوكان فى الحكم غيرى ؟

روبرت : كلا ياسيدى الرئيس ، ما كان ذلك عن عجز منا ولكنا نخشى إن اتخذنا هذا السبيل أن يؤدى إلى قيام حرب ثالثة .

سيركل : ذلك ما نريد ... لاخلاص لنا مما نحن فيه إلا بالحرب الثالثة .. سوف تلتحم القوتان فتفنى إحداهما الأخرى وعلى أنقاضهما سنبنى إمبراطورية منا من جديد . أفلا تفهمون ؟ (يسكت وينظر بعضهم إلى بعض)

وزير الدفاع : ذلك ماجئناك من أجله ياسيدى الرئيس ، لنحادثك فى أمر يتعلق بالإمبراطورية .

سيركل : يتعلق ببنائها من جديد ؟

روبرت : يتعلق بتصفيتها ياسيدى الرئيس !

سيركل : (بغضب) قطع لسانك ! كيف تجرؤ على هذا القول ياخائن ؟

وزير الدفاع : رويدك ياسيدى . إن الجنرال لايعنى هذا الذى سبق إلى فهمك .

سيركل : فماذا تعنى ؟

وزير الدفاع : يعنى مؤتمر الشعوب المنعقد الآن فى دلهى — هذا المؤتمر يسعى إلى تصفية الإمبراطورية .

سيركل : ذلك المؤتمر الهزيل الذى يسعى إلى إقرار السلام ؟

وزير الدفاع : لم يعد هزيلا كما تظن — لقد تبين من قلم مخابراتنا اليوم أنه خطير جدا ، وأنه يعقد جلسات سرية غير الجلسات العلنية .

سيركل : ليعقدها علنية وسرية — ماذا يستطيع أن يفعل ؟

وزير الدفاع : لقد علم الجنرال روبرت من مصدر موثوق به ، أن المؤتمر قرر فى إحدى جلساته السرية وجوب تصفية الامبراطورية البريطانية باعتبارها قلعة الاستعمار الكبرى ولا سبيل إلى استقرار السلام فى العالم ما دامت قائمة .

سيركل : (فى سخرية) صحيح ياجنرال روبرت ؟

روبرت : نعم ياسيدى الرئيس .

سيركل : ومن أجل هذا طرت إلينا من مصر ؟

روبرت : نعم .

سيركل : أردت أن تستر فشلك فيها باختراع هذه الأنباء التافهة ؟

روبرت : ياسيدى أنا لم أخترع هذه الأنباء .

سيركل : فقد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عجزك فى مصر وخيبتك ؟ .

روبرت : ياسيدى إن مؤتمر دلهى أشد خطرا من ...

سيركل : (مقاطعا) لاشأن لنا الآن بمؤتمر دلهى ولا بغيره ! .

علينا أولا ان ننهى من مصر ! (يلتفت إلى البار) تبا لكم شغلتمونى عن الشراب ! (يخرج أكوابا من الخمر على التوالى فى حركة عصبية) .

بالسخرية الأيام .. لقد امتد بى العمر حتى أرى شراذم المصريين يهاجمون معسكراتنا فى وضح النهار ، ويسلبون جنودنا أسلحتهم ويلقون بجثثهم فى الترع ! وفى عهد من ؟ فى عهدى أنا ولنجتون سيركل !(١)

(يعود إلى اجتراع كئوس الخمر حتى يترنح ويكاد يسقط فيسنده ستيتلى ووزير الدفاع والجنرال روبرت) .

سيركل : (يدفع الثلاثة عنه) إليكم عنى أنا ولنجتون سيركل .. لا حاجة بى إلى من يسندنى .. اسندوا إمبراطوريتكم قبل أن تتهاوى أيها الكلاب الحمر ! (يستند ببطنه إلى البار ويمضى فى اجتراع الكئوس)

تويلمان : يقترب من ستيتلى فيغمز جنبه بلوعة قائلا بصوت خافض) الاتستحون أن تجعلوا هذا العربيد زعيما لكم ؟

ستيتلى : وهل هذا عيب ؟ كل أبطال التاريخ كانوا يعربدون ، نابليون بونابرت كان يعربد . هانيبال كان يسكر حتى ينطح برأسه الجدار يوليوس قيصر كان سيدا لمعربدين .

تويلمان : العربدة إذن مقياس العظمة عندكم ؟

ستيتلى : معلوم .. على قدر العظمة تكون العربدة !

سيركل : (يجرع كأسه الأخيرة فيلتفت إليهم) ويلكم ماذا تنتظرون ؟

وزير الدفاع : ننتظر أوامرك ياسيدى الرئيس .

سيوكل : ألم تسمعوا أوامرى بعد؟ ويصيح بأعلى صوته فى نوبة جنونية) ويلكم أصم أنتم؟ إرسلوا أسطولنا البحرى والجوى كله إلى مصر!

(١) لهذا الاسم وقع ونسون تشرشل ، ولعل المؤلف تعمد هذا .

دمروا مدنها وقراها بالمدافع والقنابل — أبيدوا مصر و امسحوها من الوجود لاأمان على إسرائيل مابقيت مصر .

هذه وصية المستر برنارد باروخ سيد أمريكا المطلق ! ٥:٥ أتسمعون .

يجب ان تطيع المستر باروخ ليضمن لنا العون الأمريكى إلى النهاية .. إلى النهاية . (يتهاوى على الأرض وهو يردد) باروخ باووخ باروخ ..(١)

يختلف المؤرخون فى فهم أحداث التاريخ — كما أن هناك فرقاً بين رواية التاريخ ودراسة التاريخ ؛ فرواية التاريخ تعنى سرد أحداثه — حتى لو أخذ المؤرخ موقفا من الأحداث ، أو فهم الأحداث فهما خاصا . ولكن دراسة التاريخ تعنى أن يستخلص دارس التاريخ من أحداث التاريخ المقولات والقضايا ودراسة التاريخ أدخل إلى علم الحضارة منها إلى علم التاريخ :

أما دور الفنان فهو أقرب إلى رجل الحضرة منه إلى رجل التاريخ — الفنان ينظر إلى التاريخ — بمنظار الإنسان بفكره ووجدانه ، بعواطفه وأحاسيسه ، فيه ذاتيه الإنسان — بعيداً عن موضوعيه المؤرخ — وعلى أحمد باكثير له تذوق خاص للتاريخ ، ويقدم رؤية خاصة للأحداث والواقع ، وأدبه يدخل فى نطاق أدب النبوءة ، عنده استشراف خاص للمستقبل — رأى أن اليهود يسيطرون على مقدرات الأمور فى أمريكا ، وأمريكا بدورها تسيطر على السياسة البريطانية فى المرحلة التى كانت فيها بريطانيا تفقد مستعمراتها وتفقد سيطرتها على العالم ، لتحل محلها قوى أخرى . والقضية جاءت فى لحمة العمل دون خروج عن الخط الدرامى — بل إنها تخدم الخط الدرامى — وتشكل جزءاً من البناء ، دون أن تخرج إلى مجال الافتعال أو التقرير — والافتعال والتقرير يخرج عن نطاق الفن . والمسرح السياسى ؛ لأنه يتناول قضايا عرضة للخروج عن

(٢) المسرحية — ٦٢ — ٦٧ .

نطاق الفن إلى مجال الدعاية والتشنج – بيد أن باكثير خرج مـن هذا المأزق :

ارتفع المد الثورى بين الشعوب بتأثير مؤتمر دلهى ، فبدأت الدول تتساقط فى أيدى الثوار ، ولابد من الإشارة هنا إلى ملحوظة كتبت فى الصفحة الأولى من المسرحية – تقول : « مؤتمر دلهى الذى تنبأت به هذه المسرحية قد يحقق مؤتمر باندونج – وقد كتبت هذه المسرحية قبل انعقاد مؤتمر باندونج بثلاثة أعوام »

وهذه الإشارة من جانب باكثير تؤيد ماسبق الإشارة إليه من أنه يقدم تصورات أقرب إلى – النبوءة – ففى مسرحية « شيلوك الجديد » تنبأ بقيام دولة إسرائيل ، وفى مسرحية «مسمار جحا» تنبأ بالنضال المسلح الذى خاضه المصريون ضد الإنجليز فى منطقة القنال عام ١٩٥١ ، وفى مسرحيته هذه تنبأ بمؤتمر باندونج – بيد أن نبوءة باكثير نبوءة ، فنان فاسرائيل التى قامت فى شيلوك الجديد لم تستطع البقاء أكثر من سبع سنوات لأنها لاتستطيع البقاء فى محيط عربى ، واقتصادها لايساعد على الاستمرار . وقوات المحتل الأجنبى فى مسمار جحا جلت عن أرض الوطن بعد أن حوصرت ولم يستطع جنودها المقاومة ، وباعوا سلاحهم من أجل الحصول على الطعام . ومؤتمر دلهى هذه المسرحية يؤلب الشعوب ويستطيع القضاء على الإمبراطورية البريطانية ، وبيعها فى المزاد . فنبوءة الفنان هنا فى الحالات الثلاث صدقت تاريخياً فى بعضها – ولم تصدق جميعها .

وفى الوقت الذى كتبت فيه هذه المسرحية ، كانت حركة الشعوب الواقعة تحت الاستعمار والسيطرة الأجنبية فى ارتفاع للتخلص من قيودها

المسرحية – ص ٦٨

– وأنا فى هذه الإشارة لا أقارن بين أحداث المسرحية وأحداث التاريخ – ولكن أشير إلى أن المؤلف قد استخدم التاريخ محتوى لقضاياه برؤية فنية ، وهذه ظاهرة فى المسرح السياسى كما رأينا عند أرستوفان .

نعود إلى مسرحيتنا – بدأت الدول تتساقط فى أيدى الثوار .

ستيتلى : فرنسا .. (يدور فى البهو كأنه يبحث عن شىء) ..

سنثيا : مابالها : (تتبعه أينما دار)

ستيتلى : سقطت فى أيدى الثوار .

سنثيا : تأييداً لمؤتمر دلهى ؟

ستيتلى : نعم .. تصورى ! حتى فرنسا المعدودة من الدول الأربع الكبرى تسقط فى قبضة هذا المؤتمر اللعين !

سنثيا : ياللهول .. كيف استطاع هذا المؤتمر أن يسقط حكومات العالم هكذا كورق الخريف : (١)

ستيتلى : (يستأنف دورانه وهو يتمتم) ياويلنا ... أوشك العالم أن يسقط كله فى قبضة المؤتمر .. لم يبق اليوم غير حكومتين إثنتين .. الولايات المتحدة ونحن . نحن والولايات المتحدة ..

سنثيا : (تعود فتساعده فى ارتداء المعطف) إذن فنحن الآن فى خطر محقق .

ستيتلى : (من غير وعى) نعم ياعزيزتى .

سنثيا : سيقومون بتصفية بلادنا عما قريب !

ستيتلى : نعم ياعزيزتى .. كلا ياعزيزتى كلا .. (يحاول إخفاء خوفه

---

(١) المسرحية – ص ٦٨

واضطرابه) مابقيت الولايات المتحدة معنا فلن يقدروا على تنفيذ هذا القرار .

سبنثيا : هل تقدر الولايات المتحدة أن تقف وحدها فى وجه العالم كله ؟

ستيتلى : لم لا؟ فى وسعها أن تدمر العالم كله بقنابلها الذرية والهيدروجينية(٢)

وحين تعلن روسيا تأييدها للمؤتمر تضع الولايات المتحدة بين أحد أمرين إما تأييد المؤتمر كسائر دول العالم ، وإما الحرب .

لذلك فهى تختار التخلى عن بريطانيا التى أجمعت شعوب العالم على وجوب زوالها وتعلن تأييدها للمؤتمر . وتقوم الثورة فى بريطانيا . ويقبض الثوار على رئيس الوزراء والوزراء وأعضاء البرلمان من المحافظين والعمال ، وكل المسئولين فى الحكومة والدولة ويودع الجميع السجن . وتباع الإمبراطورية البريطانية فى المزاد ، ويأتى الدور على الجزيرة البريطانية نفسها . ويشتد التنافس بين أمريكا وروسيا على شرائها .

ولكن كتلة الدول الآسيوية الإفريقية تعارض فى بيع الجزيرة لأنه يخالف ميثاق مؤتمر دهى الذى حرم الاستعمار تحريماً باتا بكل صوره وألوانه ، وتوافق الكتلة على أن تباع الجزيرة لشعبها ، كما حدث مع دول الإمبراطورية ، إذ بيعت كل دولة لشعبها ، وعلى كل شعب أن يشترى بلاده وحريته فشرعت حكومة الثورة فى جمع الأموال من الأغنياء لتساعد فى شراء الجزيرة .

تويلمان : أين أموال الدولة ليشتروا حرية الجزيرة إذا شاءوا بأموال الدولة .

ستيتلى : أجل يامستر هنرى .. أين أموال الدولة !

هنرى ، الدولة لم تعد تملك شيئاً .

(٢) المسرحية – ص ٦٩

تويلمان : أين أسهمها فى الشركات ، وأين سنداتها المالية ؟

هنرى : قد بيعت اليوم فى المزاد .

ستيتلى : وأين مصالحها ومعاملها ؟

هنرى : بيعت جميعا .

تويلمان : والأسطول ؟

هنرى : قد بيع أيضا .

ستيتلى : يا ويلنا حتى الأسطول !

هنرى : الأسطول وسلاح الطيران وكل شئ .. حتى المناحف ودور الكتب

تويلمان : إذن فليشتروا حرية الجزيرة من ثمن ذلك .

هنرى : وجدوا ذلك لايكفى ، فقرروا مصادرة أموال الأغنياء لعلها تسد النقص(١)

هذا هو الشكل الأول من شكول الصراع .

أما الشكل الثانى من شكول الصراع فيتمثل فى الصراع بين تويلمان عن حزب العمال ، وستيتلى عن حزب المحافظين للوصول إلى الحكم – وكلا الحزبين يكيل التهم للحزب الآخر .

تويلمان : ينبغى للسياسى أن يكون رقيق القلب أحيانا ، وإلا فلن ينجح أبدا إذ كيف يتاح له أن يشعر بآلام شعبه إذا كان فظا غليظ القلب ؟

ستيتلى : (ساخرا) لعل من هذه الرقة قد نبعت فكرة التأميم لصناعة الصلب .

تويلمان : لست أرى فى هذا أى مجال للسخرية – هذا مبدأ يدين به حزبناه وهو سر نجاحه لدى الشعب .

(١) المسرحية – ص ١٠١ – ١٠٢

ستيتلى : ولعل هذه الرقة كانت أيضا صاحبة الفضل في تصدع بناء الإمبراطورية ، فى عهد حكومتكم الواهنة الواهية ؛

تويلمان : (محتدا) لا تغالط ولا تلبس الحق بالباطل .. إن حديثنا كان عن السياسة الداخلية ، لا عن السياسة الخارجية .

ستيتلى : ماذا يحوجنى إلى المغالطة وبين يدى الحقائق ناطقة : الهند وبورما ضاعتا من أيدينا إلى الأبد .. مصر جلونا عن مدنها ونأبى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القتال ... إيران أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا منها القضاء المبرم .. الصين تقلص منها نفوذنا .. حتى جزيرة الفلايو توشك أن تلفظنا منها ؛ !

تويلمان : عجبا !! من كان المسئول عن هذا كله ؟ ...

ستيتلى : حكومتكم الرقيقة طبعا .. ألم تقع هذه الأحداث كلها فى عهدها الزاهر ؟

تويلمان : بلى ولكن الأسباب التى أفضت إلى ذلك قد وقعت فى عهد حكومة المحافظين ، كبيركم « سيركل » هو المسئول بوعوده التى أغدقها على تلك الشعوب الشرقية إبان الحرب .

ستيتلى : لو استمر المستمر سيركل فى الحكم بعد انتهاء الحرب ، لرأيت كيف يمزق تلك الوعود وكيف يلهب ظهور تلك الشعوب بالسياط ، ولكن هذا الشعب الغبى جزاه على النصر الذى كسبه لبلاده ، جحود او خذلانا ، فأسقط بطل النصر ليضع زمام الحكم فى يد حزبكم الضعيف الواهن ، الذى بدد تراث الامبراطورية بضعفه وسوء سياسته ؛

تويلمان : بطل النصر ؟ تلك خرافة لم يعد يصدقها أحد .

ستيتلى : بل حقيقة لاسبيل إلى إنكارها ؛

تويلمان : خرافة !

ستيتلى : حقيقية !

(يشتد الشجار بينهما حتى يظن أنهما سيتعاركان) (١)

ستيتلى : أنت الذى بدأت الهجم على زعيمنا العظيم .

تويلمان : لأنه يستأهل أكثر من ذلك ؛ ذلك الدجال الذى لا يحسن غير الخطب .

ستيتلى : وموتلى زعيمكم ماذا يحسن ؟ الشعر ؟ ذلك الشعر الذى أجمع النقاد على سخفه وركاكته ؟

تويلمان : لو قعد سيركل ألف سنة ما استطاع أن ينظم بيتا واحدا مما ينظمه المستر موتلى .

ستيتلى : لو قعد موتلى مليون سنة ، ما استطاع أن يترجل خطبة واحدة من الخطب التى يرتجلها المستر سيركل !

تويلمان : لعنة الله على سيركل !

ستيتلى : بل لعنة الله على موتلى وعلى أعضاء حزبه أجمعين !

(يمسك كلاهما برباط عنق الآخر)(٢)

يشتد التنافس فى المسرحية بين تويلمان وستيتلى — كل يريد لحزبه الفوز فى الانتخابات والوصول إلى الحكم وينتهى هذا الشكل من شكول الصراع فى المسرحية بفوز حزب المحافظين ، وتعيين زعيمه سيركل رئيسا للوزارة ،

لا يعنى أن نبدأ دراسة المسرحية بالحديث عن شكول الصراع فيها ، أن الصراع هو اللبنة الأولى فى العمل الدرامى ، ولكن بناء الشخصية له دوره الأساسى فى بناء العمل الدرامى ؛ لأن هذا البناء فى حاجة دائما إلى صراع — كما

---

(١) المسرحية — ص ٣٥-٣٦

(٢) المسرحية — ص ٣٦-٣٧

أنه فى حاجة إلى شخصية ، ولعل البناء الجيد للشخصية هو الأساس الأول لقيمة العمل الدرامى ، هناك شخصيات بنيت بناء جيدا عالقة بالأذهان لاتفارقها ، فأوديب وهاملت شخصيات لاتنسى .

أمامنا فى هذا العمل شخصيات عدة ، أهمها :

تويلمان وستيتلى وهنرى وكوهين وكارولين ، »

والشخصية الدرامية لاتمثل فرداً معينا ، ولكنها تمثل نمطا معينا فى الحياة .

فتويلمان عضو فى البرلمان ، وهو من حزب العمال ، ولقد شاء المؤلف أن يرسم أبعاد هذه الشخصية من الناحية النفسية والفكرية مطابقة وخادمة للبناء الدرامى فى الملهاة . إذن باكثير فى توسله بالكوميديا فى مسرحه السياسى كان متأثرا بجانبين : الأول هو أن العقلية المصرية والنفسية المصرية التى تتلقى العمل الذى يقدمه ترى فى الكوميديا متنفسا لهمومها ، وتتوسل بالكوميديا لإغراق هذه الهموم والارتفاع فوق الإحن والنكبات ، أما الجانب الآخر فهو أن الملهاة وسيلة ناجحة للتشريح المجتمع والنفس البشرية ، وإظهار مافى داخلها كما توسل بها لهذا السبب « أرستوفان » فى القرن الرابع والثالث قبل الميلاد ، وترسل بها « برنارد شو » فى القرن العشرين .

جاءت شخصية تويلمان وأهم سماتها النفسية الحرص الشديد ، والبخل المزرى ، ولانحب أن نقول إن باكثير قد تأثر ببخيل موليير ، أو بخلاء الجاحظ ، لأن شخصية البخيل ، نمط إنسانى موجود فى كل عصر وفى كل مكان .

نرى تويلمان يطلب من ابنه أن يشترى الكعك والحلوى بنقوده هو فى حفل ذكرى زواج تويلمان وجرترود . ويأتى المستر كوهين ، ويأتى بعده

خياط كان على موعد معه — قدم الخياط للمستر تويلمان بدلتين مستعملتين وقال له : خذهما معا ياسيدى فإنهما بدلتان مختاران ، كلتاهما أجمل من الأخرى .

تويليمان : كلا لا آخذ إلا واحدة فقط

هوردون : إن ثمنهما زهيد جدا .

تويلمان : كلا . ينبغى علينا نحن معشر النواب أن نشارك الشعب فى الشظف الذى هو فيه ، حتى نكون قدوة حسنة(١)

ولا يقتصر الأمر على شرائه الملابس المستعملة ، بل إنه يوصى دكان الحلوانى بعدم إرسال كعك أو حلوى إلى منزله إذا ما طلب أحد سواه — ويستاء لأن صديقه ستيتلى يجلس بثقله على أحد الكراسى وتهتز الكرسى من تحته ، (ينط الكرسى الذى يجلس عليه ستيتلى أطيطا شديدا)

تويلمان : (يمتقع وجهه فيدنو من ستيتلى) أوه هذا كرسى لايصلح لك — اطلق ناهنرى فأت له بكرسى آخر .

ستيتلى : شكرا يا مستر تويلمان — لا داعى لذلك . هذا كرسى وثير جدا .

تويلمان : وثير جدا ، ولكنه رقيق جدا لايليق بمقامك !

ستيتلى : ماذا به ؟ أنظر إنه متين .

تويلمان : (فى اشفاق) كلا لاتهز جسمك هذا عليه .. إنه لايحتمل ثقلك وهزك .(٢)

وهنا يتم القبض عليه يأخذ مفتاح الخزينة معه

تويلمان : خذى محفظة النقود من جيبى .

---

(١) المسرحية ص ١٠

(٢) المسرحية ص ٣٠

جرترود : هذه ينبغى أن تبقى معك .. سآخذ مفتاح الخزينة .

تويلمان : كلا .. كلا .. بل خلى محفظة النقود .

جرترود : قد تحتاج إلى النقود هناك .

تويلمان : كلا .. ليس على المسجون أن ينفق شيئا من جيبه (١)

ويثور تويلمان على ابنه هنرى حين يذهب إليه فى السجن ويطلب منه مفتاح الخزينة ، ولا يعطيه المفتاح إلا بعد أن يهدده هنرى بأنه سوف يبلغ المسئولين ، وهم بدورهم سوف يكسرون الخزينة . يقول عنه السجان .

السجان : (ساخرا) أعرف أنى أخاطب رجلا ما ذاق لذة الشبع فى حياته إلا من طعام السجن(٢) .

ومن أبعاد شخصية تويلمان أنه سيئ الظن بابنه هنرى دائما ، وفى ذات الوقت يثق ثقة كبيرة فى كوهين ، يقول لكوهين وهو يهنىء هنرى بوظيفته التى حصل عليها لدى أحد المحامين :

تويلمان : اقتصد فى التهنئة يامستر كوهين ، فربما يفصل منها كما فصل من وظيفته الأولى لسوء تصرفه ودخوله فيما لا يعنيه .(٣)

وهو يتهم هنرى دائما بالغباء ، وبأنه مأفون يجيد السفسطة وتلفيق الحجج .

(يدخل هنرى راجما فيتطلع إليه الجميع واجمين)

تويلمان : هل من نكبة جديدة تبشرنا بها ؟

جرترود : (منكرة على زوجها) ما هذا ماجوف ؟ ماذنب هنرى عندك ؟

---

(١) المسرحية ص ٩١

(٢) المسرحية ص ١١٤

(٣) المسرحية ص ٨

تويلمان : ألا ترينه يتصنع الوجوم ؟ إنه يريد ترويعنا وتخويفنا .

هنرى : قد توقفت محطتنا عن الإذاعة ..

ستيتلى : توقفت ؟

تويلمان : ألم أقل لكم إنه سيبشرنا بنكبة جديدة .(١)

ومن أبعاد شخصية تويلمان أنه ضعيف الشخصية أمام زوجته – وهذا البعد يلح باكثير عليه كثيرا ، نراه فى « جحا أمام زوجته » و« أم الغضن » فى مسرحيته مسمار جحا ، وهذا الضعف يأتى نتيجة سلاطة لسان الزوجة – وبذئ ألفاظها . ونراه أيضا فى مسرحيته « أبو دلامة » .

وشخصية سيركل زعيم حزب المحافظين ورئيس الوزراء من الشخصيات النمرية فى العمل ، فقد صور الكاتب أبعادها المادية والنفسية والفكرية تصويرا صادقا فهو قد جاوز السبعين من عمره تبدو عليه ملامح الشباب ، طفولى الوجه له كرش ضخم – نهم إلى الطعام والشراب – قصير دحداح كالبرميل كما يراه تويلمان ، به شغف دائم نحو النساء – عنيف مع أعدائه ، صهيونى .

سيركل : إن كان لابد من بيعى فبيعونى لإسرائيل ، فإنى أشتهى .

الثانى : ويلك ياصهيونى ... أما زلت .

الأول : دعه يكمل حديثه .

سيركل : شكرا ياسيدى .. إنى أشتهى أن أقضى آخر أيامى فى الأرض المقدسة ، بجوار قبر السيد المسيح .

الأول : (ساخرا) هذا جميل منك .. تشتهى إذن أن تباع لعرب فلسطين .

سيركل : كلا ياسيدى بيعونى ليهود فلسطين .

---

(١) المسرحية – ص ٨٠

الأول :.لكن لم يعد فى فلسطين اليوم يهود .

سيركل : كيف أين ذهبوا ؟

الأول : رجعوا إلى البلاد التى جاءوا منها .(١)

شخصية سيركل تذكر بشخصية تشرشل – بطل النصر لبريطانيا فى الحرب العالمية الثانية – بأبعاده المادية التى رسم بها باكثير شخصيته – وبصهيونيته أيضا – وباكثير فى الحوار السابق يشير إلى ما سوف يشير إليه فى مسرحيته « شيلوك الجديد » من أن يهود العالم سوف يرجعون مرة أخرى إلى البلاد التى جاءوا منها .

(١) المسرحية – ص – ١١٠

القضية الثانية
الصهيونية والعنصرية

مدخل

قضية الصهيونية المعاصرة :

من السمات البارزة فى مسرح باكثير السياسى أنه يتناول التاريخ المعاصر ويتأمل جوانب الصراع فى هذا التاريخ فيجعل من الفن إستشرافاً للتاريخ .

ومن بين القضايا التى تناولها باكثير من هذا المنطلق قضية الصهيونية ، والصراع لم يزل قائماً بين العرب واليهود فى فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل ، الأحداث يعاصرها الكاتب ويعيش فيها ومن ثم يستشرف بحاسته الفنية مستقبل هذه الأحداث والتى أصبحت بعد ذلك تاريخاً .

لقد كانت نظرة « نيكول » إلى مسرحية الفرس لأسخيلوس نظرة يمكن أن نطبقها على باكثير — يقول نيكول : « فى سنه ٤٧٢ ق.م — أى بعد موقعة سلاميس بعشر سنين — أنحفنا إسخيلوس بمسرحية فريدة فى تاريخ المسرح الإغريقى لأنها إعتمدت على مادة معاصرة ، وتكاد تكون فريدة فى تاريخ المسرح كله لأنها نجحت فى تأمل صراع معاصر مثير من قمة عالية كأنها قمة الأولمب ، ولم تكن المسرحية استغلالا مادياً لحرب حديثة — إن إسخيلوس بقوته الخارقة حقق مايمكن اعتباره من المستحيلات ، وهو تأمل الأحداث الحية التى شارك فيها فى نوع من التسامى الدائم — (١)

وباكثير يتأمل صراعاً معاصراً ، يكون لنفسه من خلال تأمله هذا رؤية معينة ، تصبح هذه الرؤية بعد ذلك تاريخاً واقعاً .

---

(١) نيكول — المسرحية العالمية — ص ٢٨ — وانظر ايضا : اسخيلوس الفرس والصارعات ترجمة د. ابراهيم سكر .

الصهيونية والعنصرية

مدخل : قضية الصهيونية المعاصرة

١ ــ شيلوك بين المغامرة والحتمية التاريخية

٢ ــ كوهين" والعنصرية فى شعب الله المختار

كتب باكثير مسرحيته شيلوك الجديد وشعب الله المختار في إطار رؤيته هذه . كتب شيلوك الجديد عام ١٩٤٥ – (١) أي في الفترة الزمنية التي كانت فلسطين تهيأ فيها من قبل اليهود ومن قبل إنجلترا الدولة المنتدبة عليها لإقامة دولة إسرائيل فيها ولا يعرف تاريخ المسرح العربي كاتباً تعرض لهذه القضية قبل باكثير . ولنا أن نقف أمام فهم باكثير للقضية ، ذلك الفهم الذي انطلق فيه في رؤيته للأحداث ولجوانب الصراع :

يبدو أن الفنان قد فهم تاريخ اليهود فهماً كاملاً ، وإذا جاز لنا أن نلقي نظرة عجلى على فكرة الوطن القومي لليهود ، وعلى الأدب الصهيوني فإن هذا لا يعتبر في ظني خروجاً عن نطاق البحث ولكنه ضروري لفهم رؤية باكثير للقضية :

منذ أن تولى « نبوخذ نصر » البابلي تصفية مملكة « يهوذا » إبان العقد الثاني من القرن السادس قبل الميلاد كان هدف اليهود المرحلين إلى بابل وسلالتهم يتمثل في الحفاظ على الذاتية اليهودية القومية ، فكان أن اعتنقوا فكرة أن يظلوا يهودا في جميع الظروف والأحوال ؛ وأن يقاوموا مغريات الحضارات التي يعيشون بين ظهرانيها حتى تسنح لهم الفرصة للعودة إلى مملكة « يهوذا » وتجلت أولى محاولات اليهود للاستقرار بفلسطين بعد خمسين عاماً من تدمير نبوخذ نصر مملكة « يهوذا » وترحيل اليهود إلى بابل – فقد أذن لهم قورش مؤسس الإمبراطورية الفارسية بالعودة إلى فلسطين – وأخرى هذه المحاولات تلك التي تمت في أيامنا هذه ، وجدير بالذكر أن غالبية اليهود المنشقين كانوا

١ – يالول لانداو عن تاريخ نشر المسرحية : (١٩٤٥ تقريبا) – (أنظر المجلة العبرية Bamah . وهي مجلة تصدر كل ٣ شهور . تل أبيب – عدد . ٥ يناير ١٩٤٧ أنظر لانداو دراسات في المسرح والسينما عند العرب ص ٢٠٦ – في حين يقول داغر إنها كتبت عام ١٩٤٥ – أنظر يوسف أسعد داغر . معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ – ١٩٧٥ ص ٢٦١ .

يصدقون في جميع الأحوال عن الإستقرار في دولة يهودية تقام بفلسطين ويؤثرون الإقامة بمواطن تشتتهم التي استقروا فيها : إذ لم يستجب لنداء زعيمهم « زوربابل » خلال الفترة ٥٣٩ – ٥٣٨ قبل الميلاد ؛ بالعودة للإقامة بأرض مملكة يهوذا سوى عدد قليل : كما إستجاب عدد أقل لنداء العودة عام ٤٥٨ ق.م بقيادة « عزرا » وعام ٣٨٤ ق.م بقيادة « نحميا » ، ذلك أن اليهود قد امتزجوا بنمط حياتهم الجديدة في البلاد التي يذهبون إليها ، وفي ذات الوقت نجحوا في الحفاظ على ذاتهم القومية : ولم يكن الباعث على هجرة اليهود من فلسطين فيما بعد ذلك من تاريخ التشتت الإجباري ، بل الهجرة الاختيارية بدافع الإغراء الاقتصادي :

وهنا يتبادر إلى الذهن وضع يهود الولايات المتحدة ويهود العالم الغربي عامة ، فهم يتفجرون غيرة وحماسة لتدعيم الدولة اليهودية في فلسطين بالتبرع لها بالأموال وبالضغوط السياسية والاقتصادية ، ولكنهم لا يتحمسون إطلاقاً لمغادرة أوطانهم والاستقرار في أرض الميعاد :

وتسفر الدراسة التاريخية عن حقيقة أن أية جماعة يهودية أعيد توطينها منذ فترة ٥٣٩ / ٥٣٨ ق م (أي بعد فك قورش الفارسي إسار يهود بابل) حتى وقتنا الحاضر قد عجزت عن أن تعيش بمواردها الخاصة – ولم يتح لها البقاء إلا في ظل حماية يهود البلاد الأخرى (أي يهود التشتت وفقاً للاصطلاح اليهودي) وبفضل رعايتهم وحدبهم عليها : أي أن الجماعة اليهودية بفلسطين منذ الأسر البابلي حتى اليوم : لا يأتى لها أن تعيش دون مساندة اليهودية العالمية .

هذه حقيقة استغلها باكثير بذكاء في مسرحيته التي سوف نعرض لها – الحقيقة الأخرى أن يهود فلسطين لم ينجبوا عالماً أو باحثاً له شأن عكس يهود الجماعات الأخرى الذين أنجبوا رجالاً مبدعين بفضل تأثيرات البيئة

التى عاشوا فى كنفها ولفحتهم إشعاعاتها الحضارية وليس وجود جماعة يهودية بفلسطين هو الذى صان الذاتية اليهودية بل حافظت عليها الجماعات اليهودية المنتشرة فى أنحاء العالم .

ماكان فى وسع اليهود بعد ما ابتلعتهم الإمبراطوريتان البابلية والفارسية، وتفرقوا هباءاً بين شعوب الأرض أن يأملوا باستخدام القوة فى استعادة الحالة التى كانوا عليها قبل تشتتهم ، أى وقتما كادت مملكة « يهوذا » تحيا حياة إقليمية مستقلة — ورغم هذا كان اليهود يتطلعون فى منفاهم ببابل إلى إقامة مملكة داود فى صورة إمبراطورية عالمية واسعة الأرجاء ، يسيطر فيها عنصر واحد من سكانها ، هو السيد و بقية العناصر عبيد ، وظل اليهود ستمائة سنة يسعون لإقامة دولة بفلسطين باستخدام القوة المجردة ، فكان الإخفاق حليفهم، وأورثهم المحاولة العقيمة الدمار والتشتت ، واستبان لهم استحالة تنفيذ حلمهم فى إقامة إمبراطورية باستخدام طاقتهم البشرية ، فاتجهت أحلامهم إلى إخضاع العالم بأسره لسيطرة اليهود بطريقة أو بأخرى .

