البحث عن مسرح للمقاومة

مسرحيات القتال أو الصراع على الأرض

بقلم سامي خشبة

من أين يمكن أن يبدأ مثل هذا البحث ؟

أيبدأ من المسرح ذاته ؟ أي من المسرحيات التي سنظنها قد تناولت موضوع المقاومة ؟ وما هو هذا الموضوع ؟ ما هي تلك المقاومة ، وما الموضوع الذي تمنحه المقاومة للمسرح ؟

واذا بدأنا عن المسرح ، فكيف لنا أن نختار المسرحيات التي سنتحدث عنها دون أن نحدد المفهوم الذي سيقوم عليه اختيارنا ثم كيف لنا أن نقيم ما نختاره وبأي مقياس ؟

واذا بدأنا من المقاومة ، أليس من المفروض أن نحدد ما نقصده بهذه الكلمة اذا جاءت بعد كلمة « المسرح » أو بعد اسم أي نوع من الفنون عموما ، لان هذا التحديد سيساعدنا دون شك على اختيار المسرحيات التي سنعرض لها باعتبارها نماذج من مسرح المقاومة أو خطوات ـ سلبية أو ايجابية ـ نحو تحقيق هذا المسرح ؟

نظرة الى الخارج

ان نماذج المسارح العالمية التي ارتبطت بقضية سياسية مباشرة ، مثل قضية المقاومة العربية ، نماذج متعددة ، ولكننا لا نعرف ـ على وجه اليقين ـ مسرحا واحدا تتماثل ظروفه مع ظروف المسرح العربي في علاقته بقضية المقاومة العربية تماثلا يصل الى حد التطابق . ونحن لا نقرر هذه الحقيقة لكي لا نجد لانفسنا مبررا للهروب من واجب محاولة البحث عن طبيعة العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الفن الدرامي وبين الشعب الذي ينتج هذا الفن ويستهلكه ، على العكس ، اننا نطرح تلك الحقيقة أمامنا لكي نعرف منذ البدء اننا ـ ككتاب مبدعين أو كنقاد ـ نضرب في ميدان يكاد يكون جديدا كل الجدة على الفن الدرامي ، لان قضيتنا المصيرية ـ قضية مقاومة الوجود القومي العربي لحرب الابادة التي تشنها الصهيونية ضد ذلك الوجود ـ تكاد أن تكون قضية فريدة من نوعها في التاريخ بكل جوانبها وظروفها . فلنلق اولا نظرة على تلك المسارح العالمية التي ارتبطت بمثل تلك القضية السياسية .

كانت مسرحيات جيرهارت هاوبتمان وجورج كايزر ومدرستهما التعبيرية تخوض قضية صراع الطبقة العاملة الالمانية خصوصا والطبقة العاملة العالمية بوجه عام ضد الاستغلال الرأسمالي وضد عملية تمزق الروابط الانسانية وتحطيم التوازن النفسي والاجتماعي للانسان تحت وطأة هذا الاستغلال . وكان مسرح أروين بيسكاتور السياسي يهدف الى خدمة قضية الطبقة العاملة الالمانية نفسها في صراعها « السياسي » من أجل السلطة الديمقراطية او السلطة الاشتراكية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الاولى ، كذلك كان مسرح برتولد بريخت التعبيري أو التعليمي أو الملحمي مسرحا اجتماعيا مثلما كان مسرح أستاذيه هاوبتمان وكايزر ، أو مسرحا سياسيا مثلما كان مسرح أستاذه الاخير بيسكاتور ، وفي هاتين الحالتين كان مسرح بريخت يحاول أن يناقش القضايا الانسانية الكلية من زوايا مصلحة طبقية محددة . كان بريخت يتجه بالتدريج الى « اليسار » السياسي الطبقي في بلاده المانيا ، وكان يتجه الى أن يضع مسرحه في خدمة قضية « الطبقة » العاملة الالمانية والعالمية ، وفي النهاية خرج بريخت من نطاق المصالح الطبقية لكي يصل الى ميدان القضايا الانسانية الكلية من وجهة نظر الرؤية الفلسفية العلمية نفسها التي تعبر عن وجهة النظر « الطبقية » لمستقبل الانسان ككل ولماضيه أيضا . كذلك كان الامر في المسرح السياسي والاجتماعي الاميركي في الثلاثينات من القرن العشرين وما بعدها ، أيام كليفورد أوديتس أو روبرت اميت شيروود او تيرانيس راتيجان ، أو فيما بعد الحرب العالمية الثانية ايام ازدهار ارثر ميللر وليليان هيلمان ، فان هذا المسرح لم يتعد نفس الرؤية الطبقية اليسارية لمشاكل « طبقة » تعاني من الاستغلال ، وعلى أحسن الاحوال كانت الموهبة الشعرية العظيمة لبعض هؤلاء الكتاب ، مثل ميللر على وجه التحديد ، علاوة على اتساع أفقهم الفكري ، كانت دراماتهم تتحول من درامات اجتماعية تحدها رؤية طبقية وسياسية محدودة ، الى تراجيديات عصرية تعالج قضية أساسية من قضايا « الوجود الانساني » ، ولكن في المجال الاجتماعي أيضا . وفي اسبانيا كان لوركا العظيم نموذجا لهذا الطموح الشعري واتساع الافق الانساني الشامل ، فتخلصت مسرحياته من أسر نفس الرؤية السياسية لكي تصل الى نفس الافاق الاجتماعية ذات الميل الى معالجة المشاكل « الاخلاقية » لشعب متخلف حين تتطاحن الغرائز البشرية القوية النبيلة مع قيود مجتمع عتيق وعفن . وفي المسارح الوطنية او الفلسفية التي أنتجتها روسيا ـ سيمونوف مثلا ـ أو تشيكوسلوفاكيا ـ كارل تشابك مثلا ـ أو فرنسا ـ سارتر وكامو ثم ارمان جاتييه على سبيل المثال ـ كانت هذه المسارح تتراوح بين الالتزام بقضية الوطن الذي يتعرض لغزو « عادي » ، وبين خدمة قضية الوطن الى جانب الالتزام برؤية فلسفية فردية أو جماعية في مواجهة غزو « عادي » أيضا ـ اي غزو يهدف الى احتلال الارض واستغلال المواطنين وليس الى ابادتهم وتحويل الارض الى موطن للغزاة ـ تقوم به دولة دكتاتورية شمولية متوسعة مثل الدولة النازية . وحتى المسرح الايرلندي ، الذي كان فرسانه شون أوكيزي واللادي غريغوري ويبتس وبول فنسنت كارول والذين كانوا يمثلون طليعة شعبهم المثقفة في صراعه من أجل استخلاص حرية بلادهم وتأكيد شخصيتها القومية المستقلة ـ الامر الذي قد يدفع الى الظن بتشابه قضية هذا المسرح مع مسرح المقاومة العربي ـ نقول انه حتى هذا المسرح كانت مؤلفاته تكتب باللغة الانكليزية ـ لغة الشعب الغازي الذي يريد أن يفرض قوميته ليلغي بها القومية الايرلندية ـ وكانت هذه المسرحيات تعرض على الشعب الايرلندي باللغة الانكليزية نفسها ، وأصبحت تعد في النهاية جزءا من التراث الادبي للغة الانكليزية نفسها وللمتكلمين بهذه اللغة بوجه عام . أما المسارح السياسية الحديثة التي برزت الى الوجود بعد انتهاء فترة « ما بعد الحرب » او « الحرب الباردة » ، وربما كان المسرح التسجيلي وكاتبه الالماني بيتر فايس هو أهمها ، فهي مسارح تجاوزت الالتزام بالرؤية الطبقية او الرؤى الفلسفية المختلفة التي ألقت بظلها على المسارح السياسية ، وان ظلت تلك المسارح تحت راية مصطلحات هذه الرؤى نفسها بعد أن اتسعت همومها لكي تناقش مشاكل الوجود الانساني الكلية بوجه عام ومشاكل معاناة الضمير الانساني في مواجهة أزمات « العصر » الروحية والاخلاقية والسياسية والفلسفية : الاغتراب والفردية وروح الجماعة والنمطية والثورة والموت الجماعي بالمجان والخلاص الفردي .. الخ .. الخ .

أما المسرح العربي فيواجه قضية من نوع مختلف ، ويعيش ـ بل وينشأ أحيانا لانه لم يكن قد وجد أصلا قبل بضع سنين في كثير من

الاقطار العربية ـ في ظروف جد مختلفة ، والتزامه بقضيته وظروفه التزام من نوع مختلف أيضا ، وان كنا نعرف ان ثمة قدرا من التشابه بينه وبين هذه المسارح .

ليست قضية المسرح العربي الاساسية قضية طبقة واحدة ، وانما هي قضية الامة العربية كلها ، لانها قضية الوجود القومي للعرب ، أن يستمر هذا الوجود أو يندثر ، على الاقل في المنطقة الممتدة بين الفرات والنيل ، في العراق والشام كله ومصر . والقوى التي تواجهها قوى عنصرية ، تزعم انها نالت من « الله » نفسه تكريما خاصا جعلها أفضل من غيرها من بني الانسان وأقربهم الى قلبه ، وهذه القوى تحاول أن تستمد جذورها من تاريخ منطقتنا ذاتها ومن كل الاساطير الموروثة من حضارات ومن عصور بائدة . ان موروثنا الثقافي نفسه مهدد بالاندثار ، ونحن نعرف ان الاسرائيليين يقولون انهم الورثة الحقيقيون لكل التراث الثقافي الذي « خلفته » كل « شعوب » المنطقة ، لان المفروض أن تنقرض هذه « الشعوب » وأن تتم ابادتها بالسلاح أو بنفيها الى صحراء الجزيرة العربية والسودان والشمال الافريقي ، حتى يحصل الاسرائيليون على أرضنا « نظيفة » بالتعبير العنصري البغيض .

ومع هذا فان القضية الاجتماعية مطروحة بدرجة من الحدة لا يمكن تجاهلها . لان الاقطار المهددة ـ وغير المهددة بصورة مباشرة ، ما تزال تعاني من كثير من العلاقات الاجتماعية المتخلفة ومن الاوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية غير الانسانية ، سواء بتأثير الطبقات الحاكمة التي ما تزال تضغط على قمة الهرم الاجتماعي أو بتأثير بقايا نفوذ هذه الطبقات حتى بعد أزاحتها من مراكز السيطرة السياسية ، أو بتأثير طبقات جديدة او ناشئة ، علاوة على ارتباط القوى الصهيونية ـ التي تهدد وجودنا القومي ـ بأكبر القوى العسكرية والاقتصادية الاستعمارية ، وهذه القوى الاخيرة لها مصالحها الهائلة في منطقتنا ، ولها أيضا حلفاؤها أو أصدقاؤها من بين الطبقات المالكة والحاكمة في عدد من أقطارنا ذاتها ، وأحيانا من بين الفئات المثقفة أو المتعلمة في هذه الاقطار نفسها أو في غيرها ، ومن المؤكد أن الجهد السياسي أو العسكري أو الثقافي الذي تبذله شعوبنا في مقاومة العدو « القومي » تعرقله وتستهلكه هذه الظروف الاجتماعية المتخلفة ، وبذلك يكون الصراع ضد هذه الظروف وضد الفئات الاجتماعية التي تصنعها وتحافظ عليها ـ ايا كان هذا الصراع ودرجة حدته ـ هو في الوقت نفسه صراعا من اجل زيادة كفاءة الصراع ضد العدو « القومي » .

هذه هي القضية المطروحة أمام مسرح « المقاومة » العربي . انه يقاوم عدوا عنصريا يهدف الى ابادة الشعب الذي ينتج هذا المسرح ويتفرج عليه ، وليس الى مجرد احتلال أرضه أو استغلال شعبه ، رغم أن الاحتلال والاستغلال قد يكونان مرحلة من مراحل تحقيق الهدف الاساسي : الابادة . وهو يقاوم ضد ظروف وعلاقات اجتماعية واوضاع سياسية واقتصادية وثقافية متخلفة ، فرضتها ـ وتفرضها ـ فئات اجتماعية ربما كان التخلف هو مصدر ربحها وسند سلطتها ، ولكن التخلف أيضا هو الطريق الوحيد المفتوح أمام العدو لكي يبيدها هي الاخرى مع كل فئات شعبنا . وهو يقاوم ضد كل عذابات الانسان في عصرنا الحديث أيضا ، لان بلادنا ليست بلادا مغلقة ، ولم تسدل بين نفسها وبين كل تيارات العالم الحديث وصراعاته ومصادر عذابه وتمزقه أي ستار .

وفي الوقت نفسه فان مسرح « المقاومة » العربي ، يكتب مسرحياته ويعرضها لجمهور ـ في حالات معينة ـ لم يعرف الفن الدرامي نفسه على الاطلاق ولم يسمع عنه ابدا ، وفي حالات معينة اخرى يكون هذا الجمهور بعيدا عن التآلف مع هذا الفن رغم معرفته به تحت تأثير فنونه المحلية غير الدرامية ، او يكون قد بدأ يألفه ولكنه نتيجة لظروف نشأة الفن الدرامي نفسه قد ألف نمطا معينا من هذا الفن قوامه المبالغة الميلودرامية أو التهريجية ، علاوة على أن ثمانين بالمائة من افراد هذا الجمهور أميون تتحكم في عقولهم وأرواحهم ثقافات غيبية موروثة من ماضيهم المزدهر الذي تدهور ازدهاره وتحلل مع الزمن ! .

فاذا كان هذا هو الاختلاف بين المسارح السياسية والاجتماعية التي نعرفها وبين مسرح « المقاومة » العربي ، فأين هو وجه الشبه بينه وبينها ؟

اننا نعتقد أن هناك تشابها في القضية « العامة » ـ أو بتعبير أكثر دقة في « تسمية » القضية العامة التي تشغل هذه المسارح . ونعتقد أن هذه القضية هي قضية « الحرية » . كانت قضية تحرير الانسان من القهر الطبقي والسياسي ومن الفقر والاغتراب والتمزق النفسي أو الحرب أو الدولة الشمولية أو التسلط الاستعماري أو الاذلال أو التخلف الاخلاقي ، كانت قضية تحرير الانسان ، أو تحرير « روحه » من هذا كله هي القضية التي شغلت كل تلك المسارح التي نعرفها في الغرب أو في الشرق .

ولكن مسرح المقاومة العربي يواجه هذه القضايا مجتمعة أو يواجه بعضا منها ويواجه في الوقت نفسه قضية « ابادة » شعبه كله وقضية « سلب » وطنه منه . والابادة هنا معناها معروف وواضح ، معناها « قتل » هذه الملايين العديدة ان لم يكن بالسلاح فباجبارها على الاستسلام للاستغلال والجهل والاوبئة والفقر ، ثم بنفيها من « الاراضي » الخصيبة الى الصحراء حيث يقضي عليها المرض والجوع . أما أن « يسلب الوطن » فنعتقد ان المعنى المباشر لذلك التعبير لا يكفي لتوضيح أبعاده . ليس الوطن المسلوب أرضا محتلة أو مجرد اقليم جغرافي كان العرب « يحتلونه » ثم يطردون منه . الوطن نتاج لعمل انساني طوال اجيال عديدة من الاسلاف ـ بكل ما يتصف نتاج عملهم من عظمة او حقارة . ولهذا فان الوطن ليس مجرد اقليم جغرافي يعيش فيه الانسان ثم ينفى منه ، بل هو تاريخ هذا الانسان او هو العمل الانساني الذي بذله له أسلافه والذي ورثه هو منهم والذي عليه هو أن ينميه وأن يطوره وأن يصنع على أساسه ووفقا لظروفه الجديدة عملا جديدا . ان سلب الوطن ، معناه سلب الارض والحياة والزمن كله ، التاريخ والحاضر والمستقبل وكل ما ضمته الارض والحياة وتضمنه الزمن من عمل انساني .

