

سهرجات إقتال أو الصِّراع على الأرض

بقلم يحيى خشيبة

الإنسان ككل ولماضيه أيضا . كذلك كان الأمر في المسرح السياسي والاجتماعي الأميركي في الثلاثينات من القرن العشرين وما بعدها ، أيام كليفورد أوديس أو روبرت اميت شيروود أو تيرانيس راتيجان ، أو فيما بعد الحرب العالمية الثانية أيام ازدهار آرثر ميللر وليليان هيلمان ، فان هذا المسرح لم يتعد نفس الرؤية الطبقية اليسارية لمشاكل « طبقة » تعاني من الاستغلال ، وعلى أحسن الاحوال كانت المهوبة 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 الإنساني » ، ولكن في المجال الاجتماعي أيضا . وفي اسبانيا كان لوركا العظيم نموذجا لهذا الطموح الشعري واتساع الافق الإنساني الشامل ، فتخلصت مسرحياته من أسر نفس الرؤية السياسية لكي تصل الى نفس الافاق الاجتماعية ذات الميل الى معالجة المشاكل « الاخلاقية » لشعب متخلف حين تتطاحن الفرائز البشرية القوية النبيلة مع قيود مجتمع عتيق وعفن . وفي المسرح الوطنية او الفلسفية التي أنتجتها روسيا - سيمونوف مثلا - أو تشيكوسلوفاكيا - كارل تشابك مثلا - أو فرنسا - سارتر وكامو ثم ارمان جاتيه على سبيل المثال - كانت هذه المسرح تراوح 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 - اي غزو يهدف الى احتلال الارض واستغلال المواطنين وليس الى ابادتهم وتحويل الارض الى موطن للفراة - تقوم به دولة دكتاتورية شمولية متوسعة مثل الدولة النازية . وحتى المسرح الإيرلندي ، الذي كان فرسانه شون أو كيزي واللادي غريفوري وييتس وبول فنسنت كارول والذين كانوا يمثلون طبعة شعبهم المثقفة في صراعه من أجل استخلاص حرية بلادهم وتأكيد شخصيتها القومية المستقلة - الأمر الذي قد يدفع الى الظن بتشابه قضية هذا المسرح مع مسرح المقاومة العربي - نقول انه حتى هذا المسرح كانت مؤلفاته تكتب باللغة الانكليزية - لغة الشعب الفازي الذي يريد أن يفرض قوميته ليلفي بها القومية الإيرلندية - وكانت هذه المسرحيات تعرض على الشعب الإيرلندي باللغة الانكليزية نفسها ، وأصبحت تعد في النهاية جزءا من التراث الأدبي للغة الانكليزية نفسها وللمتكلمين بهذه اللغة بوجه عام . أما المسرح السياسية الحديثة التي برزت الى الوجود بعد انتهاء فترة « ما بعد الحرب » أو « الحرب الباردة » ، وربما كان المسرح التسجيلي وكتابه الألماني بيتر فايس هو أهمها ، فهي مسرح تجاوزت الالتزام بالرؤية الطبقية او الرؤى الفلسفية المختلفة التي اقلت بظلالها على المسرح السياسية ، وان ظلت تلك المسرح تحت راية مصطلحات هذه الرؤى نفسها بعد أن اتسعت همومها لكي تناقش مشاكل الوجود الإنساني الكلية بوجه عام ومشاكل معاناة الضمير الإنساني في مواجهة أزمات « العصر » الروحية والأخلاقية والسياسية والفلسفية : الاغتراب والفردية وروح الجماعة والنمطية والثورة والموت الجماعي بالمجان والخلاص الفردي .. الخ .. الخ .

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

من أين يمكن أن يبدأ مثل هذا البحث ؟
أيضا 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 ؟
وإذا بدأنا عسّن 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 ؟
وإذا بدأنا من المقاومة ، أليس من المفروض أن نحدد ما نقصده بهذه الكلمة إذا جاءت بعد كلمة « المسرح » أو بعد اسم أي نوع من الفنون عموما ، لأن هذا التحديد سيساعدنا دون شك على اختيار المسرحيات التي سنعرض لها باعتبارها نماذج من مسرح المقاومة أو خطوات - سلبية أو ايجابية - 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 - على وجه اليقين - 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 - ككتاب مبدعين أو كقناد - نضرب في ميدان يكاد يكون جديدا كل الجدة على الفن الدرامي ، لان قضيتنا الصيرية - قضية مقاومة الوجود القومي العربي لحرب الابادة التي تشنها الصهيونية ضد ذلك الوجود - تكاد أن تكون قضية فريدة من نوعها في التاريخ بكل جوانبها وظروفها . فلنلق أولا نظرة على تلك المسارح العالمية التي ارتبطت بمثل تلك القضية السياسية .