والشعوبية اليهودية تعتمد على دعامتين : التشتت والجيتو ، وقد كان لقيام الإشتراكية فى الاتحاد السوفيتى و شرق أوروبا أثر كبير على نظرية الجيتو ، فلقد أجبر اليهود على الإندماج بسكان البلاد و العمل معهم جنباً إلى جنب فى كل المهن ومنها الزراعة التى يأنف اليهود من الاشتغال بها ؛ لأنها تربطه بالأرض فتقضى على ذاتيته القائمة على حرية الحركة .

وكان أن أخذ مفكرو اليهود فى العمل على ضرورة إنشاء دولة إسرائيل لتكون منها « جيتو » دولى يحفظ لليهود ذاتهم ، وتصورت اليهودية العالمية أن الجيتو الدولى متمثلا فى إسرائيل يحقق لها نفس الأغراض وهى :

أنظر — فواد محمد شبل — مشكلة اليهودية العالمية — دراسة تحليلية لآراء المؤرخ العالمى أرنولد توينى ص ١٣ — ٢٠ .

أولا :— الحفاظ على الذاتية اليهودية بطريقة جديدة .

ثانيا : الإفادة من التشتت لايؤثر فى معدن الذاتية اليهودية وتوهم أقطاب اليهود أن تتولى إسرائيل القبض على ناصية التجارة والمال فى الشرق الأوسط فتحقق لهم السيطرة على العالم .

وبهذا ، فالأحلام التى راودت أحبار اليهود عن صورة أورشليم عاصمة إمبراطورية يكون فيها الشعب المختار سيد العالم بأسره ، وتصبح حقيقة واقعة (١)

لقد جعل هرتزل من نفسه الداعية المتجول للصهيونية وعرض خدماته على جميع الدول التى كانت فلسطين خاضعة لها .عرضها أولاً على السلطان عبد الحميد ؛ أن يعطيه فلسطين نظير تسوية الوضع المالى لتركيا . وكتب إلى « بسمارك » يعرض عليه مشروعه وحاول أن يفتن القيصر « غليوم الثانى » «إن إنشاء دولة نموذجية ، دولة تفصل مابين الشرق والغرب ، وتعد نقطة البدء فى المجهود الضخم الذى يبذله الغرب لإدخال المدنية إلى آسيا وإننا بحاجة إلى من يحمى هذه الدولة اليهودية فى فلسطين واننا نرحب بالحماية الألمانية قبل غيرها » وأخيرا وجد الصهيونيون فى إنجلترا أكثر الآذان إصغاء لمشروعاتهم فكان وعد بلفور (٢) .

وعملت إنجلترا الدولة المنتدبة على فلسطين على إنشاء دولة إسرائيل، ولقد وقع حادث رئيسى كان حرياً أن يجعل الأمة العربية تصحو من إغفائها الطويل ألا وهو ثورة سنة ١٩٣٦ . فلقد قامت فى إبريل من ذلك العام ثورة شاملة فى فلسطين ونشبت معارك مسلحة فى عدد من المدن الفلسطينية بين العرب من جانب ، واليهود والإنجليز من جانب آخر ، وأعلن العرب مطالبهم

(١) أنظر المرجع السابق ص ٨٨ — ٩١

(٢) أنظر بيير ديميرون — ديمبرون ضد إسرائيل ص ١٠٢ — ١٠٣

التى تتركز فى وقف الهجرة إلى فلسطين فوراً ، وإصدار قانون يمنع تسرب الأراضى العربية عن طريق بيعها لليهود ، أو الإستيلاء عليها بواسطة سلطات الانتداب الإنجليزى ، ثم تسليمها لليهود بعد ذلك ، وتشكيل حكومة عربية تتولى السلطة فى فلسطين .

كان جيل عام ١٩٣٦ يؤمن — والمأساة لم تزل فى طور التكوين — بالمقاومة المسلحة كى يدرأ خطر سقوط فلسطين ، وحارب هذا الجيل بالكلمة والسلاح والتنظيمات السرية والعلنية .

أما الكلمة ، فقد كان عز الدين القسام أحد دعاة المقاومة ، والأب الروحى للمناضلين ، يخطب الناس فى المساجد عن ضرورة النضال ، ثم كون تنظيما سرياً يهدف إلى إعداد الناس للثورة عن طريق إيقاظ وطنيتهم بالخطابة والتدريس بالمساجد وتدريبهم عسكرياً ، ثم قام بشراء الأسلحة وحفظها ، ولم تستطع حركة القسام أن توتى ثمارها ، لأنه استشهد فى أواخر عام ١٩٣٥ ولكن حركة القسام قد أثمرت جيلا من الشعراء على رأسهم إبراهيم طوقان . ويهمنا فى هذا السياق أن نشير إلى أن الشاعر تحدث فى شعره عن هؤلاء العرب الذين يبيعون الأرض لليهود بقوله :

باعوا البلاد إلى أعدائهم طمعاً ... بالمال لكنما أوطانهم باعوا
قد يعذرون لو ان الجوع أرغمهم ... والله ماعطشوا يوماً ولا جاعوا
يابائع الأرض لم تحفل بعاقبة ... ولا تعلمت أن الخصم خداع
فكر لموتك فى أرض نشأت بها ... واترك لقبرك أرضاً طولها باع (١)

ويعتبر «توينبى» اليهودية أقبح أمثلة عبادة الذات الغائية ، فقد اعتقدوا أن الله اختارهم بموجب عهد أبدى يجعل منهم شعب الله المختار (٢) . فمن

(١) وجاء النقاش محمود درويش شاعر الأرض المحتلة . ص ٧٧
(٢) نزار محمد نقل المرجع السابق ص ٧٥

وصايا الله لموسى التى نقلها لنبى إسرائيل : «ولكن الرب إنما التصق بآبائك ليحبهم فاختار من بعده نسله الذى هو أنتم فوق جميع الشعوب (١). كما أن الله قد خصهم بالأرض من الفرات إلى النيل . «وكان بعد موت موسى عبد الرب أن الرب كلم يشوع ابن نون خادم موسى قائلا : موسى عبدى قد مات فالآن قم أعد هذا الأردن أنت وكل هذا الشعب إلى الأرض التى أنا معطيها لهم — أى لبنى إسرائيل — كل موضع تدوسه بطون أقدامكم لكم أعطيته ، كما كلمت موسى — من البرية ولبنان هذا إلى النهر الكبير نهر الفرات جميع أرض الحيثيين وإلى البحر الكبير نحو مغرب الشمس يكون تخمكم » (٢) .

وإله إسرائيل كما صوره اليهود إله محارب يقاتل دون هوادة من أجل شعبه الخاص ضد أعدائهم (٣) .

نخلص من هذا إلى أن من سمات الشخصية اليهودية الإكبار من شأن الذات على أنها ذات متميزة ، والإنسان القوى المحارب هو المثل الأعلى كما كان داود وشمشون .

جاء فى صك الانتداب على فلسطين الذى أعلن مشروعه من قبل عصبة الأمم المتحدة ووضع موضع التنفيذ فى ٢٩ سبتمبر عام ١٩٢٢ فى المادة الثانية منه : « تكون الدولة المنتدبة مسئولة عن وضع البلاد فى أحوال سياسية وإدارية واقتصادية تضمن إنشاء الوطن القومى اليهودى وفقاً لما جاء ببيانه فى هذا الصك . وجاء فى المادة الرابعة : يعترف بوكالة يهودية ملائمة

(١) العهد القديم سفر التثنية إصحاح ١٠ / ١٦ .
(٢) العهد القديم سفر يشوع إصحاح ١/ ١—٥ .
(٣) و ج دى بورج . تراث العالم القديم الجزء الأول — ترجمة زكى سوس .

كهيئة عمومية لإسداء المشورة إلى إدارة فلسطين والتعاون معها فى الشئون الاقتصادية والاجتماعية وغير ذلك من الأمور التى قد تؤثر فى إنشاء الوطن القومى اليهودى ومصالح السكان اليهود فى فلسطين (١) ،

هكذا أحاطت الشراك بفلسطين . فماذا كان دور الأدب الصهيونى فى هذا الصراع ؟

لقد سبقت الصهيونية الأدبية الصهيونية السياسية ، ومالبثت الصهيونية السياسية أن قامت بعد ذلك بتجنيد الأدب لخدمة مخططاتها . وإذا كانت الصهيونية السياسية هى نتاج التعصب والعرقية ، فكذلك كانت الصهيونية الأدبية نتاج التعصب والعرقية ، وتوظيف الدين اليهودى فى خدمة السياسة . وقد قام هذا الأدب — تحت ضغط نمو العنصرية فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر يلعب دور دليل العمل لذلك التيار اليهودى المتعصب الذى مالبث أن بلور نفسه فى حركة صهيونية سياسية (٢) .

لقد كان أمام الصهيونية خيط واحد يمكن أن تجمع حوله اليهود المشتتين فى أنحاء الأرض . هذا الخيط كان وجهاً من وجوه العلاقة الدينية وليعض من وجوه العلاقة القومية ، هذا الخيط هو اللغة . لذلك اعتبرت الصهيونية أن من مهامها الأولى جعل العبرية لغة قومية (٣) وظهرت الدعوة إلى آخر يهودى وأول عبرى (٤) والتى أصبحت فيما بعد شعارا فى الميدان الثقافى .

---

(١) ملف وثائق وأوراق القضية الفلسطينية — الجزء الأول ٣٦٦ — ٣٦٧ .

(٢) غسان كنفانى — فى الأدب الصهيونى ص ٩ .

(٣) المرجع السابق ص ١٦ .

(٤) صاحب هذه الدعوة آحادها عام — ولد فى أوكرانيا عام ١٨٥٦ ومات فى تل أبيب سنة ١٩٢٧ .

وقد كرر هذا الشعار « آرثركوستلر » فى روايته « لصوص فى الليل » ، التى كتبت فى منتصف الأربعينات من هذا القرن لتكون إرهاصاً إسرائيلياً واضحاً ، حين جعل حوزيف بطلها يقول : لقد أصبحت عبرياً لأننى أكره اليهودية . وكررت « يائيل ديان » هذا الشعار فى روايتها « طوبى للخائفين » حين جعلت « إيفرى » بطلها يقول : أنت إسرائيلى أما أنا فقد كنت يهودياً فقط ... لقد تركت كل شىء ووجدت إلها جديداً » (١)

إستخدمت الصهيونية إذن اللغة العبرية ، لأنها لغة العهد القديم والصلة الروحية مع أرض الميعاد ومن ثم ربطت بينها وبين النزعة العرقية بعيداً عن الدين . وبتحول العبرية من لغة دين إلى لغة قومية ، تحول المضمون أيضاً ، وذلك ينعكس بصورة خاصة على أبطال الروايات من بطل دينى بمعنى التصوف والإستقامة ، إلى بطل سياسى ، ومع ذلك فهولا يستطيع أن يخلص من حدوده الميثولوجية العتيقة (٢)

كتب « هاينى » سنة ١٨٥٤ يقول : « إننى أرى الآن أن الإغريق كانوا مجرد فئة يتحلون بالوسامة .. بينما كان اليهود دائماً ، رجالا أقوياء لايقهرون » وهذه النغمة وصلت بعد ذلك بقرن واحد إلى خلق البطل اليهودى المعصوم » فانقلبت أسطورة اليهودى التائه من نطاقها الدينى وعلاقاتها الميتافيزيقية بالعقاب والجزاء ، إلى رصيد فى التفوق والتميز ، وإلى إعتبار التشرد بما يرافقه من عذاب ضريبة التفوق (٣) .

أخذت شخصية البطل اليهودى فى الأعمال الأدبية الأوربية تتحول من شخصية « شيلوكية » إلى شخصية جديدة ، نتيجة لنمو الوعى العالمى منذ

---

(١) أنظر نفسه ص ١٧ — ١٨

(٢) نفسه ص ٢٤ .

(٣) نفسه ص ٣٨ .

مطلع القرن التاسع عشر ، وتوسع اليهود كطبقه ذات تاثير فى المجتمعات الأوربيـــة التى كانوا يعيشون فيها ، وبروز تيار ثقافى عصرى يرفض الاضطهاد العنصرى من الأساس (١)

لم تعد شخصية البطل اليهودى هى « شيلوك » كما صوره شكسبير فى مسرحيته « تاجر البندقية » أو « بارا باس » كما صوره (مارلو) فى مسرحيته «يهودى مالطة» بل أصبح شمشون الجبار الذى يستطيع بقوته الفائقة أن يهدم المعبد على من فيه .

كتب دزرائيلى عام ١٨٣٣ روايته (٣) قبل أن يصبح رئيساً للوزارة البريطانية — يطرح شخصية البطل اليهودى الصهيونى المتعصب . ولكى يرفض دزرائيلى البطل اليهودى الرومانتيكى الذى يندمج فى المجتمع الذى يعيش فيه ، ينبغى أن تكون دعواه معتمدة على حل ، والحل إما الشعور بالضعة ، وإما الشعور بالتفوق واختار دزرائيلى الشعور بالتفوق فى أقصى حالاته وهو العنصرية .

فى عام ١٨٧٦ كتبت « جورج اليوت » روايتها « دانيل ديرونده » تسير فيها خطوة أكثر تقدما ؛ فبطلها يعتبر أن فلسطين هى المكان الأوحد الملائم لتجمع اليهود من الثيه (٣) « عند ذلك سيكون لجنسنا مركز عضوى قلب ودماغ ليحرس ويقود وينفذ سوف يحصل اليهودى المضطهد عند ذاك على دفاع فى محكمة الشعوب ، كالإنجليزى المضطهد ، والأمريكى المضطهد .. وسوف يكسب العالم إسرائيل من جديد كما تكسب إسرائيل بدورها .. لأن مجتمعنا سيكون مجتمعا ذا طليعة الشرق ، يحمل

(١) نفسه — ص ٤٢ .
(٢) رواية دانيد آلروى — نفسه ص ٤٨ .
(٣) نفسه — ص ٥١ .

ثقافة وأحاسيس كل من الأمم الكبيرة فى ذروة ازدهارها وسوف تكون أرضنا مثل محطة للحياة المليئة بالعداء ، أرضاً حيادية ، هى فى الشرق مثل بلجيكا فى الغرب . : صعوبات ؟ أعرف أن هناك صعوبات ، ولكن دع روح التوثب تتحرك فى الكبار من شعبنا ، وسيكون العمل قد بدأ (١)

اعتبرت الرواية ذات قيمة كبيرة فى خدمة الصهيونية - فترجمت إلى العبرية ووزعت فى أوربا وأعيد طبعها ونشرها — حتى أصبحت — كما يقول إدجار رودنبرج فى كتابه «From Shylock to Svangali» « إنجيلا صهيونياً » : وفى عام ١٩٤٨ — أطلقت إسرائيل اسم « جورج اليوت » على أحد شوارع تل ابيب.

وفى مطلع القرن العشرين نشر « تيودور هرتزل » روايته « الأرض الجديدة القديمة » . ويعترف «هرتزل» بأن هدف روايته « لم يكن فنيا ولكنه كان هدفا دعاويا »(٢) لقد خطا هرتزل خطوة أبعد من خطوة اليوت — ودفع « موردخاى » بطل « دانيل ديروندا » خطوة إلى الإمام ، ووضعه فى نطاق التنفيذ بعد أن كان عند « جورج اليوت » مجرد داعية — وأصبح بطل الرواية ومؤلفها جزءاً من حركة سياسية فعلية ذات بنيان فكرى واضح وأهداف مطروحة فى ميدان التنفيذ بعد أن تحول « هرتزل » من فنان إلى سياسى(٣) !

وتأتى قيمة رواية «ليون أوريس» «أكسودس» التى نشرت عام ١٩٥٩ فى انتشارها الأوسع من إنتشار الكتاب المقدس(٤)، وهى كتاب يعرفه اليهود أكثر مما يعرفون التوراة ، إنه تقرير رسمى عن الكيفية التى أسست بها دولة إسرائيل .

(١) نفسه ص ٨٠ نقلا عن :
George Eliot : Daniel Deronda, p. 40. 2.
(٢) نفسه ص ٨٢
(٣) انظر نفسه ص — ٨٢ — ٨٤
(٤) صاحب هذا الرأى الكاتب الصهيونى — جون كشة — نفسه ص ٩١

ن صفحة من « اكسودس » مثلا تتوالى فكرة وراء فكرة لتنتهى بالمؤلف إلى هذا القرار « لو كان عرب فلسطين قد أحبوا أرضهم لما كان يوسع أى مكان طردهم منها بل الهرب منها دون سبب حقيقى ، لقد كان لدى العرب قليل من الأشياء ليعيشوا من أجلها ، وأقل من ذلك ليقاتلوا فى سبيله .. وذلك ليس ردة فعل رجل يعشق أرضه »(١)— وتؤكد الرواية أن اليهود هم الخلاص الوحيد للشعب العربى ، وأنهم هم الوحيدون الذين حملوا الضوء إلى هذا الجزء من العالم فى الألف سنة الأخيرة .

تقول الرواية على لسان شخوصها إن العرب خبراء فى البناء فوق حضارات الأمم الأخرى . رئيس الوزراء المصرى يبيع الأسرار للألمان . والقاهرة بأجمعها خرجت للترحيب برومل ، والأطفال العرب تبدو حياتهم عديمة النفع عكس معنويات الأطفال اليهود ؛ إنهم جيل جديد يولد فى قافلة أبدية تسير فى صحراء لانهاية لها ، وأمام المقاتل اليهودى الشريف يزحف العرب فوق التراب والسكاكين بأسنانهم ، وفى أحيان أخرى يزحفون ببطء تتبعهم ضباط الفرقة مجبرتهم على مواصلة الزحف بتصويب بنادقهم إلى ظهورهم. ولما كان العربى مستعداً فى سبيل دولار واحد فى الشهر أن يفقد حياته ، فانه من الطبيعى إذن أن يدور الأطفال فى الشوارع يعرضون على اليهود مضاجعة أخواتهم العذراوات ، وحين ترفض أية يهودية أن تعيش مع أحد الضباط الإنجليز ولم يكن بالوسع إيجاد فتاة إنجليزية فإنه جاء بإمرأة عربية (٢)

. « طرد آرى من حوله جماعة من الصبية العرب إلا أن أحدهم ظل يلاحقه ويسأله أتريد دليلا ؟ لا ! تذكارات ؟ خشب من الصليب

(١) نفسه — ص ١١٤ نقلا عن
Leon uris, Exodus, p. 588.
(٢) نفسه ص ١١٥ — ١١٨ .

وخرق من الثوب ؟ لا ، إنصرف . أتريد صورا عارية ؟ عندها حاول آرى أن يجتاز الصبى إلا أن الأخير تمسك بساقيه وقال : ربما تعجبك أختى إنها عذراء ! رمى آرى قطعة نقود للطفل وقال له : « أحرس السيارة بحياتك ذاتها » (١) .

لقد انتابت الحيرة صبية يهودية تجيد الإنجليزية والألمانية والدانمركية والفرنسية والعبرية فى دكان عربية لايستطيع من فيها سوى الرطن بالعربية ، كما لاحظت أن أرض الدكان لم تكنس منذ عشر سنوات على الأقل (٢) .

وفى رواية الينبوع « لجيمس ميتشنر » نرى بطلا عربياً هو جميل طبرى يتولى فى الألف صفحة التى تفرش الرواية نفسها فوقها الدفاع عن اليهود وإثبات حقهم فى فلسطين ، بعد أن كان — لإعطاء موقفه قيمة أعمق — قائد المقاومة العربية فى عكا أثناء حرب ١٩٤٨ — نراه يشرح لزملائه الأجانب أن حرب ١٩٤٨ كانت غزوا عربياً من إناس جاءوا من الصحراء فى حالة دهشة أمام المزارع اليهودية — ويفهم الاحتلال الصهيونى لفلسطين على أنه حق ، أكتسبه التفوق اليهودى . وأن العرب هم أكثر الناس فى التاريخ قدرة على تدمير الأرض المزروعة ، واحالتها إلى صحراء حيثما ذهبوا ، ولذلك فهم جديرون باسم (آباء الصحراء بدلا من اسم أبناء الصحراء)(٣)

تجرى أحداث الروايات الصهيونية كما أشرنا فى الصفحات السابقة على النحو التالى :

(١) نفسه — ص ١١٨ — عن الرواية ص ٣٥٧
(٢) نفسه — ص ١١٩ عن الرواية ص ٤٠٠
(٣) نفسه — ص ١٢١ عن الرواية ص ٧٦٤ — ٧٦٥

١ – البطل غالبا مايكون قادما من أوروبا حصيلة لكابوس مبالغ فيه من الاضطهاد، فارا من ذكرى مذبحة أو مذبحتين هتلريتين ، آثارها ماتزال فى رأسه أو فى بدنه فاقداً فيها أهله أو أصدقاءه ، مفتشاً عن مكان لطيف هادىء يغسل فيه تعبه ويروى أشواقه القومية الكامنة فى أعماق لا شعوره وبرمم كبرياءه .

٢–يقع البطل أو البطلة فى غرام شخص غير يهودى ، ولكنه لن يكون عربياً ومن خلال هذه العلاقة يقدم المؤلف شرحاً كاملا للصهيونيـــة ووجهات نظرها وأهدافها – ويركز على العذاب اليهودى وتكون نتيجة هذا أن يحس الطرف الآخر بمسئوليته الخاصة عن هذا العذاب ، فيصبح بدوره صاحب قضية صهيونية .

٣ – العرب لاقضية لهم ، وهم متخلفون ذهنياً وحضارياً ، وهذا مرض لابد منه ، واليهودية هى الحل الوحيد أمام العرب .

٤ – فلسطين هى الأرض التى تربط اليهود جغرافياً ولغوياً وتاريخياً واقتصاديا، والإنسان اليهودى بطل معصوم ذهنياً وحضاريا وسياسيا وبدنيا(١)

فى مقـــال نقدى للناقد الإسرائيلى « أهود بن عزر » نشر فى الملحق الأدبى لصحيفة «على همشمار» التى تصدر فى تل أبيب بتاريخ ٣/ ٧/ ١٩٧٠ يقرر السمات التالية فى الحياة الإسرائيلية :

١– هناك تدخل فى حرية التعبير الأدبى الإسرائيلى إذا جنح إلى مخالفة جوهر أهداف السلطة الإسرائيلية ... هذا على عكس ماهو شائع عن حرية التعبير المطلقة فى إسرائيل . وهو أمر يمثل الجانب العنيف من عملية شاملة

(١) أنظر نفسه ص ٩٤ – ٩٦

تستهدف تجنيد الأدباء الإسرائيليين بالإغراءات والضغوط . من أجل الدعوة إلى مفاهيم السياسة الإسرائيلية ومرتكزات الفكر الصهيونى العامة .

٢ – هناك أدب فى إسرائيل يواكب أهداف السلطة ويدق لها الطبول ، وهو أداة فى يدها لتحريك الجماهير اليهودية ، وهو أدب يحمل سمات الصبغة والإفتعال .

٣ – هناك فى إسرائيل دعوة مفتعلة لما يسمى بالقومية اليهودية وارتباطها بالأرض العربية المحتلة قبل ١٩٦٧ وبعدها وهى دعوة . تنعكس فى الإنتاج الأدبى كذلك .

إن قطاعاً كبيراً من الإنتاج الأدبى فى إسرائيل بعد ١٩٦٧ .. تنطبق عليه صفة أدب الدعوة أو مايسمى لدى النقاد الإسرائيليين الأدب المجند والأدب الوليد الفورى للخطة والحدث .(١)

وعلى الرغم من أن هذه الصفة تميز الأدب الصهيونى فى مجموعه عبريا كان أو غير عبرى منذ نشأته ... ممهداً للحركة الصهيونية السياسية ومصاحبا لها ... فإن الأدب الإسرائيلى قد أصبح اليوم أشد لصوقاً بهذه الصفة بفعل الظروف والاحتياجات المادية والنفسية التى نجمت عن الحرب وماتلاها من إستمرار القتال (٢) .

والأدب الإسرائيلى بهذه الصفة الغالبة .. أدب ملتزم بدعوى معينة تمثل لب العقيدة الصهيونية ... وهى دعوى الشعب اليهودى الواحد المتميز الذى ينبغى له أن يتجمع فيما يسمى بأرضه التاريخية ، وهذه هى القضية

(١) إبراهيم البحراوى – أضواء على الأدب الصهيونى المعاصر – ص ٢٢ .
(٢) المرجع السابق – ص ٢٣

المحورية التى قام عليها أدب الإحياء القومى فى الفترة مابين ١٨٨٠–١٩٤٨ والتى يقوم عليها اليوم الأدب الإسرائيلى الملتزم فى حدود اتساعها وتشعبها التى تترتب على سير الأحداث وتطورها(١)

يقول «حايم هزاز» أحد أعلام الأدب فى إسرائيل : إن عبقرية الشعب اليهودى تكمن فى ذاكرته التى تعى على امتداد عشرين قرنا كونه وحدة غير قابلة للتفتت(٢) .

ومن الأدب الملتزم بهذا المعنى ، قصة « أغنية الأوز » لكاتب مرموق فى عالم الأدب الإسرائيلى هو « دان أوليسط » وهو يحتل مكانة مرموقة بين كتاب القصة السياسية (٣) .

والقصة تعرض لجنديين على جبهة القتال – إبان حرب الاستنزاف – هما « ايسيلك » « وبوس » – يقول بوس .

– والآن كيف سنتظم أنفسنا الليلة ؟

– هل تعلم أننى أتمنى أحيانا أن يجيئوا – ليس هذا عملا أن نستعد وننتظر كى نستعد وننتظر لنستعد ثم نعود فننتظر ، لقد سئمت أن يجيئوا ويهاجموا فهذا يعنى أننا سنهاجم بالتالى ونضع لهذه العملية نهاية .

– أين أنت من هذه النهاية ؟ إن النهاية بالنسبة لك ليست سوى أن تنفق هنا – وإذا ماقتلت عشرة من العرب فإن هذا سيكون النهاية بالنسبة لهم أما العملية نفسها فلن تكون لها نهاية ، إننى أعتقد أن هذا لن يؤدى إلا إلى اطالة أمدها ، وأنت تعلم على أى نحو سيكون الوضع حينذاك ، فأنت ستتباهى بالنجاح فى ضربهم وستقول فى فخر ! هكذا إننى مستعد طيلة الوقت أمامهم فيستعر يهم السخط على فشلهم وسيحاولون مرة أخرى.

(١) نفسه ص ٢٤
(٢) نفسه ص ٢٥
(٣) نشرت فى على هدش فى ٢٧/٤/١٩٧٠ – انظر – المرجع السابق ص ١٤٩ .

– اوكى يرسلوا آخرين وآخرين ، فسنضربهم جميعا –

– لم أكن أعلم أنك سفاك دماء على هذا النحو .

– من سفاك الدماء ، إنى أقول هذا لمجرد أنهم يريدون قتلى .

– لكنك قلت إنك تريدهم أن يجيئوا – ألم تقل ذلك ؟

– هيه ! أخذتنى بكلمة ! دعنا إذن نجرى مساجله بالمنطق وعلم النفس لنرى أين نقف .. هيه ؟

– كى يتم هذا فعلا فلابد أن نبدأ من المشكلة الصهيونية –

– أى منطق هذا انى هنا المعرض للفناء وليست الصهيونية أو شعب إسرائيل .

– إنك إذا لم تمت هنا .. فإن شعب إسرائيل لن يعيش هناك .

– هل تقول هذا لأنك متأكد منه أم لأنه حجة فى النقاش ؟

(لهجة الصوت مكدودة ومحطوطة ... تحمل نغمة عدم المبالاة بدرجة معينة(١)

نخلص من هذا العرض الذى تناول الشخصية الصهيونية فى التاريخ وفى الأدب الصهيونى إلى أن هذه الشخصية سمات تنفرد بها ، هذه السمات التى أقرها الأدب نفسه والذى كتبه أدباء صهاينة نجدها عند باكثير فى رسمه للشخصية اليهودية فى مسرحيتيه اللتين نعرض لهما ! «شيلوك الجديد» و«شعب الله المختار» . وهذا يعنى أن باكثير كان فى ذهنه حضور دائم للتاريخ اليهودى ، وهو ينتج عمليه ، بما فى هذا الحضور من تجارب وجدانية ، وتجارب مادية مارسناها مع اليهود ، وبما أسفر عنه هذا الحضور وهذه التجارب من رسم أبعاد الشخصية اليهودية ، ويحق لنا إزاء هذا أن نعجب من قول « لانداو » عن مسرحية « شيلوك الجديد» : إنها مسرحيته ذات ميل شديد ضد الصهيونية(٢).

(١) نفسه – ص ١٤٩ – ١٥١
(٢) لانداو – المرجع السابق – ص – ٣٦

لقد عرض للشخصية اليهودية بعد باكثير كتاب آخرون — نذكر منهم « معين بسيسو فى « شمشون ودليلة » وعبد الرحمن الشرقاوى فى « وطنى عكا» والفريد فرج « النار والزيتون ». ولكن لم يستطع واحد من هؤلاء أن يرسم أبعاد الشخصية اليهودية كما رسمها باكثير ، مطابقة إلى حد كبير لما قدمه التاريخ وما قدمه الأدب الصهيونى فى تصويره لهذه الشخصية .

(١)

شياوك بين المغامرة والحتمية التاريخية

مسرحية «شيلوك الجديد» مسرحيتان في مسرحية واحدة . المسرحية الأولى : المشكلة ، وهي في فصول أربعة ، والمسرحية الثانية : الحل ، وهي في فصول ثلاثة . مكان المسرحية الأولى القدس بفلسطين — وزمانها من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٤٥ .

يبدأ الفصل الأول من المسرحية الأولى في قصر آل الفياض بالقدس ، وقد جاء « خليل الدواس » — صديق عبدالله الفياض — الذي فقد ثروته في سبيل « راشيل » — اليهودية ، وأصبح أجيرا للصهيونية — ومعه « راشيل » التي قام بتعريف « عبدالله » بها .

ينصرف « خليل » — ويأتي الخادم ليبلغ « عبدالله » أن عمه « كاظم بك » ومعه « ميخائيل بك — قادمان — فتنصرف راشيل مع الخادم من باب الحريم . يحضر كاظم بك عم « عبدالله » وهو من سراة فلسطين ؛ طيب وطني ، ومجاهد كبير ، ومعه « ميخائيل بك » وهو مجاهد أيضاً ؛ محام من كبار الوطنيين ، ورئيس بلدية القدس .

تحضر « جليلة هانم » زوجة « كاظم بك » تشكو من أن ابن أخيه قد أحضر خليلته اليهودية إلى المنزل ، يعنفه عمه لاتصاله بهذه البغي اليهودية ، يحتد « عبدالله » وعمه في نقاشهما معا — فيهدد كاظم « ابن اخيه » بأنه إذا لم يترك هذه الفتاة اليهودية ، فإن عليه أن يغادر البيت ، ينصرف عبدالله غاضبا .

الفصل الثاني في مكتب « شيلوك » — تحضر « راشيل » وهي مهمومة ، لأن عبدالله منذ جرته هي إلى الموائد الخضراء ، لايقدم لها هدايا لأنه في أزمة مالية دائمة . يسر « شيلوك » لها .

تخبر « راشيل » شيلوك بأنها حامل من عبدالله ، فيسر لأنها تشارك في حركة النسل اليهودية ، تقوم « راشيل لغسل وجهها ، فيتصل «شيلوك» بأحدهم ويطلب منه أن يكتب تقريرا للحكومة يحثها فيه على إصدار قانون يمنع تصدير

القمح والزيت إلى الخارج هذا العام — لأن المحصول وفير — وبهذا ينخفض سعر السلعتين فيضطر المدينون من العرب إلى بيع أراضيهم لليهود «ثم يتصل «بكوهين» المحامى اليهودى يطلب منه الحضور . يحضر « عبدالله » — ونفهم من الحوار أن قضية الوصاية على عبدالله — التى رفعها عمه — قد أسقطت ، وأن كاظما قد رفع قضية حجز على ابن أخيه لسفاهته .

يحضر « كوهين » — ويقنع « عبدالله » بأن يوقع على عقد بيع أرضه لليهود لأن فى هذا تفويت للفرصة على عمه كى لا يحجز عليه ، يوقع عبدالله على العقد ثم ينصرف مع « راشيل » .

يأتى « ابراهام » رئيس اليهود اللاصهيونيين بفلسطين ؛ وهو يهودى فلسطينى يقاوم الحركة الصهيونية . ويدور النقاش حول حق اليهود فى فلسطين .

يفتح الباب فجأة ويدخل « زيكناخ » وهو ضابط يهودى ، ينفرد « بشيلوك » بعض الوقت . ثم يطلب من « ابراهام » أن يريه مسدسه ، ولما يأخذه يطلق رصاصتين على الجدار ، ثم يقبض على « إبراهام » ، يحضر مأمور القسم « كساب جاد » على صوت الرصاص — وهو عربى وطنى — ويقوم بالتحقيق فى الأمر ، ثم يكشف فى تحقيقه أن « زيكناخ » قد قتل أسرة عربية بأكملها — ويلقى القبض عليه .

الفصل الثالث . فى قصر آل الفياض — نفس منظر الفصل الأول . يأتى ، « كساب جاد » بعد أن قدم استقالته — لأن المحكمة قررت براءة « زيكناخ » من التهمة التى نسبها إليه ، وقررت براءته هو أيضاً ، ولكن « شيلوك » استأنف الحكم ، وقد قرر كساب أن يلتحق بالثوار فى الجبل . وقرر كاظم أن يصحبه .

ويحضر « ميخائيل » ومعه « عبدالله » بعد أن بدد ماله ، وباع أرضه

وتشرد ، جاء تائبا ، يطلب من عمه العفو وأن يكاتب أهل «نادية» خطيبته بمصر ، يخبرهم أنه قد تاب ، وعزم على االحاق بالمجاهدين فى الجبل ، يوافق عمه ويقبل عودته .

