موقع الأديب
★ علي أحمد باكثير ★
www.bakatheer.com

الفصل الثالث

باكثير مسرحيًا

موقع الأديب
★ علي أحمد باكثير ★
www.bakatheer.com

الفصل الثالث

باكثير مسرحيًا

المسرح الشعرى عند باكثير

كان المسرح عندما رحل باكثير إلى القاهرة يشكل على حد تعبير بعض كتاب مصر أمل الشعب وطموحه وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . وقد اختار باكثير أن يكون أحد الكتاب البارزين الذين يسعون إلى تحقيق هذا الطموح والتطلع الإنسانى لا للشعب العربى فى مصر وإنما للشعب العربى بأسره وفى مختلف أقطاره . ومن أجل ذلك اعتزل الشعر وهو فن التعبير الوحيد الذى ارتبط به منذ بداية حياته الأدبية .

وقد توهم فى بداية الأمر وبعد أن بهره شوقى بمسرحياته الشعرية أنه لن يعتزل الشعر وإنما سينتقل به أو معه إلى مستوى آخر من التعبير الشعرى ، مستوى يحول النص الشعرى إلى شخوص تجرى الدماء فى عروقها وكان سعيدا أن يرى قصائده الغنائية وقد صارت من خلال الإطار الجديد حوارا تتداخل فيه الأصوات وتتعدد المواقف. شخوص كثيرة تحب وتكره تتخاصم وتتآلف، وذلك هو الفهم الأول والبسيط للمسرح والدراما والصراع . توهم باكثير ذلك فى بداية أمره مع المسرح لكنه بعد أن خاض ثلاث تجارب شعرية مرهقة مع المسرح وجد أن الشعر لايصلح للمسرح .

كانت التجربة الأولى وهى « همام أو فى عاصمة الأحقاف » تقليدا أو محاكاة لما تركته مسرحيات شوقى فى نفسه من تأثير. وقد كتبها قبل أن يرحل إلى القاهرة ويتعرف على أصول التأليف المسرحى ، أما التجربتان الأخريان فقد كتبهما فى ظل

معاناة شخصية ، وبعد قراءة وتأمل ودرس للمسرح الشعرى الإنكليزى ولمسرح شكسبير على وجه التحديد . ومن المعلوم أن مسرح شكسبير أو بالأصح الروائع الخالدة من مسرحه هى تلك المكتوبة شعرا لكنه شعر يختلف من حيث البناء الفنى عن الشعر العربى ، وليس له ما للشعر العربى المنظوم من قواعد وقوالب ومن هنا نشأت رغبته فى تفكيك البيت الشعرى العربى وفى مناخ هذه التجربة ظهرت ترجمته لمسرحية « روميو وجوليت » كما ظهرت مسرحيته الأخرى المؤلفة وهى « اخناتون ونفرتيتى » وكلتا المسرحيتين منظومتان شعرا مرسلا . قد يخضع للبحور والأوزان لكنه يناصب البيتية العداء ويجعلها تهدم البناء المسرحى وتفكك وحدته وتناميه .

وقبل أن نصل إلى المرحلة التى تبين فيها باكثير فشل محاولته الثانية وأن المسرح الحديث لايستقيم مع الشعر علينا أن نسترجع مع باكثير نفس المؤثرات التى حملته إلى عالم المسرح . يقول فى بداية كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربى) عن تجربته الأولى مع المسرح الشعرى : (كانت نشأتى الأدبية الأولى فى حضرموت حيث بدأت انظم الشعر منذ بلغت الثالثة عشرة من عمرى . وكان جل اهتمامى بالشعر ومبلغ اجتهادى للتبريز فيه، فلم أدع ديوانا لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع فى يدى إلا قرأته التهاما . وكان مثلى الأعلى فى الأقدمين أبو الطيب المتنبى وفى المحدثين أحمد شوقى ، غير أنى لم يتح لى الاطلاع على شىء من مسرحياته إلا بعد مارحلت عن حضرموت فاقمت برهة فى الحجاز .

فكانت مسرحيات شوقى هى أول ماعرفت من هذا الفن المسرحى ، فكان عندى عجبا أن أرى الشعر الذى كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر أو لوصف شىء من الأشياء مهما يكن موضوعيا فلابد أن الشعر به شىء من ذاتية قائلة ، كان عندى عجبا أن أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر وعلى نحو يجعل كل شىء شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها فى صراع مع غيرها من الشخصيات ويدور كل ذلك حول قصة واحدة هى مادة هذا العمل الشعرى الذى يؤلف ديوانا صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة

حيث أنه ينتظم موضوعاً واحدا، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين.

كان لاطلاعى على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير فى نفسى فقد هزنى من الأعماق وأرانى لأول مرة فى حياتى كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع فى الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة فى التاريخ أو حدث من الأحداث. وكنت إذ ذاك متعلقا بالثورة على ما كان عليه حال بلدى حضرموت من التخلف عن ركب الحضارة والتأخر فى كل ميدان من ميادين الحياة، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك، مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جراء وفاة شخص عزيز على هو زوجى الأولى التى اختطفها الموت وهى فى بواكير الشباب، وكنت قد رثيتها فى قصائد جمة كما عبرت عن سخطى على الأوضاع السيئة فى بلدى فى قصائد أخرى كثيرة حسب المناسبات، وكنت خليقا أن أنظم مزيدا من القصائد فى هذين الموضوعين اللذين كانا محلقين على لو لم أكن اطلعت على ذلك النموذج الغربى فى استعمال الشعر بغير ما كان يستعمل له فى القديم فلم أشعر إلا برغبة جامحة فى محاكاة هذا اللون الجديد الذى وجدته عند شوقى واتخاذ ما كان يعتمل فى نفسى من الأحاسيس والمشاعر المتصلة بالأمرين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة. فكان أن كتبت مسرحية شعرية سميتها «همام أو فى عاصمة الأحقاف» وذلك فى مدينة الطائف حيث كنت أقضى فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز.. وقد كتبت هذه المسرحية دون أى الملم سابق ـ كما وصفت بفن المسرحية ـ بله أصول التأليف المسرحى، فكانت النتيجة ـ وهذا مايهمنى أن ألفت نظركم إليه ـ قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد. ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحوار وشخصيات.

ومن الواضح أن باكثير لاينتقد محاولته المنظومة وحدها وإنما هو ينتقد ضمنيا مسرح أحمد شوقى وما شابهه من المسرح المنظوم شعرا وقصائد مقفاة. ولم يكن قد أعلن بعد فشل شعر شوقى كتابة المسرح وهو الذى كان مايزال يبحث على انقاض

محاولته الأولى عن كتابة أخرى غير مألوفة ككتابة المسرح: إنه يشعر أن القصيدة الغنائية لا مستقبل لها وأن المستقبل هو لهذا الشعر الذى يتجاوز الفرد إلى المجتمع والذى يحتضن تجربة واسعة من الحياة تتشابك فيها الشخصيات وتتصارع فيها الأفكار والآراء فكانت تجربته مع شعر التفعيلة فى مسرحيتيه الفريدتين «روميو وجوليت» و«اخناتون ونفرتيتى» لكنه بعد كتابتهما وبعد الجهد الذى رافق الإعداد لهما اكتشف أن المسرح الشعرى حالة تاريخية ولن تعود وأن النثر هو اللغة الطبيعية لكتابة المسرح المعاصر الذى يقترب من الناس ويتحدث إليهم بعيدا عن التصنع والافتعال. لقد حاول باكثير مرتين إخراج الشعر من كونه مدحا ورثاء أو وصفا وحكمة إلى كونه تعبيرا عن مشاعر عصره وحاول بما اكتشف له من نظام لايخضع للقواعد التقليدية أن يجعل منه لغة فنية تعيش العصر بكل ما يطرح فى جنباته من قضايا ومشكلات، ولن يستطيع أن يكون كذلك ما لم يقتحم عالم المسرح الجديد، لكن المسرح استعصى على الشعر وهو الذى استعصى على المسرح وفشلت التجربة الثانية التى بدأها، راضيا وفخورا بما أنجز، وقد أعلن عن فشل هذه التجربة بنفس القدر من الصراحة الذى أعلن به فشل هذه التجربة السابقة: (وأحسست بعد أن أتممت هذا العمل روميو وجوليت ـ ورضيت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة ـ ان قد آن الآوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع اختيارى على موضوع اخناتون الذى استهوانى تاريخ حياته وحركته الدينية وثورته على كهنة امون وتبشيره بالحب والسلام، والجديد فى ذلك أننى التزمت بحرا واحدا فى هذه المسرحية هو البحر المتدارك الذى أدركت من تجربتى الأولى انه أصلح البحور كلها لهذا الضرب. وغنى عن البيان أن هذا العمل جاء أكمل بكثير من مسرحية «همام» التى الفتها فى الحجاز وقد ظهر فيه تأثرى بشكسبير الذى كنت احتذيه إذ ذاك سواء فى العلاج المسرحى أو فى استعمال الشعر المرسل ولكن هذا الشعر المرسل. لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان إلا من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازنى الذى تفضل ـ رحمه الله ـ فكتب مقدمة للمسرحية أشاد فيها بهذه التجربة فى الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية. وكنت أظن إننى سأتابع كتابة

المسرحيات بهذا الشعر غير أن تجاربى جعلتنى بعد ذلك أقطع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما إذا أريد لها أن تكون واقعية .. وأن الشعر لاينبغى أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى أى « الأوبرا » .

الواقع إن المسرحية الشعرية ـ أو بعبارة أدق ـ المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم إلا عند قليل جدا من الكتاب مثل ت . س اليوت وماكسل اندرسون . حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه فى العصر الاليزابيتى وعند راسين كورنى فى فرنسا ولكن هذا التقليد وهو التزام الشعر فى المسرحية قد مات من عهد طويل ، وإن ظلت المحاولات تبذل لإحيائه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم ومن أشهر من حاول ذلك الشاعر الايرلندى الكبير ييتس الذى كان يعتقد أن إحياء الشعر فى المسرح هو الطريقة الوحيدة لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهنى عليه ولإعادة الوقد العاطفى إليه وقد نجح فى ذلك غير أن نجاحه هذا كله مرجعه إلى الظروف التى صاحبت انبعاث الروح القومية الايرلندية ولذلك مالبثت الحركة المسرحية فى ايرلندا أن انقلبت بعده من الاتجاه الشعرى إلى الاتجاه الواقعى)[1] .

قد يكون فى الجملة الأخيرة من هذه الفقرة مايوجز القضية ويصورها أبرع تصوير أن باكثير يفرق فيها بين اتجاهين اثنين فى كتابه المسرح أحدهما شعرى والآخر واقعى ، ولاشك أن الزمن الأدبى يتجه نحو الواقعية وهذا ماحدث ويحدث وهو ما أدركه باكثير منذ وقت مبكر ، باحساس « فنى عميق وبحدس يؤكد أنه موهوب مسرحيا وأن هذه الموهبة هى التى قادته إلى المسرح الحقيقى المسرح الواقعى عبر محاولات شوقى وعبر محاولاته المضطربة مسرحيا والتى خلقت فى مجال الشعر نظاما جديدا مايزال وسيبقى شغل الناس الشاغل .

وإذا كان باكثير فى الفقرات الأولى قد اعترف بفشل محاولته الأولى وما جاء على شاكلتها كمسرحيات شوقى وعزيز أباظة وأخوين ، باعتبارها قصائد ومقطوعات من

(١) نفس المصدر ص ١٢ .

الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد ، ولكن لا علاقة لها بالمسرح وفنه فإنه فى هذه الفقرات لايعترف بفشل محاولته الثانية فحسب ، وهى المحاولة القائمة على الشعر المرسل ، وإنما هو يعترف بفشل كل محاولة لكتابة المسرح شعرا بما فيها تلك المحاولات البارعة التى ظهر بها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى أو تلك المحاولات الأكثر براعة للشاعر صلاح عبد الصبور ، فضلا عن المحاولات الأخرى التى قام بها شعراء التفعيلة ممن توهموا ـ كما توهم من قبلهم باكثير ـ ان كسر حدة البيتية فى الشعر سوف يكسر حدة الخطابية ويقترب بالمسرح الشعرى من المساحة الواقعية .

والغريب أن الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قد ظل يدافع عن هذا المعنى الأخير إلى آخر يوم فى حياته ، وهو يرى أن المسرح ولد فى أحضان الشعر وسوف يعود حتما إلى ينابيعه الشعرية الأولى .

وقد ردد هذا المعنى فى كثير من كتاباته عن المسرح وهو فى ذيل مسرحيته « مسافر ليل » ـ واعترف انها أعظم ما فى لغتنا العربية من مسرح شعرى ـ يناقش القضية بقدر من الثقة بالنفس وبالشعر ويصفها على النحو التالى : (وحين قرأ بعض الأصدقاء هذه المسرحية التى وجدت فى معظمها صدى للمشكلات التى عهدتها قبل الكتابة ، وتبلورت هذه المكاشفات فى هيئة أسئلة كان أولها :

ـ لماذا الشعر ؟

الشعر لأن المسرحية ظلت تكتب شعرا عمرها كله ، فيما عدا القرن الأخير ، ولأنها تحاول أن تعود فى سنواتنا الأخيرة إلى النبع الذى انحدرت منه ، وقد أسعفها على العودة ذلك التغيير فى مفهوم كلمة شعر ، إذ لم تعد مرادفة للنظم بل أصبح بين الشعر والنظم مباينة أعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلى ، أى الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف فى الرؤيا والاقتراب والتحقيق .

ولكن قضية الشعر والمسرحية ليست قضية جاهزة بل هى قضية خصبة مشتبكة

الأفرع ، اثبت وستثبت الوانا من التفريعات .

فمن السهل أن نتحدث عن شعرية المسرح أو شاعريته عند « إليوت » « وييتس » و « كريستوفرفراى » و « اوذن » و « ماترانك » « وبيكت » و « شحادة » وغيرهم ولكنا لو تتبعنا مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر لوجدنا فيما بينهما اختلافا شاسعا لايقل سعة عن الاختلاف بين كتاب المسرح النثرى والاختلاف هنا فى دور الشعر أهو حالة أم أسلوب أم حلية ، إن فى المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف ، كما هو الشأن فى « اليوت » فإن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » مسرحية مكثفة غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصيتها المندمجة ، بل هى عودة بالمسرح إلى حالته الأولى كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية . بينما يحاول اليوت فى مسرحياته التالية وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها أن يجعل من الشاعرية إطارا عاما للعمل الفنى ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو الكامل ، تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا »[1] .

ومع أعجابنا غير المحدود بصلاح عبد الصبور واعترافنا الكامل ببراعته فى الدفاع عن المسرحية الشعرية وبقدرته الفائقة على إيراد مختلف الأدلة من مسرح العصر ، فإننا نتفق مع ماوصل إليه باكثير من أن الشعر بمختلف أشكاله لايصلح للمسرح ، لأنه يهدم أهم أعمدة المسرح المعاصر وهو الواقعية فضلا عن إلغاء الأثر الواضح لما يسمى « بالإيهام المسرحى » واستدراج الجمهور إلى التفكير فى أن مايشاهده الواقع أو صورة منه ، هل يتحدث الناس شعرا أو قريبا من الشعر ، أساتذة الأدب والشعر أنفسهم هل يتحدثون شعرا فى لقاءاتهم أو فى محاوراتهم . لقد توصل باكثير من خلال التفكير والتجربة معا إلى تحديد لغة المسرح ، وعندما كان غارقا فى دوامة التجريب فقد كان يردد نفس مايقوله الأستاذ/ صلاح عبد الصبور ، ولولا الخشية من إطالة الاقتباس لأقمنا مقارنة بين الفقرة الأخيرة من كلام صلاح وبين فقرة مماثلة من كلام باكثير يتحدث فيها عن القاء الشعر المرسل على المسرح وكيف أن الممثلين يلقونه بصورة تقرب

(١) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ص ٦٨٧

من القاء « النثر » فلا يكاد الرجل العادى يدرك أنه شعر موزون « مع إشارات واضحة إلى الفارق بين الشعر والنظم وبين الشعر المرسل والنثر وهو يصل إلى أبعد من ذلك عندما يقول « أما بالنسبة للجمهور حين يشاهد المسرحية فلا أحسب أن هناك كبير فرق بين أن يكون مايسمعه نثرا وشعرا مرسلا ولاسيما إذا كانت طريقة الأداء فى التمثيل هى الطريقة الواقعية دون الطريقة الالقائية المجلجلة[1] .

لقد عانى باكثير من المسرحية الشعرية ومن البحث عن طريقة تلغى التعارض أو التضاد القائم بين الشعر والمسرح وقد تبدت له أثناء ذلك مشكلات جمة جعلته يعدل عن الشعر جملة وجعلته يرى « أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرحية » وهو يحقق بذلك ريادة أخرى ويهدم أكبروهم شعرى فى حياتنا الأدبية وهو مايسمى ، المسرح الشعرى .

اخناتون ونفرتيتى :

كتب على أحمد باكثير ـ فى بداية عهده بالمسرح ـ ثلاث مسرحيات شعرية هى بحسب الترتيب الزمنى لكتابتها « همام » و « روميو وجولييت » و « اخناتون ونفرتيتى » كما كتب بعد ذلك مسرحية شعرية رابعة هى « قصر الهودج » والتى يسميها « أوبرا » غنائية مع أنها لاتختلف كثيرا عن « همام ولا عن مسرحيات شوقى الشعرية ، وربما اختار لها هذه التسمية بسبب توافر الغنائية الناتجة عن التزامه بقواعد النظم وليكون منسجما مع ماذهب إليه من أن شعر التفعيلة ـ إذا كان لابد من الشعر فى المسرح ـ هو الأصلح والأقرب إلى لغة المسرحية والتراكيب الدرامية الحديثة .

وإذا كانت مسرحية « همام » قد خرجت من اهتمام صاحبها فإنها لن تهمنا نحن فى هذا المجال ، كما أن مسرحية روميو وجوليت « المترجمة بأمانة عن شكسبير قد نالت فيما سبق من الاشارات إلى موضوعها مايكفى فإن مايبقى جديرا بالإشارة من مسرح باكثير الشعرى هو مسرحية « اخناتون ونفرتيتى » هذه المسرحية الطريفة ذات

(١) فن المسرحية : ص ١٣ .

الصبغة التجريبية والموضوع الفرعونى . وما يهمنا من امرها فى هذا المجال هو موضوعها أما صيغتها الفنية فقد تعددت إليها الإشارة فى أكثر من موقع لارتباطها التاريخى بقضية الجديد فى الأسلوب الشعرى . وقد حاول باكثير فى كتابه « فن المسرحية » أن يبرر لنفسه أمام القارئ استخدام موضوع فرعونى وارجاع ذلك إلى حرصه على القومية العربية التى تتعدد جذورها وتتنوع بتعدد الأقطار العربية وتنوعها ونسى أن ذلك قد تم تحت تأثير الظروف التى أحاطت بظهور هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات الفرعونية ، ومن الملاحظ أن باكثير منذ بداياته الأدبية لايستطيع مقاومة اغراء المناخ ، والمناسبات ، فقد كتب « همام » وهو فى الجزيرة العربية ، وكتب « روميو وجوليت » وهو طالب فى قسم اللغة الإنجليزية ، ولايبعد أنه كتب « اخناتون ونفرتيتى » فى الفترة التى وقع فيها تحت تأثير جودة السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل وكان ثلاثتهم والأخيران على وجه الخصوص مبهورين بتاريخ مصر القديم على أثر الكشوفات الفرعونية التى أغنت ثقافة العالم ، وقد كان باكثير الجامعى الوحيد الذى انضم إلى ذلك الثلاثى وكونوا جميعا ماسمى بدار النشر للجامعيين ، التى تحولت فيما بعد إلى « دار مصر للطباعة » وعن طريق هذه الدار عرف الناس باكثير وماتزال حتى الآن تعتبر نفسها الوريث الشرعى لإنتاجه الأدبى . وكان نجيب محفوظ قد كتب يومئذ روايتيه التاريخيتين « عبث الأقدار » و « رادوبيس » كما كان عادل كامل قد كتب أيضا روايتين تاريخيتين هما « مليم الأكبر » و « ملك من شعاع » والروايات الأربع تتنفس التراث الأسطورى الفرعونى ، وتحلق فى سماء طيبة ووادى الملوك . وقد حاول باكثير أن يجارى زميليه الكاتبين فيما ذهبا إليه فكتب مسرحيته « اخناتون ونفرتيتى » من واقع ذلك التأثير أو بالأصح من واقع ذلك المحيط المفعم بعبق التاريخ وعطور الأزمنة الضاربة فى أعماق الحياة القديمة ..

