دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي

د. عادل قاسم شجاع
أستاذ الأدب والنقد المساعد/ جامعة صنعاء

لقد أخذ الاهتمام بالمكان في الآونة الأخيرة يكتسب طابعاً علمياً حين غدا المكان امتدادا للجسد، وخاصة عند المفكرين الاجتماعيين والنفسانيين على السواء. فالمكان تتعدد وظائفه ومعانيه، وأي اعتداء على جزء منه قد يولد ثورة واحتجاجا. ويرتبط مفهوم المكان في اللغة العربية بالكينونة التي تعني الوجود، فالمكان مشتق من الفعل التام "كان" بمعنى: " وجد"، والفعل الناقص منه يعني التحول والصيرورة. وهنا يكون الفعل التام يعني الوجود، والفعل الناقص يعني الكائن المتحول. فالمكان لا يتحدد إلا من خلال العلاقات المكانية. والمكان في مسرح باكثير ليس بقعة جغرافية، لكنه يعدّ من أهم العوامل التي يرتبط بها الإنسان، ويدخل معها في علاقات نفسية وروحية.

إن الحديث عن المكان في مسرح باكثير السياسي يقودنا إلى استكناه طبيعة هذا المكان الذي بحث عنه وافتقده, ونحن في هذه الدراسة، سنتوقف أمام ثلاث مسرحيات هي:

1- شيلوك الجديد.
2- مسمار جحا.
3- مسرح السياسة.

ففي هذه المسرحيات نجد أن المكان المقصود هو فلسطين سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ودراستنا للمكان في مسرح باكثير السياسي تأتي ضمن أهمية المكان ودلالته، فبعض الأمكنة ـ كما نعلم ـ تحقق الرغبة في تملك المكان والسيطرة عليه، فالمكان "يمنح الفرد الشعور بالتميز والخصوصية والتملك، وهذا كله يسهم في نشأة الشعور بالهوية الشخصية، ويرتبط ذلك بالمشاعر المشروعة للسيطرة على المكان والدفاع عنه، وفي هذه المرحلة ينشأ شعور الفرد بملكيته في وضع علامات على الأرض لتثبيت ملكيته لها"[1]. يمكننا القول: إن المكان لم يظهر بصورة مكتملة في هذه المسرحيات، بل ظهرت له صورة غائمة الملامح، ربما يعود السبب في ذلك إلى

[1]- مجلة عالم الفكر، الجوانب النفسية للحدود، د: مصطفى أحمد تركي ، ع4، ح32، أبريل 2004م ص99.

الصراع القائم على هذا المكان، بل إن هذه الصورة الغائمة للمكان تُعدُّ انعكاساً لعدم الاستقرار.

لم يكن المكان في هذه المسرحيات سوى غياب لا حضور له، ففلسطين علامة سيميولوجية مهمة تدل على الاحتفاظ بالذاكرة والقدرة على استحضار التاريخ واستثارة الحلم بأمل جديد. وفلسطين عند باكثير ليست مجرد مكان، بل هي الحلم، ولم تكن رؤيته رؤية مثالية غلب عليها إحساس فطري غيبي قدري، بل رؤية معايشة منفعلة لجانبها الذاتي ولموروثها الديني، وارتباط حياتي نابع من روح الأديان السماوية. يقول طاهر عبد مسلم: "إن المكان يقترن بالهوية وهو يدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني، وهو يعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد أو الجماعة"[2]. وإلى مثل هذا الرأي يذهب مصطفى الضبع، حيث يرى أن الإنسان "يسعى دائماً إلى الارتباط بالمكان والاستقرار فيه، ومن ثَمَّ الإنتماء إليه وتأصيل هويته، لذا يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية"[3].

لقد احتفظ باكثير للمسرح بمسافة للنظر، ومساحة للتأمل، وبذلك تمكن من الصياغة الفنية للتاريخ، فكتب مسرحاً سياسياً عميقاً وفاعلاً. لقد كان المكان حاضراً في ذهن باكثير على المستوى الواقعي والسيكولوجي والنفسي والرمزي. وهو بذلك قد سبق كلاسيكيات البحث في فلسفة المكان. إذ يقول جاستون باشلار: المكان الممسوك بواسطة الخيال، لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي ، لقد عاش فيه [4] . فباشلار يؤكد أن المسألة هنا مسألة مركزية، بمعنى أن المكان لا يصوغه الكاتب، لأن المكان هو الذي يمارس صياغة الكاتب، وإذا كان المسرح جنساً أدبياً مكانياً، فإن المكان يتخذ على حد تعبير ميشال بوتور "ما يشبه مخيلتنا".

لم يلجأ باكثير في رحلة إنتاج الدلالة إلى إرساء حدود جغرافية، لذلك فقد لجأ إلى المكان اللامحسوس بوصفه مكاناً معنوياً يحمل دلالات دينية، وليس دلالات جغرافية؛ فالتغلغل داخل القضايا العربية، أهله أن يكون أديباً أممياً بعد أن خلع من عليه رداء القطرية، وعانق كل المسافات وكل الأمكنة والأزمنة. ألغى باكثير المسافات والزمن

---

[2] - عبقرية الصورة والمكان، طاهر عبد مسلم دار الشروق، عمان ، الأردن ، 2002م،ص17.
[3] - إستراتيجية المكان مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998، ص66.
[4] - جماليات المكان، جاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد – العراق 1980، ط، 1،ص212.

والحدود، وعانق همومه الوطنية ليختار لنفسه هوية مواطن عالمي، وليعلن للعالم أن الفلسطيني ابن أرض الله وسماواته. خلق لينعم بما سخرته له الطبيعة، بعيداً عن الصهيونية المغتصبة.

أراد باكثير أن يخلخل البنية الفكرية من خلال مسرح يدعو إلى إقصاء كل ما هو رجعي، ليتحدث عن الإنكسار، والتشتت، والاغتراب، إنه المسرح الذي نهل من الواقع المعيشي، ليكون صادقاً. فقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه؛ فقد اغتصبت فلسطين، وتشرد أهلها في الداخل والخارج في مأساة غير عادلة في آن واحدة، وأصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضراً رهيبا مليئا بالتعاسة. وكان لاتفاقية 1948 وما رافقها من نكبات قومية تجلت أساساً في تشريد الفلسطينيين في بقاع العالم جعلت باكثير يحمل جراح هذا الشعب، وفاتحاً لعهد مسرحي جديد ينقض من خلاله عالم الذات، وعوامل الاضطهاد، والمطاردة والتقتيل والفداء رمزاً من رموز الخلود والبقاء.

شيلوك الجديد:

بات من المعلوم أن العنوان يخترق نصوص العمل، ويخلق نواة بنية دلالية، ومع أن العنوان مأخوذ من داخل النص، إلا أن انتخابه كي يمنح العمل هويته واسمه ينطوي على مقاصد دلالية، تحاول أن تكون بمثابة بؤرة دلالاية، تخترق وتكثف مضمون التجربة.