يحضر « فوزى بك » والد « نادية » وقد قدم من مصر مع زوجته وابنته ، فيصر كاظم « على استضافتهم — يلتقى عبدالله بنادية : ويسألها الصفح ، ويودعها فى منصرفه إلى الجبل .

الفصل الرابع — فى مكتب شيلوك » ، معه كوهين المحامى ، وبنيامين رئيس الدعاية ، وجوزيف رئيس الجمعيات الإرهابية ، وجاك رئيس لجنة شراء الأراضى الجميع فى مناقشة لتنفيذ مخططهم .

ويستقر الرأى على ألا يكون الاغتيال السياسى الذى يقومون به فى فلسطين وحدها — بل يشمل غيرها أيضا من البلاد ومصر على الأخص .

وتنتهى المسرحية الأولى . تبدأ المسرحية الثانية — الحل — المكان محكمة القدس وأما الزمان فهو المستقبل .

الفصل الأول : فى قاعة محكمة كبيرة فى فلسطين ، وقد اجتمع فيها أعضاء هيئة التحكيم الدولية المؤلفة من قضاة سياسيين نزهاء اختيروا من مختلف دول العالم للنظر فى قضية فلسطين ، وحلها حلا حاسما وقد جاءت هذه الهيئة بناء على اقتراح الدولة المنتدبة على فلسطين — وعدد أعضائها اثنى عشر ينتخب من بينهم الرئيس

وقد اختير ليمثل اليهود الصهيونيين « شيلوك » يعاونه المحامى كوهين » ويمثل اللاصهيونيين « ابراهام » — ويمثل عرب فلسطين « ميخائيل جاد » يعاونه « عبدالله الفياض » ، ويمثل الجامعة العربية « عرابى باشا » (يندب عمه لعجزه عن الحضور بسبب مرضه فيصل ابن أخيه) — ويمثل الدولة المنتدبة الجنرال « سوردز » ، يرفع الستار فى إحدى جلساتها الأخيرة .

يدور الجدل بين الجميع ، « شيلوك » يطالب بأن يقام الوطن القومى لليهود الذى وعدت به بريطانيا فى وعد « بلفور » ومندوب بريطانيا يقول إن الوعد كان تحت ضرورة الحاجة ، وممثل عرب فلسطين يقول إن الذى وعد لا يملك ما وعد به ولكن « شيلوك » يصر على وفاء الدولة المنتدبة بوعدها .

يعلن الرئيس إنتهاء الجلسة .

يدور حوار بين فيصل وعبدالله وميخائيل :

يقول « فيصل » إنه ابن عم نادية ، وقد خطبها لنفسه ، بعد أن انتهت خطبة عبدالله لها ، ويطلب منه خاتمها ، ويعطيه خاتمه — فيطلب هذا منه أن يكونا صديقين .

الفصل الثانى : نفس المنظر .

يستمر الحوار حادا وعنيفا كما كان .

« ولكن فيصل » يعلن باسم الجامعة العربية التنازل عن فلسطين لليهود ليجربوا إقامة دولتهم اليهودية بها .

وتنتهى الجلسة بالاتفاق بين الطرفين .

ويكشف « فيصل » عن شخصيته — فنعرف أنه « نادية » ، وقد أصبحت عمدة فى القانون الدولى — ويلتئم شملها مع « عبدالله » .

الفصل الثالث : نفس المنظر — فى قاعة محكمة القدس الكبرى .

بعد مرور سبع سنوات على حوادث الفصل السابق .

وقد اجتمع فيها أعضاء الهيئة الدولية للنظر فى قضية فلسطين مرة أخرى — وذلك بناء على صرخات اليهود واستغاثاتهم بدول العالم ، لتنقذهم من الكارثة الاقتصادية التى حلت بهم — ولتشفع لهم عند العرب أن يقبلوا عثرتهم ،

ويرضوا منهم بتصفية الدولة اليهودية ، وإرجاع فلسطين إلى العرب ، على أن تعود العلاقات بين اليهود والعرب كما كانت من قبل . يطلب ميخائيل تطبيق العقوبة على اليهود كما طبقت العقوبة على شيلوك شكسبير ، ويتفق الطرفان على تحريم فلسطين على اليهود إلى الأبد . ولمن يريد الحج أن يذهب إليها ، وفرض تعويضات على اليهود للعرب . يغمى على « شيلوك » ويحمل إلى بيته ، ثم يأتى النبأ بأنه انتحر ، فتقول « نادية » إن له الفضل فى أنه أيقظ العرب من سباتهم ، ويقول « سوردز » إن « شكسبير » كان صادقاً فيما ارتآه فى شأن « شيلوك » .

وبسدل ستار الختام .

• • •

المسرحية كما رأينا تعرض لمشكلة فلسطين ، قبل أن تتحول المشكلة إلى مأساة ، وقبل أن تسحب الأرض من تحت الأقدام ، وتتناول المسرحية القضية من جذورها — فبيع الأرض لليهود — كان فاتحة النكبات التى توالت بعد ذلك — فبيع الأرض يعنى ترك الديار — ولا تختلف الأجيال من شعب فلسطين فى إدانة هذا التصرف وقد أوردنا فى صفحة سابقة شعراً لإبراهيم طوقان — وهو من جيل ثورة عام ١٩٣٦ . فى هذا الشأن — تتكرر الإدانة فى شعر شاعر من جيل المأساة — الجيل التالى لجيل عام ١٩٣٦ — وهو معين بسيسو ،

يقول :

كان علينا أن نذبح فوق العتبة ،

نذبح بالكف . وبالحجر .. وبالسونكى ،

نذبح بالخشبة ..

بزجاج النافذة .. ولا نرفع قدما عن تلك العتبة(١) .

أول مايطالعنا فى المسرحية الإسم الذى اختاره المؤلف لها ، وهو « شيلوك الجديد » - فهو يشير إلى « شيلوك » المرابى اليهودى الذى رسمه « وليم شكسبير » فى مسرحيته « تاجر البندقية » و « باكثير » يشير إلى هذا فى أكثر من موضع من عمله .

سنقارن بين شخصية « شيلوك » عند « شكسبير » و « باكثير » فى حديثنا عن شخوص المسرحية .

تتكون الدراما من جزءين - الجزء الأول عنونه باسم المشكلة ، والجزء الثانى باسم الحل - هذا البناء لجأ إليه كتاب المسرح المصرى فيما بعد - فنرى ، « معين بسيسو » فى مسرحياته الثلاث « ثورة الزنج » ١٩٧٠ - و « شمشون ودليلة » - ١٩٧١ و « المنجم » ١٩٧٤ . يقسم المسرحية إلى جزءين فى عدة مناظر - وكذلك فعل الدكتور عز الدين إسماعيل فى مسرحيته « محاكمة رجل مجهول » إذ قسمها إلى جزءين - عنون كل جزء منهما بعنوان :

وكذلك فعل صلاح عبدالصبور فى « مأساة الحلاج » :

هذا التقسيم - الذى كان رائده فى مصر باكثير - يتيح لكاتب الدراما حرية الحركة ؛ فى أن يغير المعمار الدرامى أو يغير فى طبيعة الصراع دون أن تفقد الدراما وحدتها العضوية . أو تبدو وكأن الخط قد أفلت من يد المؤلف . كما أنه يعطى الشخوص فرصة أكبر لحرية الحركة - أى أن التقسيم يخدم التقنية الدرامية .

فى القسم الأول نرى شكلين من أشكال الصراع .
الشكل الأول هو الصراع بين « عبدالله » وعمه « كاظم بك » :
والشكل الثانى هو الصراع بين العرب واليهود اللاصهيونيين فى جانب

(١) معين بسيسو - شمشون ودليلة - ص ٣٤ .

وبين اليهود الصهيونيين فى الجانب الآخر .

فى الشكل الأول نجد أن الاختلاف فى المفاهيم هو أساس الصراع - « فكاظم بك » وطنى مخلص لفلسطين ، يجاهد بكل الوسائل السلمية لمنع العرب من بيع أراضيهم لليهود ، فيقرض بعضهم المال الذى يحتاج إليه - ينضم إليه فى هذا المفهوم « ميخائيل بك » - يختلف معهما « عبدالله » إذ يرى أن الوسيلة الوحيدة هى الثورة - وأن ماعدا هذا خنوع واستسلام ولعله كان أبعد نظراً منهما - فالمال الذى كان يتدفق على الصهيونيين كان بهدف الاستيلاء على الأرض أولا ، ثم التمهيد لاستعمال السلاح . لم يرفيه كاظم وميخائيل سوى أنه محاولة للتحكم فى اقتصاد فلسطين فحسب - والحوار التالى يوضح اختلاف المفاهيم :

ميخائيل : ألا تحب أن تخدم وطنك .

عبدالله : أنا على استعداد أن أبذل حياتى فى سبيل الوطن - قوموا بالثورة ، نادوا بالجهاد ، فوالله لأكونن أول من يلبى النداء .

ميخائيل : نحن الآن فى الجهاد يا عبدالله ، ويسوءنى أنك لاتابى النداء .

عبدالله : إن كنتم تعدون هذا الركود وهذا الخضوع جهاداً ، فاعفونى من الاشتراك فيه ، فلا جهاد بدون عقيدة .

ميخائيل : (لعبدالله) إن الجهاد الذى نحن فيه لأعظم وأعنف من الجهاد الذى تشير إليه . نحن فى جهاد لا يقوم به الرجال المقاتلون فحسب ، بل تشترك فيه جميع الأمة كبيرها وصغيرها وذكرها وأنثاها ، نحن نجاهد اليوم لتمنع ماتبقى لنا من أرض الوطن أن يتسرب إلى أيدى اليهود - إننا نقف اليوم يابنى فى وجه الذهب اليهودى الذى يتدفق على بلادنا من كل الجمعيات الصهيونية فى العالم ، ويغزو مكان الضعف منا بأسلحته الفتاكة ، ووسائل

إغرائه الجهنمية — أنا لا أشك أنك تعرف هذا كله ياعبدالله — فشاب متعلم مثلك لاينبغى أن يجهل قضية بلاده .

عبد الله : أنا لاأجهلها باميخائيل بك ، وإنما العلاج الوحيد عندى هو الثورة . (ص ٢٢)

وقبل أن ينتهى الفصل الأول يقتنع كاظم وميخائيل بمنطق عبدالله فى أن السبيل الوحيد هو الثورة :

ميخائيل : يظهر أن ابن أخيك على سفاهته لأحكم منا إذ قال إن الثورة هى العلاج الوحيد . (ص ٢٦)

اختلاف المفاهيم بين عبدالله وعمه كانت الجذور — لأن يتخذ الصراع شكلا مختلفاً . فعبدالله قد اتخذ من « راشيل » خليلة له — وهى التى سعت إلى هذه العلاقة كى تنفذ مخطط الصهيونية فى الاستيلاء على أرضه . ولكن عمه لم يعالج الموقف بحكمة — بل نساق وراء حماسه وقرر فى ارتجال طرده من المنزل — وهو بهذا يسلمه لقمة سائغة « لشيلوك » وأعوانه — وهو ماحدث — فقد عبدالله أرضه وكرامته من أجل « راشيل » . وقد شارك عمه بغفلته تلك فى سقوطه هذا .

يسير الصراع فى صعود تدريجى ، فيلجأ عبدالله إلى القضاء لرفع وصاية عمه عنه — ويترافع عنه فى القضية « كوهين » المحامى اليهودى الذى يهمه أن يكسب القضية ، لأن فيها كسباً للصهيونية . وترفع الوصاية عن عبدالله — بيد أن عمه يطلب الحجر على أملاكه لسفاهته . وهنا تكون الفرصة سانحة لليهود كى يقنعوا عبدالله بأن بيعه الأرض لهم يفوت الفرصة على عمه .

وإذ يصل الصراع إلى هذا الحد — يبدأ الهبوط التدريجى . فيفقد عبدالله أرضه — ويدرك حقيقة مرتفه — فيعود نادماً إلى عمه ، يطلب الصفح

عما بدر منه فى حقه — ويقرر الذهاب إلى الجبل لينضم إلى المقاتلين : [تكفيراً عما بدر منه فى حق الأرض .

ينتهى الشكل الأول من أشكال الصراع بذهاب عبدالله إلى الجبل .

أما الشكل الثانى ، وهو الصراع بين العرب واليهود ، فهو أبعد غوراً ويبدأ هذا الصراع — قبل بداية الفصل الأول — فالمسرحية تبدأ واليهود الصهيونيون قد دبروا سقوط « عبدالله » فى أيديهم ليبيع أرضه لهم — وسقوط عبدالله يعنى الكثير بالنسبة لهم — فهو من عائلة كبيرة فى القدس — وسقوطه سوف يؤثر على مقاومة غيره ممن يدفعون اليهود عن أرضهم ، والذين لايحميهم الأصل الكريم أو البيت الكبير .

يبدأ الفصل الأول ، وقد جاءت « راشيل » إلى « عبدالله » تنفيذاً للمخطط الصهيونى ، وهو سادر فى تصوره أن العلاقة بينهما علاقة حب ، وعندما يصطدم بعمه — يتعلل بأنه يلهو بالفتاة اليهودية — وأنها ليست سوى نزوة منه يعطى لشبابه خلالها بعض الحق ، وإن كان « ميخائيل » يلفت نظره إلى أنه فى لهوه مع الفتاة لايدرك أنها جادة فى حمله على بيع أرضه لليهود . ولكن الفتى لايرعوى ويستمر فى غيه .

هذا جانب من جوانب الصراع بين العرب واليهود — يلجأ اليهود خلاله إلى المال والجنس لتحقيق أطماعهم — فمن خلال علاقة « راشيل » و « عبدالله » يستبان هذا الاتجاه ؛ فالفتاة اليهودية تجر الفتى العربى إلى موائد القمار ، وتنيله من نفسها مايريد .

راشيل : مازلت تلح على فى جره إلى الموائد الخضر ، فمنذ عرفها لم يستطع أن يهدينى شيئاً .

شيلوك : (يبتسم) تعنين أنه أصبح دائماً فى أزمة .

راشيل : نعم — أيعجبك هذا ؟

شيلوك : بالطبع يعجبنى ، ويجب أن يعجبك أيضاً ياراشيل — إنك أذكى من أن تجهلى أن هذه الخطوة لابد منها لنجاح عملنا ، ليس كالموائد الخضر فى طى المسافات الشاسعة .

وحين تخبره « راشيل » بأنها حامل من عبدالله يقول لها « شيلوك » إنها بفعلتها هذه تشارك فى حركة النسل اليهودية . والعرب غافلون عن المخطط الصهيونى المدبر . ومن جوانب الصراع ، محاولة اليهودية أن تكون اللغة العبرية لغة رسمية فى فلسطين .

ميخائيل : أبوا إلا أن يناقشوا البحوث فى المجلس باللغة العبرية التى يجهلها الرئيس ، ويجهلها الأعضاء ، وأتوا بمترجم يترجم أقوالهم لنا ، ويترجم أقوالنا لهم . (ص ٢٦)

ولم يفطن إلى هذه النوايا التى يرمى إليها اليهود ، والوسائل التى يتبعونها ، سوى القليل من عرب فلسطين — ولكنهم عاجزون عن أن يفعلوا شيئاً .

كاظم : إن المنطق السائد فى هذه البلاد هو المنطق الصهيونى .

ميخائيل : وهو منطق دقيق شامل لايكاد يشذ عنه شأن من الشئون .

كاظم : وقوى مسلح بسلاح ذى حدين ، أحدهما من ذهب والآخر من حديد .

ميخائيل . ويؤيده صك الانتداب الذى يقضى بوضع البلاد فى ظروف سياسية واقتصادية من شأنها أن تساعد على قيام الوطن القومى لليهود .

كاظم : (يضرب المنضده بيده والدموع تترقرق فى عينيه) :

أواه — هل من سبيل إلى الخلاص ياميخائيل ؟ هل من سبيل إلى الخلاص ؟ .

ميخائيل : نعم — سبيل واحد لاثانى له .

كاظم : ماهو ياميخائيل ؟

ميخائيل : أن تغير هذا المنطق .

كاظم : لكن قل لى — كيف نغيره ؟

ميخائيل : هذه هى المسألة .

وحين تفشل الوسائل التى يتبعها اليهود فى حمل عربى على بيع أرضه — يلجأون إلى الإرهاب — فنرى فى الفصل الثانى كساب جاد يقبض على « زيكناخ » الضابط اليهودى لأنه قتل أسرة عربية بأكملها — لأن عائلها رفض بيع أرضه لليهود .

ثم نرى « شيلوك » فى نهاية الفصل الرابع يطلب من رئيس الجمعيات الإرهابية ألا تقتصر حركة الاغتيالات السياسية على فلسطين ، بل تتعداها إلى غيرها من البلاد العربية ، وعلى الأخص مصر . ولاتفرق حركة الاغتيالات بين عربى وبريطانى — بل فى سبيل مصلحة الصهيونية كل قتل مباح . بالرغم من أن بريطانيا كانت السند الأكبر فى قيام وطنهم القومى .

كما أن الصهيونية — أيضاً — تتعاون مع من تجد فى جانبه تحقيق أطماعها وكما أشرنا من قبل عرضت خدماتها على السلطان عبدالحميد ، وعلى غليوم الثانى قيصر ألمانيا — ثم على انجلترا التى وجدوا فيها أذنا صاغية — وباكثير يشير إلى هذا .

شيلوك : آه ياليت ألمانيا اليوم كما كانت من قبل ، ولم تمتثل لهذه البدعة السخيفة من كره اليهود . إذا لنصرناها اليوم ، لتقضى على هذه الإمبراطورية المتداعية الأركان . إن ألمانيا تريد السيطرة على العالم فكم كان يكون ربحنا منها لو أنها قبلتنا فى معسكرها — إذن لسيطرنا من ورائها على العالم كله . وإذن

لأرينا هؤلاء العرب كيف نطردهم لامن فلسطين وحدها ، بل من كل هذه الأقطار الغنية التى لايستحقونها لبرجعوا إلى صحرائهم التى نشأوا فيها ؛ (ص ٧١)

وتنتهى المسرحية الأولى : المشكلة ، وهذا الشكل الثانى من أشكال الصراع — قد وصل إلى ذروته — بالصراع بين العرب واليهود .

أما المسرحية الثانية : الحل — فلا نجد فيها إلا استمراراً لخط الصراع بين العرب واليهود . مكان المسرحية هو محكمة القدس ، أما الزمان فهو المستقبل . وباكثير يقدم حلا لقضية فلسطين لأنهاء صراع العرب واليهود . والحل الذى يقدمه هو حل رومانسى فى إطاره العام ، لأنه ليس من الممكن تنازل العرب عن فلسطين ، ليجرب اليهود إقامة دولتهم اليهودية فيها ، على أن تستبعد الدولة من أرضها من لاترغب فى بقائه من العرب حرصاً على سلامتها من الوجهة السياسية والمالية وأن يكون للعرب نفس الحق فى استبعاد من تشاء من اليهود المقيمين فى بلادهم هذا المبدأ من أساسه مرفوض تاريخيا وسياسيا لسببين :

أولهما : أن إقامة دولة يهودية فى فلسطين يعنى إخراج العرب من وطنهم وهم أصحاب الحق الشرعى فى البلاد — هـذا من الوجهة التاريخية .

الثانى : أن إقامة هذه الدولة — معناه إقامة حاجز بشرى قوى وغريب عن المنطقة ومن ثم يكون هذا الحاجز قوة معادية لسكان المنطقة . وهو تحقيق ماسماه « تشرشل » « إذا شاء لنا الحظ أن نشهد مولد دولة يهودية ليس فقط فى فلسطين ، بل وعلى ضفتى الأردن فإنا سوف نرى عندئذ وقوع حدث مطابق تماماً للمصالح الحقيقية للإمبراطورية (١) — ويقصد بالطبع

(١) بيير دكروز — الحل المطابق — ص ١٠٥ .

الإمبراطورية البريطانية . وهذا مرفوض سياسياً . والسببان مرتبط كل منهما بالآخر .

إن نظرة المؤلف إلى القضية ، نظرة فنان ، أكثر منها نظرة رجل تاريخ وسياسة ، جعلته يرى أن يقبل العرب إقامة دولة يهودية فى فلسطين على سبيل التجربة — وهو يعنى أن هذه الدولة لن تستطيع البقاء ، على مواردها الخاصة — وسوف تطالب بالتالى من عرب فلسطين أن يغفروا لهم ، وتعود فلسطين عربية كما كانت — وهذا ما نراه فى الفصل الثالث حين يجتمع أعضاء الهيئة الدولية للنظر فى قضية فلسطين بناء على صرخات اليهود واستغاثاتهم بدول العالم لتنقلهم من الكارثة الاقتصادية التى حلت بهم — وغفل باكثير من نصف الحقيقة التاريخية المكمل لما أرتآه وكما سبق أن أوضحنا — فإن أية دولة يهودية لاتستطيع البقاء فى فلسطين اعتماداً على مواردها الخاصة — وإنما تساعدها اليهودية العالمية . وهذه المساعدة لم تنته منذ قيام إسرائيل حتى اليوم . ثلث قرن كامل . ولايعرف إلا الله وحده متى تنتهى .

والحوار التالى يبين إلى أى مدى كان باكثير صادق الحس ، تمكن من أن يرى المستقبل بعين الفنان ، وفى ذات الوقت يتعمق فى الجذور التاريخية للحركة الصهيونية ومرماها :—

سوردز : إن شيلوك تمسك باقتطاع رطل اللحم من جسم أنطونيو ، فلما قيل له خذ رطلك من اللحم ، بشرط أن لاتريق قطرة من الدم عجز وأبلس وأدرك خطأه وتمنى لو قبل الصلح ، ولكن بعد فوات الأوان — وإنى لأخشى أن يكون مصيركم كمصير شيلوك — تريدون اقتطاع فلسطين ، وهى فى مكان القلب من جسم الوطن العربى ، وتصرون على ذلك جاهلين أو متجاهلين — أن ذلك مستحيل بدون أن تريقوا قطرات من الدماء :

شيلوك : مادام قد كتب له فى الصك بحقه فى اقتطاع رطل من لحم المسيحى فى أى جزء يختاره من جسمه، فقد ثبت له الحق بمقتضى هذا الصك ، فى امتلاك الجسم كله والتصرف فيه كما يشاء ، لأن حياته قد أصبحت حينئذ تحت رحمته .

سوردز : هل تعنى أنكم ستأخذون الوطن العربى كله لتقيموا فيه الدولة اليهودية ؟

شيلوك : ستقوم الدولة اليهودية فى فلسطين — ولكن ان نقتطعها من الوطن العربى لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوى لها ولنشاطها »

(ص ٩٢، ٩٣)

وهذا هو حلم إسرائيل — أن تجعل العالم العربى مجالا لنشاطها — أرتآه باكثير منذ ثلاثين عاما — وقبل أن تقوم دولة إسرائيل بسنوات ثلاث — فالمسرحية كتبت عام ١٩٤٥ — كما سبق الإشارة .

وكان باكثير أيضاً صادق الحس حين قال على لسان :

إبراهام : واقترح على المجلس الموقر أن يصدر قراراً رسمياً بحل الصهيونية واعتبارها حركة إجرامية فى العالم كله

(ص ١٥٢)

وقرب من هذا ماحدث عام ١٩٧٦ — إذ أدانت الأمم المتحدة الصهيونية واعتبرتها حركة عنصرية .

شيلوك بين شكسبير وباكثير .

إن اختيار باكثير اسم « شيلوك الجديد » له مغزى كبير ، ومناقشة هذا الاختيار يجرنا إلى تناول علاقة باكثير بشكسبير — العلاقة بينهما قديمة — بدأت حين جاء باكثير إلى مصر ، يدرس اللغة الإنجليزية بكلية

الآداب وتوطدت صلته بالمسرح ، وبأعمال شكسبير بصفة خاصة ، ويروى باكثير كيف بدأ تفكيره فى ترجمة « روميو وجوليت » .

— حين زعم أحد مدرسيه الإنجليز ، وهم فى مقاعد الدرس أن اللغة العربية لا تملك خاصية الشعر المرسل الذى تملكه اللغة الإنجليزية — وشاء باكثير أن يثبت عكس ما زعمه مدرسه — فترجم فصلا من « روميو وجوليت » ؛ المسرحية التى كانوا يدرسونها —(١) ثم قام بترجمتها كاملة بعد ذلك ، فكانت أول عمل شعرى يترجم إلى اللغة العربية فى شعر مرسل منطلق .

ويبدو الأثر المباشر لشكسبير على باكثير فى مسرحية « ابراهيم باشا » إذ نرى نعمان وهو فى حيرة بين مقتل « ابراهيم ثأرا لوالده ، وبين الإبقاء عليه » لأنه منقذ قومى العرب على حد قوله — وهو فى تردده يظهر له شبح والده القتيل يحرضه على أن يثأر له (٢) .

وظهور شبح الوالد القتيل فى الأدب المسرحى « تيمة » شكسبيرية ، ولازمة من لوازم شكسبير منذ أن كتب مسرحيته هملت ، وسوف يظل النقاد يشيرون إلى هاملت كلما ظهر شبح على المسرح يحث على الثأر .

ولنحاول أن نقارن بين شخصية شيلوك فى كل من العملين وكيف رسم الفنان شخصيته ، أما شيلوك شكسبير فهو « قاسى القلب لا يعرف الرحمة فى اقتضاء حقوقه المالية ولا يقبل الإمهال ، لهذا كرهه معظم الناس وحقد عليه جميع الفضلاء ولاسيما انطونيو (٣) ذلك لأن انطونيو كان سخى اليد

(١) انظر على أحمد باكثير — فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ص٥ وانظر ترجمته لمسرحية روميو وجوليت لشكسبير .

(٢) انظر باكثير — ابراهيم باشا — ص ٤٢

(٣) شارل وماري لام — روائع شكسبير — الجزء الأول — تاجر البندقية — ص ١٨٧ .

كريم النفس يقرض النقود لأهل الحاجة دون نظر إلى فائدة أو ضمان ، ويرفض قبول الربا ولهذا كان ينقذ الكثيرين من الالتجاء إلى شيلوك الذى يستغل اضطرارهم ويفرض عليهم شروطاً مجحفة ، فليس غريبا إذن أن يكره شيلوك انطونيو وأن تحتدم الخصومة بينهما ، كما أن انطونيو كان ، إذا جمعتهما مقتضيات التجارة ، يبادر شيلوك بالتقريع اللاذع على قسوته وشدته على اللاجئين إليه ، وكان اليهودى يتجلد لهذه الإهانات التى تجعله موضع السخرية والتحقير بين الحاضرين من وجهاء المدينة ، وتجارها ويبادلهم صبرا : تظاهرا وإن كان فى الواقع يتأجج فى دخيلة نفسه غيظاً ويتحين الفرصة للانتقام »(١) .

شيلوك يتلقى فى انتظار الفرصة — وقد سنحت له حين ذهب إليه انطونيو ليقترض منه ثلاثة آلاف دوقية ، يقترضها صديقه بسانيو حتى يتم مشروع زواجه : فقد كانت أموال انطونيو فى البحر تجارة فى طريقه إليه — يقول شيلوك لنفسه وقد واتته الفرصة « إن استطعت أن اقتنصه مرة واحدة ، فسوف أشبع حقدى القديم الذى أحمله له — فهو يكره شعبنا اليهودى ، ويخطف اللقمة من أفواهنا إذ يقرض ماله مجانا بغير ربا ليحرمنا رزقنا وحين يجتمع التجار يتهكم ويندد بى وبصفقاتى التى أكتسبها حلالا خصائص وحقوقى القانونية ، التى يسميها أضعافا من الربا الفاحش مضاعفة ، فلعنة الله على عشيرتى بأسرها إن غفرت له أو رحمته !» (٢).

يقول شيلوك شكسبير إنه دائما يتذرع بجميل الصبر « لأن الألم إحدى الآفات التى خصت بها أمتنا » (٣) — ويقبل أن يقرض انطونيو مستكتبا إياه إقرارا بأنه إذا لم يدفع ما عليه فى الموعد المحدد فسوف يقتطع رطلا

(١) المرجع السابق — نفس الصفحة .
(٢) نفسه — ص ١٨٩
(٣) المسرحية — ص ٥٥

من اللحم من المكان الذى يختاره من جسمه — فيقبل انطونيو الشرط ، فشيلوك يزعم أنه بهذا الشرط يحاول كسب وده لأن ان يكسب من انفاذ هذا الشرط إذا لم يف بالدين « فالرطل من لحم رجل أقل قيمة من رطل الضأن أو البقر أو الماعز » (١) .

أما شيلوك باكثير فهو لا ينتظر الفرصة حتى تسنح له ، ولكنه يصنع الفرصة — فهو يضع راشيل فى طريق عبد الله الفياض تزعم أنها تحبه حتى ترقع به فى حبالها — عند ذاك تجره إلى الموائد الخضراء ، وتلح عليه باستمرار فى تقديم الهدايا إليها . وهو يضع كوهين المحامى فى طريق عبد الله تترافع عنه فى قضية الوصاية التى رفعها عمه عليه ، فيكسب له القضية ، ولما يرفع عمه عليه قضية حجر ، يقنعه كوهين بأن يوقع على عقد بيع أرض لليهود لأن فى هذا تفويتا للفرصة على عمه كى لا يحجر عليه — فيوقع عبد الله على العقد — وبذلك ينجح شيلوك فى شراء أرض عبد الله الفياض .

وشيلوك باكثير يصنع الفرصة أيضا حين يأمر بكتابة تقرير للحكومة يحثها فيه على إصدار قانون يمنع تصدير القمح والزيت إلى الخارج ، فالمحصول وفير ، وسوف يترتب على هذا انخفاض سعر السلعتين ، ويعجز العرب المدينون عن سداد ديونهم ، فيبيعون أرضهم ، وهنا يتقدم اليهود لشرائها .

وهو يصنع الفرصة أيضا حين يطلب زيكناخ الضابط اليهودى من ابراهام — رئيس اليهود اللاصهيونيين بفلسطين — أن يريه مسدسه ، ثم يطلق منه رصاصتين على الجدار ، ويقبض على ابراهام بتهمة إطلاق الرصاص فى قسم الشرطة .

(١) المسرحية — ص ٥٧ .

شيلوك شكسبير سلبى لأنه ينتظر الفرصة حتى تواتيه وقد لا تأتيه هذه الفرصة أبدا — شكسبير هو الذى أعطاه فرصة الإيقاع بأنطونيو — لأنه كان فى إمكان انطونيو وهو التاجر السخى الكريم الذى كان أرق الناس قلبا ، وأوسعهم شكلا وأعذبهم لسانا : لا يمل من توجيه المجاملات وإسداء الخدمات فى السر والعلن ، حتى قيل إن فضائل روما القديمة لم تتمثل فى أحد من معاصريه أبناء إيطاليا من أقصاها إلى أقصاها كما تمثلت فى أنطونيو (١) .

أقول كان فى إمكانه وهذه صفاته أن يقترض من غير شيلوك ، وإذا سدت فى وجهه السبل لجأ إلى شيلوك — ولكن شكسبير ألجأه إلى شيلوك مباشرة — وهذا مخالف لطبيعة الأمور لأن الأول به ألا يلجأ إليه : وهو دائم الاحتقار له أمام غيره من التجار ، وهذه المعاملة السيئة له سوف تجعله يتردد فى إقراضه ما يريد — كما أن أنطونيو لا يتعامل بالربا إن أخذا وإن عطاء — أو أن المبرر لتصرف انطونيو هذا هو أنه يريد أن يسعف صديقه باسانيو ؟ . . وشيلوك لا يتردد فى الإقراض ما دام يضمن ربا ماله .

أما شيلوك باكثير فهو إيجابى يصنع الفرص بنفسه حتى يوقع — لا عبد الله وحده — ولكن فلسطين كلها شعبا وأرضا فى قبضة اليهود .

تختلف طبيعة العصر والمكان بين شيلوك القرن السادس عشر وشيلوك القرن العشرين — فالأول كان يعيش فى البندقية ، وكان اليهود يعاملون معاملة قاسية من المسيحيين والحكومة على السواء — وكانت قوانين المدينة تقضى بمصادرة أموال اليهودى الذى يحاول بطريق مباشر أو غير مباشر الاعتداء على حياة واحد من المواطنين — فتعطى نصف أملاكه لمن شرع فى الجناية عليه ، والنصف الآخر لحكومة المدينة — فى حين أن الأمر يختلف

(١) أنظر — لام — المرجع السابق — ص ١٨٧ .

بالنسبة لشيلوك باكثير ، فيسنده وعد بلفور ، والدولة المنتدبة على فلسطين صاحبة الوعد بتحقيق وطن قومى لهم على هذه الأرض — والكتاب الأبيض الذى يبيح هجرة اليهود إلى فلسطين ، أى أن اليهود بفلسطين كثرة ومعهم الحكومة — والاقتصاد . مهما يكن من أمر فشيلوك شكسبير سلبى وشيلوك باكثير إيجابى .

جاء موعد تسديد الدين ولم يسدد أنطونيو دينه ، فلجأ شيلوك إلى القضاء حتى ينفذ الإقرار الذى تعهد فيه انطونيو باقتطاع رطل من لحمه ولشيلوك أن يحدد المكان من جسده الذى يقتطع منه — وبالرغم من أن باسانيو قد عرض دفع الدين مضاعفا ، لكن شيلوك يصر على رطل اللحم من جسد عدوه — حاول انطونيو استعطافه فأبى ، حاول بانزاز (وهو برسيا متنكره) أن يستميل قلبه محدثا إياه عن الرحمة ، وأنها فوق العدل بيد أنه لم يتزحزح عن موقفه — هذه القسوة من جانب شيلوك شكسبير ، نراها أكثر تركيزا وتكثيفاً عند شيلوك باكثير — فهو يصرح لز يكناخ فى نثل أسرة عربية بأكلها ، لأن عائلها رفض بيع أرضه لليهود — وهو يعمل على تدمير اقتصاد العرب ، حتى يضطروا إلى بيع أراضيهم لليهود — وهو يأمر جوزيف رئيس الجمعيات الإرهابية بالا يقتصر الاغتيال السياسى على العرب فى فلسطين وحدها ، ولكن لا بد أن يمتد إلى غير العرب ، إلى غير فلسطين من البلاد ، ومصر على الأخص — ويطالب بأن يقام الوطن القومى لليهود الذى وعدت به بريطانيا فى وعد « بلفور » وبالرغم من أن مندوب بريطانيا يقول إن الوعد كان تحت ضرورة الحاجة ، كما كان إقرار أنطونيو تحت ضرورة الحاجة ، لكن شيلوك يصر على مطلبه .