وقد أراد باكثير بطريقة غير مباشرة . أن يوحى للقارئ بأن أخناتون لم يكن رجلا عاديا أو فرعونا صالحا وإنما كان نبيا من الأنبياء وذلك عندما وضع الآية الكريمة التالية فى مدخل الرواية «ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلا لم

نقصصهم عليك » « نحن إذن ـ مع أخناتون ـ فى حضرة أحد الأنبياء أو الرسل وما كان اخناتون فى نضاله إلا واحداً من البشر الملهمين الذين نظروا إلى السماء فبهرتهم أشعة أخرى خلف الشمس ، وارهقهم التفكير فى الكون والموت والحياة ، إن الأيمان بالله هو المحور الأساسى للمسرحية وتقول السطور الأولى من مقدمة الطبعة الأولى : هذه مسرحية شعرية اقدمها إلى قراء العربية أردت بها أن أسجل مجدا من أمجاد هذا الشرق العربى فى تاريخه القديم وأصور شخصية عظيمة رائعة عاشت تحت سماء وادى النيل العزيز قبل زهاء ثلاثة وثلاثين قرنا وقامت بجهاد روحى نبيل ورسالة فكرية سامية يشهدان بأن هذا الجزء من الأرض « الوطن العربى اليوم » لم يزل منذ الأزمنة الموغلة فى القدم مهد الرسالات الإنسانية العظمى ومطلع شموس الفكر والحضارة والعرفان والحكمة والبيان[1] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نشهد أن باكثير قد استهوته ـ فى مسرحية أخناتون ـ أو ربّما شغلته التجريبية الأسلوبية أو نظام التعبير الشعرى الجديد عن العناية المسرحية واصلاح أمور شخصياتها والاهتمام بالنص الدرامى ، ولعل الدراسة التحليلية لشخصيات المسرحية التى اختتم بها الكاتب مسرحيته أو بالأصح جعلها ذيلا للمسرحية ، هى أهم ما فى المسرحية ، وهى جديرة بدراسة مستقلة نستقرئ مرامى الدراسة وتفسيرها لأبعاد المسرحية ولشخوصها القادمين إلى عصرنا من وراء القرون .

(١) اخناتون ونفرتيتى المقدمة ص ١١ .

المسرح النثري عند باكثير

قبل أن امضى فى الحديث عن المسرحية عند باكثير أحب فى البداية أن أنبه القارئ إلى نوعين من فن المسرحية فى أدبنا العربى الحديث ولست أدرى إن كانت لها نظائر فى الآداب الأخرى .

وأحد هذين النوعين من الفن المسرحى يصفه النقاد العرب بالمسرح الذهنى أو مسرح القراءة ، أما الآخر فيوصف بمسرح الخشبة « مسرح الفرجة » وهذا الأخير هو الذى يحظى بالاهتمام ويتحول إلى عمل فنى يجد طريقه إلى أفخم المسارح ، ويستحوذ على أفئدة الجماهير ، وبعكس المسرح الذهنى الذى يستعصى على الإخراج ويستحيل أن تنتقل مشاهده إلى خشبة المسرح فلا يجد له مسرحا سوى فى ذهن القارئ وخيالاته .

ولعل أهم المسرحيات التاريخية التى كتبها توفيق الحكيم فى بداية ظهور المسرح الرفيع مثل « أهل الكهف » «وشهر زاد » هى من النوع الذهنى الذى يهتم القارئ وحده فى أن يقيم له فى ذهنه مسرحا مناسبا ، وربما تلازمت هذه الخصوصية بالمسرح التاريخى الذى تتداخل فيه الأزمنة وتتعدد المشاهد والأحداث وكما برع توفيق الحكيم فى هذا النوع من المسرح الذهنى فقد برع كذلك فى خلق لغة الحوار . وبذلك اعتلى الحكيم لفترة غير قصيرة عرش المسرح ، وكان دوره فى تأصيل فن المسرحية النثرية محل تقدير واعتراف من كل الذين مارسوا كتابة المسرحية وحاولوا تجذير المسرح فى تربة المجتمع العربى .

وقد تأثر باكثير ـ دون أدنى شك ـ بمسرح الحكيم ويسترعى الانتباه محاكاته فى مسرحه الأسطورى والتاريخى كما حدث على سبيل المثال فى مسرحية « شهر زاد » « وازوريس ومأساة أوديب » ، التى تأثرت مع اختلاف الأهداف « ايزيس » و « شهر زاد » و « أوديب ملكا » لتوفيق الحكيم فضلا عن اتجاه مسرح باكثير نحو المسرح الذهنى ، وإن كان باكثير قد اغفل فى كتابه « فن المسرحية » الإشارة إلى الحكيم وإلى مسرحه اغفالا تاما وحاول أن يرجع معرفته بالمسرح وبعناصره الفنية إلى دراساته وقراءاته للمسرح الأوربى القديم والحديث ، وأن يظهر فى موقف الند لتوفيق الحكيم وإذا كان أغلب ما كتبه باكثير من مسرحيات ذا صفة تاريخية أو حديثة قد ضلت طريقها نحو المسرح والجمهور فإن لذلك عنده تفسيراً آخر غير الذهنية وخصوصية الرؤية وهو الأهمال مما جعله ينشر أعماله المسرحية كنصوص أدبية دون النظر إلى إخراجها على المسرح .

وبما أن باكثير قد ترك لنا أكثر من عشرين مسرحية نثرية فإننا لن نتمكن فى هذا البحث المحدود النطاق من أن نتتبع كل هذا الكم الكثير من المسرحيات وسوف نكتفى بالحديث عن نماذج للمسرح التاريخى ومن بعض نماذج للمسرح الحديث ، كما أننا لن نقترب على الإطلاق من تلك المسرحيات التى أطلقتها وبالأصح فرضتها المناسبات كمسرحية الزعيم الأوحد مثلا والتى كتبها كما تقول المقدمة « بطلب من المؤتمر القومى للثقافة والفنون الذى عقد فى دار الأوبرا فى القاهرة فى أواسط أبريل ١٩٥٩ لمواجهة الخطر الشعوبى الذى استفحل إذ ذاك وأصبح يهدد قريتنا العربية لا فى العراق وحده حيث كان قاسم يذبح القوميين ويسجنهم ويعلق جثثهم بالآلاف ، بل فى الوطن العربى كله « الزعيم الأوحد » « المقدمة » .

لم تكن مسرحية الزعيم الأوحد ولا ما جاء على شاكلتها من مسرح المناسبات تحمل أى قدر سياسى للأحداث المؤسفة التى مرت بالوطن العربى . والأعجب أن باكثير بعد أن اجهد نفسه فى تأليف هذا العمل التمثيلى استجابة لدعوة المؤتمر العام للثقافة والفنون لم يلق أدنى تجاوب من المسرح القومى وكان الاهمال نصيب مسرحيته

هذه حتى لقيت طريقها إلى النشر كنص أدبى للقراءة شأن معظم مسرحياته التاريخية والاجتماعية .

المسرحية التاريخية :

فى ظل الواقع العربى الذى كان قائما فى أواخر الثلاثينات وفى الأربعينات والخمسينات من هذا القرن كان الأديب العربى يجد فى التاريخ وفى الشخوص التاريخية الشهيرة ينابيع خالدة للاستيحاء والتعبير الرمزى ، وقد المحنا فى فصل سابق إلى الأثر الذى تركته صحبة باكثير لعدد من زملاء الدراسة وأصدقاء القلم الذين كانوا يعيشون سنوات الانبهار بالقديم وبالحضارة الفرعونية . وما وقر فى أنفسهم من رغبة ملحة فى الارتداد إليها واستنطاق شخوصها والانجذاب نحو ذلك الماضى البعيد ، وقد بدأ أولى محاولاته المسرحية الجادة والجديدة منطلقا من نفس الموقع واقصد « المسرحية الشعرية » « اخناتون ونفرتيتى » ثم أتبعها بالمسرحية النثرية « الفرعون الموعود » فى سلسلة من مسرحياته التاريخية التى حاولت أن تمسح تاريخ الوطن العربى بأكمله ، فى محاولة للرد على الدعوات الأقليمية التى نشأت من خلال التميز الجزئى ببعض المراحل التاريخية أن تقيم كيانا قويا معاصرا يشذ عن الكيان العربى الواحد ويفتت وحدة الوطن الكبير.

وسنحاول أن نتعرف على نماذج من مسرح باكثير التاريخى ، وذلك بعد أن نتعرف على رأيه هو فى مسرحياته التى اشتقت حوادثها من واقع التاريخ القديم ، يقول تحت عنوان « المسرحية والقومية العربية » وفى فصل من أهم فصول كتابه « فن المسرحية » (ان القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر فى أقلام الكتاب العرب وفى قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركى الذى كان يسيطر على معظم بلادهم ، وبخاصة منذ ظهرت فى الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية إلى الجامعة الطورانية والرامية فيما ترمى إليه إلى تتريك العناصر الخاضعة للدولة العثمانية ومنها العنصر العربى .

وما يقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وأدابهم . فكان ذلك سببا لانحياز العرب « إلى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنسوبة إليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاؤها أن تظل البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب .

ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فاقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم وبقيت القومية العربية حلما يتغنى به الشعراء وتجرى به أقلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أتاح الله لها من أحال هذا الحلم إلى حقيقة واقعة فى شخص زعيم النهضة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتى الأولى للشعر العربى المعاصر فى مصر والعراق والشام منذ كنت يافعا فى حضرموت ، ثم نمت هذه الروح عندى بعد الرحلات التى قمت بها فى أطراف اليمن وربوع الحجاز إلى أن استقر بى المقام فى مصر فكان ذلك يظهر فى الشعر الذى كنت أنظمه والذى لا صلة له البته بالقومية العربية ولكن الواقع أننى اخترته بالذات بدافع من إيمانى بها ، ذلك أننى حين قدمت إلى مصر فى غضون سنة ١٩٣٤ م كانت لاتزال هناك بقايا من روح الدعوة الإقليمية التى روج لها الاستعمار ليقطع بها أوصال الأمة العربية ويفرقها « شيعا » ، وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعونى القديم ، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفى بأمجادها العربية ، لكن هذه الطريقة لم تعجبنى ولم اقتنع بها فيما بينى وبين نفسى ، فمن الشطط إن لم يكن من المحال أن تحمل مصر على تناسى أو تجاهل حضارتها القديمة التى اذهلت العالم ، والتى صارت تراثا إنسانيا مشتركا يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس فى كل جامعات العالم ، فلم يعترف العرب بهذه الحضارة ، ولم لايعتزون بها وقد نبتت فى قديم هذا الشرق العربى فهم أولى بذلك من غيرهم ؟

أليست مصر بلدا عربيا فى طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربى ينبغى أن يعتز به كل

عربى ورث هذه الحضارات كلها : الحضارة الفرعونية فى مصر والحضارة البابلية فى العراق والحضارة الفينيقية فى الشام ؟ .

وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارات السبئية أو المعينية فى اليمن ؟ لعل بعض الكلام قد سقط من هنا أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم فى هذه الأمجاد التاريخية القديمة إلى رصيد مجد الأمة العربية ، وارثة هذه الحضارات كلها ووارثة الأرض التى نبتت فيها هذه الحضارات .. وبهذا الوعى كتبت مسرحية (أخناتون ونفرتيتى) وأشرت إلى هذا المعنى فى مقدمة الكتاب متمثلا ببيت من قصيدة نظمتها على لسان أبى الطيب المتنبى بمناسبة ذكراه الألف يقول فيها مخاطبا المصريين :

أبوكم أبى يوم المفاخر يعرب وجدكم فرعون أضحى بكم جدى

وكان فى نيتى إذ ذاك أن أتبع هذه المسرحيات بأخرى استوحيها من التاريخ القديم لكل قطر عربى فمسرحية عن حمورابى ومسرحية عن هانيبال ومسرحية عن ملكة تدمر ومسرحية عن اليمن وهكذا حتى إذا قرأها العرب فى كتاب أو شاهدوها على المسرح أدركوا أن هؤلاء الأبطال كانوا أجدادهم . وان هذه الأمجاد تعتبر أمجادهم إلى جانب المجد العربى الجامع ، فلا تناقض بين الاعتزاز بهذا والاعتزاز بذلك ، غير أنى لم يقدر لى إنجاز هذا البرنامج فقد جدت أحداث عقب ذلك قللت من أهمية ذلك الغرض الذى أشرت إليه ، وذلك حين ظهرت دلائل انبعاث الوعى القومى العربى من جديد وكان من نتائجه قيام جامعة الدول العربية ولم يعد هناك مايخشى من شيوع الروح الإقليمية البغيضة من الأقطار العربية[1] .

ومن هذا المنطلق الذى يعتبر كل تواريخ الأقطار العربية تاريخا مشتركا ، ويرى فى كل خاص من تاريخ أى قطر عربى تاريخا عاما وشاملا حدد باكثير ووعى علاقته

(١) فن المسرحية من خلال تجاربى : ص ٣٧ .

بالتاريخ وكتب وفقا لذلك الوعى مسرحياته التاريخية ، ولم يستغرقه الحدث كما وقع فى الماضى بمقدار ما أفاد منه نظرة نقدية تأملية للحاضر ويمكننا قراءة ذلك حتى فى مسرحه الفرعونى وفى مسرحية « الفرعون » على وجه الخصوص ، فهذا الفرعون الموعود ـ كما سنرى ـ فقد جاء كى يخلص مصر من فساد فرعونها الظالم العابث . وقد استلهم باكثير أحداث مسرحيته هذه من التراث الأدبى الفرعونى ، وقد أثبت فى مقدمتها النص التاريخى نقلا عن كتاب « من أدب الفراعنة » ويتألف النص التاريخى من أسطورة وجدت مكتوبة بالهيراطيقية على مدرج بردى ، وعنوانه « الشقيقان » ويحكى قصة أخوين من مصر القديمة ، كان الأكبر يعيش فى منزله مع زوجته لايمارس العمل سوى فى أيام الحرث والحصاد وكان الشقيق الأصغر الذى نشأ فى رعاية أخيه وكأنه ابنه يقوم بكل المهام الضرورية وغير الضرورية بما فى ذلك اعداد الخبز ، وقد فتنت الزوجة بالأخ الأصغر وحاولت أن تدفع به إلى خيانة أخيه معها فرفض أن يقترف الأثم وعندما تيقنت أنه لن يرتكب الجريمة التى تدعو إلى ارتكابها شكته إلى أخيه الأكبر بأنه راودها عن نفسها ، خاف الفتى من أن يتسرع أخوه فى الغضب عليه وهاجر من مصر إلى السند إلى حين يكتشف الأخ براءته وخيانة الزوجة ، وبعد حوادث أسطورية غريبة تأكدت براءة الشقيق الأصغر وعاد ليكون فرعونا أو ملكا على مصر .

تلك هى أحداث الأسطورة التاريخية التى نسج باكثير من أحداثها مسرحية « الفرعون الموعود » الوقائع لم تتغير كثيرا حتى الخوارق الأسطورية ظلت قائمة فى المسرحية مع تعديل طفيف وأضافات لا تؤثر فى الجوهر ، ولا تفضح الواقع التاريخى المعادل فضحا مباشرا أو كاملا ، فقد هدفت المسرحية من خلال وصف الفساد القائم فى قصر فرعون مصر القديم ، إلى تعرية فساد قصر « فاروق » فرعون مصر الحديث ، وتمكن من أن يدفع القصر وصاحبه بالفسق ومن أن يحلم لمصر بميلاد حاكم صالح يعدل بين الرعايا ويتحول قصره إلى مقر سياسة البلاد لا أن يستمر ماخورا لجميع الوصيفات أو اغتصاب الجميلات من نساء عاريات ، وكالعادة لم تجد المسرحية طريقها إلى خشبة المسرح ، وما كان لأى مسرح أن يقبل بها حتى لا

يثير عداء الملك وحاشيته بما سوف يكشف التمثيل من اسقاط واضح الدلالة كما فى هذه الفقرة من المنظر الأخير :

فرعون : « ينظر إليه مرعوبا » من أنت ويلك ؟

باتا : « فى صوت مرعوب » أنا الغلام الذى تبحث عنه لتقتله ، أنا باتا الذى اغتصبت منه زوجته ، أنا قاتلك ولا قاتل لك غيرى .

فرعون : « يتقهقر منه » .

باتا : ساريح الشعب من ظلمك وفجورك ، وسأريحك من نفسك الفاجرة ؟

فرعون : « صائحا » ويلكم اقتلوه ، اطعنوه من خلفه .

عامور : الفرعون الموعود لا يقتل !

باتا : « يتقدم نحو فرعون شارعا خنجره ويطعنه » لن يحميك منى أحد .

فرعون : « يصيح صيحة منكرة ويخر صريعا » ويلكم اقتلوه !

« يتقدم رجال فرعون ليقتلوا باتا بينما ينسل الكاهن سيد وتيب خارج الشرفة » .

عامور : « صائحا » الفرعون الموعود لا يقتل ، حذار أن تمتد إليه يد بسوء .

« ينزع التاج من رأس فرعون ويضعه على رأس باتا » البس تاج النيل ياباتا ، وكن فرعونا صالحا ، وليبارك الرب عليك « يركع له » يعيش ملك مصر .

الجميع : يقفون ذاهلين وما يلبثون أن يركعوا له « يعيش ملك مصر ارفعوا رؤوسكم ، بارك الرب عليكم » .

« يرفع الجميع رؤوسهم وينهضون » .

باتا « لعامور » : قد وليتك ياعامور رئاسة الكهنة وجعلتك وزيرى وطبيبى الخاص .

عامور : شكرا يامولاى ، ولك على أن أمحضك النصح ، وأخلص فى خدمتك وفى خدمة شعبك .

باتا : ان لى عليكم الطاعة والاخلاص ، ولكن على ألا ادع ظالما إلا عاقبته ، ولا مظلوما إلا أنصفته ، ولا حقا مغصوبا إلا رددته إلى

صاحبه ، « ويتنهد » ولا خائنة زوجها إلا نكلت بها تنكيلا... »[1] .

ومن المعروف أن المهم فى الأحداث التاريخية المستقاه ، أو المستلهمة فى الأعمال المسرحية ليس الأحداث ذاتها بل ماتوحى به وما تخلقه فى الأذهان من رؤية جديدة لأحداث مماثلة فى الواقع .

والكاتب المسرحى لا يقدم هذه الأحداث بالطبع ، ولا يعرضها كما يفعل المؤرخ أو لايقصد إلى دراستها أو تحليلها وإنما إلى استرجاع مناخها الحضارى والفكرى والخروج بمنظور يساعد على تفجير التناقض فى ذهن المشاهد ومحاولة فتح آفاق جديدة فى حياته وإلى اتخاذ موقف مغاير من أحداث اليوم والأمس .