هذا هو المطلوب من العرب : أن يتحولوا الى جنس منقرض حينما يسلب « وطنهم » . ان قضية « الحرية » تكتسب هنا معنى لم تعرفه الشعوب الاخرى التي انتجت ـ أو كانت قادرة على انتاج المسرح . الحرية هنا عمل انساني هدفه هو تحرير الارض والحياة والزمن وتراث العمل الانساني وفرصة استمراره . وهذا النوع من العمل الانساني ـ من النضال أو من المقاومة ـ لم تعرفه الشعوب الاخرى . انها لم تعرف هذا النوع من « الحرية » ؟ بينما هذه الحرية نفسها هي محور التزام مسرح المقاومة العربي والتي يتميز بها هذا المسرح عن المسارح الملتزمة الاخرى .

انها مشكلة حقيقية أمام الكاتب المبدع وأمام الناقد على السواء ، ونحن لا نقصد هنا مشكلة الشكل ، طالما كان الشكل مشكلة فنية تطرح من جديد مع كل عمل وتتطلب حلها الجديد في اتساق مع الموضوع والرؤية والمعالجة ، وليس مجرد قالب جاهز خاضع لقوانين مطلقة ثابتة وخاضع للنقل الحرفي . ان المشكلة لا تنبع الا من خلال التزام الكاتب المبدع لمسرح المقاومة العربي بالبحث عن مصادر ابداعه الخاصة في منبعها الممكن الوحيد : حياة شعبه ونضالاته وعذاباته وصراعاته ومطامحه ، دون ان يأمل كثيرا في عون يتلقاه من أي نوع من المسارح الملتزمة بقضية مشابهة الا في الحدود التي تتماس عندها حواف القضايا .

واذا كانت هذه هي مشكلة الكاتب المبدع فانه اذ يحلها ـ بابداعه لعمله ـ فانما يطرح على الناقد مشكلته الخاصة . وحينما يشرع الناقد في معالجة مشكلته فانه ـ أيضا ـ لن يكون مزودا الا بالقليل من تجارب انتجتها الشعوب الاخرى وتلامست حوافها مع حواف تجارب كتاب شعبنا .

وعلينا الان أن نتجه الى ما ابدعه هؤلاء الكتاب .

ـ التتمة على الصفحة ١٥٤ ـ

مسرحيات القتال

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٦ ـ

نظرة الى الداخل

اذا كان « الوطن » العربي هو المهدد بالسلب ، فان الصراع على هذا « الوطن » هو الصراع الاساسي الذي يمد مسرح المقاومة العربي بموضوعه وبالتزامه جميعا . انه صراع بين نوعين من البشر يحملان مفهومين متضادين بصورة كاملة عن تاريخ الانسان وعمله وثمرات هذا العمل ، وعن تاريخ هذا الوطن والطريقة التي تم بها صنع هذا التاريخ، وعن نوع الروابط التي تربط بين العرب وبين وطنهم ، ونوع تلك التي تربط بين الاسرائيليين وبين هذه « الارض » . ان العربي قد يهدم بيته ثم يعيد بناءه . ولكن البناء الجديد سيظل محتفظا «بشيء» ما من ذلك القديم الذي هدم ، وسيكون البناء الجديد تطورا اصيلا لثمرة العمل الانساني الذي بداه العرب على هذه الارض منذ بداية التاريخ حتى حولوها الى « وطن » لهم عبر أجيال وقرون من مصارعة الطبيعة ومغالبة كل ما يعوق الجهد الانساني . وقد يأتي الاسرائيلي فيهدم بيتا أو قرية .. وهو سيبني بيتا جديدا او قرية جديدة، ولكن ما يبنيه لن يكون نتاجا لتاريخ هذه الارض ، وانما سيكون نتاجا لتاريخ هذا الذي هدم والذي لم يكن له تاريخ قومي من نوع ما ولم يتعود على البناء . الاسرائيلي لا بد ان « يقتل » صاحب المبنى القديم لكي يتمكن من بناء منزله الجديد في هدوء ، وهو بهذا «القتل» وما يصاحبه من اعمال سياسية وفكرية انما يحاول ان يتخلص من كل التاريخ الحقيقي لهذه الارض التي قام عليها المنزل المهدوم ودار عليها عمل صاحبه المقتول . والاسرائيلي من ناحية اخرى يحاول ان يتخلص « بالقتل » وبالتزييف السياسي والفكري ، أن يتخلص من تاريخه هو الخاص ، تاريخ أجيال وقرون من الهدم والتقويض لاركان استقرار الاخرين واستقراره هو الخاص برفضه المستمر لان يندمج في العمل الانساني على أي أرض ، هذا العمل الذي يكفل وحده لمن يبذله بأن يساهم في صنع التاريخ الحقيقي للارض التي يبذل عمله فوقها ، ومن ثم تصبح هذه الارض وطنا حقيقيا له . أما العربي فهو يفكر اولا في العناية باطفاله ، بمستقبله ، لكي يضمن استمرار البناء ، فيخرج البناء كاستمرار حقيقي لتاريخه ـ لماضيه ـ وللعمل الانساني الذي بذله وبذله اسلافه حتى تم صنع الوطن . الاسرائيلي لم يشترك في يوم ما في العمل الانساني على أي أرض ، ولهذا فانه قد رفض دائما أن يكون له وطن ، وحتى حينما اشترك في مثل هذا العمل ، فقد كان يفعل ذلك باحساس مخالف لاحساس الاخرين الذين كانوا يعملون ليصنعوا لانفسهم وطنا . كان الاسرائيلي يعمل وبداخله احساس ما بانه منفي ابدا ، وانه راحل غدا أو بعد غد ، ولهذا لم يكن لعمله طبيعة الاضافة الى الارض وتنميتها وتحويلها الى مكان يحمل خصائص روحه وعمله ، وانما كان لهذا العمل طبيعة الاستغلال فقط والاستفادة الى اقصى حد حتى يحين أوان الرحيل الجديد الى ارض جديدة . لم يحاول الاسرائيلي في يوم ما ان يكون له « وطن » ، ولهذا فانه قد يعرف كيف يبني « منزلا » ، ولكنه مضطر الى ان يزيف التاريخ الحقيقي والى ان يسلب أرضا من الاخرين لكي يصطنع لنفسه تاريخا يخوله الحق في أن يدعو الارض المسلوبة وطنا له . وهذا التاريخ المزيف الذي يصطنعه الاسرائيلي لن يكون بطبيعة الحال تاريخا عاديا . لن يكون تاريخا للعمل الانساني على الارض ، وانما سيكون تاريخا اسطوريا ، مجموعة من الاساطير المتخلفة من عصور خرافية او غلبت عليها وعلى تراثها الخرافة .

أيكون تاريخ هذا الوطن ـ اذن ـ هو تاريخ مئات القرون من الجهد الانساني الدائب الذي بذله العرب على هذه الارض حتى اصبحت تدعى « بلاد العرب » ، ام يكون هذا التاريخ ـ تاريخ هذا الوطن ـ هو مجموعة من الاساطير الخرافية المليئة بالشياطين والآلهة الوثنية واعمال السلب والتخريب التي كتبها الكهنة والمحاربون البدائيون والشعراء المتعصبون والتجار ؟

انه صراع على الارض والتاريخ اذن . الارض والتاريخ اللذان صنعهما العرب وصنعوا منهما وطنا . وهما الارض والتاريخ اللذان يزيفهما الاسرائيليون ويحاولون اغتصابهما . ويهدف هذا الصراع ـ من جانب العرب ـ الى اعادة اكتشافهما وتحريرهما جميعا . ولا يعني هذا الاكتشاف وهذا التحرير الا اعادة اكتشاف الانسان العربي والشخصية العربية القومية التي تكونت ونمت على هذه الارض طوال كل اجيال ذلك التاريخ وتحريرها من كل ما يخنقها أو يعرقل نموها ، حتى يظل التاريخ حقيقة وقعت صنعها الانسان ، وحتى تظل الارض وطنا من صنع هذا الانسان نفسه .

ان الانسان الذي صنع التاريخ يصارع الانسان الذي يريد أن يزيفه . والانسان الذي تعلم كيف يصنع الوطن وكيف يحافظ عليه وكيف يغير معالمه بجهده ، يصارع الانسان الذي تعلم كيف يستغل الارض أو يدمرها أو يحاول اغتصابها . انه صراع بين نوعين من البشر . ونحن نعتقد أن مهمة من يكتب عن هذا الصراع هي أن يحاول أن يكتشف المزيد من أبعاد هذين النوعين ومن أبعاد صراعهما المتميز الخاص .

ونحن نعيش هذا الصراع « الان » ، وهذا يعني انه يحتوينا بالفعل ويكاد يملأ كل فراغات حياتنا ولحظاتها سواء كنا مدركين لهذه الحقيقة أم لم نكن . ورغم ان هذا الصراع يدور « الان » ، فهو صراع يمتد بجذوره وأسبابه ونتائجه الى اعماق الواقع الراهن والى اعماق التاريخ والمستقبل . وفي كل بعد من هذه الابعاد الزمنية والمكانية فان سلاحنا الاساسي هو سلاح « الحقيقة » . ما الذي حدث في التاريخ الحقيقي ، وما الذي يحدث في الواقع الحقيقي وما الذي يمكن ان يكون حدوثه في المستقبل اكثر احتمالا .

ان جوهر الحقيقة عن ذلك الصراع في كل ابعادها وابعاده هو ما نريده في مسرح المقاومة . وحين نخص المسرح بالذكر من بين كل انواع التعبير الادبي الدرامية فانما يدفعنا الى ذلك ما يتمتع به المسرح من خاصية « تجسيد » البشر بلحمهم ودمهم وتصرفاتهم على المنصة ، ومن قدرة على التواصل الحسي المباشر بين هؤلاء البشر ـ أطراف الصراع ـ وبين من يشاهدونهم . في المسرح تتحقق الشخصية الفنية والاحداث والافكار بالحضور الحي للممثل ، والذي تكون اللغة فيه وسيلة للتعبير عن جانبي هذا الحضور الذهني أو العاطفي . فالشخصية الفنية تستطيع في المسرح ـ اكثر من الرواية أو القصة ـ أن تكون اكثر اكتمالا واقرب الى حقيقة الشخصية الانسانية لانها تضيف الى عنصر الحضور الذهني الذي توفره الرواية او القصة عنصر حضور الشخص نفسه بابعاده الحسية المحتملة ، ولعل ذلك ان يدفعنا الى المبالغة المنطقية اذا قلنا ان نماذج البشر في المسرح اكثر واقعية من نماذجهم في الواقع اليومي ، لانهم ـ او المفروض انهم محملون اكثر من غيرهم بجوهر الصراع الحقيقي الذي يدور بين البشر في الواقع الدنيوي .

هذه هي الاسس التي سيقوم عليها اختيارنا لنماذج المسرحيات . انها المسرحيات التي تعرض لذلك الصراع الغريب الدموي ، الصراع على الارض والتاريخ بين هذين النوعين من البشر . وهي المسرحيات القادرة ـ او التي كانت تهدف ـ الى استحضار جوهر هذا الصراع الحقيقي والكشف عن جوهر الشخصية الانسانية لكل من جانبي ذلك الصراع . انها المسرحيات التي تدور حول القتال بيننا وبين اعدائنا ، من اجل استخلاص ارضنا ذاتها .

الزهور لا تذبل ابدا ! ـ الدعاية وادب المقاومة

صدرت اولى هذه المسرحيات في شهر يونيو عام ١٩٦٧ . ذلك

الشهر المشؤوم نفسه . وكاتبها هو الدكتور رشـــاد رشدي ، ومنحها اسما جميلا : الزهور .. لا تذبل ابدا !

يقول المؤلف عن مسرحيته انه قد شيدها « على الهيكل العـــام لقصة شتاينبيك : أفول القمر The Moonis Down التي ظهرت عام ١٩٤٢ . ولكن هذا الهيكل قد طرأ عليه مـــن التغيير بالاضافة والحذف .. بالعاطفة والشعور ما يجعل هذا البناء مختلفا في جوهره والكثير من تفاصيله عن الهيكل الذي اقيم عليه » .

وقد كان من الجائز ان نمضي الى عقد المقارنة المتوقعة بين مسرحية الدكتور رشاد رشدي وبين قصة جون شتاينبيك ، او روايته القصيرة او مسرحيته (١) ، ولكننا سنكتفي بتحديد تغييرات ثلاثـــة اساسية ادخلها المؤلف العربي على عمل المؤلف الاميركي .

والتغيير الاول هو استبدال شخصية «مستر كوريل Mr. Corell بقال البلدة النرويجية التي احتلها الالمان عند شتاينبيك والذي خان وطنه القومي وعمل جاسوسا وعميلا لاعدائه ، استبداله بشخصيـــه « ابراهيم ليشع » اليهودي ـ فيما يبدو من اسمه ـ الذي يعيـش في القرية العربية التي احتلها الاسرائيليون والذي لا تعرف له عمـلا عند رشاد رشدي . والتغيير الثاني هو استبدال شخصية الدكتـور وينتر Dr. Winter طبيب البلدة النرويجية الوطني وصديـق عمدتها ، استبداله « بالشيخ عمرو » شيخ جامع القرية العربية . اما التغيير الثالث ـ وهو اضافة وليس تغييرا في الحقيقة ـ فهو اضافة سلاح « السم » الى جانب سلاح الديناميت ، ليكون سلاحا اساسيا من اسلحة المقاومة العربية للاحتلال الصهيوني .

والقصة بعد هذا تظل كما هي تقريبا . قوة اسرائيلية تحتل قرية اردنية في قلب الصحراء وقريبة من الحدود وتملك مزرعة للفواكه ـ بدلا من المنجم النرويجي ـ دون مقاومة تذكـــر . ويحاول القائـد الاسرائيلي ان يستميل العمدة العربي الشيخ فيفشل في استمالته ، فيحاول أن يفرض عليه موقف التعاون مع العدو ، فيفشل أيضـا . وسبب فشله هو ايمان العمدة « بالديمقراطية » وبانـه ممثـل لارادة شعب القرية الذي انتخبه لمنصب العمدة ، ولهذا فانه اذا تعاون مع المحتلين فسيكون خائنا لهذه الارادة التي انتخبته وعينته . وسبـب احتلال القرية هو رغبة العدو في استغلال مزرعة الفواكه التي تملكهـا القرية او تعمل فيها . وتبدأ المقاومة حين يقتل أحد العرب ضابطـا اسرائيليا بالفأس لانه وجه اليه « أمرا » ، بينما العربي لا يحب أن يوجه اليه الناس الاوامر ، فيقبض عليه ويعدم علنا فـي الميـدان بالرصاص . وبينما تتعاظم المقاومة يصاب بعض ضباط العدو بالانهيار العصبي نتيجة حرمانهم من الحياة الانسانية العادية وتحويلهم الـى تروس جامدة في آلة الحرب . ثم تصل المقاومة الى مرحلة ناضجـة حين تبدأ الطائرات المصرية ـ وهي انجليزية عند شتاينبيك ـ فـي القاء باراشوتات صغيرة تحمل حمولات من الديناميت القوي السهـل الاستعمال ومن السموم ليستخدمها الاهالي في أعمالهم التخريبية ضد المحتلين ، طبقا للطلب الذي أرسله أهل القرية الى المصريين عن طريق أحد الاهالي الذي « أبحر » الى مصر ـ ولا ندري كيف يبحر أحدهم من قلب الصحراء ـ ولعل هذه الملاحظة قد فاتت المؤلف العربي ، لان المفروض أن البلدة النرويجية على ساحل بحر الشمال فـي عمـل شتاينبيك . وازاء تعاظم اعمال المقاومة وانتظامها يقرر القائد الاسرائيلي أن ينفذ حكم الاعدام في العمدة الذي كان بستانيا فيما مضى من عمره ـ والذي ظل هادئا ساكن الاعصاب يردد شعاره الذي سيختم بـــه المسرحية وهو يمضي ليواجه الموت : «هذه الزهور .. هذه الزهور .. لا تذبل أبدا» .

(١) كتب شتاينبيك « أفول القمر » في صورة رواية قصيرة تعتمد على الحوار أساسا وترد العناصر الاسلوبية الاخرى في صورة تقريرية وصفية أشبه بالتعليمات المسرحية . ثم أعـــاد صياغتها في صـورة مسرحية بعد سنوات .