سقط شيلوك شكسبير فى الحفرة التى حفرها لأنطونيو ، فالصك ينص على حقه فى رطل واحد من اللحم — أى دون زيادة أو نقصان ، وكما أنه لم ينص على الرحمة — كما قال شيلوك — فى الصك ، كذلك لم ينص على

إراقة قطرة واحدة من الدم كما قال المحامى — ولأن شيلوك حاول الإعتداء على حياة مسيحى من أبناء المدينة ، فقد صودرت أمواله مناصفة بين أنطونيو والحكومة .

أما شيلوك باكثير فقد أعلن له « فيصل » — نادية متنكرة — باسم الجامعة العربية التنازل عن فلسطين ، ليجربوا إقامة دولتهم اليهودية بها — بيد أن الدولة الوليدة تستضرخ دول العالم لإنقاذها من الكارثة الاقتصادية التى حلت بها — ولتشفع لهم عند العرب أن يقبلوا تصفية الدولة اليهودية وأن تعود فلسطين للعرب ، وتعود العلاقات بين العرب واليهود كما كانت من قبل — نفس المطلب الذى طلبه شيلوك شكسبير ، وهو أن يسترد دينه فقط — ويتم الأمر بتحريم فلسطين على اليهود إلى الأبد إلا لمن يريد الحج ، وفرض تعويضات على اليهود للعرب ، فينتحر شيلوك .

نخلص من هذه المقارنة بين رسم كل من الكاتبين لشخصية شيلوك إلى أن شكسبير قد رسم بعدين فقط لشيلوك . البعد الأول هو إحساسه كيهودى باحتقار المسيحيين له ، وانتظاره الفرصة المواتية حتى يوقع بهم فى شخص أنطونيو ، وهو فى انتظاره يقرض المسيحيين بالربا حتى تربو ثروته ، وحتى يسيطر عليهم اقتصاديا — وهو فى سبيل المال يعتبر كل شىء حلالا — « وكل ربح — ما لم يجىء من السرقة — فهو حلال(١) » . البعد الثانى هو إنعدام الاحساس بالكرامة والكبرياء والشرف عنده ، فليس يهم بأن يكون لابنته عشيق يهرب بها ، ولكن ما يؤذيه هو أنها سرقت معها بعض ماله — وهذ البعد مرتبط بالبعد الأول .

أما باكثير فقد رسم لشيلوك أكثر من بعد — فهو كما رأينا قبل ذلك أكثر إيجابية من سميه — لا ينتظر الفرصة ، ولكنه يصنعها — فهو يضيق الحصار حول فلسطين — حتى تسقط .

(١) تاجر البندقية ص ٥٢ .

وجدير بالذكر أن شيلوك باكثير يمثل نمطا — يمثل كل يهود العالم الصهيونيين — أما شيلوك شكسبير فلا يمثل إلا يهود البندقية الذين تبلغ أقصى أطماعهم حد السيطرة الاقتصادية .

شيلوك القرن العشرين يحارب على كل الجهات — يحارب على جبهة اللغة ، فيفرض اللغة العبرية فى بلدية القدس لغة حديث ومناقشة — وفرض اللغة يعنى فرض الثقافة ، وفرض الانسان صاحب هذه اللغة وتلك الثقافة — ويحارب على جبهة الاقتصاد ، فهو يتدخل فى كل الشئون المالية فى فلسطين بشكل يتيح له السيطرة من ناحية ، وإفقاد العرب القدرة الاقتصادية على العيش فى بلدهم — ويحارب على الجبهة السياسة ، فهو يستخلص من الدولة الكبرى وعدا تحت ضغط الحاجة ، ويضطرها إلى تنفيذه . ويحارب أيضا على جبهة الأخلاق ، فهو يجر شباب العرب إلى الخمر والجنس والموائد الخضراء ، أما الخمر فلكى يغرق فيها الشباب بعيداً عن قضية وطنهم أما الموائد الخضراء فلكى يخسروا المال والكرامة جميعاً . أما الجنس فهو الطعم الذى يدفعهم إلى السقوط فى الرذيلتين الأخريتين ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى حتى تنشط حركة النسل اليهودية ، لأن اليهودى هو من كانت أمه يهودية ، وجدته لأمه يهودية ، ولا يهم أن يكون أبوه يهوديا أو غير يهودى .

شيلوك باكثير أكثر ثراء وأكثر عمقا من شيلوك شكسبير . منذ بداية المسرحية وشيلوك شكسبير ينتظر الفرصة للايقاع بأنطونيو ، حتى يوقع به ، فيأخذه أخذا عنيفا لا رحمة فيه ، ولكن الأمر ينتهى به ، وقد أمسك به هو فوقع فى الشرك ، وأخذ أخذا يتناسب مع جرمه الذى أصر على ارتكابه بالرغم من محاولات الاستعطاف حتى يخلى بينه وبين أنطونيو ، ويقبل أضعاف الدين أو أصله ، ولكنه شره إلى رطل من لحم انطونيو .

ومنذ بداية المسرحية — وشيلوك باكثير يصنع الفرص للايقاع بفلسطين

حتى تتاح له ، وتقع فلسطين وبضيق الخناق عليه ، فيعرض التنازل عن رطل اللحم — فلسطين — من جسد الأمة العربية ، مقابل أن يعيش اليهود كما كانوا بفلسطين ، ولكن يرفض الطلب ، ولا يسمح لليهود بدخول فلسطين إلا فى حالة الحج فقط — كما رفض طلب شيلوك شكسبير باسترداد أصل الدين ؟

البناء فى العملين يكاد يكون واحدا — والخط الدرامى فيهما متقارب والعقدة الدرامية واحدة — شيلوك شكسبير يريد اقتطاع رطل اللحم من جسد انطونيو ومن صدره قريبا من القلب ولا يهمه بعد ذلك إن كان غريمه يموت أو يحيا — كذلك شيلوك باكثير يريد اقتطاع فلسطين من جسد الأمة العربية ، وبذلك يصبح من حقه — على زعمه — الجسد كله .

بورشيا : يجب أيضا أن يكون هنا جراح على نفقتك ياشيلوك مخافة أن يموت الخصم من شدة انتزاف دمه .

شيلوك : أهذا وارد فى الصك ؟

بورشيا : لم يرد هذا فى الصك ، ولكنه عمل إنسانى يحسن بك أن تعمله :

شيلوك : لا أرى ما ترين ، وما لذلك ذكر فى الصك (١) .

نرى عند باكثير تفسير شيلوك لنوايا شيلوك شكسبير .

شيلوك : ما دام قد كتب له فى الصك بحقه فى اقتطاع رطل من لحم المسيحى فى أى جزء يختاره من جسمه ، فقد أعطى له الحق بمقتضى هذا الصك فى امتلاك الجسم كله والتصرف فيه كما يشاء ، لأن حياته قد أصبحت حينئذ تحت رحمته :

(١) تاجر البندقية — ص ١٥٤

سودرز : هل تعنى أنكم ستأخذون الوطن العربى كله لتقيموا فيه الدولة اليهودية ؟

شيلوك : ستقوم الدولة اليهودية فى افلسطين — ولكن لن نقتطعها من الوطن العربى لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوى لها ولنشاطها (١) :

ويعنينا فى مقام المقارنة بين العملين شواهد فى شكسبير تتكرر فى باكثير .

« فبورشيا » قد تزيت بزى محامى مرسل من قبل العلامه « بلاريو » الذى بعث الدوق فى طلبه ليسمع منه الرأى الفصل فى قضية « شيلوك » « وأنطونيو » — واستطاعت بذكاء رجل القانون أن تقلب الحجة ضد شيلوك بعد أن كانت الحجة فى جانبه — ولما هم باسانيو أن يجازيها على أنها رجل — طلبت الخاتم الذى أهدته إياه ليلة الزواج .

ونادية قد تزيت بزى — فيصل — مندوبا عن « عربى باشا » لعجزه عن الحضور ممثلا للجامعة العربية للفصل فى قضية فلسطين ؛ وهى التى عرضت التنازل عن فلسطين ليقيم فيها اليهود دولتهم ، وبذلك استطاعت — بعد أن أصبحت حجة فى القانون الدولى أن توقع شيلوك — ممثلا لليهود الصهيونيين — فى الشرك .

ثم هى التى طلبت من عبد الله الفياض أن يعطيها الخاتم الذى كان خاتم خطوبته لها — قصة الحب بين بورشيا وباسانيو لعبت دورا فى المسرحية ، وقصة الحب بين نادية وعبد الله لعبت دورا فى المسرحية .

أما كيف رسم باكثير شخوصه ؟

رأينا كيف جعل من شخصية شياوك المحتوى الواضح لكل أطماع الصهيونية فى القرن العشرين — فى حين جعل منه شكسبير المحتوى ليهود

(١) شيلوك الجديد — ص ٩٣ :

- ٢ -

كوهين والعنصرية في شعب الله المختار

العالم فى القرن السادس عشر — وكيف جاءت شخصية شيلوك كما رسمها « باكثير » أكثر ثراء وأكثر عمقا من شيلوك شكسبير .

ومن الشخصيات المرسومة باتقان — شخصية « عبدالله » تعمق المؤلف أبعادها النفسية والفكرية — إنه نمط من شباب فلسطين باع الأرض جريا وراء حسناوات صهيون . ففقد الأرض والعرض — وبات يتساءل كما يتساءل بسيسو : أين هى الأرض ، وأين الحرية ؟ . .

« عبد الله » شخصية درامية — فقد تحول من شاب لاه عابث إلى مقاتل يحمل السلاح دفاعاً عن عرض بلده التى سبق أن شارك فى ضياعها — وهذا التحول من جانبه جاء نتيجة توتر وقلق نفسى — كان أول الأمر يفكر تفكيرا سطحيا — تغلب عليه نزعة الشباب واندفاعه — أراد أن يلهو « براشيل » — وكانت من جانبها تنفذ ما رسمه لها « شيلوك » من الايقاع بالفتى كى يبيع أرضه لليهود — وبالرغم من تحذير عمه له — وتحذير « ميخائيل » له ، فإنه لم يرعوى ، واستمر فى غيه .

أسرف فى الإنفاق على « راشيل » ، وعرف عن طريقها الموائد الخضراء وباع أرضه آخر الأمر .

بعد أن بدد ماله أصبح شريدا بائسا — وجاء عمه تائبا يطلب العفو ، والتوبة لا تأتى إلا بعد الندم . والندم لا يأتى إلا عقب توتر وقلق نفسى يجربه الانسان كى يحس بالندم . التائب يدرك تماما أبعاد خطيئته — تقول له نادية .

نادية : وفلسطين الشهيدة . . ماذا جعلها شهيدة إلا . . ؟ .

عبد الله : (مقاطعا) نعم خيانة أمثالى من أبنائها . صدقت يانادية صدقت . . . (ص ٧٤)

ينصرف بعدها إلى الجبل — يعانق البارود ، كى يرسم لوطنه طريق الخلاص .

ومسرحيه « شيلوك الجديد » ثرية ثراء عريضا — بإيحاءاتها وتلميحاتها وبما تضمنت من رمز — يدين فيها « باكثير » العرب الذين باعوا أرضهم لليهود ، ويدين فيها الفلسطينيين الذين لم يتأهبوا للكارثة ، ويصدونها عن أنفسهم ، بل يشاركون فى صنعها .

والمؤلف يهيب بالعرب أن يتحركوا ليدرأوا الخطر الزاحف —

فالصهيونية العالمية تبغى أن تقتطع فلسطين من قلب الوطن العربى ، والعرب صادون فى غفلتهم ، و « شيلوك » القرن العشرين يعمل جاهدا لإقامة الوطن القومى لليهود ، ويجعل منها نقطة ارتكاز للسيطرة على العالم [illegible] — وهو [illegible] يحمل النذير من « باكثير » ويدق به ناقوس الخطر — بعد أن انتحر « شيلوك » كما جاء فى العمل : —

عربى باشا : لقد خدم القضية العربية بمجهود .

عبد الله : خدمة غير مشكورة .

نادية : بل علينا أن نشكره . . إنه أيقظنا من سباتنا ثم نام .

(ص ١٦٣)

والمؤسف أن شيلوك « باكثير » لم ينم — وأنه — فى الواقع لم يزل يعيش

الفصل الأول :

فى فندق بتل أبيب ، وحائم وزوجته سارة واقفين داخل البوفيه – حائم متبرم لسوء الحال التى كان سببها قيام دولة إسرائيل – يتحدثان عن مؤتمر بغداد الذى يضم العراق وتركيا .

يدخل الكوهينات الأربعة – وهم نزلاء الفندق الوحيدون .

« كوهينون » الأمريكى ، «وكوهينوف » الروسى ، « وكوهين » الإنجليزى « وكوهان » الفرنسى ، وهم جذاون مرحون لتصدع جبهة الدول العربية فانقسامها إلى معسكرين مصر والعراق ، وهذا يعنى انعقاد الصلح بينهم وبين إسرائيل ، وإرتفاع الحصار الاقتصادى ، وتدفق المال إلى إسرائيل. يحضر اندرسون وليفى نزيلان أمريكيان ، أتيا إلى إسرائيل ليؤسسا شركة كبيرة رأس مالها ثلاثة ملايين دولار . يحاول الكوهينات الأربعة تزيين الأمر لهما فى إسرائيل ، فهى تسيطر على كل الاقتصاد ومن ثم السياسة فى كل مكان وسوف تحقق حلمها فى أرض الميعاد من الفرات إلى النيل – يدخل « عزرا » وهو يهودى عنى فيستثيره الكواهين الأربعة ، يؤكدون له أن التمسك بالسبت رجعية لاتليق بغير يهودى الشرق فيتهمهم « عزرا » بالإلحاد ، وأن إسرائيل لن يتم إلها بجدها الموعود ما دام فيها الاشكنازيم ، وأن السفارديم فقط هم شعب الله المختار ، أما غيرهم فهم دخلاء من أبناء السلاف والصقالبة واللاتين والجرمان . يخرج عزرا ، وينهض أندرسون وليفى للطواف بالمدينة لمعرفة معالمها ، فيرافقهما الكواهين الأربعة . يعود حائم وسارة إلى حديثهما ، وتتحسر «سارة» لأن « راشيل » ابنتهما تحب سيمون اليهودى المصرى الفقير ، ولأنها لم تستطع أن تجمع دوطتها بعد حتى تتزوج من سيمون – يحضر سيمون وراشيل ، فينفرد « حائم » بسيمون ، ويسأله هل كان حقا ينوى

الانتحار ؟ فيجيبه « سيمون » بأنه كان ينوى الانتحار لأنه يعيش مأساة المواطن اليهودى فى كل بلد ، فقد ذهب إلى مصر لزيارة أهله ، فعومل من المصريين معاملة طيبة ، فشعر بأنه يخونهم لأنه ترك وطنه وجاء إلى إسرائيل . يسأله « حاتم » لماذا إذن لايحاول القضاء على هذه الدولة التى كانت سببا فى بؤس وشقاء اليهودى ، لأنها ذات نزعة صهيونية ؟ يجيبه سيمون بأنه يؤيد هذا الاتجاه الذى ينادى به أيضاً « الفريد ليلنتال » وجماعته المعادون للصهيونية فى أمريكا . تعود « سارة وراشيل » ، يراقص سيمون راشيل ، حين يدخل الكواهين الأربعة « وليفى » و « أندرسون » ، وهم فرحون لأن بن جوريون تخلى عن عزلته وتولى وزارة الدفاع — يشرب الجميع الأنخاب — يدخل « داندى » أحد المراقبين الدوليين لإتفاقية الهدنة . فيتآمر الكواهين الأربعة للايقاع به ، لأنه اتهم إسرائيل بالعدوان على شرق الأردن منذ أسبوع .

يطلب « كوهان » من « راشيل » أن تنادم « داندى » ، من أجل إسرائيل ، ومن أجل أن تكمل الدوطة . تستأذن من « سيمون » وتذهب إلى داندى وتراقصه ، ويرقص الجميع .

الفصل الثانى :

نفس المنظر السابق ، وحاتم قلق خوفا من أن يكون سيمون قد قبض عليه فى مصر ، ولكن سارة تقول له إنه منذ رحل ، وراشيل بدأت سوقها تنتعش — بأتى « كوهان » ويشكر سارة لأنها عرفته بالسنبورة الإيطالية الغنية « جوليا » التى وعدته الليلة . يدخل « امبرتو » زوج السنيورة - يسأل « كوهان » عن السبب فى عدم وجود حجرة بسريرين أو بسرير مزدوج فى أى فندق بالمدينة ، يجيبه « كوهان » بأنه رعاية للأخلاق ومحافظة على الشرف ، ولكن أمبرتو يعترض بأن « راشيل » قد باتت عنده البارحة ، تأتى « جوليا » وتطلب من زوجها « أمبرتو » أن يصعد ليحزم الأمتعة

للرحيل — تفسر له إصرارها بأنها عرفت قصته مع « راشيل » ، وبأن « كوهان » كان يريد أن يتسلل إليها فى غرفتها الليلة الماضية ، يقوم إليه « أمبرتو » ويضربه علقة ساخنة — ويحزم أمتعته ويرحل هو وزوجته — يدخل الكواهين الثلاثة واجمين لأن مؤتمر باندونج حذف إسرائيل من مجموعة الدول الآسيوية .

يدخل « أندرسون » و « ليفى » وهما يشعران بخيبة أمل لتأسيسهما شركة فى إسرائيل ، يحاول الكواهين تهدئتها ، أملا فى « بن جوريون » الذى سوف يحل مشكلة إسرائيل — وقد بدأ فى حلها فعلا ، بتهريب الحشيش إلى مصر ، وتنظيم شبكة للتجسس عليها ، ورسم سياسة للتحرش بمصر فى قطاع غزة لإرهابها وحملها على قبول الصلح ، أما إذا قامت الحرب فستتدخل الدول العظمى وتفرض الصلح على العرب فرضا كما فرضت الهدنة من قبل ولكن « أندرسون » يقول إن الشىء الوحيد المضمون فى إسرائيل هو الإفلاس — يعترض « كوهينون » ويقول إن أمريكا سوف تساعد إسرائيل لتخرج من ورطتها ، لأن اليهود يسيطرون على كل شىء هناك حتى البيت الأبيض نفسه — بيد أن « أندرسون » يقول إن الشعب الأمريكى يجهل هذا ، ويوم يعرف سوف يختلف الأمر حينئذ — ويسأل الكواهين الأربعة أى فرق بين الصهيونية كنزعة عنصرية ، وبين النازية ، يجيبه « كوهان » بأنهم شعب الله المختار ، ولكن أندرسون يقول إنها خرافة — يشتد الجدل بين الجميع ، فيغضب أندرسون وليفى ، وينصرفان — ويقرر « كوهينون » أنه سوف يذهب خلفهما ليستر ضيهما ، تدخل — « راشيل » غاضبة فقد قبض على « سيمون » فى مصر — وهى فى ثورتها تهتف بسقوط إسرائيل .

الفصل الثالث :

نفس منظر الفصل السابق :

يدخل « سيمون » – فى حديثه مع « حاتم » نعرف أن « ليفى » بشجع الحركة بماله ورأيه ، يحضر « ليفى » ويسأل « سيمون » عن الحال فى مصر ، فيقول « سيمون » إن المصريين لايعادون اليهود ، ولكنهم يعادون الصهيونيين ودولة إسرائيل ، وأنه ليس فى الدنيا بلد أكرم من معاملة الأجانب من مصر ، يسأله « ليفى » إذا كان يحب مصر كذلك فلماذا أتى إلى إسرائيل ؟ يجيبه بأنها الدعاية الصهيونية ، وأحلامها الكاذبة ، ومجد إسرائيل ، وشعب الله المختار ، وأرض الميعاد من الفرات إلى النيل ، أما فى مصر فقد قبضوا عليه مع الجواسيس الصهيونيين وحاكموه محاكمة عادلة انتهت ببراءته .

وعودته إلى إسرائيل ما كانت إلا حبا فى « راشيل » ، ولا حل لمشكلته ومشكلة الألوف من اليهود إلا بزوال دولة إسرائيل ، لأنها إن بقيت فستكون وبالا على اليهود فى كل بلاد العالم . يصعد « ليفى » لينام ، يسأل سيمون « حاتم » عن راشيل ، فيخبره هذا بأنها مع السنيور « امبرتو » وعليه أن يصبر من أجل الدوطة – تأتى « سارة » وينصرف « حاتم » تطلب « سارة » من « سيمون » ألا يسأل عن راشيل لأنها مشغولة مع السنيور – تدخل السنيورة « جوليا » حاملة حقيبة السفر ، فتهنئ سارة ، ولكن السنيورة تطلب منها حجرة مستقلة ، وتطلب منها ألا يعرف زوجها أنها جاءت . توصلها إلى حجرتها ، وتعود إلى سيمون فتطلب منه أن يذهب إلى السنيورة فى حجرتها ، فهى مليونيرة ، وقد استلطفته ، فيصعد إليها يدخل « امبرتو » و « راشيل » ، تنفرد « سارة » « براشيل » ، وتطلب منها أن تأخذ من « السنيور » أقصى ما تستطيعه لأن السنيورة قد حضرت ، وربما تكون هذه آخر ليلة له فى الفندق ، ينصرف « أمبرتو » و « راشيل » – يدخل

للكواهين جميعا إلا « كوهينوف » ، وهم واجمون – يفسرون سبب وجومهم ، بأن مصر قد عقدت صفقة أسلحة تشيكية – وأن عبد الناصر قد اتهم الحكومة الأمريكية علنا بالوقوع تحت سيطرة الصهيونية العالمية ، وأن « ليلنتال » انتهز فرصة هذا الاتهام ، وطالب الكونجرس بالتحقيق فى هذا الاتهام الصريح ، يحضر « كوهينوف » ، ويخبرهم بأنه نجح فى دعوة السفير الروسى إلى حفل يقيمونه له لمناقشته مجتمعين فى موقف حكومته من صفقة الأسلحة لمصر – يتشاجر الأربعة حول من يدفع تكاليف هذه الحفلة ، ثم يتفقون على أن يأكل كل على حسابه أما السفير فعلى حساب كوهينوف ، يحضر السفير فى الموعد الذى ضربه – فيطلبون منه أن تمنع روسيا صفقة الأسلحة التشيكية ، فيقول إن تشيكوسلوفاكيا دولة حرة ، وأن مصر لا تبغى الاعتداء على أحد وإنما هى تدافع عن حدودها فقط يرحل السفير وهم ساخطون عليه ، تدخل « جوليا » وذراعها فى ذراع « سيمون » – ثم يدخل « داندى » تقول السنيورة « لسيمون » إنه يحب « راشيل » وهى تخونه ، وهى تحب زوجها وهو يخونها ، يطلب منها « سيمون » أن تستبدله « بداندى » ويخرج – تنظر « جوليا » نحو « داندى » ويبتسمان – تنتقل إلى مائدته ثم يتحادثان قليلا وينتقلان إلى حجرة داخلية – يدخل « ليفى » ويلتقى « بسيمون » ثم يحضر « اندرسون » ويعامل « ليفى » بفتور – يسأله « ليفى » عما به فيخبره بأن رأس المال مقيد فى البنك باسمه هو مع أنهما شريكان يفسر له « ليفى » الأمر بأن هذه حيلة يقصد بها ألا يخرج « ليفى » بماله من إسرائيل لأنه يهودى وبذلك يضمنون رأس المال . ينضم « اندرسون » إلى الحركة ، ويتعهد بفضح الصهيونية أمام الشعب الأمريكى ، ويتعهد الشريكان بدفع الدوطة لراشيل حتى تخلص لسيمون – يدخل « امبرتو » و « راشيل » ، ثم يدخل « داندى » و « جوليا » – وتحدث مشاجرة بين – « داندى » و « أمبرتو » .

الفصل الرابع : فى مشهدين — المشهد الأول

نفس المنظر السابق :

« حائم » يخرج ليشترى خبزاً ، ويخرج والكواهين الأربعة ليشترى كل منهم الخبز لنفسه بعد أن ساءت الحالة فى البلاد ، وأصبح الخبز شحيحاً .

يدخل « سيمون » ليخبر « ليفى » أن الجماعة قد قررت إعلان الثورة العامة فى الحال ليضعوا مجلس الأمن أمام الأمر الواقع فيعلن تصفية إسرائيل ، وليسبقوا الغوغاء التى بلغ سخطها درجة الغليان ، ويطلب « سيمون » من « ليفى » أن يبقى فى الفندق حتى يأتى إليه الثوار ليحملوه إلى دار الرياسة رئيساً للحكومة .

تدخل « راشيل » وتسرع خلف « سيمون » لكنها لا تدركه فتعود ، تحاول إغراء « ليفى » ولكنها تفشل . يدخل « حائم » ومعه الخبز فيعطيه « لراشيل » لتصعد به إلى أمها . ويقدم لليفى قطعة من الجبن الفلمنكى حصل عليها بشق الأنفس — يدخل الكواهين الأربعة ، ويجلسون فى أحد الأركان يأكلون الخبز الذى فى أيديهم وهم يتأففون لأنه خبز أسود وبلا إدام — يحتد النقاش بين « ليفى » وبينهم ، يقولون إن أمريكا سبب النكبة لأنها سمحت « للبلنتال » وجماعته بأن يشوهوا صورة إسرائيل أمام الشعب الأمريكى فيرد عليهم « ليفى » بأن إسرائيل سوف تنهار لأنها تعيش على التسول من أمريكا وأوربا ، وحين ينقطع المورد لاتستطيع أن تعيش .

يدخل « عزرا » صائحا بأن الثورة قائمة فى البلد — يدخل « سيمون » ومعه ضباط يؤدون التحية العسكرية « لليفى » ويقبضون على الكواهين الأربعة — ترتفع أصوات المتظاهرين فى الخارج تهتف بسقوط الصهيونية ، وبسقوط إسرائيل .

المشهد الثانى :

نفس المنظر السابق .

حائم وسارة يتحادثان عن « ليفى » الذى نسيهم — تدخل « راشيل وسيمون » فرحين لأن هيئة الأمم المتحدة قررت السماح بالرجوع إلى بلادهم الأصلية ، والفضل فى ذلك يرجع لسيمون مندوب مصر ، وقد أيدته الكتلة الآسيوية الأفريقية والكتلة الشرقية ، أما الكتلة الغربية فقد حاولت إحباط القرار . يدخل « عزرا » ويطلب من « حائم » أن يعطيه حسابه ، يحاول « حائم » أن يستمهله حتى تستقر الأحوال وتقوم الدولة الجديدة ، ولكنه يصر على طلبه لأنه سوف يعود إلى اليمن ، ولأنه يشك فى نية « حائم » فقد يسافر بغتة برأس المال كله ، يتفقان على أن يبيت الليلة فى الفندق ، وغدا يصفيان الحساب ، يدخل الجنود يقودون الكواهين الأربعة الذين جاءوا لأخذ حقائبهم قبل أن يرحلوا إلى بلادهم التى جاءوا منها — يطالبهم « حائم » بدفع ما عليهم للفندق ، يحاولون التنصل ، ولكن رئيس الفرقة التى تقودهم يهددهم ، فيدفعون صاغرين : يدخل « سيمون » و« راشيل » يبكى الكواهين الأربعة آخر لحظاتهم فى تل أبيب ، فقد يدمرها العرب ، وكان فى زعم اليهود أن تكون عاصمة أرض الميعاد من الفرات إلى النيل ، لقد انتهى كل شىء ، وأحلام الإمبراطورية الكبرى والسيطرة على العالم ، يسخر منهم « عزرا » ، ويقول لهم إن : فلسطين بلد عربى ، وإن العرب أمة واحدة .

كتبت هذه المسرحية عام ١٩٥٦(١) — أى بعد أن كتبت مسرحية « شيلوك الجديد » بأحد عشر عاما وسوف نرى إلى أى حد تتردد نفس الأفكار فى المسرحيتين . والأفكار هنا تأتى من منطلق باكثير وإيمانه بحق

(١) يوسف أسعد داغر — المسرحيات العربية والمغربة ١٨٤٨ — ١٩٧٠ ص ٣٤٨ — بالرغم من أنه ليس مدونا عليها تاريخ الطبع :

شعب فلسطين فى أرضه ، وإيمانه بعروبة فلسطين – وهى رؤية فنان أكثر منها رؤية رجل سياسة ، ورجل تاريخ ، كما سبق أن أشرنا .

فى المسرحية شكل واحد من شكول الصراع هو الصراع بين الصهيونية كمذهب سياسى، وبين اليهودية كدين وجنس. الصهيونية تريد أن تفرض نفسها على اليهود ، وتجرهم من كل ممالك الأرض إلى فلسطين وتقيم لهم دولة ، ثم تريد لهم أن يخرجوا إلى ما وراء هذه الأرض ، وتزين لهم أن مملكتهم يجب أن تكون أرض الميعاد من الفرات إلى النيل – وأنهم لابد من السيطرة على العالم كله اقتصاديا أولا وسياسيا تبعا لذلك .

أما اليهود فيرون أن فلسطين عربية ، وعليهم أن يعيشوا فيها كعرب ، وأما هؤلاء الذين يأتون من دول الغرب ليقيموا فى إسرائيل ، فهم صهاينة وليسوا يهودا حقيقة ، والصراع فى شكله هذا هو صراع بين السفارديم يهود الشرق وبين الاشكنازيم يهود الغرب. يكون هذا الصراع مستترا أول الأمر ، ولكنه يبرز بعد ذلك ، ويمثله « عزرا » و « سيمون » من يهود الشرق ، والكواهين الأربعة من يهود الغرب – أما « ليفى » « وأندرسون » و « حائم » و « سارة » فبالرغم من أنهم من يهود الغرب ، لكنهم جاءوا إلى إسرائيل طمعا فى الرزق ، بيد أن ظنهم خاب . وللصراع وجه آخر ، هو صراع بين من يريدون بقاء إسرائيل ، وبين من يريدون انهيارها .

منذ بداية المسرحيه ، وباكثير يبرز جانب هذا الصراع ، لكنه مستتر أول الأمر – يتمثل فى سخط حائم وتبرمه .

حائم : (متنهدا متبرما) هاه ! يوم جديد من أيام البؤس والتعاسة ؟

سارة : متبرم دائما كعادتك ؟ ماذا يجديك هذا اليوم ؟

• • •

حائم : يا حسرة على أيام زمان !

سارة : قبل وقوع هذه الأزمة !

حائم : قبل قيام هذه الدولة !

سارة : صه لا يسمعك أحد .

حائم : ليسمعوا فإنى لا أبالى ، كنا مبسوطين حتى جاء هؤلاء القوم فأقاموا دولتهم وجلبوا إليها المفاليك والصعاليك من كل شكل ولون(١) ،

يستمر سخط « حائم » وتبرمه ولايرى فى الوضع القائم إلا كل سوء ، فهو يدرك الموقف من كل أبعاده ، هو يعلم أن إسرائيل لا يمكنها اقتصادها من أن تعيش دون الاستعانة بغيرها .

حائم : كوهينون غنى لأن أمريكا غنية ، وكوهان فقير لأن فرنسا فقيرة ونحن شحادونه مفلسون لأن دولتنا شحاذة مفلسة تتسول فى كل مكان (٢) .

ويحاول الكواهين الأربعة اقناع حائم بأن الأزمة سوف تنفرج ، وأن الحلف المركزى بين العراق وتركيا سوف يضم إليه بريطانيا وإيران وباكستان ، الأمر الذى يصدع جبهة الدول العربية ، ويترتب على ذلك انقسامها إلى معسكرين : معسكر مصر ومعسكر العراق وفى هذا ضعف للدول العربية ولمصر على وجه التحديد ، فلا تستطيع أى منها أن تهدد كيان إسرائيل ، فتوافق جميعها على عقد الصلح مع إسرائيل – بيد أن حائم لا يقتنع بنظرة الكواهين إلى الأمر ، فهى فى نظره محاولة لتزيين الأمر وهى فى رأيه نظرة فيها تفاؤل أكبر مما يحتمله الواقع ومما تؤدى إليه الأحداث .

---

(١) المسرحية – ص ٣ – ٤

(٢) المسرحية ، ص ٨

كوهينوف : سينتعش حالك عما قريب !

كوهان : سيزول هذا الكساد الذى تشكو منه !

كوهين : سيعمر فندقك بأغنياء العرب يأتون من كل مكان للتسلية والمتعة !

كوهينون : وسيتدفق عليك المال من كل عملية .

حاتم : ماذا تقولون ؟ أجادون أنتم أم تمزحون وتتندرون .

الأربعة : طبعاً جادون .

حاتم : وكيف يكون ذلك ؟

كوهينوف : سينعقد الصلح بيننا وبين العرب .

كوهين : فيرتفع الحصار الاقتصادى .

كوهينون : وتفتح أسواقهم لبضائعنا ومصنوعاتنا .

كاهان : فيفيض المال فى إسرائيل فيضا .

حاتم : حلم جميل لو يتحقق .

الأربعة : سيتحقق فى القريب .

حاتم : كلا .

سارة : لاتجهدوا أنفسكم ياسادة . لن يقتنع زوجى بهذا الذى تذكرون إلا إذا رأى مصداق ذلك بعينه .

كوهينون : الدلائل كلها تشير إلى ذلك .

حاتم : أى دلائل ؟ الأزمة الخانقة ؟ عجز الحكومة عن دفع مرتبات الموظفين ؟ إضراب الأطباء ؟ مظاهرات العمال ؟ (١) .

يأخذ الصراع شكلا عنيفا حين يدور الحوار بين الكواهين الأربعة وبين عزرا اليهودى اليمنى حول تقديس السبت عند اليهود .