ومسرح باكثير التاريخى لا يخلو من هذا المعنى ومن المزج فى الرؤية المعنوية بين الحاضر والماضى وربما كانت مسرحيَة « أبو دلامة » وهى أقل المسرحيات التاريخية قدرة على تجاوز الماضى إلى الحاضر مع ذلك المهرج المضحك والمعروف للعامة قبل الخاصة بما روى عنه من أحاديث وما روى عنه من نوادر ، جعله فى مواقف بعينها من المسرحية يقوم بدور المعارض للخليفة المهدى ، وإذا كانت المعارضة قد اتسمت فى بعض المواقف بقدر من الدعابة والمرح إلا أنها فى بعض المواقف قد اتخذت الطابع الجاد والتحريض كما هو الأمر فى موضوع الخوارج . فقد استطاع « أبو دلامة » أن يشكك الجنود فى حرب الخوارج ، وأن يضع الخليفة فى حرب باظهاره مشغولا وشاغلا بحرب فئة المسلمين لا ذنب لهم إلا معارضة الخليفة .

تقول بعض الفقرات :

أبو دلامة : ما أدرى والله لماذا يريد أن يحاربهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله ، أفلا يتركهم لشأنهم ؟

الجنيد : « بصوت منخفض » صه ! لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة .

---

(١) الفرعون الموعود ص ٩٧ .

أبو عطاء : نعم ... ياأبا دلامة !

أبو دلامة : والله لأقولن هذا لرجاله فى القصر ولجنوده أيضا فما أرى جلهم إلا راغبين عن الخروج لقتال هؤلاء المسلمين !

أبو عطاء : ويلك ياشيخ إياك أن تفعل فوالله ليكونن وبالا عليك .

أبو دلامة : وأنا والله لا أبالى[1] .)

المهدى : ويلك أو قد قلت ذلك يالكع .

أبو دلامة : نعم ياأمير المؤمنين لقد بلغنى أن هؤلاء الخوارج يشهدون مثلنا أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله فإن كنا مسلمين فهم مسلمون !

المهدى : (غاضبا) ولكنهم خارجون على طاعتنا ويلك .

أبو دلامة : أجل ياأمير المؤمنين ، فإنى والله ما قلت أنهم ليسوا كذلك . أو لم تقل أن الخوارج ليسوا أعداء الله ؟

أبو دلامة : بلى قد قلت ذلك .

المهدى : ويلك ياعبد السوء الآن استحققت القتل ! خذوه !

أبو دلامة : (صائحا) مهلا ياأمير المؤمنين ! ألا تسمع حجتى فإن كنت ضالا هديتنى ؟ لقد رأيتك تسمع حجج الزنادقة أفلا تسمع حجة عبدك أبى دلامة ؟

المهدى : حجتك يازنديق أو رقبتك !

أبو دلامة : هلمى ياحجتى أنقذى رقبتى من سيدى أمير المؤمنين قبل أن ينقذها عفوه الواسع !

المهدى : حجتك أو رقبتك !

أبو دلامة : ياأمير المؤمنين لقد ظننت أن الله عز وجل هو الذى خلق هؤلاء الخوارج كما خلقنى وخلق أمير المؤمنين ..

المهدى : ويلك أفى ذلك شك يافاسق ؟

أبو دلامة فقد بدا لى أن لو علم الله أنهم سيكونون أعداء له ما خلقهم)[2]

(١) أبو دلامة : ص ٩٧ .

(٢) أبو دلامة : ص ١١٠ .

إن العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أقدم العلاقات ، وربما بدأ المسرح تاريخيا وإنه قد خرج من كتاب التاريخ ، ومنذ أقدم كاتب مسرحى والتاريخ هو مادته الخام ، وعندما نقرأ مصادر شكسبير مثلا نرى أهم مسرحياته قد اعتمدت على وقائع تاريخية معروفة وبعض هذه المسرحيات مستمدة من كتاب « بلوتارخ » عن أبرز رجال التاريخ الرومانى وأحداثه وليس له فى هذه المسرحيات سوى الصياغة الفنية وبعض التعديلات والتغييرات التى يقضيها من المسرحية .

وقد اتخذ مسرح شكسبير شكله الرائد عند كتاب المسرح العربى عموما ، وعند باكثير على وجه الخصوص .

ويمكن لنا أن نعود إلى هذا الموضوع فى فصل خاص عن « الملحمة الإسلامية الكبرى التى تتألف من تسعة عشر كتابا تناولت أهم الفتوحات الإسلامية من خلال رؤية تجمع مابين مايسمى بالعالم الدرامى والزمن التاريخى .

قد أتاحت لى الظروف مشاهدة مسرحية « جلفدان هانم » فى أوائل عام ١٩٦٣ عندما كانت تعرض لأول مرة على مسرح « الهوسابير » أو مسرح « التليفزيون » لا أتذكر تماما .

وقد شاهدت اقبال الجمهور وتأكد لى من خلال تلك التجربة الوحيدة ـ ولعلها التجربة الوحيدة بالنسبة لباكثير ـ قدرته « على خلق النص المسرحى الذى يؤثر فى مشاهديه وينتزع أعجابهم ومما ضاعف من عملية التأثير أن موضوع المسرحية بالرغم من الإطار الضاحك أو بالأصح الإطار الساخر ينعكس شذوذ الواقع الأدبى الذى كان ينخر سرا فى الحياة الأدبية فى مصر ، ويتمثل فى ظاهرة الأدباء الفقراء الذين لا يملكون غير الأدب ، وفى ظاهرة هواة الأدب من الأغنياء الذين يملكون كل شىء إلا الأدب ، وقد خرجت دراسة أدبية أكاديمية لهذه الظاهرة لم يكن لها الحظ أن ترى النور أو إنها قد رأت النور ثم اختفت فى الظلام وقد أعدها المرحوم الدكتور عبد الحى دياب ، وفضح من خلالها عددا من الشعراء والكتاب الذين قامت شهرتهم الأدبية على الإنتاج المشترى ، وقد أورد عددا من الشواهد الواقعية مما

يبعث على الألم ويثير الشكوك فى العبقريات المفاجئة لكثير من ذوى النفوذ والمال فى بلد كبير كمصر يضم العشرات بل المئات من المبدعين المعدمين .

وربما كانت مسرحية « جلفدان هانم » تعبيرا عن تجربة عاشها باكثير نفسه فقد تعرض كغيره من الأدباء للابتزاز وكتب عددا من القصائد وربما عددا من المسرحيات بطلب من بعض ذوى النفوذ الأدبى والمالى ليشترى بها رضاهم تارة وعطفهم المالى تارة أخرى ، ويمكن القول أن حياة باكثير فى مصر كانت صراعا دائما من الفقر ، وقد عانى ، عذابا أليما لكى يحافظ على كرامته الأدبية فى مواجهة الطبيعة المتوحشة للإنسان أسير الحاجة الذى يشعر إنه يكاد يختنق فى مدينة تضم عشرات الآلاف من أصحاب المواهب الكبيرة الضائعة .

وقد ترك نجاح المسرحية فى نفس باكثير ألما عميقا وحسرة دفينة ، فقد أثبت أن فى امكانه أن يغدو محور الاهتمام فى مجال المسرح لو هبط به عن مستواه الرفيع كما كاد ذلك النجاح يجعله يتراجع عما وقر فى نفسه من مفهوم خاص بالمسرح ولغته سواء من ناحية الحوار أو مع أساليب التعبير بعامة . ومن يشاهد مسرحية « جلفدان هانم » على المسرح أو يقرؤها مع قرينتها فى المستوى الفنى (حبل الغسيل) لابد أن يشارك المؤلف حسرته على اضطراره أو اضطرار أى كاتب أن يحتال لكى يصل إلى الجمهود وتتمكن نصوص المسرحية من الوصول إلى خشبة المسرح ولابد أن باكثير لكى يصل بمسرحية « جلفدان هانم » إلى المسرح قد تنكر لمعنى من المعانى التى نادى بها وجادل عنها فى كتابة « فن المسرحية » وفى مقدمتها تلك المعانى المرتبطة بلغة المسرح وبواقعية العمل الفنى عموما وواقعية المسرحية على وجه الخصوص . وهذا الجانب من ذلك الجدل العنيف الذى جعل من باكثير ومن مسرحه التاريخى والاجتماعى علامة متميزة وسط المسرح المصرى الفارق بين الذهنية والسطحية ، وبين سيطرة الجانب الأدبى وسيطرة جانب التسلية ومؤثرات التبسيط .

وهذه المعانى والأفكار التى آمن بها باكثير والتزم بها طوال الفترة غير المحددة التى كتب : هموم العصر فى مسرح باكثير .

هل كان المسرح التاريخى واهتمام باكثير بالتاريخ واعتباره منهلا خصبا أسوة باعلام المسرح العظام ابتداء من سوفوكليس ومرورا بشكسبير ووقوفا عند الحكيم أو أى كاتب مسرحى معاصر؟ هل كان ذلك سببا فى ابتعاد مسرحه المتنوع والمتعدد المناحى عن خشبة المسرح ؟ وهل كان مسرح باكثير التاريخى يخضع الجمهور لنوع من التغريب من الواقع ويحول دون استمتاع ذلك الجمهور بمشاهدة الموضوعات الحفيفة المباشرة ؟ وربما نكون قد اقتربنا من الأجابة على هذه الأسئلة فى الفصل السابق والخاص بتناول المسرح التاريخى وأثبتنا أنه لم يكن مجافيا للبيئة المعاصرة ولا بعيدا عن الواقع من خلال نجاحه فى استخدام الرمز التاريخى ولغة الإسقاط . وما يثيره من تغيير عميق وإن ما حدث من إهمال وإغفال لذلك المسرح لا يعود إلى موضوعاته التاريخية ولا إلى نقص فى ديناميكية يجعله غير قادر على التفاعل مع جمهور المسرح وإنما يرجع إلى العلاقات غير الإنسانية التى قامت بين باكثير وبين القائمين بأمور المسرح ، وهو ماظل باكثير يشكو منه ويعانى من آثاره الأليمة إلى الدقائق الأخيرة من حياته التى لم تكن سوى مسرحية تراجيدية تعكس الاضطراب والقلق ، وتكشف عن الظروف البالغة التعقيد فى حياة تكتنفها تناقضات رهيبة تؤدى إلى الدمار لا إلى الإبداع .

ويمكن التدليل على ما ذهبنا إليه من خلال حديثنا عن المسرح الاجتماعى والسياسى لباكثير الذى لم يحتفل به سوى القارئ أو سوى بعض الإذاعات التى حاولت أن تقدم لجماهيرها لمسات من مسرحه الحى الذى امتد ـ كما سنرى ـ إلى تناول عشرات القضايا والأفكار مما يمكن أن تفيد منه أجيال تعانى وتبحث عن وسيلة تساعدها على الفهم من أجل إعادة صياغة الحياة ويبدو أن باكثير اكتشف فى فترة متأخرة لا جناية المسرح التاريخى فحسب وإنما جناية المسرح الجاد على فنه المسرحى الرفيع فقرر أن يقترب من مسرح التسلية وأن يكتب بالعامية مخالفا بذلك الشرط الذى قطعه على نفسه بالمحافظة على اللغة الفصحى وعدم الاستجابة لإغراء اللهجة الدارجة تحت مزاعم كثيرة منها واقعية العمل المسرحى وكأن المسرح ليس عملا فنيا واختيارا مسبقا يتطابق مع الواقع ولا ينقله نقلا فوتوغرافيا حتى تلك

يبعث على الألم ويثير الشكوك فى العبقريات المفاجئة لكثير من ذوى النفوذ والمال فى بلد كبير كمصر يضم العشرات بل المئات من المبدعين المعدمين .

وربما كانت مسرحية « جلفدان هانم » تعبيرا عن تجربة عاشها باكثير نفسه فقد تعرض كغيره من الأدباء للابتزاز وكتب عددا من القصائد وربما عددا من المسرحيات بطلب من بعض ذوى النفوذ الأدبى والمالى ليشترى بها رضاهم تارة وعطفهم المالى تارة أخرى ، ويمكن القول أن حياة باكثير فى مصر كانت صراعا دائما من الفقر ، وقد عانى ، عذابا أليما لكى يحافظ على كرامته الأدبية فى مواجهة الطبيعة المتوحشة للإنسان أسير الحاجة الذى يشعر إنه يكاد يختنق فى مدينة تضم عشرات الآلاف من أصحاب المواهب الكبيرة الضائعة .

وقد ترك نجاح المسرحية فى نفس باكثير ألما عميقا وحسرة دفينة ، فقد أثبت أن فى امكانه أن يغدو محور الاهتمام فى مجال المسرح لو هبط به عن مستواه الرفيع كما كاد ذلك النجاح يجعله يتراجع عما وقر فى نفسه من مفهوم خاص بالمسرح ولغته سواء من ناحية الحوار أو مع أساليب التعبير بعامة . ومن يشاهد مسرحية « جلفدان هانم » على المسرح أو يقرؤها مع قرينتها فى المستوى الفنى (حبل الغسيل) لابد أن يشارك المؤلف حسرته على اضطراره أو اضطرار أى كاتب أن يحتال لكى يصل إلى الجهود وتتمكن نصوص المسرحية من الوصول إلى خشبة المسرح ولابد أن باكثير لكى يصل بمسرحية « جلفدان هانم » إلى المسرح قد تنكر لمعنى من المعانى التى نادى بها وجادل عنها فى كتابة « فن المسرحية » وفى مقدمتها تلك المعانى المرتبطة بلغة المسرح وبواقعية العمل الفنى عموما وواقعية المسرحية على وجه الخصوص . وهذا الجانب من ذلك الجدل العنيف الذى جعل من باكثير ومن مسرحه التاريخى والاجتماعى علامة متميزة وسط المسرح المصرى الفارق بين الذهنية والسطحية ، وبين سيطرة الجانب الأدبى وسيطرة جانب التسلية ومؤثرات التبسيط .

وهذه المعانى والأفكار التى آمن بها باكثير والتزم بها طوال الفترة غير المحددة التى كتب : هموم العصر فى مسرح باكثير .

هل كان المسرح التاريخى واهتمام باكثير بالتاريخ واعتباره منهلا خصبا أسوة باعلام المسرح العظام ابتداء من سوفوكليس ومرورا بشكسبير ووقوفا عند الحكيم أو أى كاتب مسرحى معاصر ؟ هل كان ذلك سببا فى ابتعاد مسرحه المتنوع والمتعدد المناحى عن خشبة المسرح ؟ وهل كان مسرح باكثير التاريخى يخضع الجمهور لنوع من التغريب من الواقع ويحول دون استمتاع ذلك الجمهور بمشاهدة الموضوعات الخفيفة المباشرة ؟ وربما نكون قد اقتربنا من الأجابة على هذه الأسئلة فى الفصل السابق والخاص بتناول المسرح التاريخى وأثبتنا أنه لم يكن مجافيا للبيئة المعاصرة ولا بعيدا عن الواقع من خلال نجاحه فى استخدام الرمز التاريخى ولغة الإسقاط . وما يثيره من تغيير عميق وإن ما حدث من إهمال وإغفال لذلك المسرح لا يعود إلى موضوعاته التاريخية ولا إلى نقص فى ديناميكية يجعله غير قادر على التفاعل مع جمهور المسرح وإنما يرجع إلى العلاقات غير الإنسانية التى قامت بين باكثير وبين القائمين بأمور المسرح ، وهو ماظل باكثير يشكو منه ويعانى من آثاره الأليمة إلى الدقائق الأخيرة من حياته التى لم تكن سوى مسرحية تراجيدية تعكس الاضطراب والقلق ، وتكشف عن الظروف البالغة التعقيد فى حياة تكتنفها تناقضات رهيبة تؤدى إلى الدمار لا إلى الإبداع .

ويمكن التدليل على ما ذهبنا إليه من خلال حديثنا عن المسرح الاجتماعى والسياسى لباكثير الذى لم يحتفل به سوى القارئ أو سوى بعض الإذاعات التى حاولت أن تقدم لجماهيرها لمسات من مسرحه الحى الذى امتد ـ كما سنرى ـ إلى تناول عشرات القضايا والأفكار مما يمكن أن تفيد منه أجيال تعانى وتبحث عن وسيلة تساعدها على الفهم من أجل إعادة صياغة الحياة ويبدو أن باكثير اكتشف فى فترة متأخرة لا جناية المسرح التاريخى فحسب وإنما جناية المسرح الجاد على فنه المسرحى الرفيع فقرر أن يقترب من مسرح التسلية وأن يكتب بالعامية مخالفا بذلك الشرط الذى قطعه على نفسه بالمحافظة على اللغة الفصحى وعدم الاستجابة لإغراء اللهجة الدارجة تحت مزاعم كثيرة منها واقعية العمل المسرحى وكأن المسرح ليس عملا فنيا واختيارا مسبقا يتطابق مع الواقع ولا ينقله نقلا فوتوغرافيا حتى تلك

المسرحيات التى استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة لا تجافى الواقع ـ كما سبقت الإشارة ـ وهى تعمد إلى اسقاط المشكلات القائمة فى الواقع المعاصر من خلال أحداث التاريخ العربى القديم .

وقد دافع باكثير عن الواقعية الخاصة للعمل وعن لغته وقد زاد من حرارة ذلك الدفاع حرص المؤلف أو الكاتب على أن تكون اللغة العربية الفصحى هى لغة الحوار فى المسرح وأنّ معظم تجاربه المسرحية إن لم تكن كلها قد ظلت بعيدة عن خشبة المسرح الظروف التمثيل وقد بقيت مجرد نصوص أدبية مكتوبة بلغة واضحة متينة ، ولعل محاولتيه اللتين استخدم فيهما اللغة الدارجة والقريبة وهما « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » لم تشجعاه على تقديم مسرحياته من نفس المستوى ، وبالرغم من أن احداهما وهى « جلفدان هانم » قد لقيت على خشبة المسرح استقبالا عظيما ، وهى مسرحية هزلية ضاحكة لكنها لا تخلو من معنى عميق وجاد ، وتدور حول قصة مؤلف بائس يضطر وطاة الأهمال واختفاء الامكانات أن يبيع مؤلفاته ومنها رواية « الجنة البائسة » إلى العاطلين بالوراثة ، وما يكاد يرى خلالها أهم أعماله المسرحية تعبر عن اهتمام عميق بالمسرح وعن وعى أعمق بوظيفته التى لم تكن مجرد وسيلة فقط أو غاية فقط وإنما هى الأثنان معا ، الوسيلة والغاية ومن هذا الموقف انبثقت أهمية لغة المسرح فهى ليست أداة ثانوية فى أفكاره ، وإنما هى الجزء الأساسى من شرطه وغايته وباللغة وحدها تتجسد واقعية العمل الفنى القائم بعد تشكيله فنيا « يقول باكثير : (من الصعوبات التى تواجه الكاتب المسرحى أنه مطالب بأن يكتب بلغة أدبية مصقولة وفى الوقت نفسه واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته) .

فما هو المقصود بالواقعية هنا : الواقعية الزمنية أم الواقعية الفنية ؟ أنلتزم اللغة التى يتكلم بها أولئك الشخوص فى حياتهم اليومية فنستعمل العامية المصرية مثلا فى حوار المسرحية المصرية العصرية ، والعامية العراقية فى حوار المسرحية العراقية العصرية ، أم نكتب بلغة فصيحة تصور الخصائص النفسية لكل شخصية وتفصح عن سلوكها ومنطقها ونظرتها إلى الحياة كما هى فى الحياة دون تقيد بنفس اللغة

ونفس الكلمات التى يتحاور بها فى حياتها اليومية ؟ ..