شيلوك الجديد يُعدُّ خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، فتتميز بنية العنوان بكونها حالة خبرية تبحث عن المبتدأ، أي البدايات الأولى لحياة اليهودي وسلوكه عبر التاريخ، وهذا هو هدف المسرحية، أي الوقوف على طبيعة اليهود وعلى أخلاقهم منذ المبتدأ، وبذلك يكون الخبر معبراً عن المكان الجديد، لكن الصفة هي الصفة، والحدث هو الحدث، وإذا كان الخبر يحتمل الصدق أو الكذب، فإن المكان هنا وسيلة لبث المصداقية وإثباتها.

تتخذ (شيلوك الجديد) من فلسطين مكاناً لأحداثها، ولعلّ ميلاد القضية الفلسطينية أفرز بجلاء وصمة عار رافقت الضمير الإنساني. فلسطين ذلك الجرح الذي غدا كالحلم. وباكثير ينبه العرب إلى خطورة أفولها الرمزي، ويحث الجامعة العربية على تبني هذه القضية، إذ أنه لا يمكن تحقيق الوحدة العربية بدون فلسطين، فهو يرى أن اغتصاب فلسطين رمزي، أما الاغتصاب الحقيقي فهو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئاً.

إن القضية الفلسطينية – كما يراها باكثير – ليست مجرد مشكلة قومية عربية، ولا حتى مشكلة اجتماعية فلسطينية، بل هي جريمة إنسانية حضارية صنعتها العنصرية الصهيونية.. إن ضياع فلسطين هو ضياع القومية العربية المنشودة. والعالم عانق، وبلا خجل، أبشع جريمة صنعتها بريطانيا، وجلس البعض حول مائدة الشعب الفلسطيني ليشرب من عرق جبينه، ودخلوا البيت الفلسطيني ليمارسوا فن تشريح الجسد الفلسطيني ونهش جثته. وفي هذا الإطار جعلنا باكثير من خلال مسرحه نصل إلى حقيقة أن محاولة إبادة الشعب الفلسطيني هي محاولة لإبادة كفاح الشعوب المقهورة.

هناك دلالات كثيرة في مسرحية (شيلوك الجديد) تجعل المتلقي يتوقف أمامها، ففي هذه المسرحية نجد أن راشيل قد جندت للإيقاع بـ (عبد الله الفياض)، وهو من أسرة فلسطينية مناضلة، لكنه يقع تحت تأثير جمالها بدافع من نزواته الجسدية.

ـ عبد الله: هانحن الآن وحدنا ياراشيل، إن خليل الدواس لصاحب ذوق.

ـ راشيل: إنه يعتقد مع الأسف أنك تحبني حقاً.

ـ عبد الله: أما تعتقدين أنه محق في اعتقاده؟.

ـ راشيل: ياليتني أستطيع إقناع نفسي بهذا.

ـ عبد الله: ما يجعلك ترتابين في هذه الحقيقة الواضحة؟.

ـ راشيل: لا تستطيع المرأة أن تطمئن إلى حبيبها ما دام في قلبه موضع لحب آخر.

ـ عبد الله: ها هو ذا قلبي بين يديك، فتشيه فلن تجدي فيه إلا حب راشيل.

ـ راشيل: لكن هذا الخاتم في أصبعك يشهد أنك كاذب فيما تقول.

ـ عبد الله: هذا الخاتم في إصبعي وليس في قلبي.

ـ راشيل: أجل هو في إصبعك ولكن صاحبه في قلبك.

ـ عبد الله: قد كان ذلك قبل أن أراك يا راشيل، ولكن حبك نسخه كما نسخت شريعة موسى بشريعة محمد!.

ـ راشيل: بل شريعة موسى هي الباقية ياعبد الله "[5].

[5]- شيلوك الجديد، مكتبة مصر، صـ 10 ، 11.

فالعلاقة هنا ليست علاقة حب بقدر ما هي علاقة دينية تريد أن تثبتها راشيل، فهي لا تعترف بشريعة محمد مثلما لا تعترف بالحق الفلسطيني. لذلك نجد أن مسرحية (شيلوك الجديد) تعري الاتصال الفاشل، فعبد الله يفشل في الاتصال بـ(راشيل) التي ترك في أحشائها جنيناً ينمو. وبطبيعة الحال فالقراءة السيميائية لمسارات شخوص المسرحية ستجعل المتلقي يتوقف سواء في"شيلوك الجديد" أو "مسمار جحا" أو " المسرح السياسي" على تجليات أزمة الحقيقة وانعكاساتها على وعي المواطن العربي. ففي ص28 يتحدث عن المشادة التي حدثت بين عبد الله وعمه كاظم الذي وبخه لتصرفاته مع راشيل، فيشتط عبدالله غضباً، ويقول إنه قد بلغ سن الرشد، وأنه أصبح حراً، فيرد عليه ميخائيل صديق عمه، ويقول له: المسألة يابني ليست مسألة شخصية ولكنها قضية وطنية. ويقول له إن الأراضي التي نملكها في هذا البلد المنكوب ليست ملكا لنا، وإنما هي وديعة في أيدينا للأمة العربية، ولا يجوز لنا أن نتصرف فيها تصرفاً يساعد بطريق مباشر أو غير مباشر على تسربها إلى أيدي اليهود، نحن نجاهد اليوم يابني لنمنع ما بقي لنا من أرض الوطن تسربها إلى أيدي اليهود [6]. فنحن هنا أمام فشلين: فشل عبد الله بالاتصال بالآخر اليهودي من خلال علاقته "براشيل وفشل الفلسطينيين بالحفاظ على الأرض. والسؤال الذي يفرض نفسه: لا يعني اللجوء إلى المتعة واللهو مع راشيل تعويض عن الفشل التاريخي، لكن العبور من المتعة إلى التاريخ هو من وجهة نظرنا الوصول إلى سن النضج، ففي صـ 37 نجد عبد الله يخرج غاضباً من عمه الذي منعه من الاتصال باليهودية راشيل متوعداً عمه بأنه سوف يطلب رفع الوصايا عنه، وميخائيل يتخوف من أن يتصل عبد الله بشيلوك أو أحد وكلائه من اليهود المرابين فيشجعوه على رفع دعوة على عمه برفع الوصاياً. ويقترح ميخائيل على كاظم أن يسبقهم إلى كوهين ويوكله عنه قبل أن يوكلوه عن ابن أخيه، وهنا نلحظ النكبة الحقيقية للوطن، فأصابع اليهود تلعب في كل شأن من شؤونه، حتى في القضاء، فعلاقة كاظم بابن أخيه، تتمثل في الانفصال على مستوى العلاقة بينهما وبين الزمان والمكان، يكشف ذلك عن الاختلال في معادلة الوجود. لذلك نجد سمة الاغتراب داخل هذه الذات هي التي تميز الذات في تشظيها وفي حوارها الناقص مع ذاتها الأخرى تعبيراً عن المآل الذي انتهت إليه بعد هذا الضياع والبحث عن الخلاص. وفي ص 58 يتفق شيلوك مع المحامي كوهين على الحضور دون أن يدري عبدالله، ويقنع كوهين عبد الله بتوقيع كمبيالات بزعم أنهم إذا خسروا القضية لا يستطع عم عبد الله أن يحجر عليه، ويوقع عبد الله على الكمبيالات وعلى عقد البيع، وبعد أن يخرج عبد الله وراشيل يهنئ شيلوك

[6]- المرجع السابق ، ص28.