كوهينون : لاتنس يامسيو كوهينوف أننا (دولة) يهودية فيجب أن علينا أن نحترم السبت .

---

(١) المسرحية — ص ١٠-١١ .

كوهينوف : رجعية سخيفة لاتليق بدولتنا المتحضرة .

كوهينون : هذا لوكان يهود إسرائيل كلهم متحدين مثلك — لكن منهم المؤمنين المحافظين .

كوهينوف : تعنى أولئك الرجعيين المنحطين من يهود العراق ويهود المغرب ويهود اليمن — هؤلاء يجب أن يكونوا تبعاً لنا لا أن نكون تبعا لهم .

كوهان : أنا على رأى مسيو كوهينوف — إنه من أسخف السخف أن يعرض علينا نحن يهود أوربا وأمريكا بأن ننحط إلى مستوى يهود اليمن .

(يظهر حينئذ عزرا عند البوفيه وكان قد دخل متسللا)

كوهين : صه : هذا عزرا اليمنى !

عزرا : (يستدير إليهم والشر فى عينيه) لاتحاول ياكوهين أن تسكت أصحابك فقد سمعت كل شئ .

عزرا : تريدون إلغاء السبت وتزعمون أنه رجعية لاتليق بغير يهود الشرق — أليس هذا ما كنتم تقولونه ؟

كوهينوف : بلى هذا حق .

عزرا : إن السبت سيبقى على رغم أنوفكم — فإن لم تعجبكم الحال فاخرجوا من اسرائيل .

(يتضاحك الجميع)

عزرا : ويلكم مم تضحكون ؟ من زندقتكم وإلحادكم ؟

كوهان : بل من تأخرك (يضحكون)

كوهين : إذا خرجنا من إسرائيل فلمن نتركها ؟

كوهان : لعزرا وجماعته ، ليهود الشرق . . للسفارديم !

كوهينوف : إذن تصبح اسرائيل أشد دول الأرض انحطاطاً !

عزرا : (معتداً) بل أنتم سبب الانحطاط يا اشكنازيم . مادمتم فى إسرائيل فلن يتم لها مجدها الموعود أبداً . (يتعالى ضحكهم)

كوهين : أتستطيع ياعزرا أن تقول لنا لماذا ؟

عزرا : لأنكم لستم من شعب الله المختار — أنتم دخلاء من نطف السلاف والصقالبة واللاتين والجرمان ومن شتم من الأمم .

(يمضون فى ضحكهم)

كوهينون : ومن هم شعب الله المختار إذن ؟

كوهان : أنتم ؟

عزرا : (محتدا) نعم نحن .

الأربعة : (ساخرين) أنتم ؟ ؟

(يرتجف عزرا غضبا وهم يقهقهون ضاحكين(١)) .

يستمر خط الصراع فى الارتفاع فالشباب اليهودى يعيش فى محنة ، سببها إنشطار ولائه بين دولته التى أتى منها وبين إسرائيل ، « وسيمون » يعانى من هذه المحنة ، حاول أن يختار إسرائيل فلم ينجح ، وحاول أن يختار مصر بلده الأصلى ، فأحس بأنه غريب بين المصريين ، وأنه يخونهم فى كل لحظة لأنه يدين بالولاء لإسرائيل ، ففكر فى الانتحار ، وما منعه إلا حبه « لراشيل » .

حائم : قد استبعدت الآن فكرة الانتحار فلا تعد إليها وفكر يا بنى فى حل آخر .

سيمون : أى حل ياعم حائم ؟

حائم : آه لو كنت شابا مثلك .

سيمون : ماذا كنت تصنع ؟

حائم : كنت أكافح .

سيمون : كيف ؟

---

(١) المسرحية — ص ١٨ — ١٩

حائم : (يتلفت حوله ليتأكد من خلو المكان ثم يقول بصوت خافض) هذه ليست مشكلتك وحدك بل يعانيها كثير من شباب اليهود مثلك .

سيمون : أجل .

حائم : والحركة الصهيونية وقيام هذه الدولة هما سبب هذه المشكلة ؟

سيمون : نعم .

حائم : فلم لاتكافحون للقضاء على هذه الدولة فتريحونا منها فإننا جميعا فى بؤس وشقاء ؟

سيمون : هذا ما ينادى به « الفريد ليلنتال » وجماعته المعادون للصهيونية فى أمريكا .

حائم : أجل هؤلاء هم الذين يعملون حقا لخير اليهود فى العالم .

سيمون : لكن الصهيونيين هم الغالبون فى كل مكان .

حائم : لأننا أيدناهم وانخدعنا بأضاليلهم حتى بعد ما انكشفت لنا هذه الأضاليل(١) .

وكما دخل العرب ، ومصر خاصة ، طرفا فى الصراع بين الفلسطينيين واليهود فى الواقع ، دخلت مصر طرفا فى الصراع فى المسرحية ، فيهود الشرق يؤيدون مصر ما شاءت لهم البقاء فى أرض فلسطين مع غيرهم ، متأثرين فى هذا بالضغط الصهيونى عليهم ، واعتبارهم غرباء عن إسرائيل ، ويهود الغرب الذين طبعوا القضية بالطابع العنصرى السياسى يعادون مصر ، ويؤلبون عليها القوى الكبرى .

كوهينوف : أنسيت طيران المستر جورج آلن وكيل وزارة الخارجية الأمريكية إلى مصر لمقابلة رئيسها جمال عبد الناصر ؟

كوهينوف : وأى شىء فى ذلك ؟

---

(١) المسرحية — ص ٢٩ — ٣٠

كوهينون : ألا تدرى من الذى أمره بذلك ؟

كوهينوف : (ساخرا) أنت ؟

كوهينوف : (محتدا) طبعا .

كوهان : لكن يامستر كوهينون . . .

كوهينون : لكن ماذا ؟

كوهان : الرئيس إيزنهاور هو الذى آمره .

كوهينون : ومن الذى أمر الرئيس إيزنهاور ؟

كوهينوف : (تبلغ سخريته القمة) أنت ؟

كوهينون : (يزداد حدة) نعم . . . أنا الذى أبرقت بذلك إلى زعيمنا الكبير المستر برنارد باروخ .

كوهينوف : لكنك ادعيت الساعة أنك أنت الذى أمرت إيزنهاور ؟

كوهينون : أجل . . أنا أمرت باروخ وباروخ أمر أيزنهاور وأيزنهاور أمر جورج ألن (٢) .

يبلغ الصراع ذروته قبل أن تندلع الثورة ، ولقد كان من أسباب هذه الثورة ، مؤتمر باندونج الذى قرر حذف اسم إسرائيل من كتلة الدول الآسيوية ، وحركة « ليلنتال » التى تعادى الصهيونية ، والتى أثارت الرأى العام الأمريكى ، وفتحت عيون الشعب الأمريكى دافع الضرائب على أن بلاده واقعة تحت سيطرة الصهاينة - كما كان من أسباب الثورة أيضاً صفقة الأسلحة التشيكية لمصر - كل هذه الأسباب أدت إلى إزدياد الحصار الاقتصادى على إسرائيل . وإلى رغبة المجتمع الدولى فى تصفية إسرائيل ، وحث مجلس الأمن على اتخاذ هذا القرار . وامتناع دول أوربا وأمريكا عن مديد العون الاقتصادى ، وإسرائيل لاتستطيع أن تعيش إلا على المعونة لأن مواردها لاتكفى نفقاتها التى تزيدها أعباء النفقات

(١) المسرحية - ص ٨٥

العسكرية لتحتفظ إسرائيل بتفوق عسكرى على دول المنطقة العربية، يدخل « ليفى » طرفا فى الصراع ، فهو يمثل وجهة النظر التى ترى تصفية إسرائيل، والكواهين الأربعة هم الطرف الآخر للصراع .

كوهينون : هل أنا مسئول عما وقع من أمريكا ؟ أ أنا مسئول عما ارتكبه ذلك الشعب الغبى ؟ .

ليفى : (يثور) أنا لا أسمح لك يا مستر كوهينون أن توجه إلى الشعب الأمريكى هذا الكلام البذىء .

كوهينون : هذا قليل فى حقه . إنه يستحق لعنة صهيون .

ليفى : لعنة صهيون يا هذا قد وقعت على رءوس جميع اليهود فى العـــالم .

كوهينون : أمريكا هى السبب — أمريكا الخائنة - أمريكا الملعونة .

ليفى : غداً تندم على كلامك هذا حين تريد العودة إلى أمريكا فتسد أبوابها فى وجهك .

كوهينون : كلا لن أعود إليها أبدا .

ليفى : فأين تذهب بعد إنهيار إسرائيل ؟

الأربعة : لن تنهار إسرائيل — ستعيش إلى الأبد .

ليفى : ويلكم أين تعيشون ؟ ألا ترونها تنهار بالفعل ؟ لقد كانت تعيش على النسول من أمريكا وأوربا فانقطع اليوم هذا المورد فكيف تعيش ؟ وهذه الدول العربية لوشاءت لقضت على إسرائيل فى يوم واحد(١) .

نفس النهاية التى ارتآها باكثير لإسرائيل فى « شيلوك الجديد » إذ تعلن الهيئة الدولية قراراً بتصفية الدولة اليهودية ، بناء على صرخات اليهود واستغاثاتهم بدول العالم ، لتنقذهم من الكارثة الاقتصادية التى حلت بهم —

(١) المسرحية ص ١١٢ — ١١٣

والفارق بين المسرحيتين ؛ أن « شيلوك الجديد » كتبت والمانزل إسرائيل فى رحم التاريخ بعد، أما « شعب الله المختار » فقد كتبت ودولة إسرائيل أمر واقع — والدلالة هنا هى أن رؤية باكثير فى المسرحية الأولى تدخل فى باب النبوءة، أما رؤيته فى المسرحية الثانية فلا تزيد عن مجرد أمنية، ولكن لها ما يؤيدها تاريخيا : الاقتصاد والقومية العربية ويقظة العرب الدائمة لما يحاك لهم .

ثمة أواصر قربى أخرى بين المسرحيتين . مندوب مصر فى الأمم المتحدة هو الذى تقدم باقتراح السماح للمهاجرين اليهود بالرجوع إلى بلادهم الأصلية وأيدته الكتلة الأسيوية الإفريقية ثم الكتلة الشرقية — مندوب مصر هو « سيمون » فى مسرحيتنا هذه — أما فى مسرحية « شيلوك الجديد » فمندوب مصر — « فيصل » — يعلن باسم الجامعة العربية التنازل عن فلسطين لليهود ليجربوا إقامة دولتهم اليهودية فيها .

أما شخوص المسرحية . فالشخصية اليهودية بسماتها منذ فجر التاريخ ، لم تتغير عند باكثير — ومعظم شخوص المسرحية هى هذه الشخصية اليهودية — وهناك شخوص أخرى ليست لها ملامح هذه الشخصية ، مثل : ليفى واندرسون وامبرتو وجوليا .

وسوف نتناول شخصية حائم وسارة وراشيل وسيمون :

حائم وهو صاحب فندق فى تل أبيب ، يشترك مع زوجته فى خدمة نزلاء الفندق ، وهما يمثلان معا جانبا من جوانب الشخصية اليهودية التى تسعى خلف المال عن أى طريق ، والجنس طريق من الطرق عند اليهود — لراهما يتحسران على أيام الانتداب .

سارة : حقا كانت أياما حلوة ، كان الفندق يموج بالنزلاء .

حائم : وأى نزلاء — من شباب العرب الوارثين .

سارة : يبيعون أراضيهم لجماعتنا ثم . . . (تتغنج)

حائم : (ينغز جنبها وهو يكمل عبارتها فى نشوة) ثم يصبون الذهب صباً فى حجرك ! !

سارة : (تتنهد) راحت تلك الأيام يا عزيزى وراح معها شبابى !

حائم : لو بقيت تلك الأيام لما راح شبابك .

سارة : كيف يا حائم ؟

حائم : كانت البركة فى ابنتنا راشيل .

سارة : صحيح — يا عينى عليها — فاتتها أيام العز .

حائم : مسكينة — ما حضرت إلا أيام الفقر والنحس .

سارة : حتى عملها فى معسكرات قنال السويس طار من يدها أخيراً بعد اتفاقية الجلاء .

حائم : ويا ليتهم تركوا لها النقود التى جمعتها من عرق جبينها هناك — ولم ينقصوها بالرسوم والضرائب .

سارة : أجل لو اقتصروا على أخذ الضريبة منها على ماتكسبه هنا فى إسرائيل لهان الأمر .

حائم : وماذا تكسب هنا يا حسرة ! ممن ؟ من صعاليك المهاجرين ؟ (يتنهد تنهدا عميقا) آه إن بليتنا لكبيرة .

سارة : آه — كم أود لو أغمض عينى وأفتحها فأراها قد جمعت دوطتها وتزوجت .

حائم : إذا استمرت هذه الحال فلن تتمكن من جمع دوطتها ولا بعد مائة عـــام (١) .

وتتكرر نفس الصورة مرة أخرى ، حرص اليهودى على المال ، ولو عن طريق الجنس .

---

(١) المسرحية ص ٤ — ٥

حاتم : (متعجباً من نقاش زوجته) ويلك هذا ليس من عندك فممن استقيت هذا الكلام ؟

سارة : إن أردت الحق فقد سمعته البارحة من المسيو كوهان .

حاتم : البارحة ؟

سارة : نعم

حاتم : أين ؟

سارة : (متلعثمة) فى ... فى حجرته !

حاتم : لكنك لم تخبرينى .

سارة : قد أخبرتك الساعة .

حاتم : أعنى لم تخبرينى من قبل .

سارة : لم أشأ يا عزيزى أن أزعجك من نومك .

حاتم : شكرا يا عزيزتى ولكن هل خاض فعلا آنذاك فى حديث السياسة ؟

سارة : نعم كان البارحة متفائلاً جداً .

حاتم : (فى اشمئزاز) يا له من بخيل لئيم — خشى أن يدفع لك شيئاً فعدل بك إلى حديث السياسة(١) .

بيد أن حاتم ينفرد عن سارة بأنه قد يغض الطرف عن المال فى سبيل بعض القيم ، فهو يفضل لراشيل أن تتزوج سيمون لأنها تحبه ؛ فى حين تفضل سارة لراشيل أن تقضى الوقت مع ليفى واندرسون لأنهما أغنياء وسيمون فقير . الاختلاف هنا ليس اختلافا فى القيم والمفاهيم ، ولكن الاختلاف فى الدرجة ، كلاهما يزين للابنة راشيل أن تمارس الجنس مع من تشاء فى سبيل المال ، بل ويحضران لها الرفيق ، ولكن إلى أى مدى يفعلان هذا ، سارة على استعداد للوصول إلى آخر المدى ، ولكن حاتم

(١) المسرحية ص ٧ .

يصل إلى مدى معين يقف عنده وهذا هو ما أعنيه بأنهما يختلفان فى الدرجة .

سارة : إذن فهما مليونيران ؟

حاتم : معلوم .

سارة : واحسرتاه على راشيل — لماذا لم تكن هنا البارحة .

حاتم : دعيها يا عزيزتى ... إنها قلقة على خطيبها سيمون كما تعلمين .

• • •

حاتم : على كل حال لا شأن لنا بما بين راشيل وبين خطيبها . إنها تحبه يا سارة .

سارة : أحبها الفقر والفلس . هذا يريد أن يستولى على دوطتها .

حاتم : وأين هى الدوطة ؟ قد أكلتها حكومتنا الجوعانة(١) .

حاتم هنا فى سبيل حب ابنته لسيمون يتغاضى بعض الشىء ، وإن كان فى خلده أن المكاسب تقل ، والضرائب تزيد ، والمعيشة لاتطاق والدولة مفلسة تتسول وتتسلح على حد قوله . وهذا يدفعه إلى مناصرة سيمون ومناصرة دعوة ليلنتال . هذه المناصرة ليست عن قيم يؤمن بها بقدر ماهى رد فعل للأزمة الإقتصادية التى يعيشها ، فهو إذن لا يؤمن بدولة إسرائيل قدر إيمانه بما تحققه له هذه الدولة من كسب مادى ، وقد رأيناه فى بداية المسرحية يتحسر على أيام الانتداب البريطانى .

ألح باكثير على هذين الجانبين فى الشخصية اليهودية : المال ، والجنس فى سبيل المال . وكل شىء يهون بعد ذلك ، وكما سبق أن أشرنا فإن باكثير يرسم شخوصه من بعد واحد ، أما الأبعاد الأخرى ، فلا يحاول أن يرسمها ، وليس هذا عيبا فى مسرحه السياسى ، لأنه يتوسل بالملهاة لعرض قضاياه . والملهاة تتطلب من الكاتب أن يركز على جوانب خاصة

(١) المسرحية — ص ٢٥ .

فى الشخصية تجعل منها مع غيرها من الشخوص كلا متكاملا فى بناء الكوميديا . هو إذن لا يرسم شخصية إنسانية بكل أبعادها الإنسانية — والمعول هنا هو أن تكون أبعاد الشخصية مع غيرها من الشخوص فى وحدة كاملة . لا تخرج على الخط المرسوم لها . وهذا هو ما فعله باكثير .

ليس غريبا إذن أن نرى كل شخوص المسرحية من اليهود يشترك هذا البعد فى تكوينها ، وسيمون أيضاً ، وهو صاحب قضية يناضل فى سبيلها . ولكن باكثير يريد أن يؤكد أن الشخصية اليهودية لها سمات معينة تتوارثها جيلا بعد جيل ، ليست وليدة البيئة أو المجتمع ، ولكنها وليدة العرق والعنصر . وهذه حقيقة علمية ، تظهر دائما عند كل الجماعات التى ترفض الذوبان فى المجتمعات التى تعيش فيها وتنغلق على نفسها — واليهود من أكثر الجماعات إنغلاقا على نفسها !

سيمون : أين هى خالتى سارة ؟

حائم : (يهز كتفيه) ما يدريني يا ولدى ؟ فوق ... فى حجرة من الحجر !

سيمون : فأين راشيل ؟

حائم : (يتلعثم) راشيل ... إنها ... إنها ...

سيمون : مع هذا السنيور الإيطالى طبعا ؟

حائم : لابأس يا ولدى ... اصبر قليلا ... من أجل الدوطة

سيمون : الدوطة ... دائما الدوطة .

حائم : ماذا بك ياسيمون ؟ ألا تحب أن تتزوجها سريعاً

سيمون : (يتنهد) كل يوم مع شخص جديد .

حائم : كلا هذا ليس بجديد ... نفس صديقها الذى جاءنا منذ شهور وأنت فى مصر . أما بلغتك قصته وقصة السنيورة زوجته ؟

سيمون : بلغتنى . قد حضر هذه المرة وحده بغير السنيورة .

حائم : أحسن حتى لانقع فى مشاكل !

سيمون : (فى سخرية) صحيح !

حائم : دعها يا ولدى تنتهز هذه الفرصة . لقد استولت منه فى يوم واحد على أكثر من مائة جنيه بين نقود وهدايا ، فإذا مكث عندنا عشرة أيام فسيبلغ دخلها ألف جنيه وتكمل الدوطة بإذن الله .

سيمون : مستحيل أن يعطيها ألف جنيه .

حائم : مستحيل عليك وعلى ياحبيبى لا على راشيل — إنها تعرف كيف تستل السواد من عينيه وهو مليونير وغارق فى حبها إلى أذنيه (١).

يشترك عزرا أيضاً — وهو يهودى يمنى — فى هذه الصفة ؛ الرغبة فى جمع المال . ولأنهم الوسيلة .

عزرا : يا حثالات الشعوب — إنى ما جئت إلى إسرائيل متشردا مفلسا مثلكم لقد حضرت بثروتى كلها من اليمن .

كوهان : الثروة التى جمعتها من الاتجار بقاذورات المسلمين هناك ؟ (يتضاحكون) .

عزرا : (مغضبا) أيها الفرنسى المخنث . إن قاذورات المسلمين هناك أفضل من الطعام الذى تأكله هنا .

• • •

عزرا : إن هذا الفرنسى الأحمق يجهل أن تجارة القاذورات فى اليمن نعمة خصنا الله بها دون المسلمين هناك . إذ يعتقدون أنها حرام عليهم فصارت تجارة خالصة لنا . فلما عيرنى بها هذا الجاهل أردت أن أفهمه أنها أكثر ربحا من تجارة الأطعمة هنا فى إسرائيل(٢) .

(١) المسرحية ص ٧٥ — ٧٦ .

(٢) المسرحية . ص ٢٠ — ٢١ .

ومن أبعاد شخصية حاتم أنه لايعرف اليأس والقنوط ، وحين أدرك أن الدولة تعيش فى أزمة اقتصادية ، وأدرك أن هذه الأزمة مستمرة لأنها تعيش على النسول على حد قوله ، لم يجد مفراً من أن يشجع سيمون على الانضمام إلى المناضلين من أجل تصفية إسرائيل .

حاتم : قد استبعدت الآن فكرة الانتحار فلا تعد إليها وفكر يا بنى فى حل آخر .

سيمون : أى حل يا عم حاتم ؟

حاتم : آه لو كنت شاباً مثلك .

سيمون : ماذا كنت تصنع ؟

حاتم : كنت أكافح .

سيمون : كيف ؟

حاتم : (يتلفت حوله ليتأكد من خلو المكان ثم يقول بصوت خافض) هذه ليست مشكلتك وحدك بل بعانيها كثير من شباب اليهود مثلك.

سيمون : أجل .

حاتم : والحركة الصهيونية وقيام هذه الدولة هما سبب هذه المشكلة ؟

سيمون : نعم .

حاتم : فلم لا تكافحون للقضاء على هذه الدولة فتريحونا منها فإننا جميعا فى بؤس وشقاء ؟ . (١)

وراشيل مسرحيتنا هذه هى راشيل «شيلوك الجديد » . راشيل «شيلوك» جرت عبد الله العربى الفلسطينى إلى الموائد الخضراء ، وأوهمته أنها تحبه حتى تحصل منه على الهدايا ، وحتى تضطره إلى بيع أرضه لليهود ، وقد نجحت فى مهمتها — كما أنها شاركت فى حركة النسل اليهودية إذ حملت من عبد الله —

(١) المسرحية ص ٢٩ .

كان هذا قبل أن تقوم دولة إسرائيل — أما وأنها قائمة فى مسرحيتنا هذه ، فإن راشيل تزاول نشاطها فى معسكرات الإنجليز فى القنال ، فإذا ما وقعت اتفاقية الجلاء المصرية الإنجليزية عادت إلى إسرائيل ، لتزاول نشاطها مع المهاجرين اليهود القادمين إلى إسرائيل . لكنها تحب سيمون وتجمع الدوطة من نشاطها حتى تتزوجه .

كوهان : فى سبيل إسرائيل باراشيل .

راشيل : كلا ماذا جنيت أنا من إسرائيل — أكلت مالى الذى جئت به من قنال السويس بالضرائب والرسوم .

كوهان : إنه مراقب دولى يتقاضى ألف دولار من هيئة الأمم المتحدة .

راشيل : هذا الأمريكى الذى اسمه إندرسون أغنى منه .

كوهان : أجل يا راشيل ولكن يبدو أنه لافائدة منه .

راشيل : كيف عرفت ؟

كوهان : جربته .

راشيل : متى ؟

كوهان : الساعة .

راشيل : وهذا المراقب يتقاضى ألف دولار ؟

كوهان : ولايدرى كيف يصرفها .

راشيل : (تنهض وتصلح شعرها) عن إذنك يا سيمون .

سيمون : لكن يا راشيل ...

راشيل : (تربت على كتفه) لا بأس يا حبيبى هه ... من أجل الدوطة(١) ؛ وترافق أمبرتو حين يأتى نزيلا فى الفندق ، فقد سعت إلى حجرته ليلا ، وقضت الليلة معه .

(١) المسرحية ص ٣٩-٤٠ .

أمبرتو : حقا ما أجملك !

راشيل : أجمل من السنيورة ؟

أمبرتو : أحلى وأمتع .

* * *

راشيل : سأعود إليك بالليل ... لاتنسى الهدية التى وعدتنى بها(١) .

وتحاول إغراء ليفى اليهودى الأمريكى الذى أصبح بعد الثورة رئيسا للدولة . فى الفترة التى كان سيمون مشغولا فيها بحركة تصفية إسرائيل ؛ وبعد أن أكمل ليفى لها الدوطة .

ليفى : أعذريه يا راشيل فهو مشغول هذه الأيام ... وأنت أيضاً

راشيل : (فى دلال) مشغولة ؟

ليفى : نعم ...

راشيل : (فى لهجة غزلة) إلا عنك يا سيدى فانى دائماً فى الخدمة !

ليفى : (يتجاهل قصدها) شكراً يا راشيل .

راشيل : شكراً ؟ شكراً على ماذا ؟ إنى لم أصنع لك شيئاً .

ليفى : على لطفك معى يا بنتى .

راشيل : أوه لماذا يا مستر ليفى تكبر نفسك هكذا ؟ إنك لشاب بعد .

ليفى : (يضحك) شاب ؟

راشيل : فى عنفوان الشباب .

ليفى : إبنتى الكبرى متزوجة ولها أولاد — أنا اليوم جد .

راشيل : أنت إذن أصغر جد فى العالم — لابد أنك تزوجت وأنت طفل وزوجت ابنتك هذه وهى فى المهد .

---

(١) المسرحية ص ٤٨ .

ليفى : أبداً أبداً ياراشيل .

راشيل : عندك إذن إكسير الشباب (فى توسل وإغراء) أفلا تعطينى منه شيئا يا مستر ليفى ؟

ليفى : ماذا تقولين يا راشيل ؟

راشيل : مثلما أعطيتنى تكملة الدوطة(١) .

إذن فهدف راشيل ليس الحصول على تكملة الدوطة ، ولكنها طبيعة فى المرأة اليهودية أن تقوم بهذا الدور . وراشيل حانقة على إسرائيل لأنها تستلب منها أموالها ، وحين يقرر سيمون الرحيل إلى مصر ، تقرر السفر معه ليعيشا هناك زوجين . ولقد هتفت بسقوط إسرائيل حين قبض على سيمون فى مصر متهما بالتجسس .

كوهان : لا بأس يا راشيل ... فى سبيل إسرائيل .

راشيل : (تنهض من الأرض بقوة وتصبح ثائرة) إسرائيل ... إسرائيل ؟ كل شئ فى سبيل إسرائيل . هذه الدولة الملعونة التى نعمل لها كل شئ ولانعمل لنا شيئا — تأخذ منا كل شئ ولانعطينا أى شئ .

سارة : صه يا بنتى ... هذا خطر عليك .

راشيل : أنا لا أبالى . ملعونة إسرائيل تسقط إسرائيل(٢) .

أما سيمون ، فهو مصرى يهودى ، لذلك نراه يحس بالغيرة على راشيل . إلا أن هذه الغيرة لم تصل به إلى الحد الذى تجعله يمنعها من اتخاذ الأخدان . أو حتى يعترض على هذا التصرف ، ولكنه يسكت من أجل إكمال الدوطة كما تقول له وكما يقول له حاتم . ولقد دفعته سارة إلى مغازلة السنيورة جوليا ولما حاول الاعتراض أقنعته .

---

(١) المسرحية ص ١٠٩ — ١١٠ .

(٢) المسرحية ص ٦٨ .

سيمون . ماذا أصنع لها ؟

سارة : تسألنى أنا ؟ إنها ... لاطفها ... إنها وحيدة .

سيمون : لكن ...

سارة : مليونيرة يا عبيط(١) .

وكما سبق أن قلنا فكل الشخوص تصور بعداً واحداً هاماً فى الشخصية اليهودية . حب المال حبا جما .

الفصل الثانى

باكثير والدراما

قضايا ونتائج

(١) المسرحية ص ٧٩ .

قضايا ونتائج

١ ـ بين بريخت وباكثير :

٢ ـ بين باكثير وبرنارد شو .

٣ ـ ملامح مسرح باكثير السياسى .

١ – بين بريخت وباكثير :

توضح مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » لبرتولد بريخت – التى كتبها عام ١٩٤٧ – الغاية التى يرمى إليها من ثورته على الصورة التقليدية للدراما « وهى » أن يستخدم المسرح كوسيلة لاستصدار أحكام من الجمهور فى قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية مختلف عليها (١) » .

كذلك نرى باكثير يستخدم المسرح لإثارة الرأى العام . فى مسرحيته « مسمار جحا » بعد أن تناقش المسرحية أمام الجمهور المتلقى كل الحلول ولا يبقى إلا حل واحد للتخلص من الاستعمار البغيض ، هذا الحل هو المقاومة المسلحة .

ومسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » يثير بها بريخت قضية ملكية الأرض الزراعية ، ومن صاحب الحق فيها؟ أهو المالك الذى ملكها بالميراث؟ أم الزارع الذى زرعها وتابعها حتى أثمرت باذلا الجهد والعرق ؟

والمسرحية تنقسم إلى جزءين – فى الجزء الأول يعرض المؤلف لمناقشة بين فريقين من الفلاحين حول ملكية قطعة أرض عقب عودتهم إلى ديارهم التى كان الغزاة النازيون قد أجلوهم عنها – والنزاع حول من أحق بالأرض ودون أن يصل النزاع إلى نهاية – ينقلنا المؤلف إلى الجزء الثانى من المسرحية . « وهو جزء يقدمه المؤلف لنقيس عليه فى حل النزاع السابق على ملكية الأرض والبت فيه بواسطة الجمهور نفسه وفقا لمنطق القياس العقلى (٢) » . وفى الحركة المسرحية الجواب عن السؤال القائم .

حدث أثناء إحدى الحروب الأهلية أن تركت زوجة حاكم طفلها (إذ كانت أكثر اهتماما بانقاذ ثيابها الجميلة من الاهتمام بانقاذ طفلها) ،

---

(١) د . محمد مندور – الأدب ومذاهبه – ص ١٥٣ .

(٢) المرجع السابق – ص ١٦٤ .

فتعهدته الخادمة « جروشا » وأحاطته برعايتها، ولكن الحاجة الملحة دفعت بها إلى الانحراف عن طريق الاستقامة ، ورغبة منها فى أن تكفل للطفل حياة كريمة ، وحتى لايرمى الطفل بأنه ابنها غير الشرعى ، تزوجت بغير من تحب . عادت الحكومة الشرعية وقبضت على زمام الأمور . ورفع أمر الطفل إلى القضاء بعد أن عادت أمه . وكان القاضى الذى يفصل فى هذه القضية هو « ازداك » الوغد الشكسبيرى الطابع كما يقول بنتلى (١) — أمر « ازداك » بوضع زوج الحاكم أم الطفل « وجروشا » والطفل داخل دائرة رسمت بالطباشير . وأمر المرأتين أن تجذب كل منهما الطفل نحوها، فمن كانت أقوى من الأخرى فى الجذب ، يكون الطفل من نصيبها ، فتجذب الأم طفلها إليها فى شدة وعنف وتفوز به — لكن « ازداك » يعكس الحكم ويعطى الطفل « لجروشا » ،لأن حبها للطفل كان أعظم من أن يجعلها تقدم على إيلامه . ثم يعلن الكورس المبدأ :

فالأطفال يسعدون بفضل رعاية الأمومة .

والعربات تسير على هدى بفضل عناية سائقها .

والوادى يزدهر ويثمر بفضل من يرويه .

ومسرحية « مسمار جحا » يثير بها باكثير قضية الجلاء وكيف يمكن أن يتم . وإذا كان « بريخت » قد عرض مسرحيته فى جزءين يكاد كل جزء منهما ينفصل عن الآخر « فليس فيها حبكة موحدة ، ولا بناء درامى موحد ، بل ولا وحدة موضوع حتى لكأن جزءيها منفصل كل منهما عن الآخر » (٢) بالرغم من أن « الحركة المسرحية تجيب عن السؤال » المطروح ، الأرض لمن ؟

فإن باكثير قد عرض قضيته فى وحدة متكاملة دراميا، فالخط الدرامى

(١) اريك بنتلى — المسرح الحديث — ص ٣٧٨ .

(٢) د . محمد مندور — المرجع السابق — ص ١٥٥ .

والبناء الدرامى يسيران سيرا طبيعيا منذ بدء العمل حتى نهايته ، وشكول الصراع فى المسرحية تخدم الخط الدرامى . وبناء الشخوص — وما فى هذا البناء من أبعاد تقدم أفعالا ؟ هى لبنات طبيعية فى البناء .

توسل « بريخت » لعرض قضيته بالاستعانة بقصة أخرى غير واردة منذ بدء عمله . أما باكثير فقد جعل من قصة « جحا » ، عاء تاريخياً يصب فيه قضيته .

والسؤال هنا هو : هل نستطيع أن نقارن بين « بريخت » « وباكثير » من حيث القدرة الدرامية لدى كل منهما لعرض قضيته ؟ . كلاهما فى هذين العملين على وجه التحديد صاحب قضيه . « بريخت » من منطلق اشتراكيته جاءت قضيته قضية أثارتها الاشتراكية والاشتراكية العلمية على السواء : الأرض لمن ؟ لمالكها أم لزارعها ؟

وباكثير منطلق من وطنيته ومصريته — فهو مصرى لأنه عاش معظم أيام عمره فى مصر ، وفيها تعلم ، ومنها أخذ . ولها أعطى — لذلك جاءت قضيته : كيف السبيل إلى الاستقلال ؟ . « بريخت » يدعو إلى فكرة — « وباكثير » يدعو إلى عمل .

استمد « بريخت » موضوع مسرحيته من مسرحية صينية قديمة ، وإن كان قد غير فيها تغييراً حاسماً بحيث تجتاز الوصيفة التى رعت الطفل رعاية الأم ، لا الأم الحقيقية امتحان حلقة الطباشير ،وبذلك يبين « بريخت » أن الروابط الاجتماعية أقوى من روابط اللحم والدم ، وتعد هذه المسرحية من أنجح مسرحيات « بريخت » وأقدرها على توضيح مقصده من المسرح الملحمى (١) .

أما باكثير فقد استمد موضوع مسرحيته من التراث الشعبى العربى

(١) د . عبد الغفار مكاوى — حياة برتولد بريخت وأعماله — ص ٢٠ .