وبالرأى الأول يقول دعاة الكتابة بالعامية فى المسرحيات العصرية وحجتهم فى ذلك أن الواقعية لا تتحقق فى زعمهم إلا إذا انطقنا الشخوص بنفس الكلام الذى يتحاورون به فى الحياة فلا يجوز أن ننطق الفلاح مثلا بغير اللغة التى يتفاهم بها مع بنى جنسه فى الريف . وهذا مع الأسف هو الرأى الشائع عندنا اليوم والمعمول به فى أوساطنا المسرحية . وأقول مع الأسف لأن فهم الواقعية على هذه الصورة فهم سطحى ساذج فمن المعلوم المتفق عليه أن الفن فى صميمه ليس تسجيلا فوتوغرافيا للحياة ، وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها وإن شئت فقل إنه نقد لها . والمسرح لا يخرج عن كونه لونا من ألوانه . لم يقل قط أن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية عطيل مثلا على خشبة المسرح لا يمكن أن يتسع لحوادثها كما هى فى الواقع ولم يقل أحد أن عطيلا هذا وسائر الشخوص الذين فى المسرحية كانوا من أهل البندقية وهى مدينة إيطالية فكيف أنطقهم شكسبير باللغة العربية الفصحى ؟ اننا لا ننكر أن المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذى تلقاه لو كانت بالعامية ولن تنجح نجاحها .

ولكن مرجع ذلك إلى العادة التى اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين . ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأى تعجب أو غرابة فى مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصيحة وإذن لتكون عندنا رصيد يعتز به من تراث الأدب المسرحى لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب ، قد يقول قائل إنه ما دامت المادة قد جرت باستعمال اللغة العامية فى المسرحيات العصرية كما نقول فليس لنا إلا أن نجرى عليها .. والرد على هذا أننا اليوم فى مطلع نهضة قومية عربية لم يسبق لها مثيل من قرون مضت ، وقد اقتضت منا هذه النهضة أن نعيد النظر فى كل وجه من وجوه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية لنصلح ما فيها من أخطاء ونسد ما فيها من نقص ونقوم ما فيها من اعوجاج حتى نبنيها على اسس سليمة تهيئ لنا المستقبل العظيم الذى ننشده .

فمن الواجب علينا أن نسعى فى تغيير هذه العادة الفنية التى جرينا عليها فى عهود مضت إلا أن مسرحياته بلغته هو بغض النظر عن قربها أو بعدها عن لغة رواد المسرح من معاصريه ، ولو أن باكثير قد اكتفى بحجة الوحدة القومية وما تتطلبه من ضرورة وحدة اللغة والتناقض فى التعبير لكانت الحجة أقوى وأظهر .

وما يهمنا بعد هذا أن صيحة باكثير إلى كتابة المسرح باللغة الفصحى قد ذهبت أدراج الرياح وقد وجد نفسه تحت ضغط الواقع يقترب من العامية ويكتب بها أو بما يوازيها وسواء أن يكون قد اقتنع بدعوى من يرى أن العامية أقدر على معالجة الموضوعات المعاصرة من الحياة لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التى تحدث بها على المسرح ، أو لم يكن قد اقتنع وكان قد بقى على ولاء فكرى مع موقفه الذى اضطر إلى نقضه عمليا .

ومعذرة للقارئ عن هذا الاستطراد وعن استطرادات أخرى قد أكون وقعت فيها أو قد أقع فيها فيما تبقى من فصول هذا البحث الذى يحاول أن يهيئ الظروف المواتية لبحث أعمق وأشمل عن أحد أعلام المسرح ورواده الكبار ، وربما يكون هذا الاستطراد « حول لغة المسرح وهل تكون الفصحى أو العامية » قد شغل حيزا من الفصل كان ينبغى أن يكون خاصا بتتبع مسرح باكثير المعاصر ومحاولة التعريف به ، وهو لا يقف عند المسرحيتين الكوميديتين « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » المشار إليهما فيما سبق . فقد كتب عددا غير قليل من المسرحيات السياسية والاجتماعية التى تتناول شتى أبعاد الحياة المعاصرة ، وفيها يعبر باكثير عن رؤيته لكثير من أهم قضايا عصره فى حدود الزمان العربى والمكان العربى . وهى مسرحيات جنى عليها جمال الأسلوب ورقة البيان وسلامة الأداء والتركيب اللغوى الذى يصل أحيانا إلى درجة رفيعة من الشاعرية وتتجلى الجناية فى طبيعة المسرح كما يفهمها المخرجون والمشرفون على المسارح العربية . هذا ومن بين أهم مسرحياته المعاصرة مسرحية « شيلوك الجديدة » وهى عن القضية الفلسطينية وقد كتبها قبل ثلاثة أعوام من النكبة ، ثم شعب الله المختار و « اله إسرائيل » وكلتاهما عن القضية ذاتها مع اختلاف فى مصادر الاستلهام ثم مسرحية « مسمار جحا » وهى تدور حول وجود

الاحتلال البريطانى فى قناة السويس بعد الاستقلال الصورى الذى حققته مصر ، وهناك عدد آخر من المسرحيات المعاصرة منها « الدكتور حازم » وامبراطورية فى المزاد « والدنيا فوضى » و « قطط وفيران » .

وهكذا يتضح لنا أن باكثير قد اهتم بعصره كثيرا كما اهتم بالتاريخ أكثر وكان ذلك الاهتمام ينطلق من اهتمامه بمعاصريه فالإنسان لا يخرج من فراغ الكون ولا يأتى إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور منبت الأصول . وقد حاول بعض النقاد ـ لأسباب غير أدبية وغير فنية ـ أن يستدلوا على رفض باكثير للعصر من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التاريخ واعتذر نقاد آخرون عن الإشارة إليه والاهتمام بكتاباته بحجة أنه قد هرب من حقائق عصره إلى مناطق عصره إلى الماضى .

وهى مواقف وحجج إن اقنعت أحدا بالأمس فهى لا تقنع اليوم أحدا .

وننتقل الآن إلى منطقة مهمة تتعلق بموضوعات مسرحه المعاصر وكيف اهتدى إلى أفكارها الرئيسة . فإذا كان واضحا بالنسبة لأفكار مسرحه التاريخى أنه قد استوحاها واستلهمها من وقائع التاريخ وأحداثه فلابد أن تتبين لنا المصادر الحديثة التى استوحى منها أفكار مسرحياته المعاصرة وهل تعود هذه الأفكار إلى قراءاته وما تتركه تلك القراءات فى نفسه من تجارب وأفكار .. ولاشك أن العدد القليل من هذه المسرحيات هو الذى استمد فكرته الأساسية من الحياة اليومية ومن العلاقات الاجتماعية كمسرحيتى « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » أما بقية هذه المسرحيات فقد استوحى أفكارها الرئيسة من قراءاته المرتبطة بمعاناته الفكرية والنفسية .

وهو نفسه يحدثنا عن تجربته مع لحظات الإلهام للكتابة المسرحية ، وعن تجربته فى كتابة مسرحية « شيلوك الجديد » يقول : (كان ذلك فى غضون سنة ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام كانت القضية تشغلنى وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها فى الصحف أو مايوضع عنها من الكتب . وذات يوم قرأت فيما قرأت أن الزعيم الصهيونى « جابوتنسكى » خطب مرة فى مجلس العموم البريطانى فضرب المنضدة بيده وهو يقول « أعطونا رطل اللحم » لن نتزل أبدا عن رطل اللحم مشيرا

بذلك إلى الوطن القومى الذى تضمنه وعد بلفور . فقلت فى نفسى : قد وجدت الضالة التى كنت أنشدها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأتخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتى واستحضرت فى ذهنى رواية تاجر البندقية لشكسبير ثم أعدت قراءتها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث أن وضعت تصميم المسرحية ثم أخذت فى كتابتها بسهولة فائقة حتى أتممتها .

وكانت الفكرة هى أن فلسطين لايمكن أن تقتطع منها وطن قومى لليهود ـ بل دولة ـ دون أن يسيل الدم من الشرق العربى كله . ومثل ذلك رطل اللحم الذى اشترطه شيلوك اليهودى فى رواية تاجر البندقية على التاجر البندقى انطونيو ، لا يمكن أن يقطعه شيلوك من جسم أنطونيو دون أن يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط المخالف للقوانين الإنسانية مع أن انطونيو نفسه قد رضى به ووقع على صك العقد الذى بينه وبين شيلوك ، ويستحيل بالأولى تنفيذ وعد بلفور لا لمخالفته للقوانين الإنسانية فقط فيما يترتب عليه من حكم على شعب بأكمله هو الشعب العربى بدلا من شخص واحد هو انطونيو بل لأن الذى أعطى هذا الوعد لا يملك اعطاءه وهو بلفور بخلاف أنطونيو الذى كان يملك أن يكتب الصك على نفسه . أما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التى كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين فى الصورة الاجمالية وفى كثير من التفصيلات حتى تنتهى ببطلان دعوى الصهيونين كما بطلت دعوى ذلك اليهودى الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك .

وقد تنبأت فى هذه المسرحية التى سميتها « شيلوك الجديد » بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية فيها وخروج أهلها العرب منها كما تنبأت بأن الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادى على هذه الدولة الدخيلة وحتى تختنق وتموت وقد قررت لذلك سبع سنوات من تاريخ قيامها . وإذا لم يتحقق حتى الآن هذا الجزء من النبوءة فلأن الحصار الذى فرضه العرب لم يكن محكما كما ينبغى إذ توجد به فجوات من حدود بعض الدول العربية التى يأتمر رؤساؤها وحكامها بأوامر الاستعمار والصهيونية) .

ولم تكن مسرحية « شيلوك الجديدة » هى المسرحية الوحيدة التى تحدث باكثير عن فكرتها الأساسية أو عن الباعث على تأليفها فقد أشار كذلك إلى مصادر العديد من مسرحياته التاريخية والمعاصرة ومنها المصدر الذى لعله : أوحى إليه بكتابة مسرحية « مسمار جحا » التى أضاءت فى فكرة فجأة بعد أن ظل زمنا يتهيأ لوضع مسرحية عن القضية المصرية (والقضية المصرية فى صميمها قضية احتلال الإنجليز لقناة السويس) وقد تمثلت الإضاءة فى إحدى نوادر جحا ، وهى نادرة ساخرة تحكى عن تحايل جحا الذى باع بيته باستثناء مسمار فى جدار أحد الأماكن ، وكان بقاء ذلك المسمار خارج نطاق البيع حجة يتذرع بها لايذاء ملاك البيت وازعاجهم ، كما فعلت بريطانيا التى ابرمت اتفاقية الجلاء عن مصر باستثناء قناة السويس فادركت مصر أنها ما تزال موثوقة بأغلال الاحتلال ولم تحقق من الاستقلال سوى النزر اليسير .

وقد وجد باكثير فى حكاية مسمار جحا مدخلا إلى القضية ، مدخلا يجمع بين النكتة المثيرة والسخرية اللاذعة فكانت مسرحيته التى أدان بها الاحتلال البريطانى وأشار فيها من قريب أو من بعيد إلى الاستقلال الصورى الذى كانت الشعوب وما تزال تقع ضحية له وإلى تلك الشعوب التى تخرج الاستعمار من أبوابها ثم يعود إليها من النوافذ ليمارس أقسى أنواع التحكّم وليستنزف أهم الطاقات النفسية والاجتماعية والاقتصادية فى تلك الشعوب .

القضية الفلسطينية في مسرح باكثير

١

يلاحظ أن باكثير فى مسرحيته « شيلوك » قد تأثر بشكسبير ، وأن هذا التأثر يعطى للمسرحية بعداً عالمياً ويمنح القضية التى تناولها خلفية تاريخية تختلط فيها أحاسيس الفنان العربى بأحاسيس ذلك الفنان العالمى الكبير ، ويلتقى الاحساسان كلاهما فى إبداع رسم الصورة التى استقرت ـ عبر العصور ـ فى ذهن الإنسان شرقياكان أو غربيا عن اليهودى الجشع الحقود نهاز الفرص المتنقل عبر القارات والمحيطات هائما على وجهه بحثاً عن ذهب يكتنزه أو عن إنسان يخدعه أو يسلب حياته إذ لم يكن له فى الأرض سوى حياته .

ولا ريب أن باكثير قد أصبح أكثر نضوجاً ووعياً عندما كتب (شيلوك الجديد) قد كان يدرك تماما القصد من هذه الاستعادة الواعية لآفاق المسرحية الشكسبيرية من خلال استرجاع اسم (شيلوك) الذى أصبح رمزاً للقسوة والكراهية والجشع ، إن الأسم وحده أحياناً يكفى لكى يوضح خلاصة صفات أبطال المسرحيات وما تطبعوا به من تصرفات وتقاليد .

ويجدر بنا أن نشير إلى أن تأثر باكثير بروائع شكسبير المسرحية يتوقف عند الأسماء أو (التيمات) الأساسية ، وفيما عدا ذلك فالموضوعات مختلفة والتناول مختلف واللغة أكثر اختلافاً ، شيلوك فى تاجر البندقية هو بطل مسرحية شكسبير ، وشيلوك فى مسرحية باكثير هو عنوانها واسم أحد أبطالها ، شيلوك شكسبير يحاول وحده أن ينتزع حياة (أنطونيو) منافسه وعدوه اللدود بينما شيلوك باكثير مؤسسة

صهيونية تتحرك فى محيط واسع وتسعى بمختلف الوسائل لاقتطاع جزء من الوطن العربى فى سبيل الاستيلاء على الوطن بأكمله ، كما فعل (شيلوك) الذى راهن على رطل من جسد ذلك الإيطالى الطيب .

لقد استطاع الكاتب الإنجليزى الشهير أن يصوغ للأحاسيس الواقعية الدفينة إزاء يهود القرن السادس عشر فى أوربا رموزاً تختزل الأخطار التى مثلتها الحركة اليهودية فى دور التكوين الأول . وجاء الكاتب العربى بعد ذلك لكى يقدم من خلال استرجاعه للرمز الذى خلفه شكسبير مرحلة أخرى من التكوين اليهودى وهى مرحلة الحركة الصهيونية التى لا تشكل خطراً على العرب وحدهم وإنما على البشرية بما فيها اليهود أنفسهم الذين كانوا وما يزالون يدركون أخطار مثل هذه الدعوة اللاإنسانية على حاضرهم ومستقبلهم .

ويمثل اليهود المعادين للصهيونية فى مسرحية باكثير (ابراهام) الذى لايتردد (زيكناخ) الضابط اليهودى الصهيونى عن القبض عليه وتسليمه إلى قسم الشرطة بتهمة إثارة الشغب واطلاق الرصاص .

وإذا كان (شيلوك) (شكسبير) فى تاجر البندقية ـ وهو يهودى حقود لاتعرف الرحمة طريقا إلى قلبه قد حاول الانتقام من (أنطونيو) منافسه الذى يقدم المال إلى المحتاجين بدون رهن ولا ضمان فإن شيلوك الجديد . شيلوك باكثير يسعى إلى الانتقام من العرب الأبرياء الذين لم يقدموا لقومهم عبر التاريخ سوى أكرم الضيافة وأقوى الحماية ، وقد كان باكثير وهو يكتب مسرحيته قبل النكبة بثلاثة أعوام يتنبأ أو يتمنى أن يكون مصير (شيلوك الجديد) هو نفس مصير (شيلوك) القديم فإن ما حدث قد ذهب إلى أبعد مما كان لمسرحية تراجيدية أن تتمثله أو تستشرف أبعاده الرهيبة .

تتألف مسرحية (شيلوك الجديد) من قسمين أو من مسرحيتين ، إحداهما ، تقدم المشكلة ، وهى أربعة فصول ، أما الأخرى فتقدم الحل وتتألف من ثلاثة فصول ، وأبرز أبطالها (ميخائيل جاد) ، وعبد الله الفياض اللذان يمثلان عرب

فلسطين . ويمثل الجامعة العربية (عرابى باشا) ثم شيلوك وكوهين وهما يهوديان صهيونيان ويقوم الثانى بدور المحامى ، (ابراهام) اليهودى المعادى للصهيونية والذى يرى فى إقامة دولة يهودية فى فلسطين كارثة على العرب واليهود معا . كما يمثل الجنرال (سوردز) دولة الانتداب .

وما يثير الانتباه فى القسم الأول من المسرحية أن العرب فى ذلك الحين قبل ضياع فلسطين ـ شأنهم الآن ـ يغفلون العناصر الأساسية والفاعلة فى الأحداث ويهتمون بالجزئيات الهامشية الثانوية ، كما أن التناقضات حول هذه الجزئيات تتحول إلى اختلافات محبطة يفيد منها العدو ويكتسب موقفه الضعيف غير الخاضع للقوانين والمنطق شرعية القوة والاحتيال ، وفى حين تتوحد الجبهة الصهيونية المعادية تحت جمعيتين إحداهما للأرهاب والأخرى لشراء الأراضى ، فإن العرب الفلسطينيين قد استمرأوا حالات التمزق والشتات حتى بعد أن بدأت الرياح العاتية تهدد أمن المواطن العربى وتهدد الوجود العربى نفسه .

ميخائيل : ألا تحب أن تخدم وطنك ! .

عبد الله : أنا على استعداد أن أبذل حياتى فى سبيل الوطن . قوموا بالثورة ، نادوا بالجهاد ، فوالله لأكونن أول من يلبى النداء .

ميخائيل : نحن الآن فى الجهاد ياعبد الله ويسوءنى أنك لا تلبى النداء .

عبد الله : إن كنتم تعدون هذا الركود وهذا الخضوع جهادا فأعفونى من الاشتراك فيه .. فلا جهاد بدون عقيدة .

ميخائيل : (لعبد الله) 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 لنمنع ماتبقى لنا من أرض الوطن أن يتسرب إلى أيدى اليهود ـ إننا نقف اليوم يابنى فى وجه الذهب اليهودى الذى يتدفق على بلادنا من كل الجمعيات الصهيونية فى العالم ، ويغزو مكامن الضعف منا بأسلحته الفتاكة ، ووسائل إغرائه الجهنمية ، أنا لا

أشك أنك تعرف هذا كله ياعبد الله ، فشاب متعلم مثلك لا ينبغى أن يجهل قضية بلاده .

عبد الله : أنا لا أجهلها يامخائيل بك ، وإنما العلاج الوحيد عندى هو الثورة[1] .

أكاد أجزم أن مثل هذا الحوار مايزال دائراً فى الأوساط الفلسطينية حتى بعد مرور أربعين عاماً على احتلال فلسطين وقيام الدولة الصهيونية الغاصبة ، ولذلك لا نستغرب مثل هذه الجملة يلقيها ميخائيل ـ بعد الحوار الذى دار بينه وبين عبد الله ـ إلى كاظم .

(يظهر أن ابن أخيك على سفاهته لأحكم منا جميعاً ، إذ قال إن الثورة هى العلاج الوحيد) ولا أريد أن استرسل فى تتبع ملامح الاختلاف بين الفلسطينيين كما ـ رصدتها مسرحية باكثير ، لكنى فى الوقت نفسه مضطر إلى الاسترسال فى توضيح أبعاد المؤامرة على أهلنا هناك من خلال بعض المشاهد فى المسرحية نفسها :

كاظم : إن المنطق السائد فى هذه البلاد هو منطق الصهيونى .

ميخائيل : وهو منطق دقيق شامل لايكاد يشذ عنه شأن من الشئون .

كاظم : وقوى مسلح بسلاح ذى حدين ، إحداهما 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 المنضدة بيده والدموع تترقرق فى عينيه) :

أوّاه ـ هل من سبيل إلى الخلاص يامخائيل .. هل من سبيل إلى الخلاص .

---

(١) شيلوك الجديد ص ٢٢ .

ميخائيل : نعم ـ سبيل واحد لا ثانى له .