لقد كان المؤلف العربي موفقا الى حد بعيد في فكرة التغييرين الاولين ، رغم انه لم يحسن استخدام فكرته . فالظروف التي صدرت فيها المسرحية بعد أيام من هزيمة الخامس من حزيران بهدف دعائـي بحت ، لم تكن لتسمح بأن يظهر في أي عمل فني « خائن عربي » يسلم بلدته لاحتلال الاسرائيليين ويهيىء لهم أسباب مطاردة من يصر فيهـا على المقاومة . ان مثل هذا الخائن قد يوجد في الحقيقة والنـاس لا يواجهونه بغير الاشمئزاز والكراهية وحكم الاعدام . أما في العمـل الفني ، فان المؤلف مطالب بأن يقدم مبررات خيانته وأسبابها ـ كما فعل شتاينبيك في قصته التي استخدمت للدعاية أيام الحرب العالمية الثانية ، وان لم يكن هو قد كتبها للدعاية أو بهدف دعائي . ولكـــن الدكتور رشاد رشدي لم يكن يملك الوقت الكافي ولا النية الكافيـة لدراسة مثل هذا الخائن ، علاوة على ان الهدف الدعائي من المسرحية يستلزم تجميع العرب كلهم ـ في العمل الفني ـ في ناحية ضـد الاسرائيليين المتجمعين كلهم في الناحية المضادة . ولذلك فقد اكتفى رشاد رشدي بأن جعل هذا الخائن « يهوديا » ـ وان لم ينص علـى ذلك صراحة ـ ولعله لهذا السبب تجنب أن يذكر اسمه في قائمـة الشخصيات في بداية المسرحية . فمنحه بذلك مبررا منطقيا ـ مـن الناحية الشكلية ـ لخيانته ، وان ظل هناك مجال للتحفظ على هـذا المبرر . فما دام الصراع بيننا وبين الاسرائيليين ليس صراعا دينيا ، فلماذا جعل المؤلف من تشابه ديانة أبراهيم ليشع وديانة اليهـود المحتلين مبررا كافيا لديانته ؟ اننا لا نظن ان هناك مبررا اخر لهـذه الخيانة ما دام أن المؤلف لم يحاول ان يقدم اي مبرر لها سوى اسم الخائن نفسه الذي يدل على ديانته .

أما التغيير الثاني فهو أيضا يتميز باضافة جوهرية ـ غير مستفاد منها وغير معمقة ـ الى عمل شتاينبيك . لقد تجاهل المؤلف الاميركـي وجود أي رجل دين في بلدته النرويجية ، أما المؤلف العربي فقد جاء برجل ديني هو الشيخ عمرو ، بدلا من الطبيب النرويجي الذي يلعب دور العالم في بلدته ودور الحافظ لتاريخها كذلك . ان مهمة رجـل الدين في القرية العربية لا تقتصر على قيادة الطقوس الدينية ، وانما هي الحفاظ على الجانب الرئيسي من التراث والتاريخ ، وهو صاحب دور المعلم للصبيان والصديق الروحي للكبار ، ومن الطبيعي ان يتضخم دوره في أزمة « قومية » من هذا النوع ، لا لاسباب دينية وانما لاسباب تاريخية وسياسية واضحة ، تفرضها دوافع التكتل الاجتماعي القومي في وجه العدو الخارجي . ورغم هذا فان المؤلف بعد ان أتى بهـذه الشخصية الهامة اكتفى بأن جعله صديقا للعمدة يردد كلمات شبيهـة بكلماته حتى يتنوع ايقاع الحوار او يكون أداة لنقل الحوار بيـــن الشخصيات لا أكثر ، فاضاع على مسرحيته عمقا هاما كان جديرا أن يبعدها عن الوقوع عن حافة الدعاية المدمرة للفن .

أما التغيير الثالث ، وهو اضافة سلاح « السم » ، فنرجـو الا يكون نابعا من ادراك سيىء من جانب المؤلف لطبيعة العرب في مواجهة أعدائهم . اننا نلمس فهما أوروبيا من القرن الثامن عشر حينما كـانت ترتسم صورة يغللها الدخان وتتخللها العباءات والخناجر والبراقـع وقنينات السم كلما ذكر الشرق ، وتضاف الى الصورة ملامح راقصة عارية حينما تكون الحكاية أكثر تشويقا . كانت هذه الصورة هي خلاصة حكايات أوروبا عن الشرق ، وهي حكايات تدور معظمها حول صراعـات دموية رهيبة بين رجال أذكياء خطرين ، أجبن من مواجهة أعـدائهم بالسلاح في المعركة ، وأحرص من أن يسمحوا لهم بفرص الحياة .

ولكن الدكتور رشاد رشدي في رغبته المشكورة النبيلة للمساهمة بجهده الفني في معركتنا المصيرية كان متسرعا في اقتباسه عن قصـة شتاينبيك ، ونعتقد انه كان مقصرا في فهم طبيعة كل من المعركتيـن : المعركة التي انتجت القصة التي اقتبس عنها ، والمعركة التي مـــن المفروض أن مسرحيته كانت نتيجة لها . ففي سنة ١٩٤٢ ـ حين كتب شتاينبيك قصته ـ كانت الحرب العالمية الثانية حربا بين الديمقراطيات الغربية وحليفتها الدولة الاشتراكية الوحيدة مـــن جهة ـ وبيـــن

الديكتاتوريات النازية والفاشية والعسكرية من جهة اخرى . وكانت قضية الدفاع عن الديمقراطية والدفاع عن البلاد المستعبدة أو المفتوحة في أوروبا هي القضية الاساسية التي تشكل الطابع الاساسي لهذه الحرب . وقد كتب شتاينبيك قصته تحت تأثير فكرة الدفاع عن الديمقراطية الغربية في وجه الديكتاتورية النازية ، فركز قصته في الصراع بين شخصيتي العمدة النرويجي المؤمن بالديمقراطية في اطارها الليبيرالي الغربي والقائد الالماني النازي المشرب بروح الدكتاتورية ونزعة التسلط . ولكن الدكتور رشاد رشدي لم يكتشف أن محور الصراع العربي الاسرائيلي ليس هو مجرد أن يسرق اليهود فواكهنا أو ان يحرمونا من الديمقراطية ـ هذه الديمقراطية الليبرالية التي من المشكوك فيه أن أية قرية عربية قد عرفتها أو مارستها ، للاسف الشديد ـ الاسرائيليون يريدون شيئا أبعد مدى من مجرد الاستغلال الاقتصادي أو حرماننا من الحصول على الديمقراطية ـ حتى ـ انهم يريدون ابادتنا . والنموذج الحقيقي لقرية الدكتور رشاد رشدي ليس هو البلدة النرويجية ، وانما هو قرى دير ياسين ـ التي أبيد أهلها ، أو قبية التي قتل من أهلها أربعمائة رجل وشاب وصبي ـ الذكور فقط ـ في مذبحة جماعية استغرقت ساعتين ، أو قرية كفر قاسم التي قتل عمالها على طريق عودتهم لانهم تأخروا عن موعد حظر التجول ، أو قلقيلية التي نسفت نسفا كاملا وأزيلت من الوجود وتحول أهلها الى لاجئين يتهددهم الفناء الحقيقي بالرصاص والجوع والمرض.ولعل غيبة هذه الحقيقة عن رشاد رشدي ـ حقيقة الفرق بين قضية البدة النرويجية وقضية القرية العربية ـ هو الذي جعل الضباط الاسرائيليين يبدون « مهذبين » في مسرحيته الى هذه الدرجة . وقد صور شتاينبيك الضباط النازيين على هذه الصورة المهذبة لانه بالفعل لم يكن يعرف النازية على حقيقتها . فقد كتب مسرحيته قبل أن يعرف العالم كله شيئا عن المدى الحقيقيالذي وصله الاجرام النازي في بولندا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وروسيا ويوغوسلافيا . أما الدكتور رشاد رشدي فهو يعرف حقيقة الاجرام الصهيوني ـ أو على الاقل هذا هو ما نتوقعه منه اذا كان يقرأ الصحف الصباحية التي تصدر في القاهرة أو يستمع الى نشرات الاخبار ، ومع ذلك فانه لا يقدم الا صورة زيفها التخفيف لهذه الحقيقة .

لقد كتب شتاينبيك قصته في ظل مفهوم معين عن الادب الواقعي، مفهوم كان يكتفي ـ لتصوير الواقع ـ برسم خطوطه الخارجية العامة، علاوة على أنه لم يقصد بها الى الدعاية ، فخرجت قصته متوسطة القيمة بين أعماله العظيمة الاخرى . أما الدكتور رشاد رشدي فقد كتب مسرحيته بعد أن تطور مفهوم الادب الواقعي تطورا كبيرا ، علاوة على انه كتبها بغرض دعائي بحت فلم يحاول أن يكتشف من خلالها الابعاد الحقيقية لموضوعها الاساسي : محو الوجود القومي لفلسطين وتحويلها الى « وطن » للاسرائيليين وتزييف تاريخها وابادة شعبها وتعقب من لم يتم لهم القضاء عليه . ولم يحاول أن يفكر في جدوى الادب الدعائي عموما ، وفي جدواه للمقاومة على وجه الخصوص . ان المقاومة ـ أكثر من غيرها ـ بحاجة الى أدب عظيم ، يحقق لمتلقيه الوعي بقضيته والمتعة به في وقت واحد . والمقاومة ـ ليست بحاجة، أكثر من غيرها أيضا ، الى الادب الدعائي الذي يحول الوعي الى لحظة حماسة على الاكثر ، ويحول المتعة التي يتحقق من خلالها الوعي الى رغبة في التخلص من هذا الادب على الاقل ، أو الى رغبة في التصفية .. على الاكثر مرة ثانية !

الشجاعة ، والحقيقة ، والاسلوب الموضوعي

ونعثر بعد مسرحية رشاد رشدي على مسرحية أخرى ، صدرت في القاهرة في الشهر التالي مباشرة، في تموز سنة ١٩٦٧، هي «الشهيد»، التي ربما كانت المحاولة الاولى من مؤلفها ـ علي مصطفى أمين ـ للكتابة للمسرح . والحق أننا قد نظلم المؤلف اذا نظرنا الى عمله باعتباره نوعا من الدراما المسرحية ، والافضل أن نسميه نشيدا مسرحيا Theatrical recitation ، لانه لم يحاول أن ينسج موقفا مسرحيا واضح المعالم ، وانما نسج موقفا غنائيا استخدم فيه الحوار غير الدرامي ليدخل شيئا من التنويع على الصوت الغنائي الواحد ، وحاول أن يدفعه الى نوع من المستوى التعبيري بمحاولته «التلخيص» الموقف السياسي العام واسدائه النصح للامة العربية في النهاية بعد هزيمة يونيو ، من خلال شخوص عامة لا اسماء لها .. امرأة، وكورس، وعجوز ، ورجل ، يتحدثون عن شهدائهم الذين فقدوهم حين سقطوا في ساحة القتال . فالمرأة تنعي شهيدها والكورس يطالب بالثأر،وتنصح المرأة ـ التي بدأت ندبها بالمطالبة بالثأر أيضا ـ تنصح الكورس بالتعقل لان الثأر معناه أن نفقد الرؤية وأن نندفع الى معركة أخرى دون استعداد . ثم تنسلخ من شخصية المرأة ـ الكورس ، شخصية أخرى هي « العجوز » التي تتحدث بصوت الريح فتجيبها أصواتتأتي من السماء تتبين منها صوت ابنها الشهيد الذي يؤكد أنه لم يهزموانما استشهد فقط ، وأنه سيهزم اذا سقط رفاقه في شرك الخديعة أو الاستسلام ، وأن شفاءه الحقيقي هو ألا يشعر بأنه قد مات هباء دون ثمن اذا لم يستمر من ورائه زحف الصفوف .

وفي قلب هذا الصوت الغنائي الذي يحاول أن يخرج من اطار ذاتيته بالتجريد التعبيري وبالاداء الشعري الذي لا يتعلق بموقف مجدد ولا يرتبط بقضية خاصة ، نسمع بعض اللعنات توجه الى « اميركا بلد الخسة والعار » أو الى « ابن آوى » ، « الافعى » ، وينصحنا بأن نحذر الاول حتى ولو نطق بالحكمة ومن الاخرى لانها تتسلل لكي تخدع في الظلمة ، ويقول لنا « ان من يعطيكم سكينا فهو يعرف متى يذبح بها .. هذا درس الان » فنتبين ان اللعنات كانت درسا أيضا . ثم نتبين بعد هذا أن الشهيد الذي تبكيه المرأة والعجوز انما هو « مسيح اللحظة » الذي « صلبته القوة » ، « القوة تحتاج الى جلاد .. وصهيون هو الجلاد الان .. يا يسوع ، يا كنيدي .. نعم يا كنيدي .. مسيح الليلة غير مسيح الامس .. » .

والحق اننا لا نعرف لماذا سمى الكاتب عمله هذا مسرحية ، ولا نعرف لماذا نشرتها مجلة المسرح على انها مسرحية ، ولا نعرف ـ واغلب الظن أن كاتبها نفسه لا يعرف ـ المعنى الذي كان يريد ان يعبر عنه ، أو الغرض الذي كتبها بالتحديد من أجله ، اللهم الا أن يكون هو التنفيس الذاتي عن مشاعر هذه الايام السوداء المضطرمة بالغضب والرغبة العارمة في تخطي الهزيمة وصنع النصر . ولكن هذا التنفيس الذاتي لا يصلح لان يكون مصدرا لاي نوع من التعبير الفني الموضوعي الذي يحتاجه المسرح من اجل ان تتم التركيبة المسرحية التي يتم داخلها خلق عالم يتمتع بحضوره الخاص البعيد عن وجود كاتبه، عالم له قوانينه وعلاقاته ومواقفه وحركته الداخلية .. وله في النهاية فكرته المحركة ـ فكرته عن موضوعه الخاص المحدد ـ التي تصلب عوده على أرض هذا الموضوع ثم تدفعه الى هدف ما . ان الانفعال المضطرم قد يصلح كدافع سيكولوجي لكتابة قصيدة غنائية ، ولكنه لا يصلح وحده حتى لتكوين بذرة مسرحية أو نشيد مسرحي كتب للمقاومة .

يبدأ عمل علي مصطفى أمين بكورس من الرجال ، ممزقي الثياب محترقي الاطراف ، يرددون التكبير « الله اكبر » في ترتيل اشبه بصلاة العيد ، ويطالبون بالثأر . ولا نعرف علاقة ترتيل التكبير في صلاة العيد بالمطالبة بالثأر ، ولم يحاول الكاتب أن يقيم بينهما علاقة « خاصة » ـ يكتشفها هو أو يربطها بموضوعه ـ من نوع ما . وبينما تتحدث المرأة والعجوز عن شهيدهما ـ الذي يجب أن ندرك من خلال كلمة « يونيو » ان هذا الشهيد قد سقط في المعارك الاخيرة ، اذا بالمرأة تتحدث عن « ابن آوى » ، « الافعى » ولا نعرف معنى محددا لاسماء هذه الحيوانات سوى معناها الشائع ودلالاتها العادية:الخديعة والتسلل في الخفاء ، وهو لا يضيف بهذه الصفات الى وعينا بأعدائنا شيئا ، ولا نفهم ان كان يقصد نفس الاعداء أم أنه يشير الى أعداء اخرين اكتشفهم هو ولم يشأ أن يبوح باسمائهم . وبعد شهيد معارك يونيو ، اذا بالكورس يتحدث عن المسيح ثم عن كنيدي ، ليجعل من

الثلاثة رموزا متساوية القيمة الوجدانية ـ للاستشهاد . اما عن شهيد معارك يونيو فان الكاتب لم يكشف معنى استشهاده لانه لم يقل لنا اكتشافه الخاص عن معنى المعارك التي سقط هذا الشهيد في ساحتها .. انه شهيد « والسلام » ! . اما رمز المسيح فنعتقد ان كاتبنا لم يفكر في أن يستخدمه استخداما جديدا أو خاصا يضيف الى هذا الرمز القديم المشهور في الاداب العالمية كلها معنى من عنده او بعدا جديدا من اكتشافه . أما عن استخدام الكاتب لاسم كنيدي ، كرمز للاستشهاد ، يقارنه بشهيدنا وبالمسيح ، فاننا نتجاوز بهذا الاستخدام مرحلة الخلط الذي يبدو في الربط بين شهيدنا وبين المسيح ، لكي نصل الى نوع من التضليل وتزييف الحقيقة لا يمكن وصفه باقل من أنه تزييف مخادع يكشف عن ضحالة المستوى الفكري للكاتب وقصور رؤيته التاريخية والسياسية وعجزه المطلق عن فهم المعركة التي يكتب عنها ولها .