وكوهين كلاً منهما الآخر ويقول شيلوك لن تهدأ نفسي حتى أضم إلى هذه الأطيان أطيان كاظم بك. يسأله كوهين: بأي سبيل يامسيو شيلوك؟ يجيبه شيلوك: بسبيل المضايقة طبعاً حتى يزهد في ملكه. كوهين: هذا صعب فيما أظن، فكاظم بك ليس بهين، بل إني لأخشى أن يرفع علينا دعوة قضائية بالشفعة في أرض ابن أخيه لاتصالها بأراضيه[7].

واضح أن عبد الله يرمز للشعب الفلسطيني، وكاظم بك يرمز إلى الدول العربية المجاورة التي تمثل الوصاية على الشعب الفلسطيني، والمكان هنا يشكل الحاضن الوجودي للتجربة، حيث تمثل العلاقة مع المكان الإشكالية الوجودية المشتركة في هذه العلاقة. ولهذا فإن الخطاب المتمثل لسيرة الذات في بعديه الخاص والجمعي، يقوم على وعي مأساوي بتاريخ هذه العلاقة مع المكان وملكية الأرض، ودلالة علاقته الوجودية والروحية والتاريخية معها، وهنا يعكس باكثير إشكالية محنة الإنسان الفلسطيني في علاقته بأرضه المغتصبة منه بالقوة، وبمحاولة القضاء عليه كي يتفرد القاضي بملكيتها. فالمكان لا يظهر إلا من خلال ثنائية منزل كاظم بك ومكتب شيلوك، ومكان ثالث لا نسمع عنه ولا تدور الأحداث فيه وهو فندق " داؤد" .

إن منزل كاظم بك يمثل عنصراً رمزياً لكل بيوت فلسطين، فقد استخدم هذا البيت كبنية رمزية عن كل البيوت، والمتلقي هنا يقارن بين منزل كاظم بك والبيوت الأخرى غير الموصوفة، ولكنها مطروحة على الوعي، فتقابل المتلقي دلالتان: الأولى، دلالة التساوي الإيجابي، والثانية التساوي السلبي، فإذا كان كاظم بك مناضلاً وطنياً فهناك أمثالاً له كثيرون. وإذا كان عبد الله ابن أخيه لاهياً باحثاً عن رغباته فإن هناك من يناظره.

أما المكان الآخر، فهو مكتب شيلوك، والمكتب هنا يمثل الجانب التجاري أكثر مما يمثل السكن والاستقرار، فهو مجرد تاجر لا يملك هذا الفضاء. وبالمثل المكان الثالث الذي يظهر ضبابياً وغير محدد بمكان هندسي هو فندق داؤد. فالفندق هنا يرمز إلى الإقامة المؤقتة وهو يرتبط بنفس الوقت بـ" داؤد" الذي استند إليه اليهود وربطوا دولتهم المزعومة بنجمة داؤد. إن المنزل هنا يمثل "الفقاعة التي يعيش الفرد بداخلها ويحملها أينما ذهب"[8].

7- المرجع السابق، ص58-60.
8- انظر: سيزا قاسم ، جماليات المكان ، منشورات عيون المقالات، المغرب، ص6.

كان هدف باكثير في هذه المسرحية وغيرها، هو طرح القضية الفلسطينية وتأسيس خطاب مناهض لخطاب الآخر المغتصب الذي حاول أن يفرغ المكان والإنسان من بعدهما التاريخي، طرح باكثير الانتهاكات التي يتعرض لها الفلسطينيون بغية اقتلاعهم من أرضهم. وقد ظهرت المعارضة حتى من قبل بعض اليهود المنصفين يقول على لسان إبراهام وهو يهودي يحاور شيلوك: "أتريدون أن تغتصبوا بلاد العرب وهم الذين وفروا لكم الأمن والدعة يوم كان الآخرون يضطهدونكم، وتريدون اليوم أن تعاملوهم معاملة السادة للعبيد. إنكم تتحاملون على العمال العرب وقد غبنتموهم في الأجور، فما كفاكم ذلك حتى تمنعوا استخدامهم. أليست هذه سياسة صريحة لإبادة العرب أصحاب البلاد الأصليين ليخلفهم هؤلاء الأوزاع الذين تجلبونهم جلباً من شتى الشعوب ومختلف الأصقاع"[9].

هذا الطرح من قبل بعض اليهود، يكشف عن عنف الحياة وقسوتها ضد الفلسطيني الذي لم يكن السبب في تشريد اليهود من أوروبا والتنكيل بهم، بل احتضن اليهود، ومدّ لهم يد العون فكان الجزاء أن دفع ثمن ما قام به الآخرون.

لقد احتفظ باكثير للمسرح بمسافة للنظر، ومساحة للتأمل، وبذلك تمكن من مباغتة التاريخ فكتب مسرحاً سياسياً عميقاً وفاعلاً، نلمس ذلك في الحوار العميق الذي دار بين شيلوك وإبراهام، فشيلوك يتهم إبراهام بأنه يهودي مزيف، لأنه يدافع عن حق العرب الفلسطينيين وامتلاكهم للأراضي، فيرد عليه إبراهام قائلاً: "بل أنت اليهودي المزيف، أما أنا فإسرائيلي فلسطيني يتسلسل أبائي في هذه البلاد منذ قرون، ولولا سخرية الأيام لما استطاع أمثالك ياشيلوك من الأجانب الدخلاء في البلاد أن يتبجحوا على مثلي من أبنائها الأصليين"[10].

هذا الحوار فيه عمق وفنية، أراد باكثير أن يقنع المتلقي بخواء شيلوك وجماعته وأنهم عبارة عن أشتات تجمعوا من مناطق عديدة. وباكثير قد استخدم حيلتين فنيتين من أجل تحقيق غرضه: الأولى تحويل الخاص إلى عام، والثانية الربط المتكرر بين الأرض والعرب. ولولاء سخرية " الأيام" لما كان شيلوك القادم من الخارج الدخيل على هذه الأرض هو الذي يوجه الأحداث كيفما شاء.

وفي مسرحه الحل: المنظر قاعة محكمة كبيرة في فلسطين، وللمحكمة بابان، أحدهما يسمح بالمرور إلى الداخل، والآخر إلى الخارج. وفي بداية الجلسة يطلب

[9]- المسرح السياسي ، ص65 ، 66.
[10]- المرجع السابق، ص70.