كاظم : ماهو يامِيخائيل .

ميخائيل : أن تغير هذا المنطق .

كاظم : لكن قل لى ـ كيف نغيره ..

ميخائيل : هذه هى المسألة .

مكان الجزء الأول من المسرحية القدس أما زمانها فيرجع إلى مابين عام ١٩٣٥ م وعام ١٩٤٥ م ومكان الجزء الثانى محكمة القدس ، وزمانها المستقبل ، أى سنوات مابعد ١٩٤٥ م ، وقد كان باكثير متفائلا فى الجزء الأخير .. متفائلا على الأقل فى أن اليهود لن يستولوا على فلسطين ولن يقيموا فيها دولتهم اللقيطة أو قد حاول أن يسقط نهاية شيلوك القديم ـ شيلوك البندقية على شيلوك الجديد ، شيلوك القدس ، وقد ظن أنّ آفاق العدل الشكسبيرى ستكون هى آفاق العدل المعاصر ، وقد انتهى فى الورق فقط .. إلى تكوين هيئة محاكمة دولية عادلة ، رأت إقرارا للعدل وللحق أن فلسطين من حق أهلها .. وقد جعل (ابراهام) اليهودى المعادى للصهيونية يقترح على المحكمة بأن (تصدر قرارا رسمياً بحل الصهيونية واعتبارها حركة إجرامية فى العالم كله[1]) .

وقد كان موقف ممثل الانتداب البريطانى مثيراً للأعجاب وهو يترافع باسم نفسه محذراً من إقامة دولة يهودية فى فلسطين .

سوردز : ان شيلوك تمسك باقتطاع رطل اللحم من جسم انطونيو ، فلما قيل له خذ رطلك من اللحم ، بشرط أن لا تريق 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 .

(١) شيلوك الجديد ص ١٥٢ .

شيلوك : ما دام 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 ، التصرف 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 لن نقتطعها من الوطن العربى لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوى لها ولنشاطها[1] .

أعود مرة أخرى لكى أشير إلى أن هذا الكلام لم يكتب الآن ولكن كتابته قد تمت عام ١٩٤٥ م ، أى زمن كتابة المسرحية وقبل أعوام من سقوط فلسطين وتشرد أهلها .. وقد كان المنطق الصهيونى واضحاً وباتراً منذ ذلك الحين ، وقبل أن يتم تأسيس الكيان الغريب الذى بدأ الآن بفضل اتفاقيات كامب ديفيد يخرج من عزلته التى لم تدم سوى ثلاثين عاماً .. لقد سالت الدماء غزيرة بعد اقتطاع فلسطين من الجسم العربى ، ومايزال النزيف متواصلاً ، وسوف يستمر حتى لو تعددت الاتفاقيات وتساقطت الحواجز . فالقضية ليست قضية الحكام إنما هى قضية الشعب العربى كله .. وإذا كان شيلوك الجديد قد نجح فيما خسره شيلوك القديم فإنه نجاح مؤقت ، ولأن شيلوك الجديد قد استعان بكل الشياطين على الأرض ليجعل من فكرة الدولة اليهودية حقيقة واقعة :

شيلوك : آه ليت المانيا اليوم كما كانت من قبل ، ولم تمتثل لهذه البدعة السخيفة من كره اليهود إذاً لنصرناها اليوم ، لتقضى على هذه الامبراطورية المتداعية الأركان ، إن المانيا 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 لأمن فلسطين وحدها ، بل من كل هذه الأقطار الغنية التى لايستحقونها ليرجعوا إلى صحرائهم التى نشأوا فيها[2] .

(٢) شيلوك الجديد ص ٧١ .

إن هذه الفقرة من المسرحية والتى تأتى على لسان شيلوك زعيم التجمع الصهيونى فى فلسطين تطرح مجموعة من القضايا فى مقدمتها استعداد الصهيونية لتوظيف قدراتها فى خدمة الشيطان ، إذا كان الشيطان موافقاً على مساعدتها فى انجاح مخططها الرامى إلى السيطرة على العالم ، وهذا هو الخطر الحقيقى ، الذى بدأ ينكشف للعالم ، وقد أثبتت الأعوام والعقود التى أعقبت قيام دولة إسرائيل فى أرض الفلسطينيين أن الوطن القومى المزعوم أكبر من تلك الأرض ، وأن النازية الألمانية التى كان هتلر ونظام حكمه المتهور التعبير الشيطانى عنها لم تكن سوى المقدمة الباهتة للصهيونية الحاكمة فى فلسطين ، وعندما نعود بين حين وآخر إلى استرجاع صور الجرائم التى ارتكبتها النازية فى حق البشر نرى أن نفس الصور السوداء الداكنة تغطى وجه فلسطين وتمتد إلى أجزاء أخرى من الأقطار العربية المجاورة لها ، مما يؤكد أن الصهيونية لاتتصل اتصالا وثيقاً بالنازية بل تفوقها فى القدرة على الإحراق والتدمير .

لقد كان باكثير أول كاتب عربى تؤرقه قضية فلسطين فيكتب عنها عملاً مسرحياً كان بمثابة الصرخة الواعية لفهم ما يحدث فى أرض فلسطين قبل أن تستولى الصهيونية عليها وتفرض على أبنائها التشرد وعلى من تبقى منهم أفظع أنواع الأرهاب .. وقد اشتمل ذلك العمل المسرحى الأول عن القضية الفلسطينية على مجموعة من التنبؤات التى تحقق بعضها ولم يتحقق البعض الآخر .. ويبدو أن نجاح (شيلوك الجديد) فى انتزاع اللحم العربى قد أوجد حسرة عميقة فى نفس الكاتب كانت وراء كتابة مسرحيته الثانية عن فلسطين وهى مسرحية (شعب الله المختار) التى كتبها بعد عشر سنوات من كتابة مسرحيته السابقة ، وبعد سبع سنوات من سقوط فلسطين فى قبضة الاحتلال الصهيونى .

ويمكن تفسير مسرحية (شعب الله المختار) على إنها مسرحية الصراع بين هذا الخليط غير المتجانس من يهود الشرق والغرب ، مسرحية التنبؤ بالمصير الحتمى الذى ينتظر مثل هذا التجمع المتنافر المتعدد الأجناس واللغات والثقافات والمنازع ، وقد

نجح باكثير فى كشف جذور المشكلة الناتجة عن هذا التكوين الغريب ، والتى ستؤدى فى النهاية إلى انهيارها .

فالصراع بين (السفارديم) يهود الشرق وبين (الاشكنازيم) يهود الغرب لا يقتصر على الفوارق المعرفية وإنما يمتد إلى الرؤية الدينية إلى مدى الالتزام بتعاليم اليهودية . وهى عند الشرقيين دين وعند الغربيين سياسة ، وهى عند (سيمون) و (عزرا) من يهود الشرق غاية . بينما هى عند (ليفى) (واندرسون) من يهود الغرب وسيلة ، وهذا الصراع ليس مستتراً أو مؤجلا ولكنه مكشوف وآنى ومهما حاولت القوى الخارجية إسناده والتأخير من زمن انفجاره فإنه سيخسر وجوده حتما ، فالزمن يناصبه العداء والمجتمع الدولى يناصبه العداء ، ولا تكاد تختلف النهاية فى مسرحية (شعب الله المختار) عنها فى (شيلوك الجديد) ، فقد اتخذت الهيئة الدولية نفس القرار ، تصفية الدولة اليهودية استجابة لاستغاثات اليهود أنفسهم بعد أن حاصرتهم العزلة والقومية العربية ، وهذا ملمح من المسرحية :

حائم : قد استبعدت الآن فكرة الانتحار فلا تعد إليها وفكر يابنى فى حل آخر .
سيمون : أى حل ياعم حائم .
حائم : آه لو كنت شاباً مثلك .
سيمون : ماذا كنت تصنع .
حائم : كنت أكافح .
سيمون : كيف .
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 المشكلة .
سيمون : نعم .
حائم : فلم لا تكافحون للقضاء على هذه الدولة فتريحونا منها فإننا جميعاً فى بؤس وشقاء .

...مون : هذا ما ينادى به (الفريد ليلنتال) وجماعته المعادون للصهيونية فى

...ائم : أجل هؤلاء هم الذين يعملون حقاً لخير اليهود فى العالم .

...مون : لكن الصهيونيين هم الغالبون فى كل مكان .

...ائم : لأننا أيدناهم وانخدعنا بأضاليلهم حتى بعد ما انكشفت لنا هذه ...يل [1] .

...ى المسرحية ملامح كابوسية ثقيلة الظل ، عن انقسام العرب ، وعن قيام ...ع بعضهم يؤدى إلى خروج إسرائيل من الحصار كما يؤدى إلى انتعاش الروح ...نية وذلك من خلال حوار الكواهين مع (حائم) المتشائم المذعور سلفاً من ...المحتوم :

...هينون : سينتعش حالك عما قريب .

...هان : سيزول هذا الكساد الذى تشكو منه ! .

...هين : سيعمر فندقك بأغنياء العرب يأتون من كل مكان للتسلية والمتعة .

...هينون : وسيتدفق عليك المال من كل عملية .

...ائم : ماذا تقولون ، أجادون أنتم أم تمزحون وتتندرون .

...أربعة : طبعا جادون .

...ائم : وكيف يكون ذلك .

...هينون : سينعقد الصلح بيننا وبين العرب .

...هين : فيرتفع الحصار الاقتصادى .

...رينون : وتفتح أسواقهم لبضائعنا ومصنوعاتنا .

...هان : فيفيض المال فى إسرائيل فيضاً .

...ائم : حلم جميل لو يتحقق .

...أربعة : سيتحقق فى القريب العاجل .

...عب الله المختار .

حائم : كلا .

سارة : لا تجهدوا أنفسكم ياسادة .. لن يقتنع زوجى بهذا الذى تذكرون إلا إذا رأى مصداق ذلك بعينه .

كوهينون : الدلائل كلها تشير إلى ذلك .

حائم : أى دلائل .. الأزمة الخانقة ، عجز الحكومة عن دفع مرتبات الموظفين ، إضراب الأطباء ، مظاهرات العمال [1] ..

من المسلم به . وكما جاء على لسان الكواهين الأربعة فى حوارهم مع (حائم) أن الصلح مع العدو الإسرائيلى سيمكن الصهيونية من الخروج عن عزلتها المرعبة ، وأن نظرة باكثير المدركة لأبعاد هذا الصلح تثير الدهشة وتطالبنا بأن لانخدع أنفسنا بصلح يكون بداية حرب من نوع أخرى ، وأن يحاول العرب ما استطاعوا أن يتعاملوا مع التاريخ لا مع الظروف .

(١) المصدر نفسه : ص ٢٦٢ .

سيمون : هذا ما ينادى به (الفريد ليلنتال) وجماعته المعادون للصهيونية فى أمريكا .

حائم : أجل هؤلاء هم الذين يعملون حقاً لخير اليهود فى العالم .

سيمون : لكن الصهيونيين هم الغالبون فى كل مكان .

حائم : لأننا أيدناهم وانخدعنا بأضاليلهم حتى بعد ما انكشفت لنا هذه الأضاليل [1] .

وفى المسرحية ملامح كابوسية ثقيلة الظل ، عن انقسام العرب ، وعن قيام صلح مع بعضهم يؤدى إلى خروج إسرائيل من الحصار كما يؤدى إلى انتعاش الروح الصهيونية وذلك من خلال حوار الكواهين مع (حائم) المتشائم المذعور سلفاً من المصير المحتوم :

كوهينون : 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 .

حائم : ماذا تقولون ، أجادون أنتم أم تمزحون وتتندرون .

الأربعة : طبعا جادون .

حائم : وكيف يكون ذلك .

كوهينون : سينعقد الصلح بيننا وبين العرب .

كوهين : فيرتفع الحصار الاقتصادى .

كوينون : وتفتح أسواقهم لبضائعنا ومصنوعاتنا .

كوهان : فيفيض المال فى إسرائيل فيضاً .

حائم : حلم جميل لو يتحقق .

الأربعة : سيتحقق فى القريب العاجل .

---

(١) شعب الله المختار .

حائم : كلا .

سارة : لا تجهدوا أنفسكم ياسادة .. لن يقتنع زوجى بهذا الذى تذكرون إلا إذا رأى مصداق ذلك بعينه .

كوهينون : الدلائل كلها تشير إلى ذلك .

حائم : أى دلائل .. الأزمة الخانقة ، عجز الحكومة عن دفع مرتبات الموظفين ، إضراب الأطباء ، مظاهرات العمال [1] ..

من المسلم به . وكما جاء على لسان الكواهين الأربعة فى حوارهم مع (حائم) أن الصلح مع العدو الإسرائيلى سيمكن الصهيونية من الخروج عن عزلتها المرعبة ، وأن نظرة باكثير المدركة لأبعاد هذا الصلح تثير الدهشة وتطالبنا بأن لانخدع أنفسنا بصلح يكون بداية حرب من نوع أخرى ، وأن يحاول العرب ما استطاعوا أن يتعاملوا مع التاريخ لا مع الظروف .

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٦٢ .

٢

حاولت الصفحات السابقة من هذا البحث أن تلامس تجربة المسرح عند باكثير وأن نقترب بشكل خاص من الأسلوب الذى تناول به القضية الفلسطينية من خلال مسرحيتين اثنتين هما « شيلوك » و « شعب الله المختار » . ولأن باكثير ينظر إلى المسرح كطاقة هائلة قادرة بالحس الدرامى القويم والعميق أن تتصدى لكل المشكلات التى يعانى منها البشر وفى مقدمة هذه المشكلات ـ كما يحاول مسرح باكثير أن يؤكد ـ الصهيونية العالمية بما تمتلكه من نفوذ مالى واعلامى ومن قدرته على التأثير فى مواقع القرار، لأن باكثير ينظر هكذا إلى المسرح فإن تناوله للخطر الصهيونى ـ الذى صار عالمياً لايهدد العرب وحدهم ـ ولم يقتصر على تلك المسرحيات التى تناولت القضية الفلسطينية وإنما امتد إلى مسرحيات أخرى كمسرحية « امبراطورية فى المزاد » التى ترصد نهاية الامبراطورية البريطانية قبل سنوات من الغروب المحتوم .

وإذا كان الشر ـ كما يقول بعض علماء الأخلاق والاجتماع ـ يشكل حجر الزاوية فى حياة الإنسان ـ أى إنسان ـ فإن مسرح باكثير يؤكد أن الصهيونية فى العصر الحديث قد صارت تأخذ نفس المكان ، وفى إطارها المرعب يتحرك الشر نفسه ممثلاً أدواراً لا حصر لها ولا حدود . وإذا كانت بعض التعابير المرتبطة بالجريمة تقول « ابحث عن المرأة » فإن مسرح باكثير يوشك أن يقول « ابحث عن الصهيونية » خلف كل مأساة يعانى منها إنسان العصر لاسيما تلك المآسى الناتجة عن الحروب والمضاربات المالية .

كتب على أحمد باكثير مسرحية « امبراطورية فى المزاد » فى عام ١٩٥٢ ، وتاريخ كتابتها يقع وسطا بين كتابته لـ « شيلوك الجديد » و « شعب الله المختار » والمسرحية كما سبقت الإشارة كانت نبوءة مبشرة بقرب زوال الاستعمار البريطانى ودخول الامبراطورية التى لم تكن الشمس تغرب عن ممتلكاتها مرحلة الغروب ، كما شكلت نبوءة أخرى بمؤتمر « باندونج » الذى يساعد على بلورة فكرة عدم الانحياز وتجميع شعوب العالم الثالث بما فيها تلك الدول الرازحة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى ، وباكثير يشير فى التعريف بالمسرحية إلى أن « مؤتمر دلهى الذى تنبأت به هذه المسرحية قد تحقق فى مؤتمر باندونج ، وقد كتبت هذه المسرحية قبل انعقاد مؤتمر باندونج بثلاثة أعوام »[1] .

وقد نجح مؤتمر دلهى ـ فى المسرحية طبعا ـ بأن يحرر الشعوب الخاضعة للاحتلال وأن يقضى على الامبراطورية العجوز وبيعها فى المزاد عندما أعلنت كل الشعوب تأييدها لقرارات المؤتمر بزوال بريطانيا التى قامت فيها ثورة وتم القبض على رئيس الوزراء وأعضاء البرلمان من الحزبين المتنافسين ، المحافظين والعمال . وتم إرسال جميع المسئولين فى الدولة والحكومة إلى السجن ، وبعد الانتهاء من بيع الامبراطورية البريطانية فى المزاد اشتدت المنافسة بين أمريكا وروسيا على الجزيرة البريطانية التى تم عرضها أيضاً للبيع فى نفس المزاد . وقد تمحور الصراع فى المسرحية حول قوتين اثنتين إحداهما تدعو إلى تحرير الشعوب وإعطائها حق تقرير المصير . والأخرى تسعى إلى استمرار نفوذها وإحكام سيطرتها مهما كلفها الأمر وكلف البشرية من عناء .

وتتشكل ملامح الصراع الأولى فى المسرحية من خلال حوار بين ممثل حزب العمال المستر « جون تويلمان » وابنه الثائر « هنرى » الأب يفاخر بقدرة حزبه على الوصول إلى الحكم والآخر يرى عكس ذلك ويعتقد بوجود قوة خفية تتحكم بالسياسية البريطانية بغية وصولها هى إلى تحقيق أطماعها فى بريطانيا وفى العالم تلك

(١) امبراطورية فى المزاد : ص ١ .

القوة الخفية هى الصهيونية العالمية :

هنرى : ياأبى لا تأمل المستحيل ... حزب المحافظين هو الذى سيفوز لا محالة ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : اتدعى علم الغيب .

هنرى : لا ضرورة لعلم الغيب ، يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة .

تويلمان : (محتداً) اليد العليا ... يد من ؟ أى يد .

هنرى : مثلك لا يريد أن يؤمن بها ولو رآها بيضاء أمامه كيد موسى ! .

تويلمان : هيه ـ قد عرفت قصدك الفاشى ... إنك تعنى ...

جاناتان : (يدخل) المستر كوهينى يا سيدى ! .

تويلمان : (كالذاهل) المستر كوهينى ! .

جاناتان : نعم ياسيدى ...

تويلمان : دعه يدخل ياجاناتان .

(يخرج جاناتان) .

تويلمان : (ينظر إلى هنرى فيراه يبتسم ابتسامة ساخرة) ماخطبك ! .

هنرى : لا شىء ... أذكر الشيطان بأنك على فرس ؟ .

تويلمان : ما عندى غير هذا القول تردده فى كل حين ، كل شىء يقع فى الدنيا تعزوه إلى اليهود .

هنرى : وفى الأخرة أيضاً ! .

تويلمان : صه ... لا يسمعك الرجل »[1] .

إن مسألة التنبؤ بتمرد الشباب البريطانى على النفوذ الصهيونى وادراكه لخطورة تحكم اليهود فى السياسة البريطانية والاقتصاد البريطانى والإعلام البريطانى ليس

(١) امبراطورية فى المزاد : ص ٥

إلاَّ ضرباً من الحدس القائم على وقائع كانت وما تزال تعكس الشعور العام المقموع فى بريطانيا وأمريكا وفى عدد غير قليل من الدول الأوربية التى تعانى من شراسة النفوذ الصهيونى ، وقد حاول باكثير فى بداية الخمسينات أن يكشف أبعاد الهيمنة الصهيونية فى بريطانيا وخطورة تغافل السياسيين البريطانيين لهذا الخطر .