كانت مسرحيات جيرهارت هاوبتمان وجورج كايوزر ومدريستهما التعبيرية تخوض قضية صراع الطبقة العاملة الألمانية خصوصا والطبقة العاملة العالمية بوجه عام ضد الاستغلال الرأسمالي وضد عملية تمزق الروابط الإنسانية وتحطيم التوازن النفسي والاجتماعي للإنسان تحت وطأة هذا الاستغلال . وكان مسرح أروين بيسكاتور السياسي يهدف الى خدمة قضية الطبقة العاملة الألمانية نفسها في صراعها « السياسي » من أجل السلطة الديمقراطية او السلطة الاشتراكية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الاولى ، كذلك كان مسرح برتولد بريخت التعميري أو التعليمي أو الملحمي مسرحا اجتماعيا مثلما كان مسرح استاذيه هاوبتمان وكايوزر ، أو مسرحا سياسيا مثلما كان مسرح استاذه الاخير بيسكاتور ، وفي هاتين الحالتين كان مسرح بريخت يحاول أن يناقش القضايا الإنسانية الكلية من زوايا مصلحة طبقية محددة . كان بريخت يتجه بالتدريج الى « اليسار » السياسي الطبقي في بلاده ألمانيا ، وكان يتجه الى أن يضع مسرحه في خدمة قضية « الطبقة » العاملة الألمانية والعالمية ، وفي النهاية خرج بريخت من نطاق المصالح الطبقية لكي يصل الى ميدان القضايا الإنسانية الكلية من وجهة نظر الرؤية الفلسفية العلمية نفسها التي تعبر عن وجهة النظر « الطبقية » لمستقبل

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

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

ولكن مسرح المقاومة العربي يواجه هذه القضايا مجتمعة أو يواجه بعضها منها ويواجه في الوقت نفسه قضية « اباد ة » شعبه كله وقضية « سلب » وطنه منه . والابادة هنا معناها معروف وواضح ، معناها « قتل » هذه الملايين العديدة ان لم يكن بالسلاح فباجارها علسى الاستسلام للاستغلال والجهل والابوة والفقر ، ثم بنفيها من « الاراضي » الخصبة الى الصحراء حيث يقضي عليها المرض والجوع . أما أن « يسلب الوطن » فنعتقد ان المعنى المباشر لذلك التعبير لا يكفي لتوضيح ابعاده . ليس الوطن المسلوب أرضا محتلة أو مجرد اقليم جغرافي كان العرب « يحتلون » ثم يطردون منه . الوطن نتاج لعمل انساني طوال اجيال عديدة من الاسلاف - بكل ما يتصف نتاج عملهم من عظمة أو حقارة . ولهذا فان الوطن ليس مجرد اقليم جغرافي يعيش فيه الانسان ثم ينفي منه ، بل هو تاريخ هذا الانسان أو هو العمل الانساني الذي بذله له اسلافه 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 ضمنه الارض والحياة وتضمنه الزمن من عمل انساني .

هذا هو المطلوب من العرب : أن يتحولوا السى جنس منقرض حينما يسلب « وطنهم » . ان قضية « الحرية » تكسب هنا معنى لم تعرفه الشعوب الاخرى التي انتجت - أو كانت قادرة على انتاج المسرح . الحرية هنا عمل انساني هدفه هو تحرير الارض والحياة والزمن وراث العمل الانساني وفرصة استمراره . وهذا النوع من العمل الانساني - من النضال أو من المقاومة - 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 الملزمة الاخرى .

انها مشكلة حقيقية أمام الكاتب البدع 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 تتبع الا من خلال التزام الكاتب البدع لمسرح المقاومة العربي بالبحث عن مصادر ابداعه الخاصة في منعها الممكن الوحيد : حياة شعبه ونضالاته وعذاباته وصراعاته ومطامحه ، دون ان يأمل كثيرا في عون يتلقاه من أي نوع من المسارح الملزمة بقضية مشابهة الا في الحدود التي تنماس عندها حواف القضايا .