المندوب البريطاني من شيلوك أن يعيد ما قاله في جلسة أمس: شيلوك ينهض" أنا على استعداد أن أعيدها ألف مرة ومرة. لقد وعدتمونا برطل لحم، فاعطونا ذلك الرطل.

سوردز: أيها السادة لقد فكرت البارحة في هذه الكلمة، فعجبت كيف يحتج بها رجل يهودي في عصرنا هذا كما احتج بها سلفه من قبله بقرون، وعجبت كذلك أن يتفق الشخصان في اسم واحد، فياليت شعري هل كان شاعرنا وليم شكسبير ينظر إلى الغيب من ستر رقيق؟".

استخدم باكثير مجموعة من العناصر مستغلاً الفضاء النصي، حيث جعل الأحداث تدور في محكمة بفلسطين بوصفها مكاناً تدور فيه الأحداث، فنحن- كما ذكرنا من قبل – أمام مكانين: منزل كاظم بك، ومكتب شيلوك ومعه فندق داؤد، فالمنزل يعني التملك والاستقرار، بينما المكتب والفندق يعنيان الإقامة المؤقتة والقائمة بفعل العامل الاقتصادي، فباكثير يقوم بدور التحضير الواقعي في النص. يكشف المكان هنا على أنه مكان واحد وليس أمكنة متعددة. والكاتب يريد من المتلقي أن يرى عمق المكان وليس سطحه. فالمكان منشطر إلى مكانين الداخل والخارج.. الداخل معادل للحلم وكبته، والخارج معادل للتحرر والانطلاق. ونجد أن الزمن في هذه المسرحية استسلم من أجل انقسام المكان إلى داخل وخارج، وكما قلنا إن الكتابة عند باكثير تعدُّ نبشاً في الأعماق، ومسرحة للذات والذاكرة، بل إن الكتابة عنده سفر وجودي في تاريخ الذاكرة الذاتية والاجتماعية في صيرورتها المشتركة. لذلك يضعنا وجهاً لوجه أمام شيلوك الجديد والقديم، إذ من الواضح أن الماضي يتحكم بالمستقبل أيضاً. فشيلوك الجديد لا يطرح أسئلة على نفسه تقوم على معايير العقل والمنطق، أي مساءلة مدى فاعلية وجدوى ما هو مصر على القيام به.

يريد باكثير أن يقول: إن حالة الثبات عند الماضي التي يعيشها اليهودي هي السمة التي تسم جل أفعالهم، وما يجول في أذهانهم يمثل ثبات الوعي عند الماضي، وهذا ما يثبته الجدل الدائر بين شيلوك والمندوب البريطاني في قاعة المحكمة:

ـ شيلوك: ما ذا تعني ياجنرال سوردز؟.

ـ سوردز: أعني أن هذه الكلمة حجة على شيلوك الجديد لا له، كما كانت حجة على سلفه من قبل لا له[11].

[11]- المرجع السابق، ص142.

وقد استرجع سوردز ما دار في قاعة محكمة البندقية التي صور فيها شكسبير ذلك اليهودي الشحيح الجشع الحاقد على الإنسانية. ويدور حوار بين سوردز وشيلوك عن ذلك اليهودي وأنطونيو المسيحي، وكيف أن الظروف أكرهت أنطونيو على قبول الصك:

ـ شيلوك: أتريد أن تقول إن الظروف هي التي حملتكم على إعطاء وعد بلفور؟.

ـ سوردز: نعم، ظروف الدفاع عن حريتنا وحرية الشعوب العالمية في الحرب الكبرى الأولى.

يتدخل ميخائيل معترضاً على هذا التشبيه غير الصحيح، لأن أنطونيو كان يملك ما أعطى وليس كذلك وعد بلفور.

ويمضي سوردز في الحديث عن عدم استجابة شيلوك الأول للصلح، وتمسكه باقتطاع رطل لحم من خصمه فخسر بذلك الصلح، وأن قضيتكم أشبه بذلك لأنكم تريدون اقتطاع فلسطين وهي في مكان القلب من جسم الوطن العربي، ويستحيل ذلك بدون قطرات من الدماء.

ـ ميخائيل: إن مطلب شيلوك القديم يتعلق بحياة فرد كريم من تجار البندقية، أما شيلوك الجديد فيتعلق مطلبه بحياة شعب كريم يربو عدد أفراده على سبعين مليوناً هم أحفاد أولئك الذين بنوا الحضارات العظيمة الأولى في الشرق، يوم كانت الإنسانية تتخبط في دياجير الجهالة على صعيد البربرية، فقادوا الإنسانية- ولم يزل في وسعهم أن يقودوها – إلى الخير والحق والجمال[12].

هنا يقدم الفلسطيني بوصفه تمثيلاً لهوية جوهرية ثابتة، ومن ثم فإن خلاصه أو هلاكه يتوقف على مدى تمثيله لحقيقته الجوهرية. فمسرح باكثير هو مسرح تقديم الحلول التي لا خلاص دون اتباعها، من هنا فهو لا يكتفي، أو يتوقف عند اكتشاف الشخوص الحقيقية، وإنما يدفعهم إلى الفعل دفعاً. ففي ص 174 يسأل فيصل المندوب عن العرب كوهين:

"ـ لماذا لم تقترحوا على الدولة المنتدبة أن تعطيكم أرضاً تسعكم من استراليا مثلاً، وهي أخصب من فلسطين ولا ينازعكم فيها أحد.

ـ كوهين: لقد عُرض علينا أوغندا سنة 1903م، فرفضناه لأننا لا نريد إلا فلسطين".

[12]- المرجع السابق، 194.

هكذا نرى النص المسرحي عند باكثير يحاور ويسائل العالم من زوايا مختلفة، لأن قيمة الحياة عنده تكمن في تنوع ممارسة الحفر في ذاكرة الزمن وذاكرة المكان. وعلى هذا الأساس يمكن تلمس صورة فلسطين في مسرح باكثير، تبعاً لظل التاريخ الوطني والقومي والعالمي.

لقد كان وعد بلفور بسيطاً، وقد تحقق لليهود في فلسطين أكثر من مضمون ذلك الوعد، لكنهم أرادوا أن يقيموا أو يجعلوا من فلسطين مملكة يهودية. ففي ص194 يتلو أحد مستشاري المحكمة ورقة في يده معتبراً النقاط التي فيها أساساً للمناقشة، الأولى: أن حق العرب في فلسطين ثابت بوجودهم فيها كأصحابها الأصليين منذ القدم حتى عهد الانتداب البريطاني، وأن حق اليهود في فلسطين يستند إلى وعد بلفور وما تلاه من الوعود التفسيرية من بدء عهد الانتداب إلى اليوم. والثانية: اعتراف الدولة المنتدبة بأن مشكلة فلسطين مشكلة عالمية.