كان حزب المحافظين ـ عندما كتب باكثير مسرحيته ـ قد نجح فى الوصول إلى حكم بريطانيا برئاسة زعيمه المشهور (تشرشل) واسمه فى المسرحية (سيركل) بعد أن انتصر على حزب الحكم برئاسة « اتلى » واسمه فى المسرحية (موتلى) وكانت مصلحة الصهيونية فى هذه المرحلة تقتضى الوقوف إلى جانب الحزب المحافظ لكى يتصدى لحركات التحرر فى العالم وفى الوطن العربى . والحوار التالى يكشف كيف أن الحزبين معاً كانا يتواطئان مع الحركة الصهيونية فى فلسطين حتى ولو امتدت يدها الخبيثة إلى البريطانيين أنفسهم :

هنرى : (والحديث إلى عضوين من حزبى المحافظين والعمال) هل تستطيعان أن تخبرانى ، فى أى العهدين جلد الأرهابيون اليهود ضباطنا فى فلسطين ؟

سيتنلى : ما دخل هذا السؤال فيما نحن فيه الآن ؟

تويلمان : أجل مادخل ذلك ؟

هنرى : اجيبا أولاً على هذا السؤال .

سيتنلى : فى عهد حكومة العمال طبعاً ... هذه الحكومة التى جرت علينا كل ما هب ودب .

هنرى : وكان زعيمكم سيركل إذ ذاك فى المعارضة ؟

ستينلى : نعم ... ماذا تريد أن تقول ؟

هنرى : ماذا كان موقفه إذ ذاك من تلك الحوادث المهينة لكرامة جيشنا ؟ ألم يدافع عن أولئك المجرمين مستعملاً فصاحته فى الاعتذار لهم وتبرير عملهم ؟ فما معنى ذلك ؟

الاثنان : (مبهوتين) ما معنى ذلك ؟

ترى : معنى ذلك ما قاله مركرشيو وهو يموت من الطعنة .. لعنات السماء على بيتكم ...

تيتلى : هذه نزعة فاشية .

يلهان : أجل ... هذه نغمة لا سامية .

ترى : (ماضيًا فى كلامه كأن لم يسمع ما قالاه) ولكن الشعب البريطانى وأسفاه، لا يملك الشجاعة وهو يحتضر من الطعنات المسمومة ما يستطيع به أن يقول ما قاله مركشيو الشجاع : لعنات السماء على حزبيكم)[1] .

لقد أغنى الكاتب مسرحيته بألوان من الصراع الدرامى الذى بلغت ذروته فى الحوار الفاضح والمتبادل بين أنصار كل من حزب المحافظين وحزب العمال ، وهو الحوار الذى استطاع به تعرية الشخصيات الكبيرة فى الحزبين ، ومنها شخصية « ولنجتون سيركل » الأسم الذى اختاره باكثير « لونستون تشرشل » فقد بدت هذه الشخصية من خلال دورها فى المسرحية ومن خلال أقوال الشخصيات الأخرى من أكثر الشخصيات السياسية فى بريطانيا حماقة وعدوانية ، فسيركل المتعالى المغرور يخاطب « الجنرال روبرت » قائد القوات البريطانية فى قنال السويس هكذا «هيا ماذا عندك أيها الكلب الأحمر» وعندما يغضب القائد ويحتج على الأهانة يقول له مداعباً « عفواً .. أردت أن أقول : ياقائد الكلاب الحمر أليس هكذا يدعوكم المصريون هناك » والأخطر من كل ذلك ـ وهو مايهمنا فى هذا المجال ان ذلك القصير الدحداح النهم إلى الطعام وإلى النساء صهيونى أكثر صهيونية من أبناء صهيون .

وعندما تقوم الثورة فى بريطانيا ويتم بيع الإمبراطورية فى المزاد لشعوب المستعمرات نفسها يشرع الثوار فى بيع الجزيرة البريطانية من إحدى الدولتين الكبيرتين روسيا وأمريكا ، لكن الدول الأسيوية والأفريقية تعارض هذا الاتجاه

(١) المصدر نفسه : ص ٣٧ .

وترى أنه يخالف ميثاق مؤتمر دلهى الذى يعارض الاستعمار بكل أشكاله ويعارض التبعية والاستلحاق ، لذلك فقد قررت هذه الدول أن تباع الجزيرة البريطانية لشعبها أسوة بما حدث للدول الامبراطورية التى بيعت لشعوبها ـ أقول عندما حدث ذلك ـ فى المسرحية طبعاً ـ فقد اكتشف الثوار أن الدولة البريطانية البائدة لم تعد تملك شيئاً ، ان اسهمها فى الشركات وسنداتها المالية قد بيعت فى المزاد وأن الأسطول البريطانى وسلاح الطيران قد بيعا أيضاً فى المزاد ، وأن كل شىء قد بيع حتى المتاحف ودور الكتب ، فكان لابد من مصادرة أموال الأغنياء ومن بيع الساسة الكبار وفى مقدمتهم رئيس الوزراء الذى قبل أن يباع بشرط متواضع وصغير :

سيركل : ان كان لابد من بيعى فبيعونى لإسرائيل ، فإنى اشتهى .

الثانى : ويلك ياصهيونى ... أما زلت .

الأول : دعه يكمل حديثه .

سيركل : شكراً ياسيدى ... إنى أشتهى أن أقضى آخر أيامى فى الأرض المقدسة ، بجوار قبر المسيح .

الأول : (ساخراً) هذا جميل منك .. تشتهى إذن أن تباع لعرب فلسطين .

سيركل : كلا ياسيدى بيعونى ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد فى فلسطين اليوم يهود .

سيركل : كيف ذهبوا ؟

الأول : رجعوا إلى البلاد التى جاءوا منها[1] .

هكذا يحتل الاهتمام بفلسطين ، وبالصهيونية التى حاولت اغتيال فلسطين جانباً كبيراً فى مسرحية (امبراطورية فى المزاد) وهكذا أيضاً ، تتلاقى النهايات فى المسرحيات الثلاث التى حاولت صفحات هذا البحث الاقتراب منها ، فى المسرحية الأول (شيلوك الجديد) ثم تصفية الدولة اليهودية وفقاً لقرار الهيئة

(١) المصدر نفسه : ص ١١٠ .

هنرى : معنى ذلك ما قاله مركرشيو وهو يموت من الطعنة .. لعنات السماء على بيتكم ...

ستيتلى : هذه نزعة فاشية .

تويلهان : أجل ... هذه نغمة لا سامية .

هنرى : (ماضيًا فى كلامه كأن لم يسمع ما قالاه) ولكن الشعب البريطانى وأسفاه، لا يملك الشجاعة وهو يحتضر من الطعنات المسمومة ما يستطيع به أن يقول ما قاله مركشيو الشجاع : لعنات السماء على حزبيكم)[1] .

لقد أغنى الكاتب مسرحيته بألوان من الصراع الدرامى الذى بلغت ذروته فى الحوار الفاضح والمتبادل بين أنصار كل من حزب المحافظين وحزب العمال ، وهو الحوار الذى استطاع به تعرية الشخصيات الكبيرة فى الحزبين ، ومنها شخصية « ولنجتون سيركل » الأسم الذى اختاره باكثير « لونستون تشرشل » فقد بدت هذه الشخصية من خلال دورها فى المسرحية ومن خلال أقوال الشخصيات الأخرى من أكثر الشخصيات السياسية فى بريطانيا حماقة وعدوانية ، فسيركل المتعالى المغرور يخاطب « الجنرال روبرت » قائد القوات البريطانية فى قنال السويس هكذا «هيا ماذا عندك أيها الكلب الأحمر» وعندما يغضب القائد ويحتج على الأهانة يقول له مداعباً « عفواً .. أردت أن أقول : ياقائد الكلاب الحمر أليس هكذا يدعوكم المصريون هناك » والأخطر من كل ذلك ـ وهو مايهمنا فى هذا المجال ان ذلك القصير الدحداح النهم إلى الطعام وإلى النساء صهيونى أكثر صهيونية من أبناء صهيون .

وعندما تقوم الثورة فى بريطانيا ويتم بيع الإمبراطورية فى المزاد لشعوب المستعمرات نفسها يشرع الثوار فى بيع الجزيرة البريطانية من إحدى الدولتين الكبيرتين روسيا وأمريكا ، لكن الدول الأسيوية والأفريقية تعارض هذا الاتجاه

(١) المصدر نفسه : ص ٣٧ .

وترى أنه يخالف ميثاق مؤتمر دلهى الذى يعارض الاستعمار بكل أشكاله ويعارض التبعية والاستلحاق ، لذلك فقد قررت هذه الدول أن تباع الجزيرة البريطانية لشعبها أسوة بما حدث للدول الامبراطورية التى بيعت لشعوبها ـ أقول عندما حدث ذلك ـ فى المسرحية طبعاً ـ فقد اكتشف الثوار أن الدولة البريطانية البائدة لم تعد تملك شيئاً ، ان اسهمها فى الشركات وسنداتها المالية قد بيعت فى المزاد وأن الأسطول البريطانى وسلاح الطيران قد بيعا أيضاً فى المزاد ، وأن كل شىء قد بيع حتى المتاحف ودور الكتب ، فكان لابد من مصادرة أموال الأغنياء ومن بيع الساسة الكبار وفى مقدمتهم رئيس الوزراء الذى قبل أن يباع بشرط متواضع وصغير :

سيركل : ان كان لابد من بيعى فبيعونى لإسرائيل ، فإنى اشتهى .

الثانى : ويلك ياصهيونى ... أما زلت .

الأول : دعه يكمل حديثه .

سيركل : شكراً ياسيدى ... إنى أشتهى أن أقضى آخر أيامى فى الأرض المقدسة ، بجوار قبر المسيح .

الأول : (ساخراً) هذا جميل منك .. تشتهى إذن أن تباع لعرب فلسطين .

سيركل : كلا ياسيدى بيعونى ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد فى فلسطين اليوم يهود .

سيركل : كيف ذهبوا ؟

الأول : رجعوا إلى البلاد التى جاءوا منها[1] .

هكذا يحتل الاهتمام بفلسطين ، وبالصهيونية التى حاولت اغتيال فلسطين جانباً كبيراً فى مسرحية (امبراطورية فى المزاد) وهكذا أيضاً ، تتلاقى النهايات فى المسرحيات الثلاث التى حاولت صفحات هذا البحث الاقتراب منها ، فى المسرحية الأول (شيلوك الجديد) ثم تصفية الدولة اليهودية وفقاً لقرار الهيئة

(١) المصدر نفسه : ص ١١٠ .

الدولية ، وفى مسرحية « شعب الله المختار » يوافق المجتمع الدولى على تصفية إسرائيل والسماح لليهود المهاجرين بالرجوع إلى أقطارهم الأصلية ، ويبدأ التفكير الجاد فى ضرورة ذوبان هؤلاء فى المجتمعات التى كانوا يعيشون فيها .

ويلاحظ ، إنه كما فرضت القضية الفلسطينية نفسها على المسرح السياسى عند باكثير فقد فرضت نفسها كذلك على مسرحه التاريخى والفكرى وهو فى كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) يحدثنا عن مسرحية (مأساة أوديب) وكيف استطاعت أن تستوعب مأساة فلسطين رمزياً دونما إشارة مباشرة . واستميح القارئ عذراً إذا ما أطلت فى الاقتباس عنه بقصد تقديم فهم عميق وشامل لمستويات استلهام الكاتب الكبير لأبعاد القضية العربية المركزية والمصيرية ، يقول باكثير فى الفصل الخاص بأسبقية الفكرة للموضوع عند الكاتب المسرحى : (أما الحالة الرابعة وهى أن يعانى الكاتب أزمة نفسية كأن يكون فى حزن شديد أو يأس مرير فيتلمس متنفساً عنها فى عمل مسرحى يستوحيه عنها ويترجم به عنها دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته فقد وقع لى مثل ذلك فى مسرحيتى (مأساة أوديب) . كان ذلك على أثر حرب فلسطين التى انتهت بانتصار اليهود على الجيوش العربية مجتمعة فقد انتابنى إذ ذاك شعور باليأس والقنوط من مستقبل الأمة العربية وبالحزى والهوان مما أصابها . أحسست أن كل كرامة لها قد ديست بالأقدام فلم تبق لها كرامة تصان وظللت زمناً أرزح تحت هذا الألم المحض الثقيل ولا أدرى كيف أنفس عنه .

ولعل ذهنى فى خلال ذلك كان يبحث عن الموضوع دون أن أشعر ثم اهتدى إليه ذات يوم دون أن أشعر أيضا إذ تذكرت فجأة تلك الأسطورة اليونانية التى خلدها سوفوكليس فى مسرحيته الرائعة (أوديب ملكا) فأحسست أن فيها لا فى غيرها يمكن أن أجد المتنفس الذى أنشده . ولعلكم تعجبون من هذا كما عجبت أنا نفسى فى أول الأمر إذ أى صلة بين نكبة العرب فى فلسطين وبين هذه الأسطورة اليونانية ؟ غير انى أدركت بعد ذلك سر هذا الاختيار . ذلك أنى كنت أحس فى أعماق نفسى كأن الذنب الذى ارتكبه العرب فى فلسطين والحزى الذى

لحقهم من جرّائه لا يوازيه فى البشاعة غير ذلك الذنب الذى ارتكبه أوديب فى حق أبيه وأمه والحزى الذى لحقه من ذلك)[١] .

لقد حملت المسرحية اليونانية إلى الكاتب معنى جديدا . ومن خلال ذلك المعنى الجديد استطاع ـ كما يقول ـ أن يكتشف تفسيراً جديداً للأسطورة تناوله بإفاضة فى الفصل الخاص بالرمز فى المسرح ، وكيف إنه ابتعد بها من خلال المضمون الجديد والعقيدة الجديدة التى عبرت عنهما فى بنائها العربى من تلك العقيدة اليونانية التى تجعل الإنسان ألعوبة فى يد القدر وضحية لنزوات الآلهة . وباستثناء الشخوص والحوادث التى حافظت عليها المسرحية كما كانت فى الأصل فإن دلالالتها قد تغيرت وصارت تعبيراً عن عصر آخر هو العصر الحديث ومحيط آخر هو المحيط العربى لأنك (إذا تأملت فيها وجدت لها دلالة ثانية تعكس واقعنا العربى ـ وعلى وجه الخصوص الفترة بين حرب فلسطين والثورة المصرية ـ بدقائقه وتفاصيله دون تعيين أو تحديد لهذه الدقائق والتفاصيل من حيث مطابقتها أو مشابهتها لدقائق وتفاصيل القصة التى ترويها المسرحية :

لقد خضنا حرب فلسطين بجيوشنا الستة أو السبعة فماذا كانت النتيجة ؟ خسرنا الحرب من حيث كسبتها إسرائيل فاضيفت إلى رقعتها أراض واسعة . فهل كان ذلك طبيعياً اقتضاه ضعف العرب وقوة إسرائيل ؟ أم كانت المسألة كلها مدبرة من قبل ، تواطأ عليها الاستعمار والصهيونية وفى خدمتها بعض ملوك العرب وزعمائهم لجر الأقطار العربية إلى تلك الحرب حتى تسفر عن هذه النتيجة المقصودة ؟

ومتى بدأ هذا التدبير ؟ ألم يبدأ منذ أعلن بلفور وعده المشئوم بإقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين ؟ . فأنظروا الآن إلى قصة المسرحية ألا ترون فيها مشابهة من هذا الذى حدث ؟ لقد أعلن لوكسياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجّه الأحداث نحو تحقيق النبوءة حتى تحققت . وكان أوديب هو الذى سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة ، متحدياً تلك النبوءة حتى وقع فى صميم المأساة طبقاً

(١) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ص ٥٨ .

لخطة مرسومة لا يدرى عنها شيئاً ، تماماً كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل ، متحدين بزعمهم كل القوى التى تناصر إسرائيل حتى وقعوا فى صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئا .

وفى حرب فلسطين هدنتان الأولى والثانية أفلا تجدون فى قصة المسرحية مشابها فى ذهاب أوديب إلى طيبة مرتين : الأولى ليقتل أباه والثانية ليتزوج أمه ؟ والاقطاع الذى كان متحكماً فى مصر وغيرها من البلاد العربية ألم يكن مسئولاً عن نصيبه فى هذه المأساه ، ومآسى غيرها كثيرة حتى بلغت قمتها فى حريق القاهرة ؟ أفلا تذكركم قصة المسرحية بشىء من ذلك فى الطاعون الذى انتشر فى طيبة ، والذى كان سببه احتجاز المعبد للأرض الزراعية حتى لم يبق للشعب منها إلاَّ القليل .

وتلك الحركة الدينية التى كانت فى الأصل منار هداية وإرشاد ، ثم انقلبت مطية لبلوغ المطامع الشخصية واضحت خطراً يتهدد البلاد بالدمار الا تجدون لها مشابها فى معبد دلف الذى تحول من مركز هداية واشعاع إلى سوق تجارة واطماع ؟ . ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الأراضى على شعب طيبة ألا يذكركم ذلك بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع ؟ ومن الذى قام بذلك فى الأول ؟ أليس أوديب الذى تجرع غصة المأساة وعانى ذلها وخزيها ؟ ومن الذين قاموا بذلك فى الثانية ؟ أليسوا هم الذين اكتووا بحرب فلسطين وعانوا ذل المأساة ؟ ومتى جاء الأنقاذ فى الحالتين ؟ ألم يجىء حين اشتد الكرب وعظم الخطب وبلغت القلوب الحناجر ؟ .

وترزياس الكاهن المطرود الذى وقف مع أوديب فى ساعة الشدة وحشد له الأنصار والشهود ، ودافع عنه أمام محكمة الشعب وكان سبب اندحار لوكسياس وسقوطه الا يذكركم فى كثير من الوجوه ، بدولة معروفة وقفت من العرب مثل هذا الموقف ، ودافعت عنهم فى المحافل الدولية ، وكانت سبباً فى اندحار أعدائهم ؟ [1] .

(١) المصدر نفسه : ص ٩٠ .

ومهما كان حظ هذا التفسير من الصحة ، فما يهمنا نحن فى هذا المجال هو التأكيد على ماسبقت الإشارة إليه من أن القضية العربية المصيرية . قضية العرب أجمعين ، فقد استطاعت أن تحتل فى أعمال باكثير المسرحية حجماً متميزاً لا نكاد نجده عند أى مسرحى عربى آخر .

لم يكن باكثير على مايرام طوال حياته التى امتدت على الأرض أكثر من ستين عاما ، ولكنه فى السنوات الأخيرة من هذه الحياة القلقة المضطربة .. كان أكثر شعورا بالقلق والكآبة ، وإذا كان قد عاش طوال حياته ـ كما سمعت منه وسمع منه الآخرون ـ فى حالة حيرة معلنة من الحاضر المعلوم وفى حالة خوف مكتوم من المستقبل المجهول ، فإن ماحدث له قبل رحيله المفاجئ قد كان ـ كما عبر عن ذلك بنفسه ـ فوق الاحتمال فقد تصاعد لديه الشعور بالاحباط العام الذى قاده إلى الكآبة المستديمة واليأس المطبق . وقد لاحظنا ـ فيما سبق ـ من خلال حديثه عن مسرحية (أوديب) التى كتبها بعد نكبة ١٩٤٨ م ، كيف انتابته الأزمة النفسية وعانى من الشعور باليأس والحزى والهوان بالاصالة عن نفسه وبالنيابة عن أمته الخامدة .

ولم يكن ما حدث فى يونيو ١٩٦٧ م فى أبعاده السياسية وفى اعتباراته النفسية أقل مما حدث فى ٤٨ م . لذلك فقد ساد جو عام من الاحباط والاضطراب ، واستيقظت الأزمة الغافية فى نفس الشاعر الفنان الذى كانت الانجازات القومية العظيمة فى عهد عبد الناصر قد استغرقته وانتشلته من الاستسلام لسيطرة سلطة اليأس الصارم . ان انتصار الباطل للمرة الثانية وهزيمة الحق للمرة الثانية ودخول بقية فلسطين وأجزاء من مصر وسوريا فى قبضة الاحتلال الصهيونى ، كل ذلك كان كفيلا بتحطيم ماتبقى من أسوار المقاومة النفسية لاسيما فى ظل الشعور الحاد بالتجاهل والغربة .