ان خطورة استخدام رموز من نوع رمز كنيدي في الفن ، يكمن في انها رموز مستمدة من وقائع معاصرة ما زالت تعيش حية في ذاكرة الناس وما زالت متعلقة بحقائق عالمهم السياسي الذي يعيشون فيه ويتاثرون باحداثه يوما بعد يوم . فاذا اضيفت الى هذه الوقائع ـ التي يحدد الناس موقفهم منها طبقا لانتماءاتهم الفكرية ومصالحهم الوطنية والاجتماعية ـ اذا اضيفت اليها هذه الظلال المستمدة من عواطفنا نحن القومية في لحظة انفعالية ملتهبة ، ضاع معنى الوقائع نفسها ، وزيفت عواطفنا وانحدر وعينا العقلي الى ضلال يفقده كل قدرة على رؤية الحقيقة وادراك معناها . لقد حاول البعض ان يصور مقتل كنيدي ـ الرئيس الاميركي الاسبق ـ على انه استشهاد في سبيل الديمقراطية والحرية وما لا ندريه ايضا ، واستغل البعض مسالة ضياع حقيقة القاتل لتضخيم هذا المعنى ، بينما يؤكد الواقع الذي عاصرناه جميعا ان المسالة في جوهرها كانت مسالة صراع بين جانبين من جوانب قوى الامبريالية الاميركية : جانب بعيد النظر وذكي وطموح يمثله كنيدي ، وجانب اخر قصير النظر ومتسرع وغبي مثلته قوى شركات الصلب والبترول والسلاح ـ التي يغلب الظن ان بعضها قد شارك في قتله . ان كنيدي ـ مثلا ولكي لا نغرق في تفصيلة سياسية ـ بدا خلافه مع تلك القوى الاخيرة حين اراد تجميد اسعار الصلب لكي لا يرهق ميزانية الحكومة التي كانت بحاجة ماسة الى هذا الصلب باسعار معتدلة لتصنيع انواع خاصة من السلاح تستخدم في فيتنام لاغتيال شعبها المقاتل العظيم .. وهذه هي حقيقة « مسيح» او « شهيد » .. « عصرنا » كما شاء البعض ان يصوروه والذي استخدمه الكاتب ظنا منه انه يعمق باستخدامه لاسمه معنى «شهيد» مسرحيته الذي لم يحاول اصلا ان يمنحه معنى خاصا .. والذي من المفروض انه شهيدنا .

لم يحاول علي مصطفى امين ان يحول لحظته الانفعالية الى رؤية موضوعية كاملة هي القادرة وحدها على انتاج الدراما المسرحية.ولذلك فانه لم يكتب عملا مسرحيا . ثم لم يحاول ان يزود لحظته الانفعالية حتى بذلك « التلمس » المبدئي للحقائق ، وترك نفسه فريسة لنوع من النزعة العاطفية المضللة التي لا تفرق بين قتلى صراع الاعداء فيما بينهم ، وبين شهدائنا نحن في معارك تحررنا من هؤلاء الاعداء جميعا ، ولذلك فانه قد كتب عملا مضادا للمقاومة نفسها وليس عملا من اعمال المقاومة ، لان ادب المقاومة بحاجة الى رؤية موضوعية للحقيقة ،وبحاجة الى عاطفة قادرة على « حب » الحقيقة وحدها ، وليس « حب » الزيف ايضا . ان الحب العاجز عن التفرقة بين الحقيقة والزيف حب سيىء ، لانه في « الحقيقة » ليس حبا ، وانما هو غذاء تتزود به الكراهية وتشتد به ازرها ! .

لماذا اخترنا هذا العمل اذن في مجال الحديث عن مسرحيات المقاومة ، ورغم انه يمثل النقيض الكامل لكل الاسس التي قلنا انها اسس اختيارنا للمسرحيات ؟

أعتقد ان دافعنا الى اختيار هذا العمل هو هذا التناقض نفسه ، الذي يساعدنا على توضيح الاسس التي قد تقنعنا لادب المقاومة ، ولمسرح المقاومة بصورة خاصة .

اننا لا نجد أنفسنا في هذا العمل ، ولا نجد قضيتنا ولا معركتنا ولا شهداءنا . ولكن هذا العمل يؤكد حقيقتين هامتين نعتقد ان ادب المقاومة بحاجة اليهما دائما . الاولى ـ وقد عرضنا لها ـ هي احتياج هذا الادب الملح الى « الحقيقة » العلمية يستخدمها ويقوم عليها أيا كان اسلوب استخدامه لها . أما الحقيقة الثانية فهي ضرورة التكامل بين الحقيقة العلمية وبين نوع من الاسلوب الموضوعي للتعبير عنها . اننا نشعر بوجود ثغرة واسعة بين عاطفة علي مصطفى امين التي دفعته الى الكتابة : عاطفة حب شهدائنا والرغبة في الانتقام لهم والاستمرار بقضيتهم دون استسلام ، وبين اسلوبه الذي اختاره للاداء الفني . اختار الكاتب اسلوبا تعبيريا حاول ان يجمع فيه بين تلخيص المشاعر الجياشة في كثافة الشعر ، وبين نزعة تعليمية مباشرة توحي بأنه قد وضع يده على « الحقيقة » وانه يريد ان ينقل الينا اكتشافه لها، بينما هو لا يزيد في « تعليميته » على اضافة المزيد من الغموض على تلخيصه السابق ، الامر الذي يحول الحقيقة الى رمز غائب في تلافيف المفاهيم الخاطئة والتعبيرات الملتوية والتسميات أو الصفات التي لم يشأ الكاتب أن يفصح عن معناها . يقول الكاتب على لسان المراة : « الصمت الان . فلنسمع درس اللحظات » ، فنتهيأ لسماع حقيقة مباشرة عارية توحي بها كلمة الدرس . ثم يأتينا الدرس نفسه الذي سكتنا تهيؤا لتلقيه ، فاذا هو كلمات ملتوية وتسميات غامضة تزيد من بعد الحقيقة عن أذهاننا : « درس اللحظة هو ألا تثقوا في ايد ناعمة ترفل في ثوب حرير .. لا تصغوا لصوت ابن آوى ولو نطق بالحكمة والافعى اذ تتحرك بنعومة فلكي تلدغ في الظلمة .. من يعطيكم سكينا فهو يعرف متى يلدغ بها .. هذا درس الان » . وهذا درس نعترف باننا لا نحسن فهمه ، لان الكاتب نفسه لم يهتم بأن يجعلنا نفهمه قدر اهتمامه بأن يفلت من التعبير ببساطة وشجاعة عن معنى ابن آوى والافعى ومن يعطينا السكين ومن هو صاحب اليد الناعمة الرافلة في الحرير ، حتى يفلت من الحساب . الكاتب يتحدث عن واقع نعيشه ويعيشه معنا . وهو يملك رأيا في هذا الواقع ويملك اكتشافا ظن أنه هو المعنى الحقيقي لاحداث الواقع ، ومع ذلك فها هو يلتوي بنا عن قصده ويفضل أن يراوغنا في اكتشافه .. واغلب الظن أنه فعل ذلك عن قصد ذهني متعلق بذلك الواقع ، وليس بدافع فني مجرد .

ان ادب المقاومة ادب للشجاعة بقدر ما هو ادب للحقيقة .وقد ضاعت الشجاعة في هذا العمل في اللحظة التي ضاعت فيها منه الحقيقة ، حين آثر أن يهرب الكاتب من مسؤولية « موقفه » الخاص الذي خلط بينه وبين الحقيقة .. وليس هكذا ما ينبغي ان يكونه أدب المقاومة .

***

كانت مسرحية رشاد رشدي، ثم نشيد علي مصطفى امين المسرحي، هما الاستجابة الاولى للمسرح العربي بعد هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ ، الى جانب القصيدة الغنائية الطويلة « رسالة الى جونسون » التي كتبها الشاعر والمؤلف المسرحي عبد الرحمن الشرقاوي ، واخرجها للمسرح كرم مطاوع . وهي قصيدة خطابية يستعيد فيها الشرقاوي صوته القديم في قصيدته التاريخية « رسالة من اب مصري الى الرئيس ترومان » التي كان قد كتبها سنة ١٩٥١ . وفي القصيدة الجديدة يطالع الشاعر وجه ترومان الكالح في وجه جونسون الكئيب ـ وجه القاتل وعدو البشرية في الحالتين ـ ويصب عليه اللعنات .

في تلك الايام الاولى التي تلت الهزيمة ، لم تتمثل استجابة المسرح في اكثر من هذه الاعمال الثلاثة : مسرحية مقتبسة لا يمكن اعتبارها عملا اصيلا من اعمال المقاومة العربية ، لانها لم تهتم باكثر من تأكيد ضرورة استمرار القتال دون أن تمنحنا أية رؤية جديدة أو خاصة بمعركتنا الى أبعاد هذه المعركة الانسانية أو السياسية أو

التاريخية ، ثم نشيد مسرحي ضل طريقه الفكري تحت وطاة التشتت بين رؤى سياسية متناقضة وبين أسلوب فني غير ملائم للموضوع الذي ألح على ذهن المؤلف ، فكانت النتيجة صرخة عاطفية مهدرة الطاقة ولا قيمة حقيقية لها ، ثم قصيدة غنائية خطابية لم تكتب اصلا للمسرح، وان كان المسرح قد استخدمها لغرض من اغراض التعبئة السياسية والعاطفية للجماهير وراء شعارات محددة ، ولاغراض سياسية محدودة .

وعلى أي حال ، فان عملي رشاد رشدي وعلي مصطفى امين ، يبدوان وكأنما قد صدرا عن عقليتين بعيدتين كل البعد عن قضية العرب المصيرية التي تتبلور وتصل الى ذروتها في الصراع العربي ضد الصهيونية وضد الوجود الاسرائيلي في الوطن العربي وعلى الارض العربية الذي لخصناه في مقدمة هذا البحث في انه صراع حول الارض والتاريخ ، حول أن يبيد العدو الصهيوني وجودنا القوميالعربي بالسلاح والنفي والجوع والمرض ، او أن يستمر هذا الوجود وينمو بنضالنا العسكري والعقلي والوجداني .

فاذا كانت المسرحيتان تمثلان الاستجابة الاولى ، المعروفة لدينا ، للمسرح العربي ازاء النكسة فليس معنى هذا أن كتاب ذلك المسرح جميعا كانوا بعيدين عن معاناة قضية شعبهم المصيرية التي وصلت بعد الخامس من حزيران الى ذروة حاسمة من ذرى صراعها التاريخي .

الانفجار ـ جوهر الحقيقة على المسرح

في يوليو سنة ١٩٦٧ ، كتب الشاعر الطبيب يسري خميس مسرحية لم يقدر لها أن تنشر أو تعرض ولكننا هنا لن نتوانى عن الحديث عنها ، الا أن تتاح فرصة نشرها أو عرضها على المسرح ـ لاهميتها الموضوعية كنموذج شكلي جديد للمسرح العربي من ناحية ، ولاهميتها الخاصة لبحثنا هذا من ناحية اخرى . هذا الى اهمية هذه المسرحية في توضيح مقدار ارتباط كتاب المسرح الجدد بقضايا شعبهم المصيرية .

لا شك ان الحقيقة التقريرية قد تكون في بعض الاحيان اكثر درامية من الدراما المؤلفة نفسها ، ولا شك أن عملية استحضار جوهر هذه الحقيقة التقريرية في صورتها الدرامية الاصلية ، هي عملية على درجة كبيرة من الصعوبة ، خاصة وان العاطفة الانسانية لا تترك مجالا للحياد ازاء حقيقة من هذا النوع . ان الطابع الدرامي للحقيقة لا يعني الا ان الحقيقة نفسها تحتوي على اكثر من وجه واحد ، او ان مصالح البشر واهواءهم قد صبغت تلك الحقيقة بصبغتها ولم تترك الفرصة لوجودها بصورة موضوعية أو مجردة . ان الحقيقة الاجتماعية حقيقة نسبية ، لا في طبيعة ودرجة معرفتنا بها شأن الحقيقة الفيزيقية وانما في طبيعة وجودها نفسه . ومع ذلك ، فليس من الممكن طبقا لاية زاوية للنظر ، أن يتحول قتل البشر وتعذيبهم ونفيهم من وطنهم وهدم بيوتهم عليهم وحرق محاصيلهم وتشغيلهم بالقوة واستغلال قوة عملهم وتركهم فريسة للجوع والبرد والاوبئة في الصحراء او في معسكرات الاعتقال او تجميع اللاجئين ، ليس من الممكن طبقا لاية وجهة نظر ان يتحول هذا كله الى حقيقة من نوع بهيج . ولا يمكن لمن يقترف هذه الاعمال ضد البشر ، مهما كانت درجة عدائه لهم ، أن يعترف بانه اقترف تلك الاعمال بالفعل او ان يباهي باقترافه لها . ان الضمير الانساني حقيقة واقعية أيضا ، والاخلاقيات الانسانية لا تقل عنالضمير الانساني واقعية . ولا يملك ـ حتى القتلة ـ أن يعترفوا بانهم قد وقفوا ضده أو ضدها وانهم لم يبالوا بايهما وداسوهما باحذية مستعارة من أي اساطير عن الشعب المختار أو ارض الميعاد . لا بد لهذه الاحذية من ان تغطي جيدا بلفائف محكمة مصنوعة من كلمات عن الديمقراطية والتقدم العلمي وحق تقرير المصير والتعايش الاخوي ورسالة الحضارة والمدنية ، والمحافظة على تراث البشرية من الضياع . ولا يملك المقتول او الضحية ـ قبل أن يمتلك قوة السلاح يحمي بها نفسه ـ الا ان يحاول أن يطن في وجه القتلة وعلى مسمع من العالم : انتم قتلة ومعذبون ولصوص اوطان ومدمرو بيوت وحارقو محاصيل ومستغلون ، كما انه لا يملك ساعتها الا ان يقول في وجه حماة القتلة والمستفيدين منهم انهم كذلك : حماة للقتلة ومستفيدين منهم . المقتول او الضحية لا يملك الا ان يعلن الحقيقة ، ولا يستطيع الا المعتوه او المغرض ان يتهمه بعدم الحياد او اللاموضوعية في عرضه لتلك الحقيقة . كما ان المقتول أو الضحية لا يمكن أن يركز عينيه على جرح واحد من جراح جسده الممزق ويطالب بمحاكمة القاتل على اصابته بهذا الجرح . المقتول يطالب بان يحاكم القاتل على جريمة القتل نفسها ، وليس على جريمة احداث جرح او عاهة ! .