والثالثة: رأت هيئة التحكيم أن بقاء هذه المشكلة معلقة سيكون مصدراً دائماً للقلاقل والاضطرابات، وأن مهمتها تقضي عليها بحلها سلمياً.

الرابعة: إن الحكم بالحق الكامل لأحد الفريقين سيكون قاسياً على الفريق الآخر"[13].

إن رؤية باكثير تعد رؤية موضوعية، فهو لا يلغي طرفاً من أجل طرف آخر، وإنما يرى أن الحل يكمن في التعايش بين العرب واليهود تحت أي صيغة من الصيغ المتفق عليها. فهو يقدم فلسطين على أنها مكان كوني، فقد عدد في الشخصيات بين ما هو إسلامي ومسيحي ويهودي، وهذا التعدد يمثل المزيج الاجتماعي والثقافي والديني الذي يضمه المكان.

إن باكثير لا يبحث عن مساحة فيزيقية، جغرافية، بقدر ما يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم أخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها " الأنا" صورتها وتسقط على المكان قيمها الحضارية. ويظهر ذلك واضحاً من خلال تهديد شيلوك بإخراج اللاصهيونيين من الدولة اليهودية، واحتجاج إبراهام على ذلك، إذ يقول: كيف يخرجني هؤلاء اللاجئون الأجانب من مسقط رأسي ورؤوس آبائي وجدودي منذ القدم؟.

ووفق النقاط الأربع التي ذكرت آنفاً يقدم رئيس المجلس نصيحة لليهود بالعدول نهائياً عن فكرة المملكة اليهودية في فلسطين، ليعيشوا مع العرب كما كانوا من قبل.

[13]- المرجع السابق، 194.

لكن شيلوك يرفض هذه النصيحة، ويعلن عدم قبولها لأن فكرة المملكة اليهودية- كما قال- ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب.

يقدم باكثير حلاً لهذه القضية في آخر المسرحية، حيث يتوقع أن تمر إسرائيل بأزمة اقتصادية تجعل اليهود يسترضون العرب ويعيدون لهم فلسطين. ويظهر اليهود وقد استسلموا وخضعوا للمطالب العربية والدولية. ويطلب ميخائيل بتعويض لبناء المسجد الأقصى الذي هدمه اليهود، وتطلب نادية تحريم فلسطين على اليهود إلى الأبد، لليهود أن يعيشوا في الأقطار العربية أما فلسطين فلا.

إن تدمير مألوف الدلالات المكانية هو الذي حدد حركة الشخوص. وهذه الحركة، وإن أنطوت أحياناً على سكونية ظاهرة، إلا أنها تحمل في داخلها بذرة حقيقية للسؤال والحركة الفاعلة، وستعيد نظرة الشخص ونظرتنا كذلك للعالم. إن الخلاف الدائر بين الطرف العربي والطرف اليهودي في قاعة المحكمة، وفي تشخيص اختلافهما استعارة تاريخية لتشخيص أزمة الحقيقة التي تعتور العلاقة بين التاريخ والجغرافيا. وهناك بعد تاريخي لفلسطين جعلها قادرة على الحفاظ على توجهها عبر عصور طويلة تصل إلى آلاف السنين، مما جعل المكان من أهم الرموز الدالة على البقاء، والانتصار على الزمن، مع قدرة هذا المكان على الاحتفاظ بتاريخ الأحداث التي دارت فيها، وقد نشأ عن ذلك بعد نفسي للمكان من خلال التقاطع بين المكان والإنسان والأحداث التي دارت في هذا المكان، فالمكان بطبيعته غير العاقلة محايد بالضرورة، ولكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايداً في تعامله معه. وحضور فلسطين من خلال قاعة المحكمة جعلها تلعب دوراً محدداً، فالمحكمة هي الضابطة للمكان في تكوين ما يشبه السمترية للمكان محتضن الأحداث.

استبعد باكثير تشكيل الأشياء للمكان وخاصة تلك التي تشكل جغرافية المكان، لكنه ركز على علاقة الداخل بالخارج جغرافياً، فنحن لا نجد حدوداً مرسومة للمكان، سوى منزل كاظم بك، ومكتب شيلوك الذي يظهر مغلقاً لا يتآلف مع المكان العام ولا يتآلف معه، ولا يوجد امتداد بين الداخل والخارج . يبدو المكان ثابتاً وغير متحرك. وقد لاحظنا وصول عزام باشا من مصر دون أن نلمس أن هناك حدوداً أو حواجز، فقد وصل إلى فلسطين مباشرة بما يعني أن المكان واحد ولا يبدو أن هناك انفصالاً بين الجغرافيا العربية.

يقل الوصف للمكان في (شيلوك الجديد) لأن باكثير لا يريد أن يخلق مكاناً أو يوجده، فهو موجود، وغاب الوصف لأن المكان هنا هو الذي يحرك الوصف، وليس

الوصف هو الذي يحرك المكان. ويقدم المكان هنا في تجلياته ودلالاته، يحرك الوصف وليس بوصفه البصري أو التفسيري، بقدر ما يقوم بوظيفته الرمزية.

في مسرحية (شيلوك الجديد) يتمفصل الزمن بين زمنين: زمن الماقبل، وزمن المابعد. فالتاريخ يتسلل عنوة بالفعل والقوة إلى صلب الحكاية، يمتزج بصيرورة المتخيل، وفي هذا التمازج تتمسرح الذاكرة الذاتية. فعلى الرغم من انقضاء تلك المدة بين (شيلوك القديم) و(شيلوك الجديد)، إلا أن الصورة لم تتغير، فهنا تثبيت للزمن عند لحظة محددة، بمعنى أن الوعي ظل ثابتاً، ومن ثم صار لزاماً تجاهل الزمن وحوادثه، وحيث إن تجاهل الزمن يعني أن ما يحدث في الحاضر يتم عزوه إلى الماضي، أي إلى ذلك السبب الأول الذي توقف الزمن الفعلي عنده، بما يجعل الحوادث التي تليه مجرد حصيلة منطقية وطبيعية له. فلحظات الحوار داخل قاعة المحكمة تتكئ على أبعاد تاريخية تستحضر الجغرافية بوصفها قادرة على تغيير التاريخ ذاته.

مسمار جحا:

إذا ما انتقلنا إلى مسمار جحا سنجد أن لحظة الاستكشاف ترتبط بكسر المألوف المكاني من خلال تدمير مفهوم السلطة، وربما تشويهه، فنحن نجد حماد يفر من داخل المحكمة مع أنه يمتلك صكاً بأحقيته للمسمار، بينما شيلوك يتمسك بالصك الممنوح لهم من بريطانيا. فـ(مسمار جحا) هو نص يربط لحظة الوعي لدى جمهور المحكمة بلحظة كسر دلالات المكان، فموقع المسمار لن يستمر في كونه المكان الطبيعي الذي يتمسك به حماد.