عن نوادر جحا، وجعل منه ثائراً يحرض الشعب على الثورة ضد المستعمر، ويدفعه إلى حمل السلاح للحصول على الاستقلال، وهو بذلك يؤكد أن المقاومة المسلحة هى السبيل الوحيد أمام الشعب المستعمر — وليست هذه نغمة جديدة عند باكثير، ولكنها ملازمة له فى الكثير من أعماله ولقد نراها فى كل أعماله فى المسرح السياسى التى عرضنا لها فى هذا البحث.

يعقد «بنتلى» مقارنة بين سارتر وبريخت — «بنتلى من أكثر المتحمسين لبريخت والمترجمين عنه فى اللغة الإنجليزية (١) — فيقول إن المقارنة بين بريخت وسارتر هى مقارنة بين المسرح الملحمى؛ مسرح البعد الخارجى، وبين مسرح الوجودية؛ أى مسرح البصيرة الداخلية» وبريخت وسارتر يحاولان كلاهما الاهتداء إلى تركيب يندمج فيه الفرد والمجتمع، ووجه الخلاف بينهما أنهما يعالجان الأمر من ناحيتين متعارضتين، فبريخت يصل إلى الفرد عن طريق الجماعية، وسارتر يصل إلى الجماعية عن طريق الفرد»(٢).

فهما إذن ثائران متنافسان متعارضان، ثورة بريخت ماركسية النزعة لأنها منبعثة من الخارج، والإنسان ليس فى غنى عن الخارج.

وثورة سارتر من الداخل؛ من داخل النفس الإنسانية، وثورة سارتر الداخلية قد أدت إلى تحرير «أرجوس» (٣). وثورة بريخت الخارجية قد أنزلت السكينة وراحة الضمير على «شن تى» (٤). وجحيم سارتر شخصى وإن لم يخل من تعريض المجتمع. وجحيم بريخت اجتماعى (٥).

---

(١) المرجع السابق — ص ١٩.
(٢) بنتلى — المرجع السابق — ص ٣٨٤.
(٣) يشير إلى مسرحية «الذباب» لسارتر.
(٤) يشير إلى مسرحية «المرأة الطيبة من سوتزان» لبريخت.
(٥) انظر — بنتلى — نفسه — ص ٣٨٥.

أما باكثير فهو يجمع بين الثورة من الداخل والثورة من الخارج — فيما يقصد بنتلى — فسيمون «فى شعب الله المختار» يعيش فى جحيم — والجحيم هو الآخرون كما يقول «سارتر» — جحيم سيمون هو هذا الشعب الذى تجمع فى فلسطين من كل مكان، وهو لا يستطيع أن يشطر ولاءه بين مصر موطنه الأصلى، وإسرائيل موطنه الجديد بعد قيام الدولة. لذلك فهو يفكر فى الانتحار:

سيمون : نعم ... أنا فى أشد التعاسة ياعم حائم(١).

وقد أرسل له صديقه مردخاى رسالة تفيض باليأس والمرارة قبل أن ينتحر فى بلده رومانيا. انتحر صديقه لأنه أدرك المأساة على حقيقتها. فعندما عاد إلى رومانيا أحسنوا معاملته واعتبروه واحداً منهم كأى مواطن آخر — لذلك أحس بأنه أصبح غريباً بينهم، وأنه يخونهم فى كل لحظة، نفس المعاناة التى يعانيها «سيمون» — لأنه لم ينجح فى اختيار إسرائيل وطناً له. وحاول أن يعود إلى مصر، فعومل معاملة حسنة كما عومل مردخاى:

سيمون : لا فرق بين حالى وحال مردخاى، بل صدقنى ياعم حائم:

حائم : إن هذه حال كل شاب يهودى قضى عليه سوء الطالع أن ينشطر ولاءه بين بلده الأصلى وبين إسرائيل(٢).

ويظل «سيمون» فى معاناته حتى يفتح «حائم» عينيه على أن كثيراً من شعب إسرائيل يعيش محنته — حينئذ يحدد سيمون طريقه. ويبدأ فى العمل على تصفية دولة إسرائيل. وهو يختلف عن «أوريست» فى «الذباب» لسارتر، فى أن «أوريست» كان يعرف طريقه منذ أول الأمر، هو يريد أن يخلص أهل «أرجوس» من الندم، ويثأر «لأجاممنون» من أمه «كليمنسترا»

---

(١) باكثير — شعب الله المختار ص ٢٦.
(٢) المرجع السابق ص ٢٨.

ويزيح عمه من العرش الذى دنسه – وإذا كان « سارتر » قد جعل من مسرحيته أداة يقاوم بها الاحتلال النازى لباريس – فإن « باكثير » قد جعل من مسرحية « مسمار جحا » أداة لدفع الرأى العام إلى إتخاذ النضال المسلح وسيلة لمقاومة الاستعمار الإنجليزى وإجباره على الجلاء – وجدير بالذكر أن باكثير لجأ إلى المسرح اليونانى ، وكتب مسرحيته « أوديب » متناولا فيها قضية فلسطين .

« المسرح محكمة » – لاحقت هذه الصورة كثيراً من الكتاب المسرحيين ؛ فالمحكمة تقدم صراعا لفظيا مركزا ، وهى تقدم نقاشا ذكيا ، ولكنه ليس هذا الحديث المتحرر الذى يختلف بإختلاف وجهات النظر ، لأن النقاش فى المحكمة يهدف هدفا معينا ، هو الوصول إلى قرار(١) .

وأما أن « المسرح محكمة » فصفة غير المسرح العصرى – يقول « ابسن » الحياة تعنى مقابلة الشياطين أولئك الذين يدنسون العقل والقلب – وأما الكتابة فإهابة بالذات أن تؤدى دور القاضى !(٢) وكتب استرندبرج « إن كتابة المسرحيات إنما هى أبهج عمل فى العالم فهى تجعل الإنسان إلها صغيراً يتحسس القلوب والأصلاب ... يحكم ... ويعاقب ... ويطرد من النعيم ... ويجازى خير الجزاء »(٣) .

أما « بريخت » فقد طرح مشكلاته فى كثير من مشاهد قاعات المحاكمات ولقد أشرنا إلى مسرحيته « دائرة الطباشير القوقازية » . والمحكمة عند « بريخت » النموذج للنقاش الإنسانى والحركة والمسئولية .. لقد استطاع « بريخت » أن يجعل من المسرح قاعة محكمة « يهيب فيها بالجمهور أن يفكر ويبحث عن حل بدلا من أن يفرض عليه الحل الوحيد ، إن هدفه هو تحريك المتلقى إلى

(١) انظر – بنتلى – المرجع السابق ص ٤٥٦ .
(٢) نفسه – نفس الصفحة .
(٣) نفسه – نفس الصفحة .

الفاعلية والتغيير ، لأن موقف الإنسان من العالم ينبغى أن يكون موقف الثورى الفعال ، لا موقف المشاهد المتأمل(١) .

ولقد يطلق على مسرح « بريخت » الملحمى اسم المسرح غير الأرسطاطالى أو المسرح الديالكتيكى الذى يوقظ ملكة الحكم عند المتفرج ، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والدهشة لما يراه ، ويبعث فيه إرادة التغيير الثورى للقيم والظروف الاجتماعية التى يعيش فيها ويراها أمامه على خشبة المسرح(٢) . وليس موضوعنا أن نشير إلى ما فى تسمية بريخت « المسرح الملحمى » من غموض .

المسرح الملحمى – فيما يرى « بريخت » ، يوقظ نشاط المشاهد وينبهه ، ويطلب منه أن يقطع فى الأمر برأى ، ويجعله يواجه الحركة بالمناقشات إلى أن تصبح إدراكاً(٣) .

ومسرحية « باكثير » « مسمار جحا » تتوسل بالمحكمة لعرض القضية : باع حماد القصر لغانم ، واشترط عليه أن يزور مسمارا فى مكان ما بالحائط فى أى وقت يشاء – وغانم متضرر من هذه المعاناة التى تسببها الزيارات الكثيرة التى لا تفرق بين ليل ونهار . وغانم لا يريد أن يبيع القصر ثانية لحماد ، وحماد لا يريد أن ينزع مسماره أو يكف عن زيارته . والقضاء لا يستطيع أن يأخذ فى القضية برأى . والرأى العام يبدأ فى اليقظة ، إذ تستيقظ ملكة الحكم عند المتفرج . يوقظها أصوات الناس خارج المحكمة – فى المسرحية فتهتف :

(١) نفسه ص ٤٥٦ – ٤٥٧ .
(٢) انظر الدكتور عبد الغفار مكاوى – المرجع السابق ص ٣٢ .
(٣) نفسه ص ٢٣ .
(٤) بنتلى « المرجع السابق – ص ٣٦٣ .

يارب المســـمار انزع مســـمارك
من دار الأحرار إذ ليست دارك

يوجه حماد نظره إلى الجمهور مطالبا إياه بأن ينزع المسمار الكبير — وهو الاستعمار .

كتبت هذه المسرحية ومثلت عام ١٩٥١ — وفى آخر العام ألغيت معاهدة عام ١٩٣٦ — وبدأ النضال المسلح بين الشعب والمستعمر — وهو الوسيلة الوحيدة التى ارتآها المسرحية — ولا يعنى هذا أن المسرحية كانت الدافع لهذا النضال المسلح ، لأن ايقاظ ملكة الحكم عند المشاهد ، والتى تترتب عليها حركة الرأى العام فى مصر أمر عسير ، دونه فى المقام الأول التكوين النفسى والعقلى للإنسان المصرى .

مهما يكن من أمر فباكثير اتجه نفس الاتجاه للمسرح الملحمى كما ارتآه « بريخت » . فى نفس الفترة الزمنية(١) — ولم يأت عمل « باكثير » تقليداً أو محاكاة أو افتعالا ، وإنما جاء عملا ناضجا ينبئ عن قدرة درامية كبيرة لم يتدخل فى الأحداث كما فعل « بريخت » . « فإن كان مسرح بريخت ساحة محكمة ، فإن المؤلف إذن يقوم بوظائف القاضى والمحلفين ووكيل النيابة ، ومع ما يزعمه عن الموضوعية تظل النغمة الذاتية تتردد فى أعماله ، فإن شخصيات بريخت ما تزال تنتسب لسيرته الذاتية ولو بطريقة أكثر تخفياً . ولقد دخل بريخت نفسه إلى مسرحياته .. فهو يصوغ الآراء ويعالج الأحداث .. ومن بين التجديدات الشكلية فى المسرح الملحمى السماح للمؤلف بأن يقدم آراءه الخاصة فى المسرحية(٢) .

(١) كانت دعوة بريخت إلى المسرح الملحمى بدأ من أربعينات هذا القرن .

(٢) روبرت بروستاين — المسرح الثورى ، دراسات فى الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جينيه . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . ص ٢٣٢ .

باكثير إذن يجمع بين الثورة من الداخل والثورة من الخارج التى قال بها « بنتلى » فى معرض مقارنته بين بريخت وسارتر .

٢ — بين باكثير وبرنارد شو :

يقدم « إريك بنتلى » الفصل الخامس عن برنارد شو من كتابه « المسرح الحديث » بفقرة من هنرى برجسون يقول فيها :

« وقد يبدو أن مايسمى بالسخرية « هو طريق دراماتيكية » معينة فى التفكير فبدلا من أن يعالج الكاتب الساخر آراءه باعتبارها رموزا ، فإنه يراها ويسمعها ويجعلها — إلى ذلك — يتحادث بعضها إلى بعض كما لو كانت شخصيات حقيقية — ثم هو يضعها فوق المسرح ويضع نفسه معها إلى حد ما — ولكن إذا كانت السخرية المسرحية تتألف فى معظمها من رؤية أشياء مختلفة تندرج تحت نوع المسرح ، فإنها قادرة على أن تتجه — إلى نوع خاص من الدراما ، ذلك هو الملهاة(١) . ويقسم « برجسون » المضحك إلى مضحك الظروف ومضحك الكلمات ومضحك الطباع . كتب برنارد شو إلى صديقته الممثلة « ايلين تيرى » يقول معلقا على مسرحيته الإنسان والسلاح : « بشرفى إنها مسرحية جادة ، مسرحية يبكى لها المرء ، لو هو فقط استطاع أن يمنع نفسه من الضحك .. ! » ٢ وكانت إيلين تيرى قد أرسلت إلى شو تقول إنها شاهدت مسرحية ، فأضحكتها وأمتعتها كما لم تضحك وتتمتع من قبل »

ولو جاز لنا أن نستعمل القياس فى مثل هذه الحالة — فإننا سوف نرى المتلقى لمسرحية باكثير « مسمار جحا » يغرق فى الضحك ، ولا يستطيع أن يمنع نفسه منه ، لأنه سوف يرى شخصية جحا منذ بداية العمل تروى كل مافى

١ — إريك بنتلى — المرجع السابق ص ١٩٢ وانظر : هنرى برجون — الضحك — بحث فى دلالة المضحك — تعريب سامى الدروبى وعبدالله عبد الدايم ص ٥١-٧٣ .

٢ — د على الراعى — عندما قرر شو أن يجرح بؤقتا — مقدمة الإنسان والسلاح لبرنارد شو ص ٣ .

المخزون الشعبي الجمعى من العقلية العربية ، من نوادر رملح عن جحا - وهذه ثلاثة منها الأول فى الفصل الأول .

جحا : هل أنتم ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه ؟

عباد : نسأل الله أن يجعلنا كذلك .

جحا : فهل تعرفون ما سأقول فى وعظى ؟

عباد : لاياسيدى الشيخ لانعرف ماستقول .

جحا : انصرفوا اذن فلن تفهموا من وعظى شيئا .

(يومئ عباد لحريق أن يقول لهم)

حريق : بلى ياشيخ نعرف ماستقول .

جحا : (يوجه حديثه لسائر الجماعة) تعرفون ما سأقول ؟

الجماعة : نعم .

جحا : إذهبوا إذن فلن تسمعوا منى شيئا جديدا (يتضاحك الناس وقد بدأوا يدركون مقصد جحا)

عباد : منا من يعرف (مشيرا بيده للذين يلون حريقا)

ومنا من لايعرف (مشيرا للذين يلونه هو)

فويق حريق : نعم . . نحن نعرف ماستقول

فريق عباد : ولكنا نحن لانعرف .

جحا : (يبتسم قليلا) هيه .. إذن فليشرح الجاهل منكم للعارف والعارف للذى هو أعرف (ضحك)

جحا : (لسائر الحاضرين من غير الجماعة) خذوا يا إخوانى فى التسبيح والاستغفار حتى يكشف الله عنا ضره .(١)

(١) المسرحية ص ١١ .

والثانية فى الفصل الأول أيضا .

أبوسحتوت : إسمعوا ياعباد الله إن هذا الرجل يزعم أن القدور تموت

جحا : إسمعوا يا عباد الله إن هذا الرجل يزعم أن القدور تلد كما تلد النساء .

أبوسحتوت : بل أنت الذى زعمت لى ذلك .

جحا : هبنى زعمت لك هذا المحال فما الذى حملك على تصديقى ؟

عباد : قد اعترفت إذن بأن القدور عندك ؟

جحا : نعم كانت عندى فأعدتها إلى أصحابها .

أبوسحتوت : أنا صاحبها وهى ملكى .

جحا : ليست ملكك وإنما استوليت عليها بالربا ؟

أبوسحتوت : ما شأنك أنت ؟ قدا ستعرتها منى فعليك أن تردها إلى ؟

جحا : إستعرتها منك لأردها إلى أصحابها وقد فعلت .

أبوسحتوت : (يصيح) هذه سرقه - هذا اغتصاب .

جحا : لا تكذب يا أباسحتوت - أنت أعرتها لى باختيارك ورضاك ؟

أبوسحتوت : لأنك خدعتنى واحتلت على أيها المحتال الأثيم .

جحا : هل لك أن تروى للناس كيف احتلت عليك ؟

أبوسحتوت : (يصمت حائرا وهو يتميز من الغيظ) . . . ؟

ويروى جحا قصة القدور التى أخذها من المرابى ، وزعم له أنه سوف يستولدها له . ثم زعم له أنها ماتت فى النفاس ،

جحا : ثم جاءنى أبوسحتوت يطالب بالقدور وبأولادها معها (ضحك) فقلت له : أعظم الله أجرك فى قدورك الحبالى فقد ماتت جميعا فى النفاس (يتعالى الضحك) يامعشر المسلمين عزوا أخاكم أبا سحتوت .(١)

(١) المسرحية - ص١٨

أما الثالثة فى الفصل الخامس :

الحاكم : فى وسعك أن تدعو الشعب إلى السكينة وتبين له أن مصلحة البلاد تقتضى بقاء جنودنا فيها اليوم لحمايتها من هؤلاء الفوضويين الذين يشتد خطرهم يوما بعد يوم فمتى زال هذا الخطر سحبنا جنودنا من بلادكم فلا يبقى فيها جندى واحد .

جحا : (ضاحكا) أو تظنهم يصدقون قولى لو فعلت ؟

الحاكم : لاشك أنهم سيستجيبون لدعوتك .

جحا : هيهات ياسيدى إن الشعب قد وزن القط وعرف الذى أكل اللحم .

الحاكم : ما معنى هذا ؟

جحا : هذا مثل جديد ألفناه أنا وامرأتى أم الغصن ، فقد دابت على اختطاف لحم البيت لتأكله هى وحدها ، أو تطعمه للاتى يزرنها من الخاطبات . فكانت إذا ماسألناها عن اللحم تتهم القط باختطافه حتى ضاق صدرى ونفد صبرى فاشتريت ميزانا وخبأته عندى فى الدار ، فلما فقدنا اللحم ذات يوم وكان ثلاثة أرطال واتهمت به القط كعادتها ، أخرجت الميزان فوزنت القط فطلع وزنه ثلاثة أرطال قلت لها أنظرى أيتها الملعونة . إن كان هذا وزن القط فأين اللحم ؟ وإن كان هذا وزن اللحم فأين القط ؟ فخجلت ولم تجرؤ على خطف اللحم مرة أخرى بعد ذلك ؟

الحاكم : (يضحك قليلا ثم ينقطع ويبدو فى وجهه الاستياء) لكن ماتقصد من ضرب هذا المثل ؟ ..

جحا : إن هذه العجوز (٢) التى لاتعرف الخجل أبدا قد خجلت ذلك اليوم

(٢) الإمبراطورية العجوز صفة لازمت الإمبراطورية البريطانية إبان كتابة المسرحية .

لما انكشف خداعها ، فأعيذكم بالله أن تكونوا أصفق وجها من أم الغصن (١)

إزاء هذه المواقف الثلاثة التى استشهدنا بها ألا يمكن أن نقول نفس ما قاله برنارد شو : « إنها مسرحية جادة ، مسرحية يبكى لها المرء ، لو هو فقط استطاع أن يمنع نفسه من الضحك »

الاستعمار البريطانى جاثم على الأنفاس وجعل من منطقة القنال قاعدة عسكرية له والمفاوضات معه من أجل الجلاء وصلت إلى صخرة تتكسر عليها كل المحاولات . وهذه الملح الثلاث التى جاء بها باكثير فى نسيج مسرحيته كجزء من المواقف فى العمل ، لم تجئ اعتباطا ، وإنما جاءت متفقة مع القضية ، فالأولى جاءت فى حوار بين ممثلى السلطة وجحا ، وقد جاءوا ليأخذوا بأقواله ، فهم يستثيرونه حتى يتيح لهم مايريدون ، وهو ذكى يفهم قصدهم ، ولايعطيهم الفرصة التى يتحينونها — نراه يقول لهم : « فليشرح الجاهل للعارف ، والعارف للذى هو أعرف » أى أن السلطة التى تسمح ببقاء الاستعمار سلطة جاهلة ، ويضيرها أن يكون فيها عارف ، وحتم أن يكون جاهلا حتى يكون ممثلا لهذه السلطة .

وفى الملحة الثانية — جاءت قصة المرابى الذى أعار جحا قدوره ليستولدها نه — فأعادها جحا إلى أصحابها الذين كانوا قد رهنوها عند أبى سحتوت — ى أن جحا هنا قد أعاد الحق إلى أصحابه رغم أنف الرجل — وعلى الشعب أن يحق الحق — ويطرد المستعمر .

أما فى الثالثة — فقد جاءت قصة القط واللحم — دلالة على صفاقة وجه الإمبراطورية العجوز التى تزعم أنها تحمى مصر من خطر الشيوعية ، كما حمتها من قبل من خطر النازية إبان الحرب العالمية الثانية — وهذا الزعم يفنده جحا بأنه لم يكن هناك عداء بين مصر وألمانيا — وإنما بين ألمانيا وانجلترا

(١) المسرحية — ص ١٠١ — ١٠٢

وأنها ما جاءت بجيوشها إلى مصر إلا لحرب الإنجليز إذن فقد انكشف وجه أم الغصن .

يقول برناردشو فى خطاب ألقاه فى ذكرى تولستوى (٣٠ نوفمبر سنة ١٩٢١) – إن التعريف الشائع للتراجيديا بأنها الدراما الثقيلة التى يقتل فيها كل شخص فى الفصل الأخير – وتطهر الروح عن طريق الرحمة والرهبة (١) – والكوميديا دراما يتزوج فيها كل شخص فى الفصل الأخير – وتطهر الأخلاق بالسخرية .

هذه التعريفات الكلاسيكية التى يمثلها « اسخيلوس » « وسوفوكليس » « ويوريبيدس » مقابل « ارستوفان » فى المسرح الإغريقى القديم .

ويمثلها « كورنى » « وراسين » مقابل « موليير » فى المسرح الفرنسى الحديث ، مازالت أفضل التعريفات التى يستطيع الناقد أن يعمل بموجبها إلى حد كبير .

علينا إذن أن نتعرف على نوع ثالث من الدراما ونتمعن فيه : هو يبدأ كتراجيديا تتخللها شذرات من الفكاهة ، وتنتهى ككوميديا خالية من أى فكاهة ، بعد أن احتلت مكان الفكاهة فيها سخرية انتقادية مريرة إلى حدما .

وهو نوع جديد حقا ، ليس فيه اتحاد للعناصر المختلفة ، وإن كان فيه تقارب صريح بين الفكاهة والفزع فى التراجيديا ؛ وبين الثقل والخفة فى الكوميديا .

لقد ظلت التراجيديا الرفيعة حيث هى منذ البداية لم تتطور قط ، فهى إما فشلت فى تحقيق الغرض منها ، ولم يعدفيها من التراجيديا شئ ، وإما توقفت

---

(١) يقول أرسطو عن التراجيديا « تتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات » ارسطو فن الشعر – ص ٤٨

حيث كانت ولم يشعر أحد بحاجة تدفعه إلى المضى بها إلى أبعد مما وصلت إليه أيام الإغريق .

كانت الحاجة الوحيدة التى شعر الناس بها ، هى حاجتهم إلى الترويح عن أنفسهم ، إلى أن يطلقوا من صدورهم تنهيدة الارتياح ، وهكذا فعلى الرغم من بناء التراجيديا على حالها السابق ابتداء من « اسخيلوس » إلى « ريتشارد فاجنر » (وهو آخر الشعراء التراجيديين العظام فى أوربا) فإن ظاهرة الاستعانة بوقت فى الفكاهة ، وهى ظاهرة نعرفها دائما « لشكسبير » فقد سادت وتفشت وتغلبت حتى على « اسخيلوس » ، فقد خاق خفراء كوميديين خافوا من الذهاب لنجدة « أجاممنون » ، وتظاهروا بأن ليس ثمة شىء يحدث .

ولم يكن هذا شأن الكوميديا – فعندما أفسحت المسرحية الصاخبة العنيفة ، ومبدأ الفكاهة من أجل الفكاهة الطريق إلى مبدأ تطهير الأخلاق تطهيرا جادا من خلال التهكم والسخرية والنقد اللاذع على أوسع نطاق – عندئذ قل نصيب الشاعر الكوميدى من الفكاهية والقدرة اللانهائية على التهكم ، وأصبح بالتدريج إنسانا ساخرا ناقداً يكشف أساساً من مهازل تراجيدية عميقة ، وانفسح المجال أمام نوع من الكوميديا يحتوى على قدر من التراجيديا أكثر مما تحتوى عليه التراجيديا الفاجعة نفسها .

وجاء ابسن ، فكان هو الشاعر الدرامى الذى وضع بقوة وحزم أساس الكوميديا التراجيدية باعتبار أنها ضرب من العزاء والسلوى أعمق وأكثر جدية من التراجيديا التقليدية – إن أبطاله يموتون بلا أمل أو شرف .

وأبطاله أناس منسيون حل محلهم غيرهم ، يعيشون مع أشباح الماضى ، وجميع شخصياته أبطال كوميديون ، وسهوضهم وسقوطهم ليس من قبيل التشنجات المطهرة للروح بالرحمة أو بالاستنكار . بل من قبيل التحدى والنقد الموجه (للجميع وللمتفرج باعتباره مواطنا له صوت فى الانتخابات –

إنها شخصيات بائسة ومع ذلك لا تخلو من الأمل ، لأنها فى الأغلب تجسيد لنقد المواقف الفكرية الزائفة والتى هى بطبيعتها الفكرية يمكن أن تعالج بفكر أفضل .

وهكذا أصبحت الكوميديا هى الشكل الأرقى للدراما وأصبحت الكوميديا التراجيدية الحديثة سواء فى مأساتها أو ملهاتها تبدأ من حيث انتهت التراجيديات والكوميديات القديمة وحملت عصاها ورحلت عن خشبة المسرح (١) .

ولنا أن نقف وقفة متأنية مع باكثير فى مسرحيته الزعيم الأوحد :

« قزمان » ماسح أحذية ، شبيه كل الشبه بالزعيم الأوحد يكتشف أحد أعضاء المقاومة الشعبية هذا الشبه فى قزمان ، فيقوم بتبليغ السلطة - ويحضر قزمان إلى الزعيم الأوحد - يتخذ الشيوعيون الذين يحركون الزعيم قرارا بأن يقوم قزمان بدور الزعيم فى الحفلات العامة وغيرها مما يتطلب ظهور الزعيم أمام الشعب . وحين يصبح قزمان البديل للزعيم - ينسلخ من طبقته ويتصرف تصرف من يطمح للسلطة - يساعده فى هذا « وحشى » الذى أصبح ياوره بعد أن كان ياور الزعيم . ومن حيث أراد أن يصبح حاكما جاءت نهايته - فعندما قامت الثورة قبض عليه على أنه الزعيم - وعلق على مبنى وزارة الدفاع .

يشير « باكثير » فى تقديمه لمسرحيته إلى أنه ليست هناك فروق بين المأساة والملهاة (٢) وأحداث المسرحية ومواقفها ، والخط الدرامى فيها تؤيده هذه المقولة . والموقف التالى لانستطيع أن نصفه ، هل هو مأساة أم ملهاة ؟

(١) انظر برناردشو - تولستوى تراجيدى أم كوميدى - من مختارات من برناردشو فى السياسة والنقد - ترجمة د . عمر مكاوى ص ١٤٨-١٥٣

(٢) المسرحية ص ٣

« مسعودة » أمام الزعيم الأوحد ، لا تستطيع أن تفرق بينه وبين زوجها ولكن مدير الأمن يسألها عن علامة مميزة فى جسد زوجها - فتقول إن هناك أثر عضة فى أذنه اليسرى - فيقول الزعيم إنها فى اليمنى - ولكنها تصر على أنها فى اليسرى .

المرأة : (فى رعب وارتجاف) فى اليمين؟ مستحيل ياسيدى .

الرجل : أنظرى بنفسك .

المرأة : (تدنو من النزيل فى خوف فتفحص أذنه الشمال فتعروها رجفة) مستحيل ! مستحيل !

النزيل : (يريها أذنه اليمين) ها هى ذى ...

المرأة : (تتراجع خائفة مذهولة) لا لا) لترتمى على مقعدها وتنفجر باكية)

الرجل : ماخطبك ؟ ماذا بك ؟

المرأة : (باكية) هذا ليس قزمان - قزمان راح . (١)

الموقف هنا يجمع بين المأساة والملهاة - المأساة فى موقف « مسعودة » التى فجعت فى زوجها بعد أن أصبح الأمل فى العثور عليه فى متناول يدها - بل أمام عينيها - وحين ترى زوجها أمامها ، وتكون النفس مهيئة لمواصلة الحياة - التى توقفت لفترة قصيرة - يختفى هذا الأمل فى لحظة ويحل محله يأس مرير - إن الماثل أمامها هو الزعيم الأوحد . وهذا يعنى أن زوجها قزمان هو المعلق على مبنى وزارة الدفاع - المأساة أيضا تتمثل فى شعب العراق الذى علق على المشانق كما علق « قزمان » - « قزمان » هنا لا تمثل فردا بعينه - وإنما هو يمثل شعبا - والشخصية المسرحية لا تمثل فردا - ولكنها تمثل نمطا معينا من الناس - النمط الغريب المتمثل فى شخصية « قزمان » - هو الإنسان

(١) المسرحية - ص ٣٢ .

الذى يتصور لفترة أنه أصبح مهيأ لأن يكون حاكما أو شيئا عظيما ، ولا تؤهله قدراته أو طاقاته الفكرية لأن يكون هذه الشخصية التى يتمناها – صحيح أن قوى أخرى عليا تتحكم فى أمره وأمور بلده هى التى هيأت له التصور ، وأتاحت له هذه الأفكار – لكن تبقى قدرات الإنسان التى تقصر به بلوغ هذه الآمال – مأساة الإنسان دائما تكمن فى قصور قدراته وطاقاته عن بلوغ آماله – ليست مأساة الإنسان العادى وانما هى مأساة عظماء الرجال أيضا .

« قزمان » يمثل نقدا شديداً لمجتمع العراق إبان حكم عبد الكريم قاسم – فالمجتمع الذى يفرخ مناسح أحذية يتطلع إلى السلطة ولا يملك من رصيد يتيح له هذا الحلم سوى الشكل فقط – لأنه شبيه بالزعيم – المجتمع الذى يفعل هذا هو مجتمع يصعب فيه التفرقة بين المأساة والملهاة .

شخصية « قزمان » نقد للموقف الفكرى الزائف الذى اتخذه الإنسان العراقى ضد قوميته العربية .

يرى بنتلى أن « منزلة شو من الملهاة وتقاليدها هى منزله إبسن من المأساة » (١) . ويقول برناردشو : « إن مهمتى السخرية » (٢) ويقول أيضاً : « ليس ثمة مستقبل الآن للدراما بغير موسيقى اللهم إلا فى الدراما الصادرة عن الفكر »(٣) .

لقد أعطى « برناردشو » الكوميديا دورا جديدا ، فبعد أن كان المسرح ليس إلا مكانا للتسلية الضحلة ، وكان الناس يذهبون إلى المسرح للترويح عن أنفسهم بعد المجهود الذى يبذلونه طوال اليوم – وكان الكاتب المسرحى مجرد شخص كل وظيفته أن يصوغ من العواطف الرخيصة

(١) اريك بنتلى – المرجع السابق – ص ١٩٢ .
(٢) المرجع السابق – ص ١٩٤ .
(٣) نفسه – ص ١٩٦ .

حلوى رخيصة غير صحية ليبيعها للناس – أصبح على يديه شيئا آخر . يقول : « كان ردى على هذا ، أن جمعت كل مالدى من بضاعة ذهنية ووضعتها فى « فترينة » الدكان وعليها لافتة « الإنسان الأعلى » وقد نجح هذا الجانب فى خطتى فى أداء الغرض منه . وكللت الكوميديا بالنصر على خشبة المسرح (١) .

يمكن القول إذن أن « برناردشو » قدم للدراما نوعا جديدا هو الملهاة الجادة ، أى الملهاة التى تتناول المواقف الجادة وتثير فكر المتلقى – « نظرية شو فى الدراما هى ، من الناحية الإيجابية – دفاع عن دراما المناقشات – وهى ، من الناحية السلبية هجوم على أنواع الدراما الأخرى »(٢) .

إن عمل الفن من وجهة نظره هو تطهير الأخلاق « ونظرية شو فى الجمال النفعى هى بالطبع مناقضة لمبادىء أرسطو ، لأن أرسطو كان يرى أن الباعث الأخلاقى والفكر الدرامى أقل أهمية من الحبكة أما عند شو ، فليست الدراما محاكاة للفعل بقدر ما هى نقل للفكرة وليست وظيفتها تطهير المتفرجين من انفعالاتهم بقدر ماهى إثارة عواطفهم الأخلاقية والفوارق بين نظريتى أرسطو وشو هى الفوارق بين المأساة والملهاة (أو مسرحية المشكلة) وهى فوارق ناجحة بين رأيين فى وظيفة الفن لا يتفقان »(٣)

يمكن القول أن باكثير قدم للمسرح المصرى الملهاة الجادة – فمن بين ركام المسرح العربى الذى عرفته مصر فى فترة مابين الحربين – مابين مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار ، التى إن وجدنا فيها فكرة أو موقفا جادا أو نقدا اجتماعياً ، فهو فى إطار تغلبه الفكاهة على أمره ، ويغطى عليه الهزل .

تظهر أعمال باكثير الكوميدية التى تناقش الأفكار وتعرض المواقف الجادة التى تمس صميم الحياة السياسية فى مصر فهو يفعل ما فعله برناردشو – ففى وسط « الحلوى الرخيصة غير الصحية التى تقدم للناس – يجمع باكثير مالديه

(١) برناردشو – التطور فى المسرح – من مختارات من برناردشو – ص ١٤٦ .
(٢) اريك بنتلى – المرجع السابق ص ١٩٨ .
(٣) روبرت بروستاين – المسرح الثورى – هامش ص ١٦٥

من بضاعة ذهنيه ويقدمها للمتلقى لم يسبق باكثير أحد فى التوسل بالملهاة إلى عرض القضايا السياسية — وإن كان قد سبقه غيره فى عرض القضايا الاجتماعية .

مثل إبراهيم رمزى فى مسرحية « دخول الحمام مش زى خروجه (١) » وتوفيق الحكيم فى مسرحية « المرأة الجديدة »(٢)

وقدم الحكيم محاولته مع ارستوفان « براكسا أو مشكلة الحكم »(٣)غير أن هذه المسرحية السياسية انطلقت من فلك « ارستوفان » من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يتخذ الكاتب فيها موقفا — كما يفعل باكثير .