وفي مسرحية « الانفجار ـ دراما تسجيلية عن مأساة فلسطين » ، التي كتبها الدكتور يسري خميس في يوليو سنة ١٩٦٧ ، كان الجرح هو حادث « انفجار » تخريبي قام به الاسرائيليون في السوق العربية في مدينة حيفا العربية ـ بعد بدء الاحتلال الاسرائيلي للمدينة ـ في يوم ١٨ فبراير سنة ١٩٤٨ ، قبل ثلاثة شهور تقريبا من انسحاب القوات الانجليزية من فلسطين واعلان دولة اسرائيل . وتضم المسرحية ـ التي تتخذ قالب المحاكمة للبحث عن مرتكب جريمة التفجير وعن اسباب هذه الجريمة ـ تضم ثلاثة من القضاة : انجليزي يرأس المحكمة ويمثل دولة الانتداب التي رعت عملية اغتصاب فلسطين وتسليمها للاسرائيليين ، واسرائيلي يمثل المجرم والدفاع عن الجريمة ، وعربي يمثل الاتهام ويعرض الحقيقة التي يحرص اليهودي على تزييفها حتى لا يدان امام « ضميره » هو اولا وامام ضمير العالم بانتهاك حياة الانسان واخلاقياته وحقوقه ، ثم « المندوب السامي » الذي يمثل دولة الانتداب ايضا ويجلس في المحكمة حكما اعلى ليحاول ان يجد حلا « عادلا » لقضية الانفجار . وهذه القضية البسيطة ـ قضية الانفجار في السوق العربي ، تتحول من خلال المسرحية الى قضية الوطن المسلوب كله ، وقضية التاريخ المنتهك والمستقبل الضائع لشعب بأسره ، وقضية الموت التدريجي البطيء في معسكرات الاعتقال التي اقامتها سلطات الاحتلال « للمشاغبين » من العرب ، الذين ناوأوا سياسة الانجليز في تشجيع هجرة اليهود الى فلسطين ، وقضيةالموت الجماعي السريع البشع ، الذي تكفلت به عصابات شتيرن والهاجناه وايتزل وغيرها التي تكون منها فيما بعد جيش دولة اسرائيل ، والتي دمرت في سنة ١٩٤٨ وحدها ١٦٩ قرية عربية ، وقتلت اكثر من عشرين الف عربي ، وشردت اكثر من نصف مليون من العربواجبرتهم على الفرار من قراهم ومدنهم ومزارعهم وحولتهم الى لاجئين في معسكرات التجميع التي تنفق عليها الامم المتحدة ! .

هكذا يصر القاضي العربي : ليست القضية قضية الانفجار وحده ، وانما هي قضية هذا الوطن المسلوب ، والتاريخ المزيف والمستقبل المضيع لشعب بأسره تهدده الابادة بالرصاص والديناميت والجوع والمرض .

اما القاضي الاسرائيلي فيصر على ان القضية هي قضية الانفجار: من الذي ارتكبه ؟ ويجيب في مهارة شيطانية في تلفيق الكلمات : انهم العرب ولا شك بهدف تحطيم روح التعاون مع اليهود واعاقة فرصة اقامة حياة مشتركة بينهم يحكمها العدل والاخاء والمحبة .. حسب قرارات مجلس الامن ! .

أما القاضي الانجليزي ومعه مندوبه السامي ، فيخطبان كثيرا عن ايمان بلادهما بالديمقراطية والسلام وحق تقرير المصير . ولاجل كفالة الديمقراطية فهما يصران على تجنب اعمال الشغب التي يثيرها العرب في وجه سلطات الاحتلال ، ولاقرار السلام فلا بد من نزع سلاح العرب حتى لا يلجأوا الى اعمال انتقامية ضد الاعمال «الفردية» السيئة التي قد يقوم بها بعض اليهود او الانجليز اضطرارا ، ولاقرار حق تقرير المصير .. تحول القضية الى مجلس الامن .. لاتخاذ قرار عاجل .

ولكن الحقيقة لا يمكن ان تتضح من احاديث القضاة وحدهم او المحققين .. فلا بد من شهود اذن ، والشهود بطبيعة الحال هم من

وقع الانفجار بينهم لكي يقتلهم ، وهم من صنعوا الانفجار . الشهود هم الضحايا وجلادوهم . وفي مشاهد يمتزج فيها الشعر بكثافته ونفاذه ، مع الحقيقة التقريرية بوضوحها المعتم وبساطتها ، في هذه المشاهد التي سماها المؤلف بالاغنيات ، وسمى الاغنيات باسمـــاء واقـــع اصحابها : اغنية الاسماك ، اغنية البرتقال ، اغنية البوتاس ، اغنية منفردة ، اغنية اللاجئين ، من هذه المشاهد ، نستمع في الاغنيات الثلاث الاولى الـــى قصة شعب فلسطين العربي نفسه ، نستمع الى حكايات ديـــر ياسين وقبية وقلقيلية وحيفا وصفد وبيسان وطبرية ويافا وعكا .. ثـم فـــي الاغنية المنفردة نستمع الى صوت الجندي الاسرائيلي الـــذي وضـــع المتفجرات في السوق العربية . انه يهودي من المانيا . قالوا لـــه ان فلسطين هي ارض الميعاد ، حيث الجنة تنتظره ، وحيث لم يجد الجنـة ولم يجد حتى الفرصة للعمل المجزي ، ولكنه وجد السلاح ، وقيل لـــه لكي تاخذ قطعة ارض فاقتل من تجده فيها ، او لكي تجد عملا فاقتل من يشتغله . وهكذا يتحول اليهودي الالماني الذي هرب من جلاديه النازيين، يتحول الى جلاد هنا يصنع الموت للآخرين . وفي الاغنية الاخيرة كـان الشاهد طبيبا في معسكرات اللاجئين . ولكـــن ماساة الوباء والجوع حيث وجبة الفرد في اليوم : رغيفان وقطعتان من السكر وملعقـــة ارز وخمس حبات من الفول ، وحيث يعيش الناس في الجحور او في خيـام صغيرة خصصت كل واحدة لعشرين شخصا فيفضلون عليهـــا العراء ، وحيث يوجد مرحاض واحد لكل خمسمائة شخص وتصرف الامم المتحدة حذاء واحدا لكل مائة رجل . هذه الماساة قررت للطبيب مصيـره : ان يرفض كل هذا ، وان يكف عن ممارسة الطب لكـــي يمارس الثورة : فالعنف المجرم وسحق انسانية الانسان وسلبه كل مقومات بشريته بعـد طرده من وطنه بهدف واحد : ان يقضي عليه الموت لكي ينقرض جنسه كله ، هذا العنف لا تواجهه الكلمـــات ولا المشارط ولا الادوية ، انمـــا يواجهه عنف مثله ، ثوري وانساني ونبيل : « ان مهنتي الجديدة هـي الثورة .. والثورة فقط .. والثورة المستمرة .. والعنف والقسوة حتى يستقر الوضع وحتى يرتد للعالم المعوج عقله » .

هناك اكثر من طريقة اذن لقول الحقيقة ، ليس من وجهات نظـر متعارضة ، لانه ليست هناك وجهات نظر متعارضة للحقيقة ، وانما هناك حقيقة واحدة وهناك تزييف لها . ولكن الحقيقة قد تقال كما هي بلسان من يكتفي بقولها او يشكو منها ، مثلما كان القاضي العربي ، او بائعـة البرتقال او عامل مصنع البوتاس او صياد السمك ، وهناك ايضا مـن يقولها وقد قرر ان يغيرها لكي تصبح الحقيقة هي الحق ايضا ، ولكـي « يستقر الوضع ويرتد للعالم المعوج عقله » ، مثلما كان الطبيب الـذي اكتشف عبث مقاومـــة السل والدونزنتاريا والاسخربوط والبلاجـــرا والتراخوما بخمس حبات من الفول في اليوم . والذي اكتشف العـلاج الحقيقي لكل ذلك : الثورة ان يستعيد الانسان ارضه بحـد السلاح ، ويستعيد معها تاريخه وحقه في الحاضر والمستقبل . لا ليتحرر مـن المرض والموت فقط ، وانما ليتحرر ايضا من الخوف والتواكل والعجـز بان يفتح هذه الارض بالسيف بعـــد ان فتح جبهتها قرونا طويلـة بالمحراث !.

ولا مجال للحديث هنا عن الشخصيات ، لان الموقف هـــو السيد الدرامي الذي يحدد طبيعة الناس . الى اي جانب هم يقفون . مـــع الحقيقة ام ضدها . مع الانسان المقهور المسلوب الوطن والمستقبل وحق الحياة ، ام مع قاهره وسارقه وقاتله . ومع هذا فان الناس البسطاء ، المقولين او الذين يستخدمون كادوات للقتل يبدون في المسرحية اكثر امتلاء بالحياة من القتلة صناع الجريمة او من المثقف الثوري الـــذي يعرف ابعاد الحقيقة كاملة ـ تاريخها وحاضرها والطريق الوحيد لصنع مستقبلها الانساني . فهؤلاء لا تسمح لهم دراما الحياة نفسها الا بـــان يكون لهم بعد شخص واحد اساسي هو مهمتهم التي كرسوا لها حياتهم : تزييف الحقيقة وقتل البشر ، ام معرفة الحقيقـــة وتعريفها للآخرين والقتال دونها .

كذلك فان الموقف الدرامي من نوع لا يسمح بان يجـــري الصراع امامنا . لان تجسيد الموقف على المنصة معناه تحويل الموقف الدرامـي الى « حدث » درامي، او الى قصة او حبكة على المؤلف ان « يؤلفها ». الموقف هنا موقف تم صنعه من قبل . والكاتب يستخلص جوهر هـــذا الذي قد تم صنعه لكي يحول الموقف التاريخي الى موقف مسرحي دون تدخل منه الا باختيار الوقائع الاساسية القادرة على اضاءة كل ما عداها من التفاصيل . فالكاتب قرر الا يؤلف ، وانمـا ان يستحضر جوهر مـا حدث عن طريق نقل تسجيل لاهم الوقائع الاساسية لتاريخ مـــا حدث من قبل . ومع هذا فقد اختار الكاتب الشخصيات صاحبـة المواقف ، مع الحقيقة او ضدها ، لكي تسجل هي « الحقيقة » او لكـي ترويها ، حتى تنتقل الينا ايضا لا حقيقة الوقائع فقط ، وانما حقيقة «مواقفهم» منها ايضا ، بما فيها حقيقة موقف الكاتب ايضا ، هذا الموقف الـــذي يتضح من خلال اختياره لما هو اساسي من وجهة نظره واساسي فـــي التعبير عن جوهر الحقيقة وفي القدرة على استحضار هـذا الجوهر . ومن ناحية اخرى فان الشخصيات التي لا مواقف فكرية واضحة لهـا ، تلك التي قهرت او كانت اداة للقهر او استفادت منه ، صائد الاسماك او بائعة البرتقال او عامل البوتاس او التاجـــر العربي المتعامل مـــع اليهود او الجندي اليهودي نفسه ـ اتجه الكاتب الى ان يحمل تلـــك الشخصيات بشحنة عاطفية ذات طابع غنائي ذاتي لكـــي يكفل تاثيرها الوجداني . فليس من الممكن لمثل هذه الشخصيات ان تصل الينا عبـر الادراك الذهني وحده ، والا كانت مجرد ابـــواق للشكوى او لتبرير ضعفهـا .

اغنية على الممر ـ التاثير بالعاطفة ، والتاثير بالعقل

تبلغ المقاومة ذروة من ذراها العظيمة في ميدان القتال ، حين يقف الرجال وجها لوجه بالسلاح . ولكن هؤلاء الرجال ـ رجالنا ـ لا يمكـن ان يقفوا هناك بصلابة اذا انتزعت جذورهم مـــن وطنهم . ان الوطن الذي يحاربون من اجله ـ دفاعا عنه او لاستعادته ـ قائم في داخلهم .. انه ذكرياتهم الخاصة وامانيهم ومشكلتهم ومخاوفهم . وفـــي مسرحية « اغنية على الممر » للكاتب المسرحي الشاب علي سالم ، نرى خمسة من هؤلاء الرجال ـ فصيلة من الجيش المصري ـ كلفت بالدفاع عن ممر على احد طرق سيناء .

هناك الرقيب محمد نور الدين ، الفلاح القديم ، مهنتـــه القتـال ويعرف كيف يكتشف معدن الرجـــال ـ شجاعتهم او جبنهم ـ مـــن عيونهم . وهناك منير عبد العزيز ، الذي حول حياته الى صفقة او دكان للتجارة ، بالعلم والحذق واصطياد الفرص ، ولكنه يموت بلا ثمن حين يعجز عن اصطياد الفرصة ، الفرصة الوحيدة التي كانت جديرة بـــان يعيش من أجلها . وهناك شوقي السيد ، الفاشل القديم الذي وجـد نفسه وحقق نجاحه الاول في القتال ، وهو يعرف كيف يقاتـــل ولماذا يقاتل ويحاول ان يحمل وعيه للآخرين . وهناك مسعد ابـــو المعاطي ، المرح الحسي المليء بحب الحياة ، الجسور الذي تضاعف جسارته مـن قدرته على القتال والموت . وهناك حمدي عبـــد الحميد ، الموسيقار المجهول ، صاحب الاغنية التي لم ينشدها احد الا على الممر ، والـذي يعرف كيف يعطي لحياته ولحياة الآخرين معنى ، وكيف يحلم بالمستقبل ويتعاطف مع الآخرين .

جاءوا جميعا يحملون وطنهم في قلوبهم ، وليس الوطن كرمـز مجرد يقاتلون تحت رايته ، وانما الوطن المتجسد فـي حياة كـل منهم الحقيقية . الابناء والمدارس والمشروعات الصغيـرة والجشع والزواج واكواب الليمون المثلجة ، والالحان المجهولة التي ينشدونها لاول مـرة قبل ان يلقوا الموت الكريه . انهم يحملون هذا الوطن ـ بالصورة التي يتخيلها كل منهم لوطنه ـ ولكنه بعيد عنهم بقدر انحصارهم في موقعهم الحصين امام العدو . ولذلك ، فانهـــم يحملون صراعاتهم ، تناقضاتهم وامكانية وحدتهم معا ، الى هذا الموقع . وتتخذ هذه الصراعات شكـــلا جديدا من أجل تحقيق وضع انسانـــي افضل . ولكن هـــذا الوضع لا يتحقق الآن الا بالانتصار او الاستشهاد الشجاع ، فان لكليهما معنـــى

واحدا : الصمود كوحدة واحدة في وجه العدو ومنعه من الوصول الى وطنهم ، الى الارض التي عاشوا عليها جميعا وتصارعوا او تكاتفوا ، وحيث كان لصراعهم او تكاتفهم هدف واحد : ان يحققوا لانفسهم وضعا انسانيا افضل . هناك ، كان للصراع نتيجة واحدة ، ان يتغلب جانب منهم لكي يستحوذ لنفسه على اكبر قدر من المتعة تتيحه الحياة . وفي ذلك الحين ، كان منير ، قناص الفرص ، هو الذي استحوذ على هذا القدر الكبير لنفسه : المال والسيارات والارباح التي تتدفق بانتظام والمساكن المريحة . وليس لاي ازمة يعانيها المجتمع الا معنى واحد : فرصة جديدة يزيد بها ربحه على حساب الآخرين . لقد تعود ان ياخذ فقط ، ولم يعرف ما هو العطاء او المشاركة . ولذلك فانه لا يملك هنا ما يدافع عنه . لقد تحول الى عبد لاشيائه ولممتلكاته ، واصبح لحياته هدف واحد هو ان يحافظ عليها لنفسه كجزء من ممتلكاته التي يستثمرها دون اعتبار لقيمتها ولا اعتبار للآخرين . اما الآخرون فانهم يحملون معهم ما يدافعون عنه، يحملون ذكريات الماضي واحلام المستقبل، وهم مصرون على الدفاع عن كليهما . وما تزال هنا ، في هذا الموقع امام العدو ـ ملامح ذلك الصراع القديم ـ بين المستغلين وقناصي الفرص ، وبين من يستغلون ومن لم يجدوا فرصة يقتنصونها ـ وان خفتت الآن حدة ذلك الصراع ، وبقيت حدته مستترة باقية وراء الصراع الاكبر المصيري الذي تعني الهزيمة فيه تهديد شعبهم كله ، واحلامهم وذكرياتهم ومطامعهم جميعا .