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

وعلينا الآن أن ننجه الى ما ابدعه هؤلاء الكتاب .

- التتمة على الصفحة ١٥٤ -

الاقطار العربية - 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 نواجهها 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 » بالتدمير العنصري البغيض .

ومع هذا فان القضية الاجتماعية مطروحة بدرجة من الحدة لا يمكن تجاهلها . لان الاقطار المهدة - وغير المهدة بصورة مباشرة ، ما تزال تعاني من كثير من العلاقات الاجتماعية المختلفة ومن الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية غير الانسانية ، سواء بتأثير الطبقات الحاكمة التي ما تزال تصنط على قمة الهرم الاجتماعي أو بتأثير بقايا نفوذ هذه الطبقات حتى بعد ازاحتها من مراكز السيطرة السياسية ، أو بتأثير طبقات جديدة او ناشئة ، علاوة على ارتباط القوى الصهيونية - التي تهدد وجودنا القومي - بأكبر القوى العسكرية والاقتصادية الاستعمارية ، وهذه القوى الاخيرة لها مصالحها الهائلة في منطقتنا ، ولها أيضا حلفاؤها أو اصداؤها من بين الطبقات المالكة والحاكمة في عدد من اقطارنا 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 » تعرقه وتستهلكه هذه الظروف الاجتماعية المختلفة ، وبذلك يكون الصراع ضد هذه الظروف وضد الفئات الاجتماعية التي تصنعها وتحافظ عليها - ايا كان هذا الصراع ودرجة حدته - 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 اباد ة الشعب الذي ينتج هذا المسرح ويتفرج عليه ، وليس الى مجرد احتلال أرضه أو استقلال شعبه ، رغم أن الاحتلال والاستغلال قد يكونان مرحلة من مراحل تحقيق الهدف الاساسي : الابادة . وهو يقاوم ضد ظروف وعلاقات اجتماعية واوضاع سياسية واقتصادية وثقافية مختلفة ، فرضتها - وتفرضها - فئات اجتماعية ربما كان التخلف هو مصدر ربحها وسند سلطتها ، ولكن التخلف أيضا هو الطريق الوحيد المفتوح أمام العدو لكي يبنيها هي الاخرى مع كل فئات شعبنا . وهو يقاوم ضد كل عذابات الانسان في عصرنا الحديث أيضا ، لان بلادنا ليست بلادا مطلقة ، 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 - في حالات معينة - لم يعرف الفن الدرامي نفسه على الاطلاق ولم يسمع عنه ابدا ، وفي حالات معينة اخرى يكون هذا الجمهور بعيدا عن التالف مع هذا الفن رغم معرفته به تحت تأثير فنونه المحلية غير الدرامية ، أو يكون قد بدأ يألفه ولكنه نتيجة لظروف نشأة الفن الدرامي نفسه قد ألف نمطا معينيا من هذا الفن قوامه المبالغة الميولودرامية أو التهرجية ، علاوة على أن ثمانين بالمائة من افراد هذا الجمهور أميون تتحكم في عقولهم وأرواحهم ثقافات غيبية موروثة من ماضيهم الزدهر الذي تدهور أزدهاره وتحلل مع الزمن ! .