مهما يكن من شىء فباكثير هو الكاتب المصرى الوحيد الذى توسل بالملهاة الحادة إلى عرض القضايا السياسية ولم يسبقه أحد فى هذا المجال .

---

(١) إبراهيم رمزى — دخول الحمام مش زى خروجه — القاهرة — مكتبة مصر ج ٢ — ١٩٣٩

(٢) توفيق الحكيم — المسرح المنوع — القاهرة — مكتبة الآداب — بدون تاريخ .

(٣) توفيق الحكيم — براكسا أو مشكلة الحكم — القاهرة — مكتبة الآداب — بدون تاريخ يقول الحكيم انها نشرت كاملة مترجمة فى باريس عام ١٩٥٤ — وأنه لم يتيسر نشرها كاملة عام ١٩٣٩ — المسرحية — ص ٧ .

٣ — ملامح مسرح باكثير السياسى

لكل فنان رؤية معينة ترتبط به ، وهذه الرؤية ترتبط بفكره من ناحية ، وبموقفه من الحياة والأحياء من ناحية أخرى ، وإذا كان الفكر هو الذى يشكل الموقف ، فإن رؤية الفنان عبارة عن فكره وموقفه جميعا — وهذا بدوره يقودنا إلى إلتزام الفنان ، وبأى معنى من المعانى يكون هذا الإلتزام . ثم إلى أى مدى يصل إلتزامه — وإذا وضعنا فى اعتبارنا هذا التصنيف لمذاهب الإلتزام الذى اصطلح عليه ، فنحن مطالبون بأن نضع الفنان تحت أى من هذه التصنيفات .

ورؤية الفنان المرتبطة بفكره وموقفه يقدمها الفنان من خلال أعماله — ونحن من خلال أدواته التى يستعملها ، نستطيع أن نستشف رؤيته ونحكم عليها ؛ ذلك لأن الفن تعبير فى المقام الأول — بعد أن يتجاوز مرحلة إعادة الخلق .

ومن تناول الأدوات الفنية التى استعملها « باكثير » من خلال الأعمال التى عرضت لها هذه الدراسة سوف تتضح لنا ملامح مسرح « باكثير » السياسى ، وسوف يترتب على هذا معرفة فكر « باكثير » وموقفه ، ونصل إلى جلاء رؤيته ، وما يقترن بهذه الرؤية من مواقف .

١ — الشعب والثورة !

فى أعماله السبعة التى تضمنتها هذه الدراسة ، نرى أن « باكثير » يلح دائما على أن الشعب هو الذى يفجر الثورة ، ويقوم بها — ولا تأتيه الثورة من الخارج — كما أن الثورة الكامنة فى نفس الشعب تظل كامنة حتى تجد المتنفس لها فتنطلق — وهذه النظرة تؤكد حقيقة هامة ، هى أن « باكثير » يرى أن الشعب وحده هو الذى يملك حق الثورة لأنه صاحب كل شىء —

وأن هدوء الشعب لايعنى غفلته عما يجرى حوله ، ولكنه يعنى أنه يدبر للثورة ، ويتخذ لها سبيلها .

فمنذ الفصل الأول فى مسرحية الدودة والثعبان والجو يتحدث عن جيش الشعب ودوره فى القضاء على المماليك ثم القضاء على الغزاة — وأن الواجب يقتضى التفحص والتأهب حتى يتكون هذا الجيش — ولما تستعصى الفرصة لتكوين هذا الجيش ، تنفجر ثورة القاهرة الأولى ، وتقوم المقاومة الشعبية بدورها .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية « شيلوك الجديد » والعرب فى فلسطين ثائرون على ما تقوم به الصهيونية يساعدها الانتداب من سلب الحقوق ، والإعداد لابتلاع فلسطين — ولما يخطىء عبدالله الفياض ويبيع أرضه لليهود ، يرى أن التكفير عن ذنبه هو فى الإنضمام إلى المقاومة فى الجبال الذين يتأهبون لحرب اليهود لاسترداد حقوقهم فى فلسطين التى يتم التآمر عليها بينهم وبين الإنجليز .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية « الزعيم الأوحد » وعبد المؤمن ثائر ، ولكن ثورته كامنة ، فهو ينتظر اليوم الذى تتاح فيه الفرصة للتخلص من حكم الزعيم الأوحد الشعوبى الذى يفرق الشعب شيعا ، ويسمح للشيوعية بالسيطرة والتغلغل ، ويقوم الشعب بالثورة .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية شعب الله المختار « وحاتم » يخفى ثورته على دولة اسرائيل ، ولما تسنح الفرصة يسر « لسيمون » بما نفسه ويدفعه إلى الإستمرار فى مناهضة لهذه الدولة يقوم الشعب اليهودى نفسه لتصفية دولة اسرائيل .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية « مسمار جحا » وجحا يحرض الشعب على الثورة من خلال خطبه ووعظه — وينتهز مع حماد وثورة الفلاحين ، ثم يدبر معه الثورة شاملة تقتلع الاستعمار [illegible] على الجلاء .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية « الفلاح الفصيح » والخنوم يخفى فى نفسه ثورة كامنة يعبر عنها من خلال شعره — فإذا ما سنحت له الفرصة خرج إلى الشعب يحرضه على الثورة ؛ حتى تقوم وتقتلع الظلم القائم الممثل فى الوزير « ونزى » .

ومنذ الفصل الأول فى مسرحية إمبراطورية فى المزاد ، وهنرى ثائر على حزبى المحافظين والعمال — وحين تقوم الثورة وتباع الإمبراطورية ، يكون هنرى أحد المسئولين فيها .

دلالة هذا عند باكثير هى أن الشعب هو صاحب الحق الوحيد فى الثورة على ما يراه فى غير صالحه — وأن الشعب فى هدوئه الظاهر ، ليس غافلا عما يحدث ، ولكن الثورة كامنة لم تسنح لها الفرصة فى الظهور .

٢ — التاريخ عندما باكثير :

التاريخ عنده معرض للنقد ، وهو ليس حريصا على الصدق التاريخى فى أعماله بقدر حرصه على الصدق الفنى وهذا هو المطلوب من الفنان — وليس حرصه على التاريخ إلا بالقدر الذى يتيح له استخدام التاريخ استخداما دراميا .

نراه فى مسرحية « الدودة والثعبان » يأخذ من التاريخ ما يتفق وبناء عمله الدرامى .

يروى الجبرتى مؤرخا ليوم الثلاثاء ١٧ يوليو ١٧٩٨ أن الناس لما علموا باقتراب الفرنسيين من القاهرة خرجت الفقراء بالطبول والمزامير والأعلام والكاسات وهم يضجون ويصيحون ويذكرون بأذكار مختلفة — وصعد

السيد عمر افندى نقيب الأشراف إلى القلعة وانزل منها بيرقا كبيرا اسمته العامة البيرق النبوى ، فنشره بين يديه من القلعة إلى بولاق، وأمامه وحوله ألوف من العامة – بالنبابيت والعصى يهللون ويكبرون ويكثرون من الصياح ومعهم الطبول والمزامير وغير ذلك(١).

ينقد باكثير هذا التصرف من السيد عمر مكرم لأنه لايفيد فى مواجهة الفرنسيين .. ومواجهة العدو لاتكون بهذه الوسيلة ، ولكن بالسلاح .

الجوسقى : ما هذا الضجيج ؟

حمزة : هذا موكب السيد عمر مكرم يطوف فى الشوارع بالبيرق النبوى الذى أنزله أمس من القلعة .

روستى : ماذا ترى فى هذا الموكب ياشيخ سليمان ؟

الجوسقى : وا أسفاه . يقاتلون بالبركة بغير سلاح وبغير نظام وبغير قائد .

القاضى : والسيد عمر مكرم ؟

الجوسقى : أسمعت فى تاريخ الإسلام بقائد يقود جيشه بمسبحته الكهرمان (٢)؟

ولم يهمل باكثير « شخصية » برتلمى الرومى الذى يسميه الجبرتى : برطلمين الرومى وكان العامة يسمونه « فرط الرمان » وهو كما يقول الجبرتى من أسافل الأروام العسكرية القاطنين بمصر – وعينه الفرنسيون (كتخذا مستحفظان) أى وكيل المحافظ : فكانت له سطوة كبيرة فى عهدهم وسفك دماء كثيرة وضيع الناس من فظائعه وشروره (٣) .

(١) تاريخ الجبرتى – جـ٣ – كتاب الشعب ٣١ – ١٩٥٨ – ص ٢٤٨ .
(٢) المسرحية ص ١٦ .
(٣) عبد الرحمن الرافعى – تاريخ الحركة الوطنية تطور نظام الحكم فى مصر – الجزء الأول ص ٢٥٩ .

استعمل باكثير هذه الشخصية استعمالا دراميا فجعل منها نمطا للشر والحقد الدفين تجاه المصريين .

أخذ باكثير من التاريخ الفرعونى « الفلاح الفصيح » ومن التاريخ العربى القومى « شيلوك الحديد » و « شعب الله المختار » ومن التاريخ المعاصر « مسمار جحا » و « إمبراطورية فى المزاد » و « الدودة والثعبان » ومن التاريخ المعاصر العراقى « الزعيم الأوحد » .

التاريخ عنده إذن منبع يأخذ منه ولكنه قابل للنقد . ومهما يكن من شىء ، فباكثير جعل من المسرح نقدا التاريخ وكما رأينا فى دراستنا لمسرحيته « الدودة والثعبان » كان من الممكن أن يصبح تاريخ مصر مع الحملة الفرنسية غير ما كان ، لماذا تدارك الشعب الأخطاء التى وقع فيها آنذاك ، وهذا ما نسميه نقد التاريخ .

يرتبط بهذا الملمح من ملامح مسرح باكثير السياس ما نسميه أدب النبوءة عند باكثير . وهو اقتراب باكثير من الواقع ، والتعبير عنه ، والتنبؤ بالمستقبل .

نراه فى مسرحية « الزعيم الأوحد » يقدمها بقوله إن الأقدار قد اختارت له فى عالم الواقع نفس النهاية التى رسمتها له المسرحية منذ أكثر من ثلاثة أعوام .

ونراه فى مسرحية « إمبراطورية فى المزاد » يقول إن مؤتمر دلهى الذى تحدثت عنه المسرحية قد تحقق فى مؤتمر باندونج الذى عقد بعد ذلك بأعوام ثلاثة .

وفى مسرحية « مسمار جحا » تكون محاصرة القوات المحتلة فى الثغر ، هى محاصرة القوات البريطانية فى منطقة « قناة السويس » والنضال المسلح الذى بحث عليه الشعب فى المسرحية ، هو ماالجأ إليه بعد ذلك الشعب المصرى فى نهاية عام ١٩٥١ بعد إلغاء معاهدة عام ١٩٣٦ من جانب مصر .

وفى مسرحية « شيلوك الجديد » وقبل قيام دولة إسرائيل بثلاثة أعوام « نشرت عام ١٩٠٥ فى ثبت داغر ، وعام ١٩٣٥ فى ثبت لانداو » — يشير المؤلف إلى قيام الدولة ، نتيجة للمقدمات التى تناولتها المسرحية .

هذه الرؤية من جانب باكثير رؤية فيها صدق إحساس الفنان ، وفيها النظرة البعيدة والشاملة للواقع قبل أن يصبح تاريخا .

وهو فى اقترابه من الواقع ، لا يسقط فريسةالتقرير والتسجيل الحرفى إنه يتناول الواقع من خلاله هو ، أى أن له موقفاً شأنه فى ذلك شأن المسرح التسجيلى« فالمسرحية التسجيليةفى حقيقتها ليست بعملية نقل للأحداث بلاتفسير ، وإنما هى تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف » (١)

يقدم باكثير بعض مسرحياته بآيات من القرآن الكريم فمثلا مقدمة مسرحية « مسمار جحا » يصدرها بقوله تعالى « هذا نذير من النذر الأولى — أزفت الآزفة — ليس لها من دون الله كاشفة — أفمن هذا الحديث تعجبون وتضحكون ولا تبكون — وأنتم سامدون »(٢) .

يقول القرطبى فى تفسير الآيات ، أى أن هذا الذى أخبرنا به من أخبار الأمم الماضية الذين هلكوا ، تخويف لهذه الأمة من أن ينزل بهم مانزل بأولئك من النذر .. اقتربت الساعة ، وليس لها من دون الله من يؤخرها أو يقدمها . . أفمن هذا الحديث تعجبون تكذيبا به ، وتضحكون استهزاء .. ولا تبكون خوفا من الوعيد .. وأنتم لاهون معرضون »(٣)

فباكثير هنا يلفت نظر المتلقى إلى ضرورة يقظته ويشركه فى مناقشة القضية ، وهو ما أشرنا إليه فى المقارنة بين بريخت وباكثير .

(١) د يسرى خميس حول المسرح التسجيلى- مقدمة ترجمة ماراصاد لبيتر فايس — ص٧
(٢) سورة النجم (٥٦ — ٦١)
(٣) انظر القرطبى — تفسير القرطبى — ص ٦٣٩

«٣» الإستفادة من التراث الكوميدى :

تتمثل هذه الظاهرة عند باكثير بكل وضوح فى شخصية « المرأة المتسلطة » سليطة اللسان ، نراها فى صورتها الكاملة فى شخصية « أم الغصن» زوجة جحا فى مسرحية « مسمار جحا » كما تتفاوت هذه الصورة بين عمل وآخر « فسعوده » زوجة قرمان فى « الزعيم الأوحد » سليطة اللسان ، إذا لزم الأمر — مثلها مثل زوجة خنوم فى « الفلاح الفصيح » وفى مسرح باكثير الإجتماعى ،نرى نماذج أكثر دلالة على هذه الظاهرة . « كجلفذان هانم»و « أم دلامه » وغيرها .

أم الغصن زوجة متسلطة ، تريد أن تتحكم فى كل شىء فى حياة زوجها جحا وفى بيته،وجحا يعمل لها ألف حساب ، ويرهب جانبها خوفا من أن تصب عليه سيل الشتائم التى تعودت أن تعامله بها إن لم تكن راضيه ، فهو مغلوب على أمره .

وهذه الشخصية تعرفها للكوميديا العالمية والمحلية — قدمها « مولسير » فى مسرحيته « البورجوازى النبل » و « جورج دندان » (١) وقدمها يعقوب صنوع فىمسرحية « الأميرة الإسكندرانية »(٢) وقدمها محمدتيمور فى مسرحيته « عبد الستار أفندى » . ولنا أن نقارن بين نفوسة فى « عبد الستاو أفندى » لمحمد تيمور وبين أم الغصن فى « مسمار جحا » لعلى أحمد باكثير .

نفوسه زوجة عبد الستار أفندى تتحكم فى زوجها ،ويحدث بينهما شد وجذب ينتج عنهما الفكاهة التى يرمى إليها تيمور .

ولنر موقفا فى العملين يبين مدى تسلط كل من نفوسة وأم الغصن وسلاطة لسانها و معاملتها السيئة لزوجها .

(١) انظر د على الراعى ، فنون الكوميديا — ص ١١٤
(٢) انظر المرجع السابق — ص ٨ وما بعدها

عبد الستار يهم بضرب والده حفيفى لأنه لايحترمه ويتطاول عليه .

نفوسة : (تصرخ) أما إنك راجل دون .. تضرب إبنك يا راجل ، تضربه قدامى ما نعمليش مقام ؟ والله العظيم إن كنت تمد إيدك عليه مره ثانية ما تحس إلا بالشبشب نازل يرقع اصداغك .

عبد الستار : (هادئا) سبحان الله طيب ويعنى بتزعلى ليه ؟ هدى روحك.. ما تطلعيش خلقك .

نفوسة : ما اطلعش خلقى ياراجل ؟ ما اطلعوش إزاى ؟ دنا أطلعه واطلعه — إما إنك راجل من بتوع زمان .

حفيفى : معلوم موش متمدن — إنت ماتعرفش إن الضرب جريمة يعاقب عليها القانون .

نفوسة : داوش طره يابنى — وحياة النبى وسيدنا الحسين والسيدة زينب والأنبياء والأولياء إن كنت ياراجل من هنا ورايح ماتخشيش فى كلامك وأفعالك — بعدين تلاقينى نزلت عليك نزلة سودة أهه (تمسك شبشب) سامع ؟ نزلة سودة (١).

أما جحا ، فبعد أن عزله الوالى :

جحا : نعم خذونى إلى السجن لأنجو من أظافر امرأتى أم الغصن ومن لسانها السليط .

الوالى : كلا — بل سوقوه إلى داره .

جحا : (يدفعه الشرطة ويجرونه جرا) ربى ، السجن أحب إلى مما يسوقونى إليه ، إقطعوا رقبتى ولاتسوقونى إلى أم الغصن .

أبو سحتوت : (يرفع أيديه فى ابتهال) يارب يامنتقم إلهم امرأة هذا الظالم أن تنشب ظافرها فى حلقه حتى يموت .

(١) محمد تيمور عبد الستار افندى — ص ١٢٢ — ١٢٣

جحا : (يبتهل مثله) يارب استجب دعوة عدوك هذا المرائى الملعون؟ حتى يقتدى به عبادك أجمعون (١).
وحين يذهب به إلى منزله تتلقاه أم الغصن .

أم الغصن : إذن فقد عزلوك يا خاسر ياخائب يا ...

جحا : (يهب فى وجهها بلهجة أعنف من لهجتها) أوه .. وأى شىء فى ذلك ؟ كل ولاية مهما تطل مدتها فمصيرها العزل .

أم الغصن : (تذهلها هذه الصيحة من جحا فتنين لهجتها شيئاً ما) : طالما نصحتك يا راجل فلم تنتصح .

جحا : (يشعر بنجاح خطته فيستمر فى إغلاظ لهجته) لاحاجة بى إلى نصائحك ..

أم الغصن : هذه عاقبة طول لسانك .

جحا : اوه ماذا عند الواعظ غير طول اللسان .

أم الغصن : (فى شىء من الحدة) أخبرنى من أين تنفق علينا بعد اليوم ؟

جحا : (برقة ولطف) يا أم الغصن إن الرزق بيد الله .

أم الغصن : (تزداد حدة) نعم بيد الله لكنه ليس فى يدك .

جحا : سيكون فى يدى حين اكتسب .

أم الغصن : (بحدة أشد) ماشاء الله ... ماذا تنوى أن تصنع بعد ؟ جربت الزراعة فكان يفشو فى زرعك الدود أو يأمه الجراد وجربت العطارة فأفلست دكانك مرة بعد مرة(١) .

(١) باكثير « مسمار جحا » ص ٣٧
(٢) المسرحية ص ٣٢ .

الشخصية تختلف من تيمور إلى يا كثير . فالزوج عند تيمور ضعيف إلى أبعد حدود الضعف : أما عند باكثير فهو رغم خوفه من زوجته لكنه يقوى عليها إذا لزم الأمر ، فهو ليس متخاذلا تماماً كما هو الأمر عند تيمور .

أم الغصن : (فى شماتة بالغة) ألم أقل لك ؟ هذه نيتك وحدها قد جلبت الكارثة على رأس الفلاحين لو ...

جحا : (يهب واقفا ويصيح فى وجهها مزمجراً) أخرسى ياماهونه أغربى عن وجهى - (كأنما يهم بضربها) أغربى عنى يا أم الشوم يابنت اللوم -يا أخت اليوم- ياريح السموم - ياشجرة الزقوم(٢) .

أم الغصن: (تتقهقر نحو الباب الأيسر) سمعاً يا أبو النوائب - يابن الزرائب - يا خايب يا سايب يا شايب يا عايب ياجلاب المصايب(٣) .

ولنر موقفا متشابها فى العملين - موقف المصالحة بين الزوجين ، الزوج فيه هو الذى يبدأ بها ، لأن الزوجة غاضبة . فى عبدالستار أفندى» نفوسة غاضبة لأن عبدالستار حاول أن يضرب إبنها أمامها .

عبدالستار : إنت اسمه زعلانه يا أم عفيفى حقك على والله أنا ما أقدرش أبداً على زعلك .

نفوسة : من إمتى ياروحى ؟

---

(٢) فى كل مسرحياته سواء فى المسرح السياسى موضوع هذا البحث ، أو فى غيره . يقتبس باكثير كثيرا من الأسلوب القرآنى .

(٣) المسرحية ص ٤٤ .

عبدالستار : من زمان قوى (ضحك) من ليلة الدخلة . . إنت فاكرة ليلة الدخلة - فاكراها يانفوسة !

نفوسة : ليلة الشوم اللى عرفت فيها الخلقة العكرة دى .

عبدالستار : (يضحك) ياسلام يا أم عفيفى - إنت دايما كده تحبى الهزار .

نفوسة : الهزار ؟ هزار ليه ياسى عبدالستار ؟ من إمتى كنت بهزر معاك - أظن فاهم نفسك حلو قوى - حقه صحيح مافيش زيك حد .

عبدالستار : إن كنت مانيش حلو قوى إدينى برضو مقبول : مش كده يا أم عفيفى ؟ موش كده ؟

نفوسة : (تضحك ضحكة نسائية) نام وقام لقى نفسه فايقام مانتش فاكر حالتك أيام ما أخدتك ؟

عبدالستار : أيام قديمة قوى يانفوسة - بس أنا قصدى إنك ماتكونيش زعلانه .

نفوسة : (تضحك ضحكة نسائية) كل ما افتكر أيام ما أخدتك أنت ناسى أظن لما كنت تقف فى إيدك وتستحمه مرة الشهرق وتلبس البومباغ بالمقلوب ، أخدتك وضمنتك ، وخليتك راجل - وكمان بعد كده ماتخشيش على عرضك ، ماتحرمنيش وتضرب الواد قدامى . ماكانش عشمى (تبكى) .

عبدالستار : يتعيلى يا أم عفيفى - بتعيلى يا الختى برضو كده - وحياة نبوك ماتقطعيش قلبى .. هاتى راسك .

نفوسة : إوعى كده دانت راجل قاسى — والنبى قاسى قوى .

عبدالستار : حقك على يانفوسة — صحيح أنا قاسى — الله يقطعنى .

نفوسة : إخص عليك ياعبدالستار — تنسى عشرة ثلاثين سنة(١) ...

أما أم الغصن ، فغاضبة لأن حمادا قد عقد قرانه على ابنتها ميمونة ، وقد كانت تريد عبد القوى زوجا لها ، لكنهم احتالوا عليها ، ونفذوا مايريدون :

جحا : أين نساؤك ؟ ايزغردن ؟ زغردى يا أم الغصن ... يا أم العروس :

أم الغص : (صائحة باكية) كلا والله لاأرفع صوتى إلا بالنواح :

جحا : إن غرت من هذا البطل وعروسه ، فدونك البطل الكبير وهو فى شوق إليك بعد هذا الحبس الطويل فهلمى بنا نصنع مثلما يصنعان .

أم الغصن : اسكت لا كلام لى معك .

جحا : (يدنو منها مواسيا ملاطفا) حقك على يا أم الغصن .. ياقرة العين ، يابرد الفؤاد (يحاول ضمها إليه فتدفعه عنها) .

أم الغصن : إليك عنى ياشيخ السوء .

جحا : حمدك اللهم إن لم تجعل طلاقنا فى أيدى نسائنا وإلا لطلقتنى أم الغصن منذ أربعين سنة .

أم الغصن : تضحك قليلا ثم تكف ، أسكت .

جحا : وإذن لظللت بعدها أعزب طول عمرى ، فأى امرأة ترضى أن تتزوجنى بعد أن تكون أم الغصن قد طلقتنى بالثلاث .

---

(١) المسرحية ١٢٤ — ١٢٥ .

أم الغصن : (تغالب الضحك) أسكت ياجحا .. أغرب عن وجهى

جحا : وهل أنا ياحبيبتى قمر فأغرب ؟ القمر وحده (يشير إليها) ، يستطيع أن يشرق على إذا رضى ويغرب عنى إذا سخط .

أم الغصن : (فى دلال) جحا .

جحا : نعم يا روح جحا .. ياحياة جحا .. يا .(١)

ومن التراث الكوميدى استفاد باكثير شخصية الولد العبيط . وهى شخصية — كما يقول الدكتور على الراعى — معروفة فى الكوميديا المرتجلة(٢) .

نرى هذه الشخصية — فى الأعمال التى تناولها هذا البحث : فى الغصن فى «مسمار جحا » — وفى داود فى « الدودة والثعبان» : الغصن ابن جحا يذهب إلى السوق ومعه ديكه العرجون ، ليبحث له عن دجاجة جميلة يتزوجها بعد أن ذبح الجيران الدجاجة التى كان يحبها ديكه . وفى السوق يطلب من ديكه أن يذهب إلى المنزل وحده — هذا الولد العبيط ، ابن جحا ، الذى أشعل الثورة فى البلاد ، واستطاع أن يجبر المحتل على الجلاء .

الغصن : أحقاً يا أبى عزلوك عن الإمامة والوعظ ؟

جحا : نعم يابنى .

الغصن : إذن فلن تصلى بعد اليوم !

جحا : (متضاحكاً) بلى يابنى ولكن لن أصلى بالناس .

الغصن : لن تصلى بالناس ، فبمن تصلى ؟

---

(١) المسرحية ١١٩ .

(٢) د. على الراعى — فنون الكوميديا — هامش ص ٣١٤ .

جحا : لن أصلى بأحد – لن أكون الإمام .

الغصن : مسكين أنت يا أبى . . لكن لاتبتئس – ستبقى أنت الإمام وأصلى أنا خلفك – فإذا قلت ولا الضالين فسأرفع صوتى فوق أصواتهم جميعاً وأقول « آمين » (يقولها بأعلى صوته)(١). وحين أصبح جحا قاضى قضاة الدولة – تلقنه أمه كيف يسلك أمام رفاقه أثناء اللعب .

الغصن : سأخرج إلى رفاقى يا أماه لألعب معهم .

أم الغصن : من هم رفاقك هؤلاء ؟ حذار أن يكونوا من أولاد الرعاع المتسكعين فى الشارع .

الغصن : كلا يا أمى .. كلهم من أولاد العيون .

أم الغصن : طلعت عيونك . قل من أولاء الأعيان .

الغصن : نعم من أولاد الأعيان – (ثم تنبه كأنما يحفظها لئلا ينساها) الأعيان .. الأعيان .. الأعيان ..

أم الغصن : أما والله إنك لجميل فى هذه الحلة ياغصن .

الغصن : يا ليتك رأيتنى لما خرجت فيها أمس كيف أخذت الأعيان كلها تتطلع إلى .

أم الغصن : العيون ياولد كل العيون .

الغصن : قلت العيون فى الأول – فقلت الأعيان – فلما قلت الأعيان الساعة رجعت فقلت العيون(٢) .

ولما تحضر الخاطبات لخطبة ميمونة أخته – يطلب منه حماد أن يقول لهن إنها فتاة أصيلة النسب ، صغيرة ، وحامل فى شهرها السادس ، كما

(١) المسرحية ص ٣٩ .

(٢) المسرحية ص ٥٤ .

فعل الدلال حين كان ينادى فى السوق من أجل بيع بقرة اشتراها جحا(١) فيفعل الغصن ما قاله له حماد .

وداود بن الشيخ سليمان الجوسقى فى مسرحية الدودة والثعبان ولد عبيط وأبوه هو الرأس المدبر للثورة . متشابه مع الغصن فى أن كليهما ابن رجل عظيم الشأن يتمتع بموهبة كبيرة ، وقدرة على تسيير الأمور ، واقناع الشعب بما يراه – كما أنهما وطنيان . فكل شىء فى سبيل الوطن – وبرغم هذا الثراء العريض فى شخصية من كل جحا والشيخ الجوسقى – إلا أن ابن كل منهما أبله .

ناصحة : يا داود – داود .

داود : (صوته من بعيد) نعم يا امه .

ناصحة : تعال .. أجب والدك .

داود : أنا مشغول يا امه .

ناصحة : ما تعمل ؟

داود : اركب على الحصان .

ناصحة : لا بأس .. تعال .

داود : (صوته) ادخل بحصانى ؟

ناصحة : نعم .

داود : (يسمع صوته مقبلا وهو يقلد حركة الحصان) ككك – ككك ككك – ككك .

(يدخل وفى يمناه مضرب من الخشب وفى يسراه قصبة من الذرة يجرها بين رجليه فيدور بها حول القاعة)

(١) المسرحية ص ٦٦

ناصحة : أرأيت ؟ فارس من نعومة أظفاره ! سلطان عظيم

الجوسقى : الحمد لله الذى لايحمد على مكروه سواه .

ناصحة : بس يا داود اربط الحصان وتعال .

داود : اربط ؟ـكيف ؟ والفرنسيس من ذا يقاتلهم ؟ (١).

وداود أداة يستعملها «باكثير» للترويح الكوميدى ، فتراه وقد وصل الموقف بين سليمان الجوسقى ونابليون حدا كبيرا من العنف ـ نابليون يحاول أن يستشف ماذا وراء إصرار الجوسقى ـ على تكوين "جيش الشعب ، والجوسقى يحاول اقناع نابليون بأن جيش الشعب لن يمسه هو ولا الفرنسيين بسوء .

الجوسقى : لاينبغى أن تتصرف من عندى وأنت غاضب . سأريك ولى العهد .

نابليون : ابنك ؟

الجوسقى ، نعم (ينادى) ياداود ـ داود .

داود : (صوته) نعم .

الجوسقى : تعال حى سارى عسكر الفرنسيين .

داود : (صوته) بونابرته ؟

الجوسقى : نعم (يدخل داود) .

داود : أين هو يا أبى ؟

الجوسقى : هوذا أمامك

داود : الذى على رأسه العمامة ؟

(١) المسرحية ـ ص ٢٣ ـ ٣٢ .

الجوسقى : ياغبى ـ الذى ليس على رأسه عمامة .

داود : هذا الولد الصغير .

الجوسقى : (يأخذ بأذنه فيقرصها) يا ولد ـ هذا بونابرته الكبير .

داود : أى ـ أى أنت لاتراه يا أبى ـ إنه صغير ـ أنا أكبر منه .

الجوسقى : (يلطمه) فضحتنا يا كلب ـ أدخل عند أمك(١) .

وشخصية الولد العبيط التى تتكرر عند باكثير فى مسرحه السياسى ، وغير السياسى على السواء شبيهة بشخصية البهلول عند شكسبير ـ لامن حيث التكوين النفسى والعقلى ، لأن هناك فارقا كبيرا بين عصر ومجتمع كل من الكاتبين ـ ولكن من حيث استعمال هذه الشخصية وسيلة للترويج الكوميدى ـ ومن حيث اتصافها بالبلاهة والحمق ، وفى نفس الوقت يصدر عنها مايند عن حكمة وذكاء ـ فداود بن الشيخ الجوسقى ، يرى أنه لابد من مقاتلة الفرنسيين ، والأمر يتطلب منه ألا يترك حصانه وهو قصبة من الذرة ومن الملفت للنظر هذه المقابلة ـ عند باكثير ـ بين الولد العبيط وأبيه ، لعل باكثير يشير بها ـ فى مسرحه السياسى إلى أن الجيل المعاصر ليس فى ذكاء الجيل الماضى ، وفهمه لحقوقه .

٤ ـ الرمز :

فى دراسة مسرحية « الدودة والثعبان » أشرنا إلى استعمال باكثير الرمز فى الحلم الذى رآه الشيخ الجوسقى ـ وشىء طبيعى أن يكون الحلم رمزاً لأن الرمز وسيلة الحلم فى الكشف عن المكبوت فى اللاشعور (٢) .

بيد أننا نرى الكاتب يستعمل الرمز بطريقة أخرى فى مسرحيته « مسمار جحا » .

(١) المسرحية ص ١٠٤

(٢) انظر سيجموند فرويد ـ تفسير الأحلام ـ ترجمة مصطفى زيوان ـ الفصل الثالث الحلم تحقق ـ عنه ـ ص ١٤٩ ـ ١٥٩

فى المسرحية رمزان — الرمز الأول — القط الذى أكل اللحم — والرمز الثانى — العرجون ديك الغصن الذى خرج معه إلى السوق ولم يعد — ففى الفصل الثانى من المسرحية ، بعد أن عزل « جحا » من عمله نراه يعنف زوجته أم الغصن.

جحا : (مهاجماً بعنف) نعم — لولا إهمالك ما أكل القط لحمنا مرة بعد مرة (١) .

أم الغصن : (تلين لهجتها) ماذنبى ؟ قد قلت لك مراراً اطرد هذا القط من بيتنا فلم تفعل .

جحا : وما ذنب القط ؟ إذا ترك له اللحم فأكله ، فالحق على الذى تركه لا على الذى أكله .

أم الغصن : (فى انكسارها) هذا القط الخبيث لايعييه شىء . انه ليتسلل إلى حيث اللحم بألف حيلة وحيلة ه

جحا : (فى سخرية) يالله إذن من قط عبقرى — لو كان لى بعض ذكائه وكفايته لفتحت العالم (٢) .

واضح من هذا الحوار أن القط هو المستعمر ، وأن اللحم هو الوطن الذى يتركه أبناؤه ، ولا يدافعون عنه — ويفسر باكثير رمزه هذا فى الفصل الخامس .

جحا : هيهات ياسيدى إن الشعب قد وزن القط وعرف الذى أكل اللحم .

الحاكم : ما معنى هذا ؟

---

(١) استعمل الكاتب لفظ لحمنا ولم يستعمل لفظ اللحم ليفهم المتلقى مايقصده

(٢) المسرحية — ص ٣٨

جحا : هذا مثل جديد ألفناه أنا وامرأتى أم الغصن فقد دأبت على اختطاف لحم البيت لتأكله هى وحدها .

الحاكم : (يضحك قليلا ثم ينقطع ويبدو فى وجهه الاستياء) لكن ماتقصد من ضرب هذا المثل ؟

جحا : إن هذه العجوز التى لاتعرف الخجل .