ومع ذلك فلا تملك هذه الشخصيات كلها ـ باستثناء منير وشوقي ـ اي ابعاد حسية قادرة على تجسيد معناها الواقعي او استحضار الحقيقة الاجتماعية او الانسانية التي ترمز اليها . اننا لا نستطيع ان نكتشف الابعاد الحسية للشخصيات الثلاث الاخرى الا من خلال الادراك الذهني وحده ، او الانفعال العاطفي وحده ، كل على حدة . احيانا تثير احدى هذه الشخصيات عواطفنا ، واحيانا اخرى تحاول ان تقنع عقولنا ، ولكن ايامنها لا تنجح في اثارة ذلك الاحساس العقلي ، الذي يجمع بين الجانبين ، ذلك الاحساس الذي يثيره حضور الانسان الحي، اذا لم يكن فاترا او منعدم المعنى محروما من التاثير . اما منير وشوقي فيستطيعان اقناعنا ذهنيا بحضورهما كشخصيتين حيتين ، ويستطيعان اثارة انفعالنا ، مع احدهما وضد الآخر ، شان الاشخاص الحقيقيين ، ولان كلا منهما يستطيع حقا ان يثير في اذهاننا في مشاعرنا دلالة الحقيقة الواقعية التي يرمز اليها . انهما يمثلان بوجود اكبر من كيانهما كشخصيتين ، وهذا الوجود الاكبر هو ما يجعلهما اقدر على التاثير العقلي والعاطفي في وقت واحد . انهما الطرفان الممثلان للصراع الاجتماعي على ارض الوطن . الصراع الذي يشنه منير وامثاله حتى يصبح الوطن مجالا مفتوحا امام انانيتهم وجشعهم ، والصراع الذي يشنه امثال شوقي من اجل تحقيق وضع انساني افضل للجميع. اما بقية الشخصيات فليست اكثر من تنويعات عاطفية مستمدة جميعها من شخصية شوقي نفسه ، ولم يتحول اي منها الى بؤرة تتجمع داخلها كل العناصر الجوهرية المكونة لحقيقة ـ او لمجال ـ اوسع منها . كلها شخصيات لم يستطع المؤلف ان يحولها الى اشخاص حقيقيين لانه لم يحدد لها موقفا فكريا واضحا تعانيه وتلتزم به من خلال اقتناعها الخاص وعلى اساس وجودها الانساني والاجتماعي ، ولم يزد دورها العقلي على ترديد كلمات مشابهة لكلمات شوقي عن الوطن والاصرار على القتال . فاذا استثنينا « حسية » مسعد الظاهرة في حديثه عن الزواج والطعام ، واذا استثنينا كلام حمدي عن اغنيته التي لم يصل بها الى الاذاعة ، واذا استثنينا كلام الرقيب محمد عن الشجاعة والجبن ـ وكلها ملامح تثير عواطفنا بصورة جزئية ولا يمكن ان تقنعنا بانها هي المكونات الكلية لشخصيات متكاملة ، اذا استثنينا هذه الجوانب من كل شخصية ، لوجدناها تبقى من الشخصيات الثلاث مجرد تسطيح مجوف لكلام عادي عن الوطن والوطنية .

ونحن لا نرى الصراع المباشر بين رجالنا الخمسة وبين العدو ، بمعنى اننا لا نرى العدو نفسه على المنصة . وانما نرى وجود هذا العدو ـ واثر الصراع ضده ـ في صورة طلقات الرشاش او اصوات الدبابات او مكبر الصوت . ولذلك فان الصراع الدرامي الاساسي في المسرحية ينطلق في الحقيقة من خلال حوار الشخصيات الخمس التي تنتمي كلها الى جانب واحد من المعسكرين المتقاتلين . ورغم ان المؤلف قد اكتشف تلك الحقيقة منذ بداية المسرحية ، فهو لم يتبين الحقيقة لاكتشافه . اكتشف ان حوار الشخصيات الخمس هو محرك الصراع في المسرحية ، وان لهفتنا على مصيرهم في معركتهم مع العدو ليس الا دافعا للمحافظة على حرارة متابعتنا لهذا الحوار الذي يتضمن صراعهم الداخلي . ولم يتبين القيمة الحقيقية لاكتشافه لانه لم يدفع بحوارهم الى المستوى الفكري القادر على اضاءة كل ابعادهم الاجتماعية والعقلية والنفسية ـ باستثناء منير وشوقي ـ اللذين تركز الصراع الاساسي بينهما في البداية حتى مات منير ، ففقدت المسرحية قدرتها على مواصلة الارتفاع بقيمتها الفكرية بعد موته ، وان ظلت محافظة على حرارتها العاطفية ، باستغلال المؤلف لاغنية حمدي الوطنية التي ظلت تتردد حتى النهاية لترمز الى الدافع الذي يحثهم جميعا على الصمود .

ومع ذلك فان هذا الدافع وحده ـ رغم ثرائه الجزئي ـ لا يكفي لخلق عمل درامي قادر على تغذية مطالبنا الروحية والعقلية ، خاصة ونحن نعيش معركتنا المصيرية . لا يستطيع ادب المقاومة ان يكتفي بان يكون ادبا عاطفيا تتردد فيه كلمات الوطن والوطنية دون ان نتبين المعنى الحقيقي لهذه الكلمات ودون ان ندرك ماذا يعنيه الوطن لكل ممن يرددون اسمه ، ادراكا عقليا واضحا . اننا لا نستطيع ان ننتصر اذا حاربنا « بالامر » ، ولا نستطيع ان ننتصر ايضا اذا حاربنا لمجرد اننا « نحب » بلادنا دون ان نعرف لماذا على وجه التحديد نحارب، لا كافراد، وانما كشعب واحد . وليس معنى هذا ان يتخلى ادب المقاومة عن مخاطبة عواطفنا ، فانه بهذا الشكل سيكف عن ان يكون ادبا ، وحتى اذا فعل ذلك بصورة من الصور فلا شك انه لن يؤثر في غير مجال الذهن المجرد . ان الثراء المتكافىء لادب المقاومة من القيم العقلية والروحية ، انما يبدأ باكتشاف ذلك التوازن التراجيدي العميق بين التاثير العاطفي والتنوير العقلي .

زهرة من دم ـ جوهر الحقيقة من ناحية اخرى

ماذا اذا انتصر العدو في احدى معاركه اذن ، وسلب جزءا من الوطن ؟

ان العدو لا يطمح بما قلنا الى احتلال ارض الوطن واستغلال شعبنا فحسب ، وانما هو يطمح ان يبيد هذا الشعب وان يمحو تاريخه وان ينسب الى الارض تاريخا زائفا يحيلها الى وطن خاص به . انه يريد ان يحل شعبه محل شعبنا ، وهو يستخدم العنف الارهابي المنظم لتحقيق هدفه . ورغم ان شعبنا لم يكف ابدا عن المقاومة منذ سياسة تهويد فلسطين في اواخر القرن الماضي ، فان المقاومة لم تكتسب وجودها الشامل وبناءها العملي والذهني والوجداني في عقول جماهير شعبنا ومشاعرهم الا بعد فترة من الزمن كانت لازمة لاستيعاب مدى الخطر الذي يهددنا وللتخلص من عدد من العراقيل الاجتماعية والسياسية والروحية والمادية التي كانت تمنع من تحول اعمال المقاومة الفردية الى العمل الانساني الاساسي لشعب باكمله . والحق ان تضخم الخطر واتضاح معالمه ونواياه بصورة عملية هو الذي ساعد على خلق رد الفعل المقابل له في صورة المقاومة الجماعية بالعنف : الكفاح المسلح .

ان مئات القرى المهدمة والبيارات المحروقة وآلاف الرجال والنساء والاطفال الذين ذبحوا في المجازر المنظمة ثم اعمال ضم الاراضي والتوسع المستمر التي قام بها العدو قد اثبتت نيته الحقيقية : ان يمحو مجتمعاتنا وشعبنا من الوجود ليحل محلهما بمجتمعاته وشعبه . ورغم ان الجزء الاعظم من شعب فلسطين قد طرد من ارضه ـ وهو شعب معظمه من الفلاحين ، ورغم اهمية استمرار الارتباط المباشر بين الفلاح وارضه ـ عند الكثير من المفكرين

والسياسيين الثوريين ، بما في ذلك ثوار حروب التحرير الشعبية الذين واجهوا انواعا مختلفة من المستعمرين والمعمرين (١) ، رغم انقطاع الصلة المباشرة بين الفلاح الفلسطيني وارضه ، فان الارتباط الوجداني بهذه الارض ـ هذا العنصر الميتافيزيقي تقريبا ـ قد أثبت قدرته على التحول الى طاقة مادية هائلة حين تتبينه الجماهير وتؤمن بضرورة استعادته في صورته الاصلية ، او الصورة التي كانت مصدرا حقيقيا له : ان تستعاد الارض نفسها لتستعاد الصلة المباشرة بينها وبين الشعب الذي طرد منها ، حتى ولو كف الشعب عن ممارسة الزراعة كعمل اساسي له بعد طرده من الارض .

ان ذكريات الطفولة ، والاعتزاز بنضال الآباء ، وعشق الارض ، والشعور بدسامة تربتها وعبق اشجارها والتمسك بحلم بيت الاسرة القديم ، والاسى على صحبة جيران اوفياء ذبحهم العدو او اصدقاء كرماء اجبروا على الفرار ، والتمسك بحب ابنة الجيران رفيقة الصبي القلق وشريكة الانتظار المحموم .. ان كل هذه العلاقات والمشاعر العاطفية البسيطة ، التي تعيش في وجدان البسطاء من الناس ـ جنود جيش الثورة الحقيقيين ـ دون اي عمق فكري او تمثل فلسفي ما ، هي التي تشكل في الاساس صورة « الوطن » في اذهانهم .. الوطن الضائع الذي لا معنى للحياة بدونه ، ولا معنى للحياة بدون استعادة ذكرياته ، ثم لا معنى للحياة بدون النضال من أجل استعادته هو نفسه : أرضا وبيوتا وجيرانا واصدقاء واحباء !.

ولكن استعادة ذكريات الوطن في اثناء النضال من اجل استعادة الوطن نفسه ، تمنح هذه الذكريات عمقا جديدا ، وترفعها من مستوى المشاعر العاطفية الى مستوى المواجهة العقلية لواقع الوطن والشعب نفسه ، لان النضال من اجل استعادة الوطن انما تعني النضال من اجل صورة للوطن في المستقبل ، وهذه الصورة لا يمكن تمثلها بالشعور العاطفي وحده . فكما يجمع العمل المنتج في الارض او المصنع بين العمال ويوحد معاناتهم ومشاعرهم ، كذلك يوحد العمل النضالي بين كل ذكريات المناضلين وعواطفهم وهمومهم وآلامهم وآمالهم ، لكي يصبح الوطن « الفردي » وطنا « جماعيا » حين تتحول اعمال الافراد المنعزلة التي يحركها الغضب او السخط او الرغبة في الانتقام ، الى ثورة شاملة تضم الشعب كله وتطهره من انقساماته وادرانه القديمة وخوفه واحساسه بالضياع او العجز . ونستعير هنا عبارات طويلة من فرانز فانون ، مع ادراكنا وتأكيدنا لاهمية الاختلافات بين قضية فلسطين ونوع الصراع الذي يخوضه الشعب العربي الآن ، وبين القضايا او التجارب التي كانت مصدرا لاقوال فانون :

« ان ظهور المعمر كان معناه لدى المستعمر موت المجتمع الاصلي ، وفناء الثقافات القديمة وتجمد حياة الافراد في آن معا . فالمستعمر يرى الآن ان الحياة لا يمكن ان تعود الى الانبثاق الا من جثة المعمر حين يصبح المعمر جثة متفسخة ... غير ان هذا العنف ، لانه العمل الوحيد الذي يقوم به الشعب المستعمر يكتسي طابعا ايجابيا انشائيا. فان هذا الكفاح العنيف يجمع الافراد ، اذ ان كل واحد منهم يصبح حلقة عنيفة في السلسلة الكبرى ، في الجسم الكبير العنيف الذي انبجس ردا على عنف الاستعمار ، فاذا الفئات المتخلفة يعرف بعضها بعضا ، ويلتقي بعضها ببعض ، واذا الامة المقبلة تكون منذ الآن كتلة غير منقسمة .. ان تعبئة الجماهير حين تتحقق بمناسبة حرب التحرير ، تبث في ضمير كل فرد فكرة القضية المشتركة والمصير الوطني والتاريخ القومي ... (٢)

وفي مسرحية « زهرة من دم » ، وهي العمل المسرحي الاول للكاتب الروائي والقصصي الدكتور سهيل أدريس ، نواجه كل تلك الحقائق .

١ ـ انظر مثلا : ماوتسي تونغ « العناية بحياة الجماهير والانتباه لاسلوب العمل » المقتطفات ص ٩٣ ـ الطبعة العربية الثانية ، فرانز فانون « معذبو الارض » ص ٩٣ ترجمة جمال الاتاسي وسامي الدروبي.
٢ ـ فرانز فانون ـ المصدر السابق ص ٩٣ .

نواجه المشاعر العاطفية التي تربط بين الانسان العربي وارضه والتي يتجسد فيها معنى « الوطن » في اذهان المناضلين ، ونواجه ايضا الوعي المنبثق من العمل النضالي نفسه ، بالوطن كتاريخ وكثمرة للعمل الانساني وكمستقبل لا بد من صنعه بالعمل النضالي ايضا . ولكننا في « زهرة من دم » لا نواجه عواطف مطلقة ولا افكارا مجردة ، لاننا نواجه الناس الذين يحملون العواطف والافكار ، والذين يقاتلون فيكسبون المعارك او يخسرونها ، ويضيفون الى آلام شعبهم ومباهجه آلاما ومباهج جديدة ، ويدفعون ثمن المستقبل بالدم الانساني ـ دمهم ودم اعدائهم أيضا ـ لكي تتبرعم في النهاية زهرة الدم .. وطنهم الذي حافظوا عليه في أحلامهم ، وحققوه مرة ثانية حين زرعوه في الارض وسقوه دما .

اننا نواجه هنا أولئك الرجال والنساء الذين يحملون ذكريات الطفولة ويعتزون بنضال الآباء ، ويعشقون الارض ، ويشعرون بدسامة تربتها ويتشممون عبق أشجارها ، ويتمسكون ببيت الاسرة القديم حتى بعد ان ينسف البيت ويستحيل حلما من احلام الماضي الذي يقوضه الاعداء ، ويتأسون على صحبة جيران او اصدقاء ذبحهم العدو او اجبرهم على الفرار ، ويتمسك الواحد منهم بحب ابنة الجيران رفيقة الصبى والانتظار والنضال .

كذلك فاننا نواجه الاعداء انفسهم . الذين لا يملكون اي ارتباط انساني حقيقي بهذه الارض ، ولا يملكون الا ارتباطا زائفا بها تم صنعه بالتلقين لان هذا الارتباط كان من المستحيل ان يتخلق تلقائيا في صدورهم ما داموا لا يملكون على هذه الارض تاريخا صنعه العمل الانساني .

وفي المسرحية يدور الصراع بين الجماعتين . بين الذين يقاتلون لكي يحافظوا على التاريخ والمستقبل ، ويشيدون في قتالهم ذلك النوع الجديد من البشر الذي اكتشف ان القتل هو وسيلته الوحيدة للمحافظة على الحياة ولصنع حياة انسانية ، وبين ذلك النوع القديم المتفسخ الذي يدمر الحياة بالقتل أيضا عاجزا عن ان يصنع حياة انسانية من اي نوع .

هناك فارق بين قتلنا وقتلهم ، لان هناك فارقا بين قضيتنا وقضيتهم . وتتفرع الفروق وتتعدد لكي نكتشف فعلا ان هناك نوعين من البشر يصطرعان ، ولكن الفارق الاساسي الذي نكتشفه ونكتشف واقعيته وصدقه وقيمته هو ذلك الفارق بين الانسان العادي ، صاحب الوطن والتاريخ والمستقبل ، وبين الانسان الذي رفض ان يكون له وطن يكتسبه بالطريقة الانسانية الوحيدة : ان يصنع هذا الوطن بالاشتراك في تاريخه ، والذي حرم بناء على هذا الرفض ان يكون له تاريخ او مستقبل ، والذي يعوض هذا النقص بأن يزيف لنفسه تاريخا يصطنعه من الاساطير ومن العبارات الغامضة مثل « قدرنا التاريخي » ، وبان يصطنع لنفسه مستقبلا اعتمادا على هذه الاساطير وعلى ابادة شعب بأسره .