فى هذا المناخ المضنى وفى ظل الاعتبارات السالفة كتب على أحمد باكثير آخر عناقيده المسرحية (التوراة الضائعة) ولعل تلك الحياة الكئيبة مسئولة إلى حد كبير عما شاب أسلوب باكثير فى الفترة الأخيرة من اضطراب وخطابية وإن كانت رؤيته قد بقيت ناصعة إن لم تكن قد زادت بحكم التجربة شفافية وصفاء وسماحة كما يعبر عن ذلك موضوع المسرحية بما يعكسه من فهم واع للصراع العربى الصهيونى من خلال منظور تاريخى وواقعى يجمع بين الحقيقة والخيال . وربما كانت هذه المسرحية بمثابة الوصية الأخيرة إذ لم يكتب بعدها أى عمل ابداعى آخر ، وقد ظهرت بعد وفاته بأسابيع قليلة فى أوائل (ديسمبر ١٩٦٩ م) وكانت آخر علاقته بالفن المسرحى الذى استأثر باهتمامه وكان مجال افتتانه الطويل منذ أقبل على الأدب بوصفه تعبيرا غير مباشر عن اشكاليات الوجود .

(التوراة الضائعة) مسرحية يتألف بناؤها الخارجى من ثلاثة فصول ، ويقع كل فصل منها فى ثلاثة مشاهد ، بعض هذه المشاهد (خيالى) وبعضها واقعى . وتبدأ المسرحية بمشهد خيالى يجمع فيه الكاتب بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد ، وهو لا ينقلنا إلى عصر الفارسين الإسلامى والصليبى ، وإنما ينقلهما إلى عصرنا لكى يضعا العالم الإسلامى والعالم المسيحى فى قفص الاتهام جزاء تفريطهما فى فلسطين . وبالرغم من لا واقعية المشاهد الخيالية وانفصالها الظاهر عن طبيعة الواقع فإنها تبدو فى سياق استحضار المنظور التاريخى معقوله ومعبرة عن نسق منطقى متماسك يجمع بين دلالات التاريخى والمعاصر .

يبدأ اللقاء (على جبل الزيتون فوق القدس . منظر ضبابى تتراءى من خلال بعض منازل القدس... الوقت : ليل والقمر يرسل مابقى من أشعته على مدار الأفق .. يعبر المسرح من اليمين إلى الشمال ظل لفارس إسلامى كأنه شبح يسمع صوتا من بعيد .

الصوت : معاذ وجهك يالهى أن ترضى بذلك . معاذ وجهك يالهى أن ترضى بذلك . معاذ وجهك يالهى أن ترضى بذلك .

(يضمحل الصوت شيئا فشيئا كلما ابتعد حتى ينقطع فلا يسمع) .

الصوت الثانى : كلا لا يرضى يسوع ولا القديسون . كلا لا يرضى يسوع ولا القديسون . كلا لا يرضى يسوع ولا القديسون[1] .

على هذا النحو المثير يبدأ المشهد الخيالى أو على الأصح تبدأ المسرحية ، وبعد أن يتعرف الفارسان كل منهما على الآخر يبدءان فى استرجاع تاريخ الأرض المقدسة حيث تعايشت الأديان واتباع الأديان . وبوعى إنسانى يجمع إلى الفكر العميق الثاقب طيبة القلب وسماحة النفس يتفق الفارسان على ادانة المأساة ، بل الكارثة التى يعانى منها الشعب العربى فى فلسطين بعنصرى الأمة اللذين وقفا فى وجه كل أنواع الغزو وأثبتا فى عنفوان الحروب الصليبية أن الإيمان بالله الواحد يجعل الوطن الواحد للجميع :

صلاح الدين : خبرنى ماذا جاء بك ياقلب الأسد ؟

ريتشارد : وأنت ماذا جاء بك فإنى أعلم أنك قبرت فى دمشق ؟

صلاح الدين : لاريب أن الذى جاء بى هو الذى جاء بك ؟

ريتشارد : هذا الخطب الكبير ؟ هذه الكارثة .

صلاح الدين : أجل .

ريتشارد : أوقد انتهى كل شىء ؟

صلاح الدين : لا .. إنما هى البداية .

ريتشارد : أتدرى ياصلاح الدين كيف جئت ؟ كنت نائما بقبرى فى سلام وإذا هاتف ازعجنى صوته يقول : أعداء المسيح دنسوا قبر المسيح . فقمت فزعا وأنا أظن أنهم المسلمون .

صلاح الدين : وأدركت الحقيقة ياقلب الأسد الآن ؟

ريتشارد : ان كانوا هم السبب . أتذكر ياصلاح الدين إذ عقدنا بيننا صلح الرملة لقد كان فى وسعى أن أواصل القتال حتى استولى على أورشليم . ولكن

١) التوراة الضائعة : ص ٥ .

تركت ذلك ثقة منى بأن بقاءها فى أيديكم خير من وقوعها فى أيدى بعض امرائنا الصليبيين . وتتركونها تسقط اليوم فى أيدى قتلة المسيح ؟

صلاح الدين : التبعة فى ذلك ياصديق على الدول المسيحية الكبرى فى الغرب وعلى قومك الإنجليز خاصة فهؤلاء هم الذين باعوا فلسطين لليهود بعدما باعوا لهم دينهم وكرامتهم .

ريتشارد : كان عليكم أن تقاتلوا وتدافعوا عن الأرض المقدسة وإلا فلماذا قاتلتمونا من قبل ألم نكن نحن أولى بها من اليهود .

صلاح الدين : والله لا أدرى كيف أشرح لك . هل سمعت عن أمريكا ياقلب الأسد .

ريتشارد : أمريكا أى شىء أمريكا هذه ؟

صلاح الدين : أكبر شىء فى الدنيا واحقر شىء فيها ! [1] .

ويمضى فارس الإسلام فى حواره مع الفارس الصليبى ، يشرح الدور الذى لعبته أمريكا فى توطيد أركان الاستعمار الاستيطانى الصهيونى فى أرض فلسطين مع الإشارة إلى الحركة النازية التى ساعدت بوعى مسبق فى خلق المناخ المناسب الذى جنت ثماره الحركة الصهيونية ، وتمكنت من اخضاع جانب كبير من الرأى العام العالمى للقبول بفكرة « الوطن القومى لليهود » ان إسرائيل تستطيع بقوة أمريكا وبما تمتلكه هذه الدولة الكبيرة من نفوذ مادى ومعنوى أن تسلخ جزءا من فلسطين عن الوطن العربى إلى حين لكنها لا تستطيع أن تسلخ ذلك الجزء من الزمن ومن التاريخ العربى ، ستظل الحقيقة التاريخية تطارد هذا الوجود الغريب وتحاصره حتى يختنق . وبما أن الأرض تدور والنجوم تدور والحياة تتغير فإن أمريكا هذا الغول المخيف العنيد لن يبقى بهذه القوة والجبروت .. أن قوى أخرى فى العالم تتوسع دوائر نفوذها الآن لتصبح عما قريب سندا قويا للإنسان الذى يغطى وجهه برماد الخيبة والانسحاق .

(١) التوراة الضائعة : ص ٧ .

ويستمر الحوار الهادف بين الفارسين العائدين من أعماق التاريخ على ذلك المستوى الجامع بين وقائع التاريخ وحقائق الواقع الراهن . وفى أثناء الحوار يعبر ريتشارد قلب الأسد عن اعجابه بقدرة صلاح الدين على استيعاب مراحل التاريخ الحديث ومتابعته الدقيقة للتطورات السياسية والعلمية ويتساءل كيف ننسى كل ذلك لرجل يعيش تحت التراب منذ ما يقرب من ثمانمائة عام :

ريتشارد : ..... الم تنم مثلى طوال هذه المدة .

صلاح الدين : لا ياقلب الأسد . كانت الخطوب الكبيرة تنزل ببلادى تترى فلم أستطع أن أنام إلا غراراً فكنت أعى كل ما يجرى فى العالم .

ريتشارد : ياليتنى كنت مثلك ياصلاح الدين .

صلاح الدين : بل ليتنى أنا كنت مثلك ياقلب الأسد .

ريتشارد : ألا تحدثنى عن ذلك .

صلاح الدين : حبا وكرامة . هلمّ معى . (يهمان بالانسحاب) .

ريتشارد : انظر ما هذا (يشير إلى سفح الجبل) .

صلاح الدين : واد من جهنم .

ريتشارد : بالله . كيف ظهر هنا فى هذه الأرض المقدسة .

صلاح الدين : ماذا يمنع . ألم تدنس الأرض المقدسة .

ريتشارد : ومن هذان اللذان يعذبان .

صلاح الدين : لعلهما من الذين أجرموا فيها . لعلهما من الصهاينة .

ريتشارد : وما الصهاينة ؟

صلاح الدين : اليهود الذين اغتصبوا فلسطين وطردوا منها أهلها العرب وأقاموا فيها دولة إسرائيل لتكون نواة لامبراطورية لهم تمتد من النيل إلى الفرات .

ريتشارد : من النيل إلى الفرات ؟

صلاح الدين : وليست هذه غاية مطمعهم . بل يرمون من خلالها إلى السيطرة على العالم كله .

ريتشارد : هذا كلام غير معقول . اليهود قتلة المسيح يستولون على العالم ، أين المسيحيون إذن وأين المسلمون ؟ .

صلاح الدين : سوف يكونون موجودين كمعدومين ويدينون لملك الملوك من نسل داوود الذى يكون كرسيه فى أورشليم .

ريتشارد : ماذا تقول ياصلاح الدين ؟ من أين جئت بهذا الكلام ؟

صلاح الدين : هذا مسطور فى كتبهم) .[1]

يذكرنى هذا الحوار العميق بين الفارسين التاريخيين بإحدى التعريفات لفن الكتابة وكونها مشروع حوار بين الكاتب وغيره من البشر ، ونستطيع بأقل قدر من الوعى أن ندرك أن الكاتب لا يقيم الحوار الذى أقامه بين فارسين مضيا لسبيلهما منذ قرون ، وإنما يقيمه مع كل فارس معاصر يرفض تكريس الكراهية بين اتباع الأديان ويرفض الوقوع تحت سيطرة الدعاوى الصهيونية التى تسعى إلى التمزيق والتفتيت بعد أن صارت دينا جديدا يستغل اليهودية ويدعو إلى زعزعة أركان التسامح فى الأرض ويرفض شريعة الحب وتحويل نظام تبادل المنافع بين البشر إلى معركة دائمة السباق والاقتتال .

ومشروع حوار كهذا لا يتطلب شجاعة المواجهة وحسب ، وإنما يتطلب كذلك وعيا صادقا بحقيقة الأوضاع العربية حيث توجد الاقليات غير المسلمة والتى جعلتها عروبتها جزءا لا يتجزأ من روح الوطن العربى وترابه . ومن خلال الأعمال الأدبية والفنية القائمة على مثل هذا الحوار العميق تستطيع الكتابة أن تعيد التلاحم إلى روح الأمة العربية وأن تمنع المتعصبين والمغالين فى التطرف الدينى أيا كانوا من ضرب الوحدة القومية وتخويف الأقليات الوطنية وجعلها تعتقد خطأ أن الصراعات الدينية حتمية ولا نجاة منها بالانفصال وتكوين دويلات على غرار « دولة إسرائيل » ! !

فى ضوء وعى باكثير بالمرحلة التاريخية وفى ضوء وعيه بمسئولية الكتابة

(١) التوراة الضائعة : ص ١٠ .

كمشروع حوار بين الكاتب وبيئته كتب حوار الفارسين اعتقادا منه بأن هذا الحوار قد يصبح فى يوم قريب حوارا بين أبناء الأمة العربية بمختلف انتماءاتهم وحوارا بينهم وبين العالم المسيحى . وإن هذا الحوار قد يدفع بالمبدعين العرب إلى اختيار هذا النهج القويم فى حماية وحدة الوطن الكبير الذى بدأت الكراهية المستوردة تنقصه من أطرافه ولا تفرق بين أبناء ملة وملة ، بل بين أبناء الملة الواحدة . إن دور المسرح بالدرجة الأولى ـ كفن ناضج له أصوله وقواعده ـ يتجلى فى تربية الأجيال وفى تشخيص الأمراض الاجتماعية والفكرية ، وفى تجسيد قيم المواطنة الصحيحة وتحويل الشعب الواحد إلى عائلة ذات هموم مشتركة وأحلام مشتركة .

وفى إطار هذه الرؤية ومن خلال الأسلوب المسرحى الذى يحاول المزج بين حقائق التاريخ وخيال الأديب يقدم باكثير صورة جديدة للعلاقة التى ينبغى أن تكون بين أتباع الديانتين السماويتين الإسلامية والمسيحية . وسوف نحاول بقدر كبير من الإيجاز الحديث عن المشاهد الخيالية المسرحية . وإذا كنا قد توقفنا فى الاقتباس السابق عند إشارة « قلب الأسد » إلى شقيّين يتقلبان فى واد من جهنم فإن بقية المشهد الخيالى تعريف بهذين الشقيين وهما : هرتزل زعيم الحركة الصهيونية وهتلر زعيم النازية . ولانهما ـ رغم خلافهما الظاهر ـ وجهان لعملة واحدة هى عملة الكراهية والعنصرية فقد الصقهما الرّبانية وجعلاهما يتحركان كرجل واحد فى مخاضة من نار يزيد من عذابهما شعور كل منهما بحقد عنيف ضد الآخر :

هرتزل : .... إنى لأود أن أشويك حتى تحترق عظامك فاقرشها .

هتلر : وإنى لأود . كلا . انى اشمئز من أكل لحمك القذر ولكنى أود لو أصنع شحمك صابونا لتغسل به الكلاب الضالة التى تنبح آخر الليل فى حارات ميونيخ .

هرتزل : (يضطرم حقده) وإنى لأود ياهتلر لو ألقى بك فى عاصمتنا تل أبيب فيصلبونك فى ميدان عام ويبصق على وجهك كل يهودى ويهودية .

هتلر : وإنى لأود لو أشنقك على المبكى ثم أبقر بطنك وأسحب امعاءك حتى الفها عمامة على رأسك ! .

هرتزل : أعرف أن كلينا يكره الآخر أكثر من ذلك ولكنا نريد أن نكون صديقين فى الظاهر فقط لنخدع هؤلاء الزبانية فيفرقوا بيننا وذلك ما نريد .

هتلر : أما هذا فنعم فقد زكم أنفى رائحتك النتنة)[1] .

أشرت فى بداية الحديث عن مسرحية (التوراة الضائعة) إلى أن باكثير قد اختار أن يصف بعض مشاهدها بالخيال وأن يصف البعض الآخر منها بالواقعى . وقد بدأها ـ كما أشرت أيضا ـ بالمشهد الخيالى الذى اجتزأت جوانب منه فى السطور السابقة . وبالرغم من أن المسرحية ليس فيها ما يمكن تسميته بالمشاهد الأولى والمشاهد الثانوية ، فإن القارئ المتمعن لابد أن يخرج باحساس يجعله مقتنعا بإن المشاهد الواقعية تكاد تكون ثانوية وأنها تخدم المشاهد الخيالية ، ولتفصيل هذا التصور حديث لاحق ، أما فى هذا المجال فسوف اكتفى بالإشارة إلى ضرورة استقصاء الحديث عن المشاهد الخيالية بقدر بالغ من الإيجاز قبل الحديث عن المشاهد الواقعية التى تبدو مستقلة وإن كانت تتداخل مع المشاهد الخيالية وتعمقها .

وإذا كان الفارسان التاريخيان قد اصطدما فى المشهد الخيالى الأول من الفصل الأول بأبشع منظر لزعيمى الحركة الصهيونية والنازية فإنهما فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يصطدمان بمنظر آخر لا يقل بشاعة لزعيمين بريطانيين ممن (باعوا شرفهم وشرف بلادهم وأمتهم لليهود) وهما بلفور وتشرشل :

ريتشارد : (يركلهما بقدميه) ياكلبى اليهود . ياخائنى المسيح .

الاثنان : (يصيحان باكيين) آى آى . حتى أنت ياصاحب الجلالة علينا ألم يكف ما فعل بنا زبانية الجحيم .

(١) التوراة الضائعة : ص ٦٥ .

ريتشارد : (يستمر فى ركلهما وهما يتدحرجان) ساعدنى ياصلاح الدين . اركلهما معى .

صلاح الدين : دعهما ياريتشارد لا تلوث بهما نعليك .

ريتشارد : ما هذا الذى يلتزق فيهما .

صلاح الدين : هذا قيح جهنم)[1] .

إن هذا الهجاء المرير يأتى تعبيرا عن الصورة العامة التى يرسمها العرب ـ والفلسطينيون بخاصة ـ للسياسيين الشهيرين اللذين لعبا دورا إجراميا فى مأساة فلسطين . ومرة أخرى ، وفى المشهد الخيالى الأخير من الفصل الثالث نستمع إلى حوار خطير يكمل الصورة عن التعاون الوثيق بين النازية والصهيونية ، وهذا جانب منه :

هرتزل : لا ينبغى أن نجحد الإحسان . ما نجحنا ياهتلر إلا بفضلك أنت فلا يعقل أن أشمت بك .

هتلر : أى فضل تعنى ؟

هرتزل : لولا ما أنزلته بنا من الاضطهاد لما استطعنا أن نسيطر اليوم على المانيا ونسحب منها تلك التعويضات الضخمة .

هتلر : تلك هى الشماتة التى أعنيها !

هرتزل : هذه لا تسمى شماتة .

هتلر : الشماتة اليهودية إنى أعرفكم جيدا .

هرتزل : لست أدرى لماذا تكره أن ينسب إليك الفضل ونشكرك عليه .

هتلر : ذلك أشد ما يؤلمنى أن أرى نفسى كأنما كنت مسخرا لخدمتكم ولاذلال شعبى لكم وتحقيق مطامعكم فى السيطرة على العالم .

هرتزل : كأنما كنت مسخرا . أنت كنت مسخرا لخدمتنا بالفعل !

هتلر : (يصيح غاضبا) أيها اليهودى القذر . ألا تكف عن تعذيبى[2] .

(١) التوراة الضائعة : ص ٦٣ .

(٢) نفس المصدر : ص ١٠٥ .

كم سياسى معاصر ياترى كان لعبة مهينة فى يد آلهة المال الصهيونى . وكم عدد المسخرين الآن لخدمة الأهداف الصهيونية فى أمريكا وبريطانيا وألمانيا وفرنسا وفى غيرها من شعوب العالم ؟ إن رئيس الولايات المتحدة ـ وهى إحدى القوتين الأعظم فى عالمنا ـ أضعف من أن يتحرر من القبضة الصهيونية . وإذا ما حاول التعبير عن مشاعر خوفه أو تبرمه من النفوذ الصهيونى ، فإن حديثه يحتمى خلف عبارات غامضة جامدة لا تقول شيئا . ومن هنا تأتى أهمية المسرحية وأهمية استدعاء البطلين التاريخيين صلاح الدين وريتشارد .