وإذا كانت " شيلوك الجديد" قد شخصت مرض هوية جيل ما بعد الثورة، فإن " مسمار جحاً" جاءت لتثير معظلة الاتصال مع الآخر اليهودي. وتدور أحداثها في جانب من سوق الكوفة حيث يقع الجامع الذي يتولى جحا فيه الإمامة والوعظ، لكن الحاكم ليس أحد بني العباس، وإنما هو حاكم أجنبي. ثم ينتقل المشهد إلى قاعة المحكمة، حيث يجلس جحا بوصفه قاضي القضاة وسط المنصة بين قاضيين مساعدين عن يمينه وشماله، وعلى يمين المنصة دكة منصوبة يساويها في الارتفاع جلس على مقاعدها الحاكم الأجنبي وكاتبه عبد القوي. ويطلب الحاكم من القضاة سرعة النظر في هذه القضية، وألاَّ يؤجلوها أطول مما فعلوا، لأن تأجيلها قد مكن دعاة الشغب في البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب. أما جحا فيقول إن ذلك لايعفيهم من تحري العدل ولا يجوز أن يدفعهم ذلك إلى التعجيل بالفصل قبل أن تطمئن قلوبهم إلى سلامة الحكم، فالقضاء ينبغي أن يقول كلمته في معزل عن شهوات

الحاكمين ونزوات المحكومين. ويرد عليه الحاكم: أو من أجل مسمار معلق في جدار نعرض أمن البلاد للخطر؟.

إن مسرحية (مسمار جحا) تفتح العيون على الواقع المرير، مع أن القالب فكاهي ساخر، لكنه ينمو نحو الرمزية ويضرب على الوتر الحساس الكامن في الحقيقة.

من خلال قراءتنا للمسرحيات الثلاث، نستطيع القول إن باكثير قد وضع يده على العلة التي يعانيها الوطن العربي وبخاصة قضية فلسطين. لقد حدد باكثير موقفه من القضايا الوطنية والقومية فكشف في مسرحياته عن مكامن الضعف وحرض على الثورة والتغيير والعمل على التقدم، آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقيق الوحدة العربية واستعادة فلسطين، فكل مسرحياته تعالج القضية القومية الأم المتمثلة بالنضال الوطني الفلسطيني، بوصف فلسطين قضية قومية، حيث تعرض لشرح القضية الفلسطينية، وشرح الموقف العالمي منها. وقد لاحظنا كيف حاول باكثير نقل القضية الفلسطينية من مستواها الوطني إلى مستواها القومي للتخلص من مكيدة المكان الطبوغرافي بحثاً عن المكان الأعلى والبعيد. يقول على لسان جحا مخاطباً الحاكم:

ـ القضاء ياسيدي لا يفرق بين مسمار من حديد وقنطار من ذهب.

ـ الحاكم: قد كان في وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير.

ـ جحا: إن الصلح خير، ولكن لا سبيل إلى إكراه أحدهما عليه. وقد دعوناهما إلى ذلك فما قبلا النصح.

إن خصوصية المسرح، هنا، تقوم على مجموعة اتفاقات تحكم فهم المتلقي لطبيعة الوقائع التي يشتمل عليها النص، حيث تسمح هذه الاتفاقات بتقبل المتلقي لهذا التناص المخترع من قبل المؤلف بوصفه تناصاً حقيقاً مع شخصية جحا. إن خطاب جحا، تلك الشخصية التي عُرفت بالفكاهة، قد تحول إلى خطاب تحريضي قانوني يزيل تزييف الوعي. وهو ينتزع هنا حق الحديث باسم الناس من السلطة السياسية. ففي ص98 (تسمع أصوات الجماهير من بعد تردد هذا الهتاف)

يارب المسمار انزع مسمارك

من دار الأحرار إذ ليست دارك

فيرد الحاكم هذا الغضب وهذا الثورة إلى جحا ويتهمه بعدم الفصل في هذه القضية.

يقول جحا: ياسيدي إننا لم نمض في هذا القضية سوى سبعين يوماً، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاماً ولم يفصل فيها بعد!.

هنا إشارة واضحة وصريحة للاستعمار الأجنبي، إنها سخرية مرة قائمة على المفارقة الفاضحة لطلب الحاكم سرعة الحكم في قضية مسمار في جدار، ولم يسع إلى حل قضية شعب يرزح تحت نير الاحتلال. وجحا هنا يكشف أغوار المأساة التي يحياها الشعب العربي، وضرورة سعيه للفكاك منها. يطلب جحا من حماد، وغانم أن يصطلحا من أجل مصلحة البلاد، لأن قضيتهما أوشكت أن تفضي إلى فتنة.

غانم: في سبيل البلاد ياسيدي القاضي سأصالح خصمي على ما يريد. فليقل كم يطلب من المال ثمناً لمسماره؟.

لكن حماد يرفض أن يُشترى بحقه ثمناً قليلاً، لأن كل مال يباع به حق هو قليل وإن كثر. يقول له **جحا:** لا تكن ياحماد سبباً للفتنة.

حماد: مرحباً بالفتنة إذا صينت بها الحقوق! لأن من لم يتمسك بحقه فقد أضاعه.

غانم: إذن فإني أنزل عن الدار كلها له. اشهدوا يا معشر الحاضرين إني قد نزلت لخصمي عن هذا الدار كلها فهي له حلال.

جحا: ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ ولم تكن منذ قليل؟

غانم: دفعني إلى ذلك حبي للسلام.

جحا: حقاً إن السلام لثمين ولكن أثمن منه العدل والحرية!.

الحاكم: لقد أكد لك أنه فعله بمحض حريته واختياره فماذا تريد بعد؟ عجباً لك مازلت تدعوهما للصلح حتى إذا أمكنك أحدهما منه جعلت تعطلة وتقف دونه!.

جحا: أي صلح هذا؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو ينزعه منها ويغرسه في عقر داره؟.

يتوجه جحا بكلامه إلى حماد: ياحماد، إن الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلاً بالغاً في التسامح والحسنى. فمن اللؤم ألا تقابل إحسانه بإحسان. ماذا عليك لو نزعت مسمارك من داره حتى يستمتع فيه بما للمالك من حرية وكرامة؟.

إن مطالبة جحا لحماد بنزع المسمار يمثل نقلة مكانية، على الرغم من عدم الإشارة إلى المكان الخارجي الوطن بوصفه رمزاً دالاً على المستعمر الصهيوني، هذا

المسمار الذي حرم الفلسطينين من التمتع بوطنهم. وقد أحدث باكثير مفارقة تكشف للمتلقي حجم الحياة المأساوية التي يعيشها الفلسطينيون، يريد باكثير استخدام البرهان المادي التاريخي، حيث يدعم التقابل المسرحي القائم بين النزاع على المسمار في جدار الدار والاستعمار الصهيوني الذي يجثم على أرض فلسطين.