تقدم المسرحية عدة نماذج من هذا الانسان العادي ـ القادر وحده على ان يكون بطلا وعلى ان يكون ضحية ايضا .

هناك نزيه ، قائد الفدائيين ، الصلب الممتلىء بالعاطفة الذي يتجسد فيه ميراث الاسلاف المستنير ، والارتباط بالارض ، وميراث نضال الاجيال السابقة وعملهم ، والطموح الى ملء الفراغ الذي خلفه الماضي بكل ما يمنحه الحاضر من واجب الصمود ، وما يحتمه المستقبل من واجب الانتصار . وهناك هشام ، طالب الطب القديم ، العاشق الذي تلازم في وجدانه حبه لليلى ـ شقيقة نزيه وابنة عمه ـ واحساسه بفداحة آلام شعبه التي عرفها في الاجساد المحترقة والجراح الطرية ، وهناك فتحي ، اللص القديم ، الذي الجأه الجوع الى اللصوصية ، والذي دفعته تجربة السرقة الى اكتشاف معنى ان يسرق وطن بأكمله من شعبه والى اكتشاف انه سيكون هو الخاسر دائما مهما سرق ، لان الغنيمة كلها قد سرقت منه هو ، حينما سرق وطنه ، وهناك الياس ، الذي عرف نفسه كعربي ، وعرف واجبه كمقاتل ، حين صفع يهودي أباه ساعة طردوا من أرضهم ، والذي دفعه الانتقام الى القتال ، وحين

شرع في القتال انتقاما تحقق وعيه الصحيح : انه لا يقاتل ولا يقتل لينتقم ، وانما هو يقاتل ويقتل ليستعيد الوطن كتاريخ وكمستقبل . وهناك ايضا سعيد ، وسعيد ليس فلسطينيا ، وانما هو عربي من لبنان ، انه ان لم يكن منتميا الى الارض التي سلبت ، فانه ينتمي الى الارض المهددة بالسلب ، حيث اتيح الوقت والفرصة للشعور بضياع الاجيال التي شهدت بداية ((النكبة)) ثم سلسلة من الهزائم المتصلة بدت وكأنها ((قدر تاريخي)) لنا وللاعداء حقا ، وحيث لم تجد بقايا آمال الشرفاء ما تتعلق به غير الاجيال المقبلة ، وحيث كان هذا التعلق في كثير من الاحيان لا يزيد عن ستار يخفي التواكل والسلبية والاستسلام . ولكن سعيدا يمثل انعطافة الوعي الجديد التي خلقتها الهزيمة الجديدة حينما بدا كل شيء مهددا بالضياع الحقيقي ، الارض التي لم تسلب بعد مثلما ضاعت الارض التي سلبت بالفعل . انسعيدا يحتوي على بذرة القاتل ((المهاجم)) الذي لا ينتظر العدو حتى يقتحم عليه داره وارضه .. ((وروضة اطفاله التي تضيئها المصابيح في الاعياد)) ، وانما جاء ليشارك في ابادة العدو قبل ان يبيده العدو ، وجاء ليغتسل من ادران الهزائم السابقة ولينفض عن كاهله عبء الاحساس بضياع الجيل الذي كاد ان يضيع نفسه باستسلامه للهزيمة. ومن ناحية اخرى فان سعيدا يمثل زاوية اخرى لالتزام المؤلف ـ الدكتور سهيل ادريس بقضية وطنه . فالمؤلف العربي ـ اللبناني ـ يبرز من خلال سعيد موقفه ازاء وطنه القطري ـ لبنان ـ كقطر عربي لا بد أن يلتزم بقضية العرب المصيرية ، بالمستوى الذي تفرضه ظروف هذه القضية واعباء الكفاح من اجل انتصارها .

ان هذا المستوى الجديد الذي بلغته قضية الشعب العربي،يفرض على الفدائيين الخمسة تغييرا حاسما في حياتهم . ان نزيه الصلب لا يكتفي بصلابة الروح يواجه بها العدو ، وانما يحمل السلاح ليقهره به . وهشام يتخلى عن حياة طالب الطب الناعمة في بيروت ويأتي ليعيش في العراء وفي الكهوف والغابة وليواجه الموت حاملا سلاحه في وجه العدو . وفتحي يتخلى عن اللصوصية ويتحول الى فدائي شجاع يصنع ببسالته الجسدية الخارقة وبوعيه الجديد بالحياة وباللصوصية الحقيقية حياة جديدة لنفسه ولشعبه ، والياس يتخلى عن فكرة الانتقام الفردي ، ويحقق هذا الانتقام ايضا ، باندماجه في قضية شعبه وبذوبان قضيته الخاصة في قضية هذا الشعب . وسعيد يتخلى عن احساسه بالهزيمة وضياع جيله ويعود ليحمل مسؤوليته، واعيا هذه المرة بأن حماية الاجيال الجديدة لا يكون بمجرد تلقينها المعلومات العلمية ومكارم الاخلاق ، وانما يكون بأن يتحول جيله الكبير الى طليعة مقاتلة في هذه الحرب التي قد تطحن باضراسها اجيالا برمتها .

وحتى زياد ، الفتى اليافع الذي يحمل في صدره قلب ابيه الجسور الذي خرج ذات يوم ليقاتل العدو ولم يعد من القتال ، زياد هذا الذي لم يعرف بعد كيف يمسك البندقيةيجرفه تيار النضال ايضا، او بتعبير اصدق يجرف ضعف صبيانيته ويصهره ويملأه تحرقا وشوقا الى القتال لينخطى جدار عمره الصغير رافضا ان يعامل كالصغار ، فيفتدي المقاتلين الكبار بنفسه ، ثم يعود بعد ان تم له كسر جدار الطفولة وبعد ان اكتسب لنفسه غصبا حق القتال مع الكبار الذين افتداهم .

بل أن احمد ، الجاسوس العربي ، الذي خان وطنه لا بدافع انحطاط اخلاقي ـ فالمؤلف يصر على رؤيته الموضوعية الهادئة حتى وهو يصور الجاسوس نفسه ـ وانما بدافع من انانيته وفرديته وجشعه ووعيه الزائف بفكرة الامان الشخصي وفكرة السلام . ان الجاسوس نفسه قادر على التخلص من عوامل هزيمته كعربي فرد ، عوامل الانانية والفردية والجشع والوعي الزائف ، حينما يقترب اقترابا فعليا من النضال ، من العنف الثوري نفسه او من نتائجه . لقد رفض هشام ـ الفدائي الاسير الجريح ـ شربة ماء من يد الجاسوس ، ليكتشف احمد قيمة ان يكون الرجل مقاتلا ، وقيمته حين لا يملك ـ على الاكثر ـ الا ان يقدم للمقاتل الذي خانه بنفسه شربة ماء .

وهناك ايضا الام ، ام نزيه وزياد وليلى ، تلك الارض القديمة ، المليئة بالحب لابنائها ، ويجاوره في قلبها الخوف على الابناء . ان تحقيق الحب بالخوف لا ينتج الا الحرص على الحياة بأي ثمن. وغالبا ما يكون الثمن هنا هو الحياة نفسها . ومع هذا فلم تعد الام بمنجى من التغير الذي فرضه النضال على الجميع ، وان كان تغيرها متلائما مع تجربتها وطاقتها ومع الحب الذي يملأ صدرها ، فلم تعد تملك الا ان تدعو لابنائها لانهم عثروا على الطريق الحقيقي لممارسة حبهم لامهم ولكل ما منحته لهم هذه الام : ان يقاتلوا دفاعا عنها او لاعادتها كما كانت ، ببيتها وبيارتها وأمنها واندماجها في العمل .

ثم هناك ليلى ، زهرة الدم النابتة غريبة بين زهور اخر ، عند بئر الساقية ، كل ساقية ، وعند سفح كل رابية وضفة كل نهر وحافة كل طريق . يعطي المؤلف لليلى بعدها الانساني ، كشخصية انسانية تحب وتناضل وتستعطف ولا تعرف ان كانت باستعطافها قد استسلمت او بدأت طريق الاستسلام ، ام انها قد خدعت ـ بطابع المرأة الرقيق ـ ولم تكن في وعيها حين اغتصبت . ومن حقيقة اغتصابها ـ سواء كان ذلك باستسلامها أم بخديعتها ـ يمنحها المؤلف بعدها الرمزي الشاعري المؤلم . فنحن قد هزمنا في الحرب واغتصبت ارضنا بالخديعة والقهر وحد السلاح . ولكننا ايضا لا نستطيع ان نبعد اللوم عن انفسنا ، فنحن لم نكن مخلصين تمام الاخلاص في حربنا ، ولم نتزود بكل وعينا وعتادنا لنضمن النصر . لقد استسلمنا لمصير الهزيمة وحاربنا بنصف عزم . ولكن سواء أكنا قد استسلمنا أم خدعنا أم اخذت ارضنا غصبا ، فاننا نعرف ان ارضنا لن تعود الا بالعنف ـ بفيض من دمائنا ودماء اعدائنا . آنذاك ستكون الارض المروية بالدم البشري عروسنا المجلوة تعود الينا بين صفوف السيوف .. مثلما تعود ليلى في حلم هشام في ثياب العرس البيضاء المرقطة بأزهار حمراء قانية بلون الدماء .

هؤلاء هم البشر العاديون في مسرحية ((زهرة من دم)) ، القادرون على البطولة وحدهم وعلى التضحية . انهم ابطال بقدر ما يحولون الحقيقة في قضيتهم الى حق لا يماريهم احد فيه . وهم ضحايا ايضا بقدر ما لبطولتهم من ثمن فادح يدفعونه باقتناع ورضى . ولذلك فان المؤلف لا يقدمهم في ثياب مبرقشة من الكلمات الكبيرة . انهم اناس عاديون يتحولون الى ابطال لان البطولة اصبحت قدرهم ساعة اكتشفوا ان النضال وممارسة العنف الثوري هو سبيلهم الوحيد الى استعادة وطنهم واستعادة انسانيتهم ايضا . ونعود الى فرانز فانون مرة اخرى لنأخذ منه عبارته : ((والعنف يطهر الافراد من السموم . انه يخلص المستعمر من مركب النقص الذي يعيث في نفسه فسادا ويحرره من موقف المشاهد او اليائس . انه يرد اليه شجاعته ويرد اليه اعتباره في نظر نفسه ..)) . ان جوهر انسانيتهم التي يكتشفها سهيلادريس ويجسدها هو جوهر الانسان العادي ، ولذلك فانه يختار ـ لكي يبدأ مسرحيته ـ ذلك المشهد الشديد البساطة والهدوء والعادية ، مشهد المناضلين وهم يتناولون الطعام ويمزحون ويثرثرون ، فيكشف المؤلف من ثنايا ثرثرتهم عن شخصية كل منهم ، وعن التغير الذي احدثهالنضال على المستوى الجديد في هذه الشخصية ، ثم وهم يذعرون حين يداهم العدو البيت ، ثم وهم يرتبون كيف يتخلصون من مأزقهم ، وهم يواجهون الالم الفادح حين يفتديهم الصغير الذي لم يتعلم كيف يحمل بندقيته بعد ، وهم يودعون البيت الذي اكرمهم ويفسحون لزميلهم العاشق فرصة لقاء حبيبته بقدر ما يسمح الوقت لهم .. ثم وهم يواجهون العدو ـ مجروحين واسرى ـ واثقين من الموت ثمنا لصمتهم ولكلامهم جميعا ، فيفضلون الصمت حين لا يكون الصمت بطولة وانما واجبا ، ثم وهم ببساطة في مخبئهم يستريحون ويستعدون لقتال جديد .

اما الاعداء فهم اناس من نوع مختلف ، وجوهر انسانيتهم ليس هو جوهر الانسان العادي ، لانهم بالفعل ليسوا بشرا عاديين . انهم لا

يملكون تاريخا انسانيا ، او انهم فضلوا ان يتخلوا عن تاريخهم الانساني ليستبدلوه باسطورة موهومة ، وهم لا يملكون قضية حقيقية وانما يملكون وعيا زائفا بقضية مصطنعة لم تكن هي الفيض التلقائي لمعاناتهم التي لا ينكرها عليهم الا من يفوقهم في وحشيتهم ، وانما كانت قضيتهم نتاج تزييف ذهني قام به مفكرون معادون للحقيقة وللتاريخ وللانسانية . ولكن هؤلاء الاعداء قادرون مع ذلك على التدبير المحكم وعلى التماسك، رغم افتقارهم للرؤية الاصيلة وللشجاعة . فليس التدبير هو الرؤية ، وليس التماسك مثل الشجاعة . لكل ذلك فانهم اذ يسبحون ضد تيار التاريخ والمستقبل ويزيفون الحقيقة ، فانهم قد يكونون قادرين على رسم خطة وعلى الشروع في تنفيذها في روية وهدوء واحكام ، ولكنهم سيفقدون كل روية وكل هدوء وكل احكام اذا فوجئوا بالحقيقة الواقعة ، حقيقة ان الشعب الذي دبروا لابادته واثقين من انهياره السريع ، قد حمل السلاح وشرع في قتالهم بصورة جدية . انهم يستطيعون في هذه الحالة ان ينزعوا اخر قناع من اقنعة الانسانية لكي يبدو وجههم الحقيقي : حثالة عنصرية تعفنت ومزقت تحت وطأة الوعي الزائف الذي ملك عقولهم وشوه انسانيتهم ، وتحت وطأة العنف الهمجي الذي يمارسونه بانفسهم ضد الحق وضد كل القيم الانسانية، وتحت وطأة الفراغ الروحي والقحط الاخلاقي ورفضهم التاريخي للاندماج في اي مجتمع انساني او للانتماء الى اي مجتمع يعيشون فيه . انهم يبدون كالتماثيل المجوفة لا يملأ ارواحهم ايمان حقيقي ، والقتل عندهم يبدو افناء للحياة لانهم وضعوا انفسهم ضد الحياة نفسها وضد الحياة الانسانية بوجه خاص . لقد امتلأوا احساسا بانهم من نوع بشري أرقى من سائر البشر ، ولذلك فان الحياة البشرية المتجسدة في « الانواع » الاخرى تبدو ولا قيمة لها ، أما القيم الاخلاقية والنفسية التي تواضع عليها الجنس البشري والتي اكتسب انسانيته بناء عليها ، فانها تبدو لهم شيئا سخيفا اذا فكروا فيها على الاطلاق . انهم يعيشون ويتصرفون ـ في مواجهة « الانواع » البشرية الاخرى كأنما هم البشر وحدهم .

يرسم سهيل ادريس صورة الضابط الاسرائيلي ومعاونته التي تتكفل بجزء من محاولة تحطيم معنويات الفتى زياد ، على اساس من هذا الفهم للعدو الذي تآكلت انسانيته وتآكلت معها كل قيمه الاخلاقية والروحية جميعا . انه عدو خطر ، قادر على القتل بعد ان استطاع ان يفرغ ارواح ادواته من ارتباطها حتى بالجنس البشري كله حينما عبأها باسطورة التفوق على البشر بارادة الله نفسه ووعده . ولكنه ايضا عدو اجوف هزيمته ممكنة بالاسلوب الوحيد الذي يخشاه ويعمل له حسابا : العنف حتى في الصمود .