استطاعت المشاهد الخيالية فى مسرحية (التوراة الضائعة) وهى ثلاثة موزعة على الفصول الثلاثة التى تتألف منها المسرحية ـ أن ترسم من خلال الحوار المباشر وبما حفلت به من قراءة تاريخية غير مباشرة للصراع العربى ـ الصليبى ، أقول استطاعت تلك المشاهد أن تجعل التاريخ يقف شاهدا عدلا ضد ما يحدث فى فلسطين من بربرية وبطش واستيطان لوطن الآخرين بالقوة . وبالادانة الصادرة عن أكبر قائدين فى آخر المعارك الصليبية وهما صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد استطاعت المسرحية نفسها أن تشير إلى الانتصار الذى يمكن أن يتحقق فى توحيد مشاعر العالمين الإسلامى والمسيحى ، ضد الوجود الإسرائيلى الغاصب وفى التعبير عن ضرورة وحدة الفلسطينيين فى التصدى للاحتلال الغريب .

ومن خلال استقراء المشاهد الأخرى فى المسرحية ، وهى تلك الموسومة بالواقعية وعددها ستة مشاهد أود أن أتساءل هل استطاعت هذه المشاهد الواقعية أن تجعل الحاضر قادرا على الوقوف فى وجه العدوان وفى تجسيد المأساة التى يعانى منها الفلسطينيون والتى تعجز كل تراجيديات التاريخ عن الارتفاع إلى مستواها ؟ وهل تمكنت من استنطاق الشخوص المعاصرة بنفس المستوى من الوعى والنفاذ ؟ وللإجابة يمكن القول بأن ذلك ما سوف تحاول القراءة التالية أن تدل عليه وتتبع بقدر كبير من الإيجاز أبعاده وامتداداته .

ومن الملاحظ بداية ، أن باكثير الذى ارتبط بالماضى وتفاصيله ارتباطا يدل

عليه وعيه الكبير بعوالم التاريخ لا يكاد يستوعب التجربة المعاصرة ولا يستطيع التعبير عنها بنفس القدرات الحافلة بالعمق والمعانى المكثفة ، ولهذا السبب نرى أن المشاهد التاريخية وهى من بناء خيال الكاتب أبلغ وأوقع فى النفس من بقية المشاهد الواقعية التى استمدّها الكاتب من واقع المأساة بكل ما يصنعه للقاتل والمقتول من معاناة طويلة وصراع مرير .

وربما كان على أن أشير فى فاتحة الحديث عن مسرحية (التوراة الضائعة) إلى أن أشخاصها سواء فى المشاهد الخيالية أو الواقعية كلهم من غير العرب ومن غير الفلسطينيين باستثناء صلاح الدين وأربعة من الفدائيين العرب لا أسماء لهم ولا أدوار إلا إذا كان حديث الفدائى الأول للفدائى الثانى فى ما لا يزيد عن نصف صفحة من المسرحية كلها يشكل دورا ، وهو ما يؤكد عاملا هاما لا يمكن أن يكون قد غاب عن وعى المؤلف الذى يرغب أولا أن يؤكد غياب الوجود الفلسطينى المقموع وغياب الوجود العربى الذى بعثرته الهزيمة ، والذى يرغب ثانيا فى الغوص داخل الشخصيات غير العربية للكشف عما يضطرم داخلها من عواطف وأفكار وأحلام وللتعبير عما يجيش فى أعماقها من انفعالات ، ولكى يجرى معها فكرة التحول التى هى واحدة من أهم عناصر الفن المسرحى والتى ظهرت واضحة فى مواقف الاحتجاج على الوجود الصهيونى الذى أصبح خطرا على اليهود أنفسهم بعد أن كان فى بداية ظهوره خطرا على غيرهم .

الشخصيات الأربع الرئيسية فى المشاهد الواقعية هى : هارى كوهين المليونير اليهودى الأمريكى ، وبربارة زوجته ، وابنه جيم ثم ابنته راشيل . ومكان المشهد الواقعى الأول أحد الفنادق الكبيرة بمدينة القدس حيث ينزل كوهين وعائلته ضيوفا على حكومة إسرائيل لمدة أسبوع بعد عودتهم من أمريكا وتبرعه للدولة الجديدة بمليون دولار . يدور حديث بين كوهين ومدير الفندق يتعرف فيه الأخير أن هذا اليهودى القادم من أمريكا كان ألمانيا ثم ذهب إلى الولايات المتحدة وهناك تمكن من تكوين ثروته الكبيرة التى حملها معه وأودعها فى بنك حكومى . يلاحظ أن مدير الفندق غير مهتم بالحديث مع المليونير الذى ينزل ضيفا على الحكومة وأنه لا

يخفى ضيقه من موضوع الحديث الذى يبدو شخصيا واستعراضيا ويتضمن قدرا لا بأس به من التلذذ الوحشى بتعذيب العرب وتهجيرهم عن أرضهم :

كوهين : إننى يهودى ، أتدرى ماغرضى الأول من التبرع بهذا المبلغ البالغ الضخامة .

المدير : مساعدة إسرائيل فى مجهودها الحربى .

كوهين : هذا من جملة الأغراض ولكنه ليس الغرض الأول .

المدير : (يتلمض وتلتمع عيناه بالحقد والشماتة) أن أمتع عينى برؤية أعدائنا وهم مهزومون مسحوقون وعلى رؤوسهم أحذية جنودنا البواسل .

أن أشفى غليلى بالانتقام لكل ما أصاب شعبنا المختار فى تاريخه الطويل من أهانات واضطهادات .

المدير : هذا غرض نبيل حقا .

كوهين : هذا يساوى عندى مئات الملايين من الدولارات ولو كنت أنا من بيت روتشيلد أو بيت سيف أو بيت واربورج لتبرعت بألف مليون دولار .

المدير : لعلك رأيت اليوم بعض ما يشفى غليلك ويقر عينك .

كوهين : نعم تفرجت على الوجوه المشوية بالنا بالم . ورأيت بعض الأحياء العربية التى دمرت وأزيلت انقاضها من وجه الأرض فكأنها لم تكن ! شىء مدهش ! رائع .

المدير : ألم تر جموع النازحين الذين يعبرون النهر إلى الضفة الشرقية بالألاف .

كوهين : بلى . وقفت طويلا أتفرج عليهم وهم يهرعون إلى النهر . يدفع بعضهم بعضا من الرعب والجنود البواسل من بنى إسرائيل ينخسون جنوبهم بالسونكى . منظر متعدد الأشكال متنوع الألوان غنى بمختلف الصور كأنك تشهد رواية هزلية مسلية تبهج النفس وتريح الأعصاب .

المدير : فى استطاعتك أن تراهم من هنا إن شئت .

كوهين : أحقا ؟ (ينطلق داخل حجرته ثم يعود حاملا منظارا) هاهو ذا المنظار .

المدير : من ذلك الشباك العلوى (يفتح الشباك) .

كوهين : (يتطلع من الشباك بالمنظار) شىء جميل . فى وسعى إذن أن اتفرج من هنا فى كل ساعة .

المدير : بغير تعب ..

كوهين : (ضاحكا) انظر إلى تلك العجوز . إنها تخوض النهر بثيابها فى الماء .

المدير : تستحى أن ترفع ذيل ثوبها عن الماء .

كوهين : أتستطيع أن تراها بغير منظار .

المدير : لا ولكن هذه عادتهم .

كوهين : وهذا رجل هرم تسقط عمامته فى النهر . يحاول أن يلتقطها . ولكن دون جدوى .

هو الآن واقف بغير عمامة .. يلف شاله حول رأسه .

المدير : بدلا من العمامة الساقطة .

كوهين : وتلك أم تحمل طفلها الرضيع . تريد أن تعبر ولكنها تخاف . تلمح الجندى الإسرائيلى بالسنكى وراءها ! لكن . هذا شاب ينقذ الطفل من الماء يسلمه إلى أمه وهو يبكى . فرحة ما تمت ! .

لا بأس ! غيرها كثيرا ! (يدخل جيم) أنت جئت ياجيم تعالى انظر يابنى .

جيم : انظر ماذا ؟

كوهين : تعالَ متع عينيك (يعطيه المنظار) .

جيم : (ينظر قليلا ثم يرتد) أى متعة فى هذا ؟

كوهين : كنت فى السينما ؟

جيم : (نعم) .

كوهين : أليس هذا أمتع من الأفلام الخيالية ؟ هذه وقائع من الحياة تتحرك أمامك كل واقعة منها تسجل انتصارنا العظيم .

جيم : (يناوله المنظار) استمتع بها أنت وحدك فقد دفعت فيها مليون دولار .

كوهين : (فى غضب) وما مليون دولار ؟ مشهد واحد من هذه المشاهد يساوى هذا المبلغ [1] .

ويسترسل الكاتب وفى وصف عمليات الترحيل والتهجير للعرب من ديارهم على لسان اليهودى القادم من أمريكا كما يسعى إلى تجسيد الحقد الذى رافق مرحلة إجلاء المواطنين الفلسطينيين بالقوة والبطش والارهاب . إن ما حدث بعد النكسة سيظل مادة غزيرة للأدب العربى والعالمى يفترقان منها ويقدمان للبشرية نماذج واقعية للديمقراطية الإسرائيلية ! ! وللشعب المختار الذى أصبح بعد هذه الأعمال « الجليلة » إهانة للجنس البشرى وأصبح السكوت عنها إهانة للفكر الإنسانى .

إن كوهين ـ فى بقية الحوار ـ يطلب إلى مدير الفندق أن يقدم له ولأفراد عائلته أحد ضحايا النابالم من العرب لكى يروه وهم يأكلون .. وعندما يقول له المدير بأن ذلك منظر كريه يورث الاشمئزاز ، يرد عليه كوهين بأن ذلك ليس من شأنه وأنه يريد أن يجمع بين اللذتين ، لذة الطعام ولذة الانتقام ، بين غذاء الجسد وغذاء الروح . ويستجيب المدير للطلب الوحشى ، ولكن بعد أن ينصح كوهين بان يكون مكان الغداء بعيدا عن العيون حتى لا يستغل أعداء إسرائيل المنظر فى الدعاية ضد (عدالتها) المتميزة ! ! .

وتكون نتيجة غذاء الانتقام ـ على مر أى من عربى يتعذب بآثار النابالم ـ أن يصاب « جيم » الابن الوحيد لكوهين بصدمة عصبية وبحالات قئ لا تنقطع بالرغم من محاولات الطبيب اسعافه . ويدخل كوهين مع زوجته فى حوار ساخر مؤلم لا يكاد يخلو من الطرافة :

بربارة : أرأيت نتيجة عملك ؟

كوهين : ليس ذنبى أن تكون أعصابك ضعيفة منحلة .

---

(١) التوراة الضائعة : ص ٢١

بربارة : أنت الذى روعته . ألم تقل لنا يومذاك ما أجمل هذا الزيتون الأسود كأنما تناثر من وجه هذا العربى المحروق .

كوهين : وأى شىء فى ذلك أليس تشبيها فى محله ؟

بربارة : هاأنتذا أصبته بصدمة عصبية .

كوهين : لو كان يهوديا حقا لما تأثر من ذلك .

بربارة : ماذا تعنى ؟

كوهين : كلامى واضح لا يحتاج إلى تفسير .

بربارة : أتريد أن تعود إلى ظنونك السيئة واتهاماتك السخيفة ؟

كوهين : هذا برهان على صحة ظنونى واتهاماتى .

بربارة : إن لم يكن هو يهوديا فأنت غير يهودى لأنك أبوه .

كوهين : كلا لست أباه .

بربارة : فعن أبوه إذن ؟

كوهين : أنت أعرف منى .

بربارة : ذلك الجار الأسبانى الذى اتهمتنى به من قبل ؟

كوهين : ربما . ما يدرينى .

بربارة : (يخالط صوتها البكاء) قسما بطهارة مريم العذراء ونحن فى هذه الأرض المقدسة ما كان بينى وبين ذلك الجار الأكل خير .

كوهين : وفرى دموعك وأيمانك فإنها لا تغسل هذا البرهان القاطع .

آنا : يامستر كوهين إنك ظالم لنفسك ولزوجتك ولإبنك .

كوهين : اسكتى أنت .

آنا : كلا لا أستطيع أن اسكت بعد الآن . يجب أن أقول كلمة الحق .

كوهين : كلمة الحق ياقوادة .

آنا : قوادة . أوقد جعلتنى قوادة .

كوهين : اسكتى إذن ولا تدخلى بينى وبين امرأتى .

آنا : أرى امرأة مسيحية صالحة يتهمها زوجها ظلما وأنا أعرف براءتها

فأسكت ؟ من يحمينى إذن من لعنة الله ولعنة المسيح)[1] .

هذا الصوت الحزين المؤمن ، هو صوت « آنا » خادمة العائلة . وهى مربية فرنسية تعتنق المسيحية . كما أن هذا الحوار يكشف عن أن زوجة كوهين هى الأخرى مسيحية .

وفى مواقف أخرى من نفس المشهد يتبين أن الإبن لايعتنق اليهودية ، وفى حوار مع أبيه يقول : (أنا لست بملحد . أنا مؤمن بالله الذى لا يأمر إلا بالخير) لكنه ملحد بدين الكراهية والحقد ، ملحد بالتلمود الذى يدعو إلى قتل الأجنبى ، وهو كل من ليس يهوديا ، ويدعو كذلك إلى سرقة غير اليهود كما يحض على البطش والقهر والسلب والنهب والتدمير وإلى كل ما يستفز أصحاب المشاعر السوية من المؤمنين وغير المؤمنين . وليست هذه تعاليم التلمود وحده فلقد اكتشف « جيم » إن بعض ماورد فيه يعتمد على التحريف الوارد فى التوراة المتداولة وهو لذلك يصرخ قائلا « ما أظن أن فى التوراة التى جاء بها موسى مثل هذه الروح العنصرية « لا تشهد على قريبك ، ليميت جميع الناس ويحيا إسرائيل وحده . يرفعك فوق جميع الشعوب فى الأرض ويجعلك الشعب المختار المقدس » إنه يشك بك يوقن أن هذه التوراة ليست توراة موسى وهو يتساءل : (إن كان يدين بهذا التميز العنصرى فأى فرق بينه وبين الطاغية هتلر) ! ! .

وتمضى المشاهد الواقعية فى المسرحية (التوراة الضائعة) على هذا النحو من الإيقاع المتصاعد لكن التطور الحقيقى للحدث الدرامى لا يتوضح إلا فى المشهد الأول من الفصل الثالث .

فى هذا المشهد يتم أهم تحول فى أهم شخصيات المشاهد الواقعة ، وهو كوهين ، والفضل فى هذا التحول لا يرجع إلى الابن النافر المحتج ولا إلى دور الزوجة الغاضبة وإنما إلى الحكومة الإسرائيلية نفسها أو بالأصح إلى « بنك

(١) التوراة الضائعة : ص ٣٨ .

إسرائيل » الذى اعترض على تحقيق رغبة كوهين فى سحب رصيده أو نقله إلى مكان آخر خارج « إسرائيل » وهذا جانب من حوار بينه وبين مندوب وزارة الاقتصاد :

كوهين : إنى أطالبكم الآن بحق كرجل من رجال الأعمال لا كفرد من الجماعة اليهودية .

م . الاقتصاد : إن صفتك الثانية أثبت من صفتك الأولى ونحن لا نأخذ إلا بالأثبت .

كوهين : ماذا تعنون ؟

م . الاقتصاد : فى وسعك أن تنسلخ من صفة رجل الأعمال ولكنك لا تستطيع بأى حال أن تنسلخ من يهوديتك .

كوهين : (ثائرا) لعنة الله على يهوديتى إن كانت تحرمنى حقى .

م . الاقتصاد : هذه جريمة أخرى ترتكبها فى إسرائيل لا ضد إسرائيل وحدها بل ضد الشعب اليهودى كله فى دينه وعقيدته وتاريخه المقدس .

كوهين : أراكم تخرجون بى عن الموضوع المالى الذى اجتمعنا من أجله إلى موضوعات أخرى لا تتصل به من قريب أو من بعيد .

م . الاقتصاد : بل أنت الذى خرجت من الموضوع . لقد سألناك بكل أدب واحترام لماذا تريد أن تنقل رصيدك من بنك إسرائيل فقلت هذا حقى وأنا حر فيه وتركت سؤالنا دون إجابة .

كوهين : حسنا . سأجيب على سؤالكم .

م . الاقتصاد : هات .

كوهين : لأنى لم أعد أثق فى مستقبل إسرائيل .

م . الاقتصاد : وتريد أن تستثمر مالك فى مكان آخر .

كوهين : نعم .

م . الاقتصاد : جميل . ولكن لماذا فقدت الثقة بمستقبل إسرائيل .

كوهين : لأن الزمن ليس فى صالحها بل فى صالح العرب .

م . الاقتصاد : وكيف تثبت ذلك ؟

كوهين : المستقبل هو الذى سيثبت ذلك .

م . الاقتصاد : وما علمك بالمستقبل .

كوهين : الحاضر يشير إلى المستقبل[1] .

وتمضى المسرحية بعد ذلك نحو النهاية بخطا سريعة . فالحكومة الإسرائيلية ما تكاد تتبين أبعاد التحول فى ضمير اليهودى العائد من أمريكا ليستثمر أمواله فى أرض الأحلام الضائعة والتوراة الضائعة حتى حرمته من ثروته التى تتألف من ستة وثلاثين مليونا من الدولارات مقابل اللذة والمتعة والسعادة التى ظفر بها من مشاهدة التعذيب الذى نزل بالعرب ، وكانت أجهزة المخابرات قد سجلت عليه حديثا جاء فيه (بعض الناس يامستر جوزيف يستكثرون أن تتبرع لإسرائيل بمليون دولار ، إنهم أغبياء ولا يفهمون أننى أنا الرابح . أنا أعطيت إسرائيل مليون دولار ولكن إسرائيل اعطتنى من المتعة واللذة والسعادة ما يساوى عشرات الملايين) . وعندما يبحث كوهين عن زوجته يجد أنها قد اختارت الحياة فى الدير بين الراهبات أما ابنه فقد اختار الانضمام إلى الفدائيين العرب ليقاتل من أجل الحق والحرية ومن أجل تحرير فلسطين من قوى البغى والطغيان التى تتاجر بالدماء وتتلاعب بمصائر الشعوب .

لقد فقدت اللغة فى المشهد الأخير بعضا من تلقائيتها ، واقتربت من لغة الخطابة ، ولعل الصخب الخطابى الذى أعقب نكسة حزيران كان الجدار العالى الذى حاولت الذاكرة العربية أن تتحصن به فى ليل الظلمة المحيطة بكل شىء . كما أن الصخب الحزين الغاضب نفسه هو الذى ينسج العوالم الشعرية والقصصية والمسرحية لسنوات مابعد النكسة قبل أن يفيق المبدع العربى من هول الصدمة ويبدأ فى الخروج تدريجيا من قبضة الظلمة المحيطة ، ويعود إلى صياغة جياته الإبداعية بقدر من التوازن الواعى بين الصوت ومحموله الفكرى والشعرى .

(١) التوراة الضائعة : ص ٩٨ .

إن الالمام المقتضب بالخطوط الرئيسية التى تنظم آخر الأعمال المسرحية للكاتب الراحل على أحمد باكثير من شأنه أن يعمل على تنشيط الذاكرة العربية المهترئة ، ويجعلها تستعيد ـ سلسلة من الاسترجاعات الذهنية ـ مشاهد مرحلة دامية لا ينبغى أن ينال منها النسيان أو تغيب عن ذاكرة الأمة المقهورة المشتتة ، ويلاحظ أن ظروف النكسة وما رافقها من ردود أفعال عربية غاضبة لم تقلل من الإيمان العميق عند المؤلف بضرورة تلاحم كل القوى المخلصة ضد مصدر الخطر الرئيسى وهو الصهيونية . كما إن تلك الظروف لم تؤثر على النظرة الإنسانية للتاريخ ولا على النظرة التى تتسع فى وقت واحد كل من يأنس فى نفسه الشجاعة الحقيقية على الانخراط فى حركة الفداء التى تسعى إلى تحقيق الحرية وتستحوذ على رجالها فكرة السلام العادل .