مسر حيات القتال

- تمة المنشور على الصفحة ٢٦ -

نظرة الى الداخل

اذا كان « الوطن » العربي هو المهذب بالسلب ، فان الصراع على هذا « الوطن » هو الصراع الاساسي الذي يمد مسرح المقاومة العربي بموضوعه وبالترامه 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 بدأه العرب على هذه الارض منذ بداية التاريخ حتى حولوها الى « وطن » لهم عبر اجيال وقرن من مصارعة الطبيعة ومفالية كل ما يعوق الجهد الانساني . وقد يأتي الاسرائيلي فيهدم بيتا او 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 المنسى القديم لكي يتمكن من بناء منزله الجديد في هدوء ، وهو بهذا « بالقتل » وما يصاحبه من اعمال سياسية وفكرية انما يحاول ان يتخلص من كل التاريخ الحقيقي لهذه الارض التي قام عليها المنزل المهدم ودار عليها عمل صاحبه المقتول . والاسرائيلي من ناحية اخرى يحاول ان يتخلص « بالقتل » وبالتزيف السياسي والفكري ، ان يتخلص من تاريخه هو الخاص ، تاريخ اجيال وقرن من الهدم والتفويض لاركان استقرار الاخرين واستقراره هو الخاص برفضة المستمر لان يندمج في العمل الانساني على اي ارض ، هذا العمل الذي يكفل وحده ان يبذله بان يساهم في صنع التاريخ الحقيقي للارض التي يبذل عمله فوقها ، ومن ثم تصبح هذه الارض وطنا حقيقيا له . اما العربي فهو يفكر اولا في العناية باطفاله ، بمستقبله ، لكي يضمن استمرار البناء ، فيخرج البناء كاستمرار حقيقي لتاريخه - لماضيه - وللعمل الانساني الذي بذله وبذله اسلافه حتى تم صنع الوطن . الاسرائيلي لم يشترك في يوم ما في العمل الانساني على اي ارض ، ولهذا فانه قد رفض دائما ان 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 ابدًا ، وانه راحل غدا او 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 اوان 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 يزيغ التاريخ الحقيقي والى ان يسلب ارضا من الاخرين لكي يصطنع لنفسه تاريخا يخوله الحق في ان يدعو الارض المسلوقة 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 ترانها الخرافة .

ايكون تاريخ هذا الوطن - اذن - هو تاريخ مئات القرون من الجهد الانساني الدائب الذي بذله العرب على هذه الارض حتى اصبحت

تدعى « بلاد العرب » ، ام يكون هذا التاريخ - تاريخ هذا الوطن - هو مجموعة من الاساطير الخرافية المليئة بالشياطين والالهة 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 يزيغهما الاسرائيليون ويحاولون اغتصابهما . ويهدف هذا الصراع - من جانب العرب - الى اعادة اكتشافهما وتحريهما 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 وتحريها من كل ما يختنقها او 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 يسريد ان يزيغه . والانسان الذي تعلم كيف يصنع الوطن وكيف يحافظ عليه وكيف يغير معالاه بجهد ، يصارع الانسان الذي تعلم كيف يستغل الارض او يدمرها او يحاول اغتصابها . انه صراع بين نوعين من البشر . ونحن نفتقد ان مهمة من يكتب عن هذا الصراع هي ان يحاول ان يكتشف المزيد من ابعاد هذين النوعين ومن ابعاد صراعهما المتميز الخاص .

ونحن نعيش هذا الصراع « الان » ، وهذا يعني انه يحتوينا بالفعل ويكاد يملا كل فراغات حياتنا ولحظاتها سواء كنا مدرسين لهذه الحقيقة ام لم تكن . ورغم ان هذا الصراع يدور « الان » ، فهو صراع يمتد بجذوره واسبابه 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 كسل انواع التعبير الادبي الدرامية فاننا يدفننا الى ذلك ما يتمنع به المسرح من خاصية « تجسيد » البشر بلحمتهم ودمهم وتصرفاتهم على المنصة ، ومن قدرة على التواصل الحسي المباشر بين هؤلاء البشر - اطراف الصراع - وبين من يشاهدونهم . في المسرح تتحقق الشخصية الفنية والاحداث والافكار بالحضور الحي للممثل ، والذي تكون اللفة فيه وسيلة للتعبير عن جانبي هذا الحضور الذهني او العاطفي . فالشخصية الفنية تستطيع في المسرح - اكثر من الرواية او القصة - ان تكون اكثر اكتمالا واقرب الى حقيقة الشخصية الانسانية لانها تضيف الى عنصر الحضور الذهني الذي توفره الرواية او القصة عنصر حضور الشخص نفسه باعباده الحسية المحتملة ، ولعل ذلك ان يدفننا الى المبالغة المنطقية اذا قلنا ان نماذج البشر في المسرح اكثر واقعية من نماذجهم في الواقع اليومي ، لانهم - او المفروض انهم محمولون 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 القريب الدموي ، الصراع على الارض والتاريخ بين هذين النوعين من البشر . وهي المسرحيات الفادرة - او التي كانت تهدف - 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 ! - الدعابة وادب المقاومة

صدرت اولى هذه المسرحيات في شهر يونيو عام ١٩٦٧ . ذلك

الشهر المشؤوم نفسه . وكتابتها هو الدكتور رشاد رشدي ، ومنحها اسما جميلا : الزهور .. لا تدبل ابدا !