يدور هذا الصراع كله ، بين النوعين البشريين على ارضنا في مستوى الواقع نفسه . ولذلك فان سهيل ادريس يجسد الصراع في مسرحيته او يستحضر جوهره الحقيقي على المستوى الموضوعي ومن خلال رؤيته الواقعية . ان التحيز للحقيقة ـ حتى من جانب صاحب الحقيقة نفسه والمستفيد منها ـ لا يمكن ان يكون تحيزا بالمعنى المنطقي للتحيز : الميل عن الحق بدافع من غرض او هوى ، او وضع الدافع الذاتي في مركز التحكم من الواقع الموضوعي . ولذلك فان جوهر الحقيقة في مسرحية سهيل ادريس الدرامية ، يبرز على نفس المستوى من الوضوح الذي برز بها في مسرحية يسري خميس التسجيلية . ولكن الموضوع في مسرحية « زهرة من دم » ، كان اصعب على التسجيل التأريخي في استحضار جوهره ان لم يكن مستحيل التسجيل. ويتضح الفارق بين المسرحيتين ـ او بتعبير ادق بين اسلوب الاداء في كل منهما ـ اذا قارنا بين عنصر المواقف المسرحية في كل منهما . في مسرحية يسري خميس كانت المواقف تتبلور من خلال اسلوب سردي اقرب الى رواية القصة المحملة بجوهر الحقيقة على لسان من عاش تلك القصة والحقيقة معا ، اما المواقف في مسرحية سهيل ادريس فيحتويها الحدث وتتوزعها حبكة درامية تستقطب جانبي الصراع ويتقاسمها حضور الشخصيات نفسها التي تحمل هي الاخرى ،بمواقفها الدرامية الجزئية ، جوهر الحقيقة التي نعيشها الان يوما بيوم . في مسرحية يسري خميس استخدمت منصة المسرح كساحة للقضاء، يسرد فيها كل من جانبي الصراع قصة الحقيقة من وجهة نظره لكي يكشف لنا المؤلف اي القصتين حقيقية وايهما زائفة على لسان احد شخصياته الفنية نفسها . وفي مسرحية سهيل ادريس كانت منصة المسرح شريحة من الواقع الحقيقي نفسه ، لا بالاسلوب الطبيعي العادي ، وانما على اساس المنهج الواقعي الذي تتوجه رؤية تعبيرية تضم عذاب الماضي ومعاناة الحاضر وحلم المستقبل في مشهد حلم هشام المقاتل الذي تتراءى فيه حبيبته ليلى ، رمز ارضه التي يقاتل من اجلها ، ليلى زهرة الدم القانية . وبينما تنتهي مسرحية يسري خميس الى حقيقة استخلصها الكاتب من الحقائق السابقة ، حقيقة ان الكفاح المسلح هو الطريق لاستعادة هذه الارض ، نجد ان سهيل ادريس قد بدأ مسرحيته والكفاح المسلح حقيقة واقعة يدور بالنار والدم فعلا لاستخلاص الارض المسلوبة .

السر ـ معرفة العدو ام احتقاره ؟

وقد يكون من المفيد لنا ان نلقي نظرة على مسرحية اخرى تتناول نفس موضوع الدكتور سهيل ادريس ، موضوع الكفاح المسلح القائم بيننا وبين الاسرائيليين في فلسطين . ولكن هذه المسرحية تركز هدفها الدرامي على محاولة الكشف عن اعماق العدو نفسه ، وبذلك يكون هدفها هو الوصول الى الموضوع ذاته من الناحية الاخرى . والمسرحية هذه المرة من العراق ، الفها الكاتب المسرحي « محيي الدين زه نكنه » باسم « السر » .

ورغم ان الموقف في المسرحية يحكي لحظة من لحظات المواجهة اليومية المريرة بين الشعب العربي في فلسطين وبين العدو الصهيوني، ورغم ان المؤلف يضع تمهيدا صغيرا لمسرحيته اشبه بالتقرير الاخباري، لم يقل لنا ان كان سيسرد على المنصة ام اننا سنقرأه في الكتاب فقط، ويقول فيه ان قوات المقاومة اتخذت قرارا حاسما باحباط هجوم اسرائيلي مدبر ومتوقع على قرية الكرامة بعد هزيمة هذه القوات في اعتدائها على نفس القرية في مارس (اذار) سنة ١٩٦٨ ، ورغم هذا فان المسرحية لا تحاول ان تجسد الصراع الدائر ـ والذي يدفعنا هذا التقرير الى توقع تجسيده ـ بصورة كاملة ، لانه لم يضع جانبي الصراع على المسرح بصورة متكافئة . ونحن لا نعيب هذا على المسرحية ـ وقد رأينا في مسرحية علي سالم « اغنية على الممر » كيف اختفى احد جانبي الصراع تماما من على المسرح فلم نلمس منه الا صوت رشاشاته او دباباته او مكبرات صوته ، فقد كان علي سالم يهدف الى شيء مختلف تماما عن تجسيد الصراع نفسه على منصة المسرح وهو أن يكشف عن اعماق المقاتلين العرب انفسهم ، وان يكشف عن العلاقة الوثيقة بين احلام هؤلاء الرجال في وطنهم وواقعهم هناك ، وبين وجودهم ومواقفهم في ميدان القتال ، وان يكشف عما يربط بين ما كان يجري في الوطن وما يجري في ميدان القتال .

اما محيي الدين زه نكنه ، فانه وان كان قد افرد القدر الاكبر من طاقة مسرحيته اللغوية والدرامية للكشف عن الجانب المقابل ـ جانب الاعداء ، ورغم انه كان ينوي بالفعل ان يكشف عن اعماق نموذجه البشري ـ او غير البشري في الحقيقة ـ الذي اسماه « الضابط لويس حاييم » ، ووصفه بانه في الخامسة والثلاثين من عمره ويغلب على تصرفاته الانفعال ، نقول ان المؤلف رغم كل هذا لم يستطع ان يقنعنا بانه قد كشف عن الاعماق الحقيقية لهذا النموذج ، رغم انه قد وضع على لسانه ما يقرب من مائة وعشرين صفحة من صفحات مسرحيته البالغة مائة وثماني وخمسين ، بل على العكس،لقد اقنعنا بانه ـ كمؤلف ـ قد عجز عن الكشف عن هذه الاعماق على حقيقتها ، او في مستوى الاقناع الفني والفكري والسيكولوجي الذي كان يرجوه لمسرحيته .

ولا شك أن المؤلف قد نجح في الوصول الى موقف مقنع من

ناحية التركيبة الدرامية العامة ، ومن حيث تعبيره عن لحظة نعرف حقيقتها وصدقها . فنحن نعرف ان الاسرائيليين لا يكفون عن محاولاتهم لتدمير القرى العربية وتدمير معنويات اهلها وابادتهم وقتل اكبر عدد ممكن من رجال المقاومة ومن الشعب كلـه . ونحن نعرف ان رجـال المقاومة يبذلون كل ما بوسعهم لاحباط هذه المحاولات ولتصعيد كفاحهم المسلح لكي يصل الى مستوى الحرب الشعبية الشاملة . اننا نستطيع ان نقتنع بعجرفة الضابط الاسرائيلي وغروره ، ورغبته في ارضـاء رؤسائه ولهفته على الامساك بأحد رجال المقاومة المشهورين . كذلـك فاننا نحمد للمؤلف انتباهه الى ذلك البعد الانساني الشائه في تكوين « لويس حاييم » النفسي . انه يحب . نعم يحب ، ولكنه لا يستطيع ان يستمتع بحبه في سلام الا اذا اباد العرب . ان القتل الاجرامـي وابادة البشر شرط لتحقيق الحب والسلام لهذ المخلوق الكريـه . ونستطيع ايضا أن نتبين صدق العلاقة القائمة بين الضابط الاسرائيلي وبين جنوده ومرؤوسيه من ناحية ، ثم العلاقة القائمة بينه وبين خبير حرب العصابات المضادة وخبير التجسس والتعذيب الاميركي . انه مع مرؤوسيه يحاول ان يتخذ صورة الاله الصغير الذي تسيطر عليه احلامه المفزعة فيبدو صنما مجوفا ضعيف البناء ، ولكنه مع الخبير الاميركي ضعيف الى خبرته وقوته وصلفه وتماسكه ـ وليس الى شجاعته التي لا يبدي منها الاميركي الكثير ـ يستمد منه الخبرة والقوة والتماسك ويطمئنه الصلف اذ يشعره بانه الى جانب هذا المتجبر في امان . وهذا هو حقا جوهر وطبيعة العلاقة بين الدولة الصهيونية وبين الولايـات المتحدة الاميركية ، صانعتها وحاميتها . والنتيجة ان يكون هذا الاله الصغير الاجوف الضعيف ، وحشا كاسرا مع فرائسه ، جبانـا منخلـع القلب اذا شعر بقوتهم ، طلقاء كانوا وفي ايديهم السلاح ، ام اسرى بين يديه تملأهم الكبرياء والصلابة .

ان الفكرة العامة ، والموقف والتركيبة الدرامية العامين ، تقنعنـا اذ تعبر عن ادراك علمي وصائب لحقيقة العدو : تكوينه النفسـي ـ وليس العقلي ـ وعلاقاته الداخلية وعلاقاته بحلفائه وموقفه من رجالنا الذين يقاتلونه . فما الذي حدث لهذه الفكرة ، ولهذا الموقف ولتلـك التركيبة الدرامية حين شرع محيي الدين زه نكنه في الكتابة ؟

اننا نستطيع ان ننظر الى المسرحية باعتبارها مونولوجا طويـلا واحدا يؤديه الضابط الاسرائيلي لويس حاييم ـ باستثناء المشهـد الثلاثين الذي يتخذ شكل موقف حواري او مناقشة ذهنية وعاطفيـة جميلة بين الاخوين الفدائيين العربيين اللذين يوشك احدهما علـى الاستسلام والاعتراف للعدو ويحاول الاخر ان يمنعه ـ ويتحرك هـذا المونولوج ويتقطع بفعل بعض الاحداث الخارجية البسيطة ، التي تتخذ شكل ردود سريعة من الاخرين ، او اقوال او تصرفات يستخدمها المؤلف لدفع الضابط الى الاستمرار في الكلام لكي يكشف بحديثه الخاص عن كل ما يعتمل في نفسه او يدور بذهنه . وقد كان مـن الممكن ان تتحول المسرحية بهذا الشكل الى عمل درامي ممتاز يحمل لنا قدرا كبيرا مـن الوعي بالعدو وماهيته واثر مقاومتنا عليه من الناحية النفسية وطبيعة علاقاته وتكوينه النفسي والعقلي .. لو ان المؤلف قد تنبه الى هـذا التكوين العقلي من ناحية ، ولو انه قد وضع في اعتباره ان مسرحيته لا بد ان تخدم وعينا بعدونا لا ان تهدف الى مجرد اثارة احتقارنا لـه من ناحية اخرى ، ولو انه قد اهتم شخصيا بأن «يعرف» موضـوع شخصيته وان يدرسه دراسة علمية كافية من ناحية ثالثة .

اننا نعرف ـ من المسرحية ـ ان هذا الضابط قد اقام في اميركا خمس سنوات للدراسة ، وانه قد استدعي قبل او بعد حرب الايـام الستة ليقوم « بواجبه » في الجيش الاسرائيلي ، وانه قد كلـف الان باعداد خطة الهجوم الجديد على قرية الكرامة للقضاء على مركز قيادة قوات المقاومة فيها . وهذا معناه ببساطة انه ضابط « مهم » ، وانـه لا بد ان يكون على قدر كبير من الذكاء الاجتماعي والعقلي ، وانـه قد عرف ـ ان لم يكن بالتعلم فبالخبرة على الاقل ـ نوع الناس الذين يحاربهم ، وانه مؤمن بالعقيدة الصهيونية ـ خاصة واننا نعـرف طبيعة التكوين العقائدي الحزبي والعنصري للمؤسسة العسكـرية الاسرائيلية من الضباط المحترفين ونوع التدريب السياسي الـذي يتلقونه . وهذا من الناحية العامة ، التي كان على المؤلف ان ينتبه اليها .

ومن الناحية الخاصة ، فان هذا الضابط الذي يبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاما ـ أي خمسة عشر عاما زيادة على عمر اسرائيل نفسها ـ ما تاريخه ، ومن اين جاء ، وما طبيعة علاقته بالصهيونية وبهـذا المشروع الوحشي لابادة شعب واغتصاب وطن ؟ ـ باختصار ـ مـا هي الملامح « الخاصة » التي قدمها المؤلف لكي يحـول بطله ـ وآسـف لاستخدام كلمة البطل هنا ، فهذا هو المصطلح النقدي مع الاسف ـ الى نموذج شامل الدلالة للضابط الاسرائيلي العدو ، او لكي يحملـه بالجزئيات الشخصية الخاصة القادرة على ان تجعلـه استحضـارا حقيقيا لجوهر حقيقة الاعداء الذين ينتمي اليهم ؟

اننا نعتقد ان السبب في تقصير المؤلف في هذين الناحيتين، هذا التقصير الذي ادى الى عجزه عن تحويل فهمه العلمي العام لحقيقـة اسرائيل وحقيقة الموقف الحالي بيننا وبينها الى عمل فني حقيقـي وناجح من خلال خلـق الجزئيات والشخصيات الخاصة المحملـة بالمدلولات العامة لمفهومه وللموقف الواقعي ـ نعتقد ان السبب في هذا التقصير وذلك العجز هو ان المؤلف لم يفكر في طبيعة التكوين «العقلي» لبطل مسرحيته ، هذا التكوين الذي كان سيلتزم بالضرورة ان يؤدي بالشخصية الى وضوح ابعادها الانسانية ـ او غير الانسانية فـي الحقيقة ـ كاملة . وبتعبير اخر ، لم يفكر المؤلف في مقدار ما يجـب ان يتمتع به لويس حاييم من صدق فني اولا لكي يكون صادقا فـي تعبيره عن الحقيقة التي حاول المؤلف ان يجعله يعبر عنها اولا ، ثـم لكي يكون مقنعا ـ حتى ـ من الناحية الفنية ، واكتفى بأن اظهر لنا مقدار احتقاره له وجدارته بهذا الاحتقار ، كمخلوق ضعيف جبان معقد متوحش وغد ! .

قد يكون من المفيد أن نحتقر العدو ، فهذا يدفعنا الى عدم الثقة به اذا كان احتقارنا نابعا مـن معرفة وضاعته وقسوته مع ضعفه الحقيقي ، ولكن ليس من المفيد الا يكون لنا هم مع عدونا ـ في مجال مشاعرنا ازاءه او ادراكنا له الا ان نحتقره او ان نزدريه . ولعل هذه النظرة الجزئية التي اكتفى بها المؤلف الى بطل مسرحيته ، هي السبب في هذا الفقر الشعري الشديد الذي تعانيه المسرحية والذي بدونـه قد يتحول المسرح الى حلبة للمناقشة او للمناظرة وطرح القضايـا . ومن ناحية اخرى فان مسرحية « السر » تمثل اهمية من نوع اخـر ، وتلك هي محاولتها ـ وان اخفقت ـ للكشف عن حقيقة العدو الـذي نحاربه ، هذه التجربة التي لا بد أن نخوضها باستمرار على مرارتهـا واثارتها للعداء ، حتى نعرف في النهاية مخالب هذا العدو ومقاتلـه جميعـا .

***

لقد قصرنا هذا البحث على دراسة نماذج من المسرحيات التـي دارت حول موضوع الصراع المباشر بيننا وبين اعدائنا الحاليين ـ الصهاينة ـ باعتبارها المسرحيات الاكثر اقترابا من المهمة الاولى فـي هذه المرحلة للمقاومة العربية ، وهي ايضا المسرحيات التـي لجأت الـى تصوير هذا الصراع مـن زواياه الاكثـر واقعيـة ومعاصرة والحاحا ، زوايا الكفاح الحالي المسلح الذي يهدف الى استخلاص ارض فلسطين من ايدي العدو ، او مسرحيات القتال .

ولكن لهذه القضية نفسها زواياها الاخرى ، التي تثار دائما في لحظات كثيرة من ذلك الصراع . الزوايـا التاريخية والاسطورية والاجتماعية ، والتي ظهرت اثارها في ثنايا هذا البحث وان لم نتطرق الى الاعمال المسرحية التي تعرضت لها ـ وهي اعمال كثيرة وقيمـة وتستحق المناقشة ، وهي المسرحيات التي نرجو ان نعرض لها فـي بحث قادم .

القاهرة — سامي خشبة