الحاكم : (يتجلد كاظما غيظه) لو تدبرت قليلا ياشيخ لعرفت أن هذا المثل لايصلح لما نحن فيه — فليس لحم البيت هو الذى يخشى أن يختطف بل البيت كله بمن فيه — وليس القط هو الذى يخشى منه بل حوت هائل يريد أن يبتلع العالم كله(١)

أما الرمز الثانى فهو العرجون ديك الغصن :

غصن : (فى ألم) لكن أين هو عرجون الآن ؟ لقد ضاع منى عرجون نفسه !

أم الغصن : (فى اهتمام بالغ) ضاع ؟ أليس هو فى حظيرة الدجاج ؟

الغصن : (فى أسى) لا .

أم الغصن : أين ذهب ؟ لقد رأيته فيها الصبح .

الغصن : ذهب معى اليوم إلى سوق الفراخ فلم يعد .

أم الغصن : خيبك الله ولماذا أخذته إلى سوق الفراخ ؟

الغصن : أردت أن اشترى له دجاجة جميلة كالمرحومة صاحبته .

عرض الغصن على العرجون الدجاج الذى فى السوق ، فلم تعجبه واحدة منهن ، لأنه ليس فيهن من تشبه دجاجة الجيران التى كان يحبها .

---

(١) يقصد الشيوعية

والى ذبحوها دون أن يشفقوا عليه ، وطلب الغصن من العرجون أن يسبقه إلى الدار لأنه سوف يلعب مع بعض رفاقه فلم يرجع .

أم الغصن : ما أغباك — من قال لك أنه لا يعرف طريق الدار ؟

للغصن : كيف لايعرف طريق دارنا فى النهار ، وهو يعرف وقت أذان الفجر فى الظلام !

جحا : (متعجباً مما سمع) صدقت ياغصن — (يدنو منه مواسياً) هون عليك يابنى ، انت ضاع منك الديك وأنا ضاعت منى الوظيفة(١)

ويبدو أن الكاتب يتخذ للديك كرمز أكثر من دلالة ، فهو فى هذا المثال رمز للوطن وقد فقد حريته ، وقطاع من الشعب يمثله الغصن ، يرى أن البحث عن الحرية بهذه الوسيلة السلبية قد يجدى ، بيد أن الوطن يفقد طريقه إذا فقد حريته ، كما فقد العرجون طريقه ولم يستطع أن يعود إلى الدار (٢)

ويستعمل باكثير الديك رمزاً له دلالة أخرى غير الوطن : فهو رمز للخصب :

الغصن : حماد — ألم تر عرجون يا حماد ؟

حماد : هرجون .

الغصن : نعم . . عرجون ديكى العزيز أما قابلته فى طريقك ؟

ميمونة : (تجذب يد الغصن عن حماد) دعه يا هذا ينطلق إلى مزرعته وابحث أنت عن ديكك . .) يخرج حماد .

الغصن : (يدور فى الحجرة باكيا) ديكى . ديكى . ضاع ديكى .

(١) المسرحية ص ٤٠

(٢) هذا مافهمته من الرمز فى هذا السياق وقد أكون مخطئا

لأصوات : (من خلال قرع الطبول) الجراد — الجراد .(١)

جحا : (يرفع بصره إلى السماء) اللهم لا اعتراض على حكمتك ؛

الغصن هنا فقد ديكه العرجون رمز الخصب ، والأرض هاجمتها أرتال الجراد لتقضى على الخضرة — ولعل الجراد هنا رمز لقوات الإحتلال — وفى الحالين جميعاً — الأرض فقدت الخضرة والخصب ، لأنها ابتليت بالأجنبى الذى أفقدها حريتها .

استعمل باكثير هذا الرمز ، وبهذا المفهوم فى الفصل الأول ، والبلاد لم تزل بعد يحتلها جنود الأعداء ، ولا أحد من الشعب يتحرك للقضاء على الإحتلال ، بل يعيش الجميع فى سلبية تضيع مها الحقوق — أما فى الفصل الثانى ، فقد تحول الغصن — وهو فيما نرى يمثل قطاعا من الشعب ، إلى عرجون الديك الرمز للوطن — حدث هذا التحول فى الوقت الذى أصبح فيه جحا قاضى قضاة الدوله ، وقد بدأ يعمل سراً مع حماد وعبد القوى لإثارة الثورة ضد قوات الإحتلال .

الغصن : كوكوكوكو

أم الغصن : ويلك أجننت يا ولد؟

الغصن : كوكوكو لست الآن ولدا يا اماه أنا الآن ديك !

أم الغصن : ديك !

الغصن : نعم . . انقلبت ديكا فى الحمام .

أم الغصن : فى الحمام .

الغصن : نعم كنت فى الحمام فانقلبت ديكا هناك — كوكوكوكو (٢)

يؤيد هذا الفهم لرمز الديك ما يرويه الغصن لأبيه فى الفصل الخامس

(١) المسرحية — ص ٤٤

(٢) المسرحية ص ٦٨

الغصن : وأنا يا أبى كل ليلة أحلم بك وقد رأيتك البارحة نازلا من السماء وعلى رأسك عمامة حمراء ، فلما وصلت إلى الأرض انطلقت فى شوق إليك لأحتضنك ، فإذا أنت قد انقلبت ديكا كبيراً فانتفضت خوفاً ، وأردت أن أهرب ولكنك ضممتنى بين جناحيك الكبيرين وقلت لى : لاتخف ياغصن فإنى ديكك عرجون قد هبطت من الجنة لأراك (١).

فجحا فى سجن قصر الحاكم الأجنبى ، بعد أن أشعل الثورة هو وابن أخيه حماد — والحاكم الأجنبى يرجوه أن يرسل إلى قوات الشعب لتفك الحصار عن قوات الأحتلال أو تعطيها الطعام ، وجحا مصر على أن تنسحب قوات العدو من أرض الوطن فعرجون الديك الكبير الذى نزل من السماء على هيئة جحا ، هو المنقذ ، هو رمز للوطن الذى بدأ نضاله المسلح .

عودة الحياة إلى عرجون تمثل عودة الروح إلى الشعب .

الغصن : (يعود معه دمية ديك يجرها على الأرض بخيط فى يده) اطمئن ياعرجون . لن أموت — ولن تموت أنت مرة أخرى . . نعم أنا الآن فى البيت . . وهذا هو عرجون . (يسحب الدمية ويطوف بها حول الحجرة) (٢).

الرمز هنا ليس رمزا تراثياً ، ولا رمزاً أسطوريا — ولكنه رمز استعمله باكثير استعمالا جديداً — والرمز هنا يؤدى وظيفتين :

الأولى : يشارك فى دفع المتلقى إلى التفكير ، ويخرجه من السياق الدرامى للمهاة التى يتابع مواقفها وأحداثها ، إلى تأمل عميق للمأساة التى يعيشها ، والكاتب هنا يستعمل ما يسميه « ميرشنت » الترويج التراجيدى »(٣) وهو

(١) المسرحية ص ٨٩
(٢) المسرحية ص ١٣٢
(٣) ميرشنت — الكوميديا — ص ٤٥

بهذا يحقق التحويل المؤقت للنيار الدرامى بفعل المأساه ، ويمهد لمزيد من الكوميديا (١)

أما الوظيفة الثانية ، فهى خلق رمز جديد لايغرق المتلقى فى لغز التراث ، أوغموض فى الأسطورة :

٥ — الإلتزام عند باكثير :

لا يمكن أن نصنف التزام باكثير ، ونضعه فى إطار مذهب من مذاهب الإلتزام عند الماركسيين ، أو الوجوديين ، أو الإشتراكيين أو الإنسانيين — فليست له أى من هذه الأيديولوجيات — ولكنه ملتزم بالمعنى الذى عناه سارتر حين قال : « الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها إن طوعا وإن كرهاً فأنت ملتزم (٢) فهو يكتب — فيما تناوله هذا البحث — عن قضية الوطن — وقد تمثلت هذه القضية فى الجلاء — ويكتب عن قضية القومية العربية وقد تمثلت فى اقتطاع جزء من الأرض العربية ، وقامت عليه دولة اسرائيل — ويكتب عن قضية الشعب العراقى ، كما تمثلت فى محاولة القضاء على قوميته العربية : ويكتب عن قضايا النضال والثورة . وهو فى كل هذا ينطلق من إسلامه وعروبته .

ولا يمكن فصل الإلتزام عند باكثير فى مسرحه السياسى عن الإلتزام عنده فى مسرحه الاجتماعى ، لأنه لا يمكن الفصل بين الإلتزام السياسى والإلتزام الإجتماعى ، لذلك نرجىء الحديث عن التزام باكثير إلى أن تفرغ من دراسة أدبه جميعه إن شاء الله — وكان لابد من هذه الإشارة ، لأن الإلتزام ملمح من ملامح مسرح باكثير السياسى الذى تضمنته هذه الدراسة .

(١) ألا ينطبق هذا الموقف على مأساة ال دائما ؟ أنظر البلية مايضحك »
(٢) سارتر ما الأدب — ترجمة د — محمد الفتيحى هلال ص ٧٨ .

الخاتمة

خاتمـة

حاولت هذه الدراسة أن تقدم جانباً واحداً من أدب باكثير المسرحى، هو المسرح السياسى وكان أمام الدراسة صعوبتان :—

الأولى : أن باكثير هو أول كاتب درامى عربى توسل بالملهاة لعرض قضاياه السياسية .

الثانية : أن نصيب باكثير من الدراسة النقدية نصيب ضئيل ، فلم تكتب عن مسرحه دراسة جادة سوى دراسة الدكتور عزالدين إسماعيل « مسرح باكثير الشعرى »(١) .

لذلك حاولت الدراسة أن تشير فى أول الأمر إلى الملهاة ، وإلى « ارستوفان » أول من توسل بالملهاة فى عرض القضايا السياسية—ثم أشارت الدراسة إشارة غير متأنية إلى فن الملهاة فى المسرح الرومانى عند «بلاوتوس» ثم تابعت هـــذا ، الفن فى المسرح الأوربى ، وإشارت إلى الكوميديا ، الشكسبيرية والملهاة عند موليير .

كما أشارت الدراسة إلى الملهاة فى المسرح العربى —بدءا من إرهاصات هذا المسرح متمثلة فى المقامة ، وخيال الظل ، والأراجوز ، ثم أعمـــال المحبظين ، متوقفة عند بايات ابن دانيال . وبانتهاء هذه الإرهاصات ، وبداية المسرح العربى الحقيقى على يد « يعقوب صنوع » — بدأت الدراسة لفن الملهاة فى المسرح المصرى .

واصلت الدراسة إشارتها إلى الملهاة عند محمد تيمور ، وخرجت الدراسة من هذا المدخل عن فن الملهاة بحقيقتين :

---

(١) د. عزالدين إسماعيل . مسرح باكثير الشعرى — مجلة المسرح العدد ٧٠، ٧١ فبراير إبريل ١٩٧٠ ص ٥ — ١١ ، ٨٢ — ٩١ .

الاولى : ان ارستوفان كان الوحيد بين كتاب الدراما الذى توسل بالملهاة للنقد السياسى ولم يتبعه منذ القرن الخامس قبل الميلاد من كانت الكوميديا وسيلته لنقد السياسة .

الثانية : أن المسرح العربى لم يتوسل بالملهاة لنقد السياسة ، أو لعرض القضايا السياسية قبل على أحمد باكثير .

وعرضت الدراسة فى الفصل الأول لقضيتين تناولهما المسرح السياسى عند باكثير – القضية الأولى هى قضية النضال المسلح – والقضية الثانية هى قضية الصهيونية والعنصرية .

أما القضية الأولى ، فقد تمثلت فى خمس مسرحيات .

١ – مسرحية « مسمار جحا » التى تعرضت لقضية جلاء الإنجليز عن مصر ، وكيف أن هذا الجلاء رهن بمقاومة الشعب المسلحة للأجنبى المحتل وقد تضمنت المسرحية بعدين لرؤية باكثير للتاريخ المعاصر :

أولهما : إيقاظ الرأى العام لاتخاذ موقف تجاه الأحداث ، مثله فى ذلك مثل المسرح البريختى الذى يرمى إلى إشراك المتلقى فى الحكم .

ثانيهما : استشراف المستقبل ، وهو ماسمته الدراسة بأدب النبوءة عند باكثير ، وهو ما أكده التاريخ بعد ذلك فى نهاية العام الذى كتبت فيه المسرحية ، من أعمال الفدائيين ضد قوات الاحتلال فى منطقة القتال ، وعلى نفس النمط الذى رسمته المسرحية .

٢ – مسرحية « الفلاح الفصيح » وقد تعرضت لقضية نشر السلطة للظلم ، واستهانتها بآلام الشعب ، ومايجب أن يقوم به الشعب تجاه هذه السلطة . فالثورة هى الوسيلة الوحيدة فى مثل هذه الظروف . وتطرح المسرحية قضية إسقاط الحاضر على التاريخ . وتزعم الدراسة أن باكثير كان يرمى إلى إثارة قضية ضرورة ثورة الشعوب على حكامها الظالمين ، بذلك فهو يخرج بقصة الفلاح الفصيح من إطارها التى كانت عليه فى الأدب المصرى القديم إلى إطار معاصر – كما أن المعاصرة فى الأحداث والمواقف ورسم الشخوص والحوار والحركة المسرحية ، والخط الدرامى فى العمل جميعه تؤيد هذا الاتجاه .

٣ – مسرحية « الدودة والثعبان » وقد تعرضت لقضية أن الجيش لابد أن يكون من الشعب وتثير المسرحية عدة قضايا منها :

(أ) رؤية الفنان للتاريخ وقد أثرى باكثير شخصية « الشيخ الجوصقى » وجعل منها وعاء للشهادة فى سبيل الوطن .

(ب) جيش الشعب هو وحده الذى يدافع عن الوطن ، لأنه لامصلحة له إلا فى أرض وطنه .

(جـ) العمل المسلح أجدى على الأمة من الخطب والدعاء بالنصر .

(د) معدن أى شعب تظهره المحن .

٤ – مسرحية « الزعيم الأوحد » وقد عرضت للقضية القومية العربية وما يحيط بها من محاولات لإجهاضها من جانب الإنجليز والشيوعيين ، وتدخل هذه المسرحية – أيضاً – فى إطار استشراف المستقبل أو النبوءة الأدبية عند باكثير . كما أنها تثير قضية العلاقة بين المأساة والملهاة .

٥ – مسرحية « إمبراطورية فى المزاد » وتثير المسرحية قضية حق الشعوب فى تقرير مصيرها – وهى تتناول التاريخ المعاصر – وتتضح رؤية باكثير له فى الموقف الذى ارتضاه ، والذى يتضح من البناء الدرامى للمسرحية ، وإشارته إلى دور العالم الثالث فى القضايا العالمية .

أما القضية الثانية : فقد رأت الدراسة أن تعرض لقضية الصهيونية ، ودور الأدب الصهيونى فى هذه القضية ثم تناولت بعد هـذا العرض مسرحيتين هما :

١ – مسرحية « شيلوك الجديد » وهى تثير قضية ادعاء اليهود الحق فى إقامة دولة إسرائيل فى فلسطين ، كادعاء « شيلوك شكسبير » الحق فى رطل من لحم انطونيو – والنهاية التى رسمتها كل من مسرحيتى « شكسبير » و « باكثير » « لشيلوك » .

وتدخل هذه المسرحية أيضاً ضمن استشراف المستقبل عند « باكثير » ثم تشير المسرحية إلى العلاقة بين رؤية الفنان للتاريخ ، وبين ما يحققه التاريخ من هذه الرؤية – « فباكثير » رأى أن دولة إسرائيل سوف تقوم ، وقد قامت فى فلسطين – ورأى أنها لن تستطيع الاستمرار ، لأن اقتصادها لايضمن لها الاستمرار ، وهذه حقيقة تاريخية . ولكنها استمرت لأن الرؤية هنا كانت يغلب عليها الحس الفنى ، لا الحس التاريخى .

٢ – مسرحية « شعب الله المختار » وهى تثير قضية استمرار دولة إسرائيل فى البقاء وهو ما سبق أن أثارته مسرحية « شيلوك الجديد » ، بل يذهب المؤلف إلى أبعد من هذا ، فيجعل من اليهود ، مواطنى اسرائيل ، ثوارا يقومون بتصفية دولة اسرائيل ، والمسرحية تشير إلى الحق التاريخى فى أرض فلسطين وأنه ليس لليهود .

وفى عرض الدراسة لهذه المسرحيات والقضايا السياسية التى يثيرها ، تهمل الدراسة التناول الفنى فى كل عمل من هذه الأعمال ، بل تناولت البناء الدرامى فى كل عمل ، وشكول الصراع فيه ، ورسم المؤلف لشخوص عمله ، وغير ذلك من الجوانب التى قد ينفرد بها عمل دون آخر ، كاستعمال الرمز مثلا .

وخرجت الدراسة بقضايا ونتائج من خلال الدراسة التطبيقية لأعمال « باكثير » فى المسرح السياسى – فجاء الفصل الثانى عن باكثير والدراما ، وتناول المقارنة بين « برنخت » و « باكثير » من خلال ما اتجه إليه كل من الكاتبين من إشراك المتلقى فى الحكم . ومن اتخاذ موقف فى القضية التى عرضها المسرحية . وتمت المقارنة من خلال مسرحيتى « دائرة الطباشير القوقازية » ، « لبرنخت » و « مسماو جحا » لباكثير وانتهت المقارنة ، بأن كلا من الكاتبين قد جعل من المسرح قاعة محكمة فيها دفع الجمهور إلى التفكير والبحث عن حل بدلا من أن يفرض عليه الحل الوحيد فموقف الإنسان من العالم هو موقف الثورى الفعال – « بما ينبغى – لا موقف المشاهد المتأمل كما أشارات الدراسة إلى أن اتجاه « باكثير » إلى إيقاظ الرأى العام ، كان فى أربعينات هذا القرن ، فى نفس الفترة الزمنية التى كان يدعو فيها « برنخت » إلى المسرح الديالكتيكى .

وتشير الدراسة إلى ما بين « باكثير » و « برناردشو » من أوجه اللقاء فى نطاق الملهاة التى كانت أداة كل منهما فى أعماله الدرامية ، بعد أن أصبحت الكوميديا هى الشكل الأرقى للدراما . وتنتهى المقارنة بنتيجة فحواها أن باكثير قدم للمسرح المصرى الملهاة الجادة : فى ركام المسرح الهزلى الذى عرفته مصر فى فترة ما بين الحربين ، متمثلا فى مسرح « الريحانى » و « الكسار » إن وجدنا فى مسرحهما فكرة أو موقفا جادا ، أو نقدا اجتماعياً ، فهو فى إطار تغلبه الفكاهة على أمره ويطغى عليه الهزل – فى هذا الوسط الدرامى ، تظهر أعمال باكثير التى تناقش الأفكار وتعرض المواقف الجادة ، التى تمس صميم الحياة السياسية فى مصر كما فعل « برناردشو » إزاء المجتمع الإنجليزى ، وتوسل كل منهما بالملهاة .

وينفرد « باكثير » بأنه الكاتب المصرى الذى توسل بالملهاة فى عرض القضايا السياسية .

وتجمل الدراسة ملامح مسرح باكثير السياسى فى عدة نقاط ؛ هى موقفه من الشعب والثورة ، علاقة باكثير بالتاريخ ورؤيته له ، واستفادة باكثير من التراث الكوميدى ، ثم الرمز عند باكثير ، وتنتهى بالاشارة إلى

الالتزام عند باكثير — وترجئ الدراسة الحديث عن الالتزام الكاتب، مفهومه للالتزام، وعناصر الالتزام عنده: إلى حين الانتهاء من دراسة أدب باكثير جميعه، لا مسرحه السياسى فقط؛ لأن عناصر الالتزام السياسى والالتزام الاجتماعى تجتمع فى أيديولوجية واحدة.

وبعده فإذا كانت هذه الدراسة تتغيا جلاء الصورة عن مسرح باكثير السياسى، لتكون هذه الصورة جزءاً من النقد الدرامى، الذى يكون بدوره جزءاً من النظرية النقدية فى مصر، وإن قدمت شيئا مما ترجوه، وإن كانت النتائج التى وصلت إليها تستقيم مع المقدمات التى اعتمدت عليها فهذا فضل من الله.

المراجع

مراجع باللغة العربية

١ ـ أرسطو طاليس :

ـ فن الشعر،

تحقيق وترجمة ومقارنة بترجمة متى بن يونس . د . شكرى محمد عياد

(القاهرة ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٩٦٧)

ـ فن الشعر

ترجمة وشرح ـ د . عبد الرحمن بدوى.

(القاهرة ـ النهضة ـ ١٩٥٣)

٣ ـ أرسطو فانيس :

كوميديات أرستوفانيس ـ ترجمة أمين سلامة

ـ المجلد الأول :

(الفرسان ـ الأخارنيانية ـ السلام أو الصلح ليزيستراتا)

المجلد الثانى :

(الزنابير ـ الطيور)

المجلد الثالث :

(المجلس القومى للسيدات ـ بيلوتس ـ محكمة النساء ـ السحب)

(بغداد ـ وزارة الثقافة والفنون ـ مطبعة الشعب ١٩٧٨)

٦ ـ اسخيلوس :

ـ الفرس والضارعات ـ ترجمة د ـ إبراهيم سكر مراجعة وتقديم

د . محمد سليم سالم .

(القاهرة – روائع المسرح العالمى ٧٦ – الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٦)

– المستجيرات – ترجمة د . على حافظ .

(وهى مسرحية الضارعات)

(القاهرة – مسرحيات عالمية – المسرح اليونانى – ٢٨ – الدار القومية للطباعة والنشر – ١٩٦٦)

٨ – اسماعيل – د . عز الدين

– مسرح باكثير الشعرى .

(القاهرة – المسرح – ٧٠ ، ٧١ – فبراير ، ابريل ١٩٧٠)

– مقدمة مسرحية الدودة والثعبان لباكثير .

(القاهرة – وزارة الثقافة – دار الكاتب العربى – بدون تاريخ)

١٠ – أنيس – د . محمد

– حريق القاهرة .

(بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٧٢)

١١ – باكثير – على أحمد

١ – إبراهيم باشا (مسرحية)

(القاهرة – دار الفكر العربى – بدون تاريخ)

٢ – أبو دلامة (مسرحيه)

(القاهرة – مكتبة مصر – بدون تاريخ)

٣ – إمبراطورية فى المزاد (مسرحية)

(القاهرة مكتبة مصر – بدون تاريخ)

٤ – الدودة والثعبان (مسرحية)

(القاهرة وزارة الثقافة – دار الكاتب العربى – بدون تاريخ)

٥ – الزعيم الأوحد (مسرحية)

(القاهرة – مكتبة مصر – بدون تاريخ)

٦ – شعب الله المختار (مسرحية)

(القاهرة – مكتبة مصر – بدون تاريخ)

٧ – شيلوك الجديد (مسرحية)

(القاهرة – دار الفكر العربى بدون تاريخ)

٨ – الفلاح الفصيح (مسرحية)

(القاهرة – الداو القومية للتأليف والترجمة – ١٩٦٦):

٩ – فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية

(القاهرة – معهد الدراسات العربية – ١٩٥٨)

١٠ – مسمار جحا (مسرحية)

(القاهرة – دار الفكر العربى – ١٩٥١)

٢١ – البحراوى – د . إبراهيم

أضواء على الأدب الصهيونى المعاصر .

(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ٢٥٧ – يونيو ١٩٧٢)

٢١ – برجسون – هنرى .

الضحك – بحث فى دلالة المضحك – تصويب سامى الدروبى وعبدالله عبد الدايم .

(القاهرة – دار الكاتب – ١٩٤٧)

٢٣ – بروستاين – روبرت

المسرح الثورى – دراسات فى الدراما الحديثة – من إبسن إلى جان جينيه – ترجمة عبد الحليم البشلاوى .

(القاهرة – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – بدون تاريخ)

٢٤ – بنتلى – إريك .

المسرح الحديث – ترجمة محمد عزيز رفعت .

(الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر – ١٩٦٥)

٢٥ – بورج – و – ج .

تراث العالم القديم – ترجمة زكى سوس

(القاهرة – الألف كتاب – العدد ٥٥٧ – دار الكرنك للنشر والتوزيع – ١٩٦٥)

٢٦ – تيمور – محمد

مؤلفات محمد تيمور – الجزء الثالث – المسرح المصرى .

(القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٤)

٢٧ – الجبرتى – عبد الرحمن .

تاريخ الجبرتى

(القاهرة – كتاب الشعب – ٣١ – ١٩٥٨)

٢٨ – حسنين – د . فؤاد

– قصصنا الشعبى .

(القاهرة – دار الفكر العربى – ١٩٤٧)

٢٩ – الحكيم – توفيق

– براكسا أو مشكلة الحكم (مسرحية)

(القاهرة – مكتبة الآداب – بدون تاريخ)

– المسرح المنوع (مجموعة مسرحيات)

(القاهرة – مكتبة الآداب – بدون تاريخ)

٣١ – خميس – د . يسرى

حول المسرح التسجيلى – مقدمة ترجمة مسرحية مارا صاد – لبيتر فايس)

(القاهرة – روائع المسرحيات العالمية – ٤٣ – مارس ١٩٦٧)

٣٢ – داغر – أسعد يوسف

معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ – ١٩٧٥

(بغداد – وزارة الثقافة والفنون – الدار الوطنية للتوزيع والاعلان – ١٩٧٨)

٣٣ – ديمبرون – بيير .

– ديمبرون ضد اسرائيل .

(القاهرة – مركز دراسات الشرق الأوسط – بدون تاريخ)

٣٤ – الراعى – د . على .

– توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر

(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ١٢٤ – نوفمبر ١٩٦٩)

– عندما قرر شوأن يهرج مؤقتاً – مقدمة ترجمة مسرحية الإنسان والسلاح – لبرناردشو .

(القاهرة – روائع المسرح العالمى – العدد ٧٨ – ١٩٦٦)

– فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى .

(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ٢٤٨ – سبتمبر ١٩٧١)

– الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى .

(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ٢١٢ – نوفمبر ١٩٦٨)

٣٨ – الرافعى – عبد الرحمن

– تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر

(القاهرة – مطبعة النهضة – ط – ١ – ١٩٢٩)

٣٩ – رضا – حسين رامز محمد

– الدراما بين النظرية والتطبيق .

(بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٢)

٤٠ – رمزى – إبراهيم :

– دخول الحمام مش زى خروجه (مسرحية)

(القاهرة مكتبة مصر – ط٢ – ١٩٣٩)

٤١ – سارتر – جان بول

– ما الأدب ترجمة د . محمد الضبعى هلال .

(القاهرة – الأنجلو ١٩٦١)

٤٢ – السعدنى – د. أحمد .

– قضايا المجتمع فى المسرح المصرى – ١٩١٤ – ١٩٥٢ .

(رسالة دكتوراه مخطوطة – القاهرة – كلية الآداب جامعة عين – ١٩٧٦)

– نظرية الأدب – الجزء الأول – مقدمة فى نظرية الفن .

(أسيوط – مكتبة الطليعة – ١٩٧٩)

٤٤ – سكر – د . إبراهيم

– الدراما الاغريقية

(القاهرة – المكتبة الثقافية – العدد ٢٠٤ سبتمبر ١٩٦٨)

– الدراما الرومانية

(القاهرة – المكتبة الثقافية – العدد ٢٣٤ فبراير ١٩٧٠)

٤٦ – شبل – فؤاد محمد

– مشكلة اليهودية العالمية – دراسة تحليلية لاراء أدنولد توينبى

(القاهرة – المكتبة الثقافية – العدد ٢٤١ – ١٠٧٥)

٤٧ – شكسبير – وليم

١ – أنطونيوس وكليوباتره – ترجمة د . لويس عوض

(القاهرة – مسرحيات عالمية العدد ٥٤ – دار الكاتب العربى ١٩٦٨)

٢ – تاجر البندقية – ترجمة خليل مطران .

(القاهرة – دار المعارف – بدون تاريخ)

٣ – العين بالعين – ترجمة – زاخر خيريال

(الكويت – من المسرح العالمى – ١٨ – وزارة الإعلام – مارس ١٩٧١)

٤ – الملك لير – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا

(القاهرة – روايات الهلال – العدد ٢٦٥ – يناير ١٩٧١)

٥ – الملك لير – ترجمة د . فاطمة موسى

(القاهرة – مسرحيات – ٦٨ – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠)

٦ – هاملت – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا .
(القاهرة – روايات الهلال – العدد ٢٥٤ – فبراير ١٩٧٠) .
٧ – هاملت – ترجمة د . عبد القادر القط .
(الكويت – من المسرح العالمى ٢٤ – وزارة الاعلام – سبتمبر ١٩٧١).
٥٤ – شو – برنارد
– الإنسان والسلاح – ترجمة فؤاد دوارة .
(القاهرة – روائع المسرح العالمي – العدد ٧٨ – ١٩٦٦)
– التطور فى المسرح –
– تولستوى – تراجيدى أم كوميدى .
من مختارات من برناردشو – ترجمة د . عمر مكاوى
(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ١٧٠ – مايو ١٩٦٥)
٥٧ – طلبات – زكى
تمهيد – مؤلفات محمد تيمور – الجزء الثانى – حياتنا التمثيلية
(القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٣)
٥٨ – العهد القديم :
سفر – التثنية – سفر يشوع
٥٩ – عوض – د . لويس ،
البحث عن شكسبير
القاهرة – كتاب الهلال – العدد ١٦٧ – فبراير ١٩٦٥
٦٠ – فرويد – سيجموند
تفسير الأحلام – ترجمة مصطفى صفوان
(القاهرة – دار المعارف بمصر – ط٢ – ١٩٦٩)
٦١ – القاموس المحيط .
٦٢ – القرآن الكريم .
٦٣ – القرطبى – أبو عبدالله محمد بن احمد .
تفسير القرطبى .
(القاهرة – كتاب الشعب – ١٩٧١) .
٦٤ – كنفانى – غسان
فى الأدب الصهيو
(بيروت – دراسات فلسطينية – ٢٢ – مركز الابحاث – منظمة التحرير الفلسطينية – نوفمبر ١٩٦٧)
٦٥ – لام – شارل وماري
روائع شكسبير – تلخيص – الجزء الأول ترجمة بدون
(القاهرة – كتاب الهلال – العدد ٩١ – أكتوبر ١٩٥٨)
٦٦ – لاندار – يعقوب
دراسات فى المسرح والسينما عند العرب – ترجمة أحمد المغازى
(القاهرة – الهيئة المصرية العامة لكتاب – ١٩٧٣)
٦٧ – مارلو – كويستوفر
مأساة الدكتور فوستس – ترجمة نظمى خليل
(القاهرة – روائع المسرح العالمى – ٢٥ – بدون تاريخ)
٦٨ – مجلى – د . شفيق
الكوميديا الشكسبيرية
(القاهرة – مجلة المسرح – العدد ٤ – ابريل ١٩٦٤)

٦٩ – مكاوى – د . عبد الغفار

حياة برتولد بريخت وأعماله وترجمة الاستثناء والقاعدة

(القاهرة – مسرحيات عالمية – العدد ٦ – مايو ١٩٦٥)

٧٠ – ملف وثائق وأوراق القضية الفلسطينية – الجزء الأول

جمع – على محمد على .

(القاهرة – مركز دراسات الشرق الأوسط – بدون تاريخ)

٧١ – منذور – د . محمد

١ – الأدب ومذاهبه

(القاهرة – مكتبة مصر – بدون تاريخ)

٢ – المسرح .

(القاهرة – دار الشعب – بدون تاريخ)

٧٣ – ميرشنت – مولوين

الكوميديا – ترجمة د . على أحمد محمود

(الكويت – عالم المعرفة – العدد ١٨ – يونيو ١٩٧٩)

٧٤ – النقاش – رجاء

محمود درويش شاعر الأرض المحتلة .

(القاهرة – كتاب الهلال . العدد ٢٢٠ – يوليو ١٩٦٩)

٧٥ – نور – د . على

ملامح مصرية فى المسرح الإغريقى .

(القاهرة – الدار القومية للطباعة والنشر – بدون تاريخ)

٧٦ – نيكول – ألاردايس .

المسرحية العالمية .

الجزء الأول – ترجمة عثمان نويه – الجزء الثانى – ترجمة د . محمود شوكت .

(القاهرة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بدون تاريخ).

٧٧ – يونس – د . عبد الحميد

خيال الظل

(القاهرة – المكتبة الثقافية – العدد – ١٣٨ – ١٩٦٥)

امراجع باللغة الانجليزية

1- Knights, L.C.

Restoration Comedy, The reality and the myth From Criticism, The foundations of literary Judgment.

(New York, Harcourt, Brade and company, 1948).

2- Wells. H.G.

The Countay of the blind, From, Short stories, by great writers,.

(London, university of Lonhon Presi Ltd, 1953).

محتويات الكتاب

الموضوع	ص
الاهداء	١
مقدمة	٥
مدخل	٧
١ ــ الكوميديا	١١
٢ ــ الكوميد عند العرب .	٤١
الفصل الأول القضايا السياسيه	٥١
القضية الأولى النضال المسلح	٥٣
١ ــ القضية المصرية فى مسمار جحا	٥٥
٢ ــ الفلاح الفصيح وضرورة الثورة	٨٣
٣ ــ جيش الشعب فى الدودة والثعبان	١٠٩
٤ ــ الزعيم الأوحد وإرادة الشعب	١٤٥
٥ ــ حق تقرير المصير وإمبراطورية فى المزاد	١٧٣
القضية الثانية ــ الصهيونية والعنصرية	٢٠١
مدخل ــ قضية الصهيونية المعاصرة	٢٠٣
١ ــ شيلوك بين المغامرة والحتمية التاريخية	٢٢٣
٢ ــ كوهين والعنصرية فى شعب الله المختار	٢٥١

شعب الله المختار
١٥١ سؤالا عن
التوراة الصائمة
مأساة اليهود

الفصل الثانى – باكثير والدراما ٢٧٩

قضايا ونتائج

١ – بين بريخت وباكثير ٢٨١

٢ – بين باكثير وبرنارد شو ٢٩١

٣ – ملامح مسرح باكثير السياسى ٣٠٣

خاتمة ٣٢٧

المراجع ٣٣٥

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٠١٦ لسنة ١٩٨٠