يقول المؤلف عن مسرحيته انه قد شيدها « على الهيكل المصام لقصة شتاينبيك : افول القمر The Moonis Down التي ظهرت عام ١٩٤٢ . ولكن هذا الهيكل قد طرأ عليه مسن التفسير 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 تفسيرات ثلاثة اساسية ادخلها المؤلف العربي على عمل المؤلف الاميركي .

والتفسير الاول هو استبدال شخصية «مستر كوريل Mr. Corell» بقال البلدة الترويجية التي احتلها الالمان عند شتاينبيك والذي خان وطنه القومي وعمل جاسوسا وعميلا لاعدائه ، استبداله بشخصيته « ابراهيم ليشع » اليهودي - فيما يبدو من اسمه - الذي يعيش في امقرية العربية التي احتلها الاسرائيليون والذي لا تعرف له عملا عند رشاد رشدي . والتفسير الثاني هو استبدال شخصية الدكتور وينتر Dr. Winter طبيب البلدة الترويجية الوطني وصديق عمدتها ، استبداله « بالشيخ عمرو » شيخ جامع القرية العربية . اما التفسير الثالث - وهو اضافة وليس تغييرا في الحقيقة - 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 - بدلا من المنجم الترويجي - دون مقاومة تذكر . ويحاول القائد الاسرائيلي ان يستميل العمدة العربي الشيخ فيفضل في استمالته ، فيحاول ان يفرض عليه موقف التعاون مع العدو ، فيفضل أيضا . وسبب فشله هو ايمان العمدة « بالديمقراطية » وبانه ممثّل لارادة شعب القرية الذي انتخبه لمنصب العمدة ، ولهذا فانه اذا تعاون مع المحتلين فسيكون خاننا لهذه الارادة التي انتخبته وعينته . وسبب احتلال القرية هو رغبة العدو في استغلال مزرعة الفواكه التي تملكها القرية او تعمل فيها . وتبدأ المقاومة حين يقتل أحد العرب ضابطا اسرائيليا بالفأس لانه وجه اليه « أمرا » ، بينما العربي لا يجب ان يوجه اليه الناس الاوامر ، فيقبض عليه ويعدم علنا في الميدان بالرصاص . وبينما تتعاطم المقاومة يصاب بعض ضباط العدو بالانهيار العصبي نتيجة حرمانهم من الحياة الانسانية العادية وتحويلهم الى تروس جامدة في آلة الحرب . ثم تصل المقاومة الى مرحلة ناضجة حين تبدأ الطائرات المصرية - وهي انجليزية عند شتاينبيك - في القاء باراشوتات صغيرة تحمل حمولات من الديناميت القوي السهل الاستعمال ومن السموم ليستخدمها الاهالي في اعمالهم التخريبية ضد المحتلين ، طبقا للطلب الذي ارسله اهل القرية الى المصريين عن طريق أحد الاهالي الذي « أبحر » الى مصر - ولا ندري كيف يبحر أحدهم من قلب الصحراء - ولعل هذه الملاحظة قد فاتت المؤلف العربي ، لان المفروض ان البلدة الترويجية على ساحل بحر الشمال في عمل شتاينبيك . وازاء تعاطم اعمال المقاومة وانتظامها يقرر القائد الاسرائيلي ان ينفذ حكم الاعدام في العمدة الذي كان بستانيا فيما مضى من عمره - والذي ظل هادئا ساكن الاعصاب يردد شعاره الذي سيختم به المسرحية وهو يمضي ليوواجه الموت : « هذه الزهور .. هذه الزهور .. لا تدبل ابدا » .