إن باكثير يمسرح الفكرة عبر الإبانة المسرحية، صراع غانم/ حماد، الذي يكشف لنا أن أبشع شيء هو أن تمتلك داراً لكنك لا تستمتع بها وليس لديك الحرية في ممارسة خصوصياتك. وباكثير يرى أن غانم وحماد وجهان للمُغتصَب والمُغتصِب، فحماد المُغتصِب يزعم أن ذلك حقه ولا يمكنه التنازل عنه.

"**حماد:** كلا والله لا أنزل عن حقي أبداً.

جحا: لا ينبغي أن يُظّلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار. المسمار منقول والدار ثابتة. المسمار ينزع والدار باقية. صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سابع أرضين وصاحب المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين!".

الإشارة الوحيدة للمكان داخل الحوار تمثلت في إشارة جحا للأرض التي تحتها إلى سابع أرضين. وهي إشارة تمهد ذهن المتلقي لرفض إدعاءات حماد.

إن صراع غانم وحماد من أجل الحرية هو الذي جعل جحا يتوجه بخطابه إلى الحاضرين قائلاً: أليس على حماد أن ينزع مسماره؟. الحاضرون: "بصوت واحد" بلى أنزع مسمارك ياحماد: أنزع مسمارك ياحماد!.

فجحا يريد بذلك معرفة المزيد من رأي الجمهور حتى يكون قراره أقرب للصواب، وعندما جاءت الإجابة بالإجماع، أنزع مسمارك ياحماد! هنا يفصح حماد عما يريده: ويلكم، ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير، هذا صاحبه فيكم.. مروه بنزعه أو فانزعوه بأيديكم!.

وإذا كان باكثير يبرز أحد المكانين على حساب الآخر، فإننا نتفق مع هيجل على أن "السلبي هو إيجابي بدرجة متساوية، فأي شيء يواجهه التناقض لا يتحول إلى عدم مجرد"[14]. وقد كان باكثير موفقاً في اختياره المسمار، حيث مثل المسمار عند الحاكم الأجنبي مرتبة أهم من احتلال وطن بكامله. فالحاكم يطلب من جحا أن يدعو الشعب لوقف الثورة، ويبين لهم أن مصلحة البلاد تقتضي بقاء جنود الاحتلال فيها لحمايتها من الفوضويين الذين يشكلون خطراً على البلاد.

[14]- أنظر: هنري لوفيفر، المنطق الجدلي ، ترجمة: إبراهيم فتحي ، دار الفكر المعاصر ط1، 1978م، صـ51.

هكذا أراد باكثير من خلال مسرحه السياسي أن يُعرِّف المجتمع بالمشاكل السياسية المحيطة به لمحاولة إشراكه وجدانياً في التصرفات التي يمكن أن تصدر عن المحتل. ومسمار جحا يحمل دلالة رمزية تتسع لكل التأويلات، وهو في نفس الوقت ينطوي على دلالات عدة. فالحاكم يصدر في الأخير تهديده بأن حياته تحت رحمتهم، فيجيب جحا، وتذكر يا سيدي أن حياة احتلالكم تحت رحمة الشعب.

لقد تجلت الحرية أدبياً في الخطاب المسرحي عند باكثير في تشكل فروسي معاصر، فهو أراد أن يرفع الحس النضالي إلى لحظة البحث عن صياغة مفاهيم معاصرة للوطنية. فقد أعطى بعداً معاصراً لمفهوم النضال والصراع حول الحقوق الوطنية.

مسرح السياسة:

المسرحية الثالثة هي مسرح السياسة، التي تدور أحداثها في منزل سكرتير هيئة الأمم المتحدة يصور باكثير هذا السكرتير بأنه يعبد المال، بل يقدسه. وفي المشهد يصور اليهودي شرتوك وهو في منزل السكرتير وقد أغدقه بالمال مقابل أن يسخر الأمم المتحدة لصالح الصهيونية. نجد زوجة السكرتير تتعاطف مع قضية العرب وتتحدث على لسان الخزينة التي يملكها زوجها ويودع أمواله فيها وتقول إن هيئة الأمم خدعة صهيونية عملت على إنشائها اليهودية العالمية. ويمضي المشهد إلى مكان آخر في بريطانيا، حيث يتم التوقيع على معاهدة "بور تسموث" للدفاع المشترك بين بريطانيا والعراق. وفي حفل التوقيع أراد ينتقل المشهد إلى قصر إسرائيل بتل أبيب، حيث تقيم راشيل الكبرى ويقيم معها حاجبها دافيد بن جريون "ترى راشيل في مخدعها وقد انتفخ بطنها من ثقل الحمل، وهي منهمكة في تبدير وجهها وتحمير شفتيها وتزجيج حاجبيها، تساعده في ذلك وصيفتها جولد ميرسون [15]. تخاطب راشيل وصيفتها وهي تشكو من الجنين الذي بطنها، فترد عليها وصيفتها بأن هذا الجنين هو مجد إسرائيل لاينبغي أن ترمي به، فهو فخرك وفخر شعبنا جميعاً، وهذا القول هو نفس ما قاله شيلوك لـ"راشيل" حينما اكتشفت أنها حامل من عبد الله فياض. الرمز هنا يشير إلى دلالة إسرائيل التي كانت ما زالت جنيناً.

راشيل توجه كلامها إلى جون بول قائلة له إني كما ترى في شهري التاسع، وسأضع المسيح الموعود وبعد أيام قلائل، وقد علمت أنه سيجمع شتات اليهود، ويعيد الهيكل، وينشئ مملكة إسرائيل التي تسيطر على العالم كله.

[15]- المرجع السابق، ص63.

جون بول: نعم – هذه عقيدتكم – فما هو مشروعك؟

راشيل: نحن بحاجة إلى حليف قوي يشاركنا في عبء القيام بإنشاء هذه الدولة العالمية الكبرى، ويقاسمنا إياها، وما ذلك الحليف القوي إلا أنت[16].

جون بول يشير إليها أنه قد أصبح ضعيفاً لأن بريطانيا كانت قد بدأت تتخلى عن مستعمراتها للأمريكان.

هذه المسرحية تتحدث عن الاستعمار ودوره في تأسيس الدولة اليهودية ودعمه اللامحدود لقيام دولة إسرائيل. وقد رمز إلى ذلك براشيل وهي تحمل جنينا هو الدولة اليهودية، والصراع بين الدب الأحمر والعم سام على استرضاء الصهيونية. وعندما ولد الطفل مشوهاً قمط وحجب عن الأعين، وهو يرمز إلى حيفا التي تحولت إلى رمز مشوه يشير إلى محاولة استلاب وتغيير معالم المكان، لقد رُمزَ للطفل بأنه عربي داخل القماط، وهو ما يعني إعاقته من النمو. وينطق الطفل فيقول: أنا لست مسيح اليهود الكاذب، ولست طفلاً صغيراً يتكلم في المهد، أنا رجل عربي ولدت منذ ثلاثين سنة من أب عربي مسلم وأم عربية مسيحية.. دلالة على حيفا التي تضم المسلمين والمسيحيين.

لقد تعاون العالم الاستعماري مع الصهيونية من منطلق ثقافته الاستعمارية، فروسيا كانت تستعمر ألبانيا، وبريطانيا استعمرت كذلك بعض المستعمرات، وكذلك فرنسا وأمريكا. وفي ص89 تبدو القاعة الكبرى في قصر إسرائيل بـ(تل أبيب) وللقاعة بابان أحدهما على اليمين يؤدي إلى خارج القصر، والآخر على اليسار يؤدي إلى داخله. وترى في صدر القاعة أريكة راشيل وقد جلس حول الأريكة جون بول والعم سام والدب الأحمر.

إن هذا التوليد الدلالي الذي تبيحه هذه المواقع غير المحايدة! ـ فقصر إسرائيل مكان غير محايد ـ يجعلنا نقف موقفاً متأملاً لنشهد حركة المكان المؤول والمرمز، وباكثير من أكثر الكتاب شغلاً على ترميز وإيحاء الأمكنة. إنه يعالج هنا ما كتبه التاريخ بالتركيز على الإيحاء المكاني، فهو يحول الأشياء على مشاهد حية، يسلط الضوء على الدول الكبرى التي احتضنت إسرائيل وشهدت بمعجزة كلام الطفل المقمط وهو في المهد، إلا أن هذه المعجزة سيرفضها مندوب الفاتيكان الذي قال: هل من طاعة المسيح أن تقيم في الأرض المقدسة مأخوراً لراشيل تمارس فيه البغاء علانية لتجعل من ثمرة

16- إنظر: مسرح السياسة، مكتبة مصر، ص261- المرجع السابق، ص63.

بغائها مسيحاً كاذباً تفتن به الناس عن إيمانهم بمسيحنا، ولتبني الهياكل على أنقاض مقدساتنا؟. ويرد عليه جونبول قائلاً: كلا ليس في نيتها أن تهدم المقدسات المسيحية.

المندوب: أليس في نيتها أن تبني هيكل سليمان؟.

جون بول: بلى ولكن على أنقاض المسجد الأقصى[17].

وينتقل المشهد إلى ديوان الإقامة العامة "مقر المقيم العام" بتونس يحضر مصطفى الكعاك رئيس الوزارة، فيستقبله الكاتب العام بشيء من الفتور والاحتقار، فيرفض المقيم العام استقبال المعونة المالية التي قدمتها الجامعة العربية للشعب التونسي بسبب الأزمة الاقتصادية التي حدثت هناك. ويتوعدهم إذا ثاروا فإنه سوف يكبح جماحهم وسوف يعلمهم المعنى الصحيح للوطنية، ولو بالقوة. ويعتبر المعونة المقدمة من الجامعة ذريعة للتدخل من دول أجنبية في شؤون تونس.

نلاحظ هنا كيف يركز باكثير على الفعل السياسي الذي من خلاله تتبلور أشكال التعبير المتباينة كوسيلة للخلاص من المحنة. ينتقل المشهد إلى مكتب الرئيس بالقصر الأبيض، حيث الرئيس الأمريكي يأمر سكرتيرته بأن تخبر السفير البريطاني بأنه غير موجود، فترد عليه السكرتيرة بأنه يعلم أنك في مكتبك، يقول لها: قولي له أني متوعك. ويأمرها بطرده، وعادت السكرتيرة وطلبت الإذن للسفير الإسرائيلي بالدخول فأذن له، ودخل معه السفير البريطاني، ويطلب الرئيس من المستر جول أن ينتظر في البهو حتى يفرغ من مقابلة المستر كوهين، فيقول كوهين أن الأمر بيني وبين سعادة السفير البريطاني مشتركاً.

هذا الموقف إنما هو استشراف لما يمكن أن يسير عليه الأمر، فإسرائيل التي جاءت بفضل وعد بلفور وبحماية من الحكومة البريطانية أصبحت هي التي تحكم مواعيد سفرائها وتحرك سياستها. وهنا تأكيد على الانفصال التام بين إسرائيل وبريطانيا، والتحكم المطلق من قبل إسرائيل لبقية البلدان. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوز إلى أن إسرائيل هي التي تحدد من يكون الرئيس الفعلي في الولايات المتحدة الأمريكية، فهذا الرئيس الأمريكي يرحب بالمسزروزفلت قائلاً لها: هلا بربة البيت الأبيض سابقاً!! ترد عليه قائلة: ياسيدي الرئيس إن الذين في أيديهم أن يقرروا "سابقاً " أو لاحقاً: هم جماعة هذا السفير الإسرائيلي الكريم.

[17] - المرجع السابق، ص94.

هذه المسرحية لا تحسب حساباً للزمن ونسبته، فهي تتحرك في أزمنة طويلة نسبياً، ويتحرك المكان من خلال مواقع غير محايدة مثل: مجلس الأمن، تل أبيب، القصر الأبيض، وغيرها، أما السياق الإيجابي للمكان في مأساة جحا فهو يتحرك من خلال تفكيك العلاقة بين القضاء والحاكم، فالحاكم يحاول سجن قاضي القضاة، إن التبصر بالمكان الذي تم إلقاء القبض على جحا والذي أراده باكثير لشخوصه يضعفنا أمام معادل موضوعي معاصر. أما في شيلوك الجديد فباكثير يتكئ على العلاقة المتجاورة بين الأديان من خلال شخصيات ميخائيل وعبد الله وإبراهام ويجعل من هذا التجاور أساساً للتاريخ.

وخلاصة القول: إن باكثير يريد أن يجعل من الهوية الفلسطينية جوهراً ثابتاً لا يمكن تجاوزها مهما تقلبت صروف الدهر وانقضت السنون، فهذه الشخصيات الثلاث الممثلة للديانات الثلاث هي التي تؤكد هذه الهوية. وباكثير في هذه المسرحيات لا يستخدم المكان الطبوغرافي، وإنما استثمر صفات المكان، وتمثل تلك المنعطفات التي مر بها هذا المكان، والتي تكشف عن مفهوم الحرية، حرية الإنسان في استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان، على الرغم من محدوديته، حقلاً واسعاً يتحرك فيه كيفما يشاء.

إن فلسطين مؤسسة في الضمير العربي، وليس أوجع على هذه الأمة من فقدان هذه الأرض. إن الجسم العربي أصبح الآن سبب التواجد الصهيوني ككيان باسط نفوذه على أرض فلسطين، لقد قدم باكثير فلسطين على أنها مصدر كل عطاء للإنسان منذ فجر التاريخ. وبما أن المكان يبقى أبداً ذا أبعاد دلالية يشيء بعنصر التكتل والوحدة، يظل المكان هنا مكاناً لا تمحوه الآلام المريرة، فهو مكان في الماضي، وهو مكان للمستقبل يجب البحث عن طريق العودة إليه.