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

لقد كان المؤلف العربي موفقا الى حد بعيد في فكرة التفسيرين الاولين ، رغم انه لم يحسن استخدام فكرته . فالظروف التي صدرت فيها المسرحية بعد أيام من هزيمة الخامس من حزيران بهدف دعائي بحت ، لم تكن لتسمح بان يظهر في أي عمل فني « خائن عربي » يسلم بلدته لاحتلال الاسرائيليين ويهيء لهم أسباب مطاردة من يصر فيها على المقاومة . ان مثل هذا الخائن قد يوجد في الحقيقة والناس لا يواجهونه بغير الاشمزاز والكرهية وحكم الاعدام . اما في العمل الفني ، فان المؤلف مطالب بان يقدم مبررات خيائنه واسبابها - كما فعل شتاينبيك في قصته التي استخدمت للدعاية أيام الحرب العالمية الثانية ، وان لم يكن هو قد كتبها للدعاية او بهدف دعائي . ولكن الدكتور رشاد رشدي لم يكن يملك الوقت الكافي ولا النية الكافية لدراسة مثل هذا الخائن ، علاوة على ان الهدف الدعائي من المسرحية يستلزم تجميع العرب كلهم - في العمل الفني - في ناحية ضد الاسرائيليين المتجمعين كلهم في الناحية المضادة . ولذلك فقد اكتفى رشاد رشدي بان جعل هذا الخائن « يهوديا » - وان لم ينص على ذلك صراحة - ولعله لهذا السبب تجنّب ان يذكر اسمه في قائمة الشخصيات في بداية المسرحية . فمنحه بذلك مبررا منطقيًا - من الناحية الشكلية - لخيانته ، وان ظل هناك مجال للحفاظ على هذا المبرر . فما دام الصراع بيننا وبين الاسرائيليين ليس صراعا دينيا ، فلماذا جعل المؤلف من تشابه ديانة ابراهيم ليشع وديانة الجنود المحتلين مبررا كافيا لديانته ؟ اننا لا نظن ان هناك مبررا اخر لهذه الخيانة ما دام ان المؤلف لم يحاول ان يقدم اي مبرر لها سوى اسم الخائن نفسه الذي يدل على ديانته .

اما التفسير الثاني فهو أيضا يتميز باضافة جوهرية - غير مستفاد منها وغير معقفة - الى عمل شتاينبيك . لقد تجاهل المؤلف الاميركي وجود أي رجل دين في بلده الترويجية ، اما المؤلف العربي فقد جاء برجل ديني هو الشيخ عمرو ، بدلا من الطبيب الترويجي الذي يلعب دور العالم في بلده ودور الحافظ لتاريخها كذلك . ان مهمة رجل 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 ازمة « 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 اتى بهذه الشخصية الهامة اكتفى بان جعله صديقا للعمدة يردد كلمات شبيهة بكلماته حتى يتنوع ايقاع الحوار او يكون أداة لنقل الحوار بين الشخصيات لا أكثر ، فاضاع على مسرحيته عمقا هاما كان جديرا ان يعدها عن الوقوع عن حافة الدعاية المدمرة للفن .

اما التفسير الثالث ، وهو اضافة سلاح « السم » ، فنجرجو الا يكون نابعا من ادراك سييء من جانب المؤلف لطبيعة العرب في مواجهة اعدائهم . اننا نلمس فهما اوروبيا من القرن الثامن عشر حينما كانت ترسم صورة يغلها الدخان وتنخللها العباءات والخناجر والبراقع 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 صراعات دموية رهيبية بين رجال اذكيا خطرين ، اجبن من مواجهة أعدائهم بالسلاح في المعركة ، واحرص من ان يسمحوا لهم بفرض الحياة .

ولكن الدكتور رشاد رشدي في رغبته المشكورة النبيلة للمساهمة بجهد الفني في معركتنا المصرية كان متسرعًا في اقتباسه عن قصة شتاينبيك ، ونعتقد انه كان مقصرا في فهم طبيعة كل من المعركتين : المعركة التي انتجت القصة التي اقتبس عنها ، والمعركة التي مسن المفروض ان مسرحيته كانت نتيجة لها . ففي سنة ١٩٤٢ - حين كتب شتاينبيك قصته - كانت الحرب العالمية الثانية حربا بين الديمقراطيات الغربية وحليفاتها الدولية الاشتراكية الوحيدة مسن جهة - وبين

الدكتوريات النازية والفاشية والعسكرية من جهة أخرى . وكانت فضية الدفاع عن الديمقراطية والدفاع عن البلاد المستعبدة أو المفتوحة في أوروبا هي القضية الأساسية التي تشكل الطابع الأساسي لهذه الحرب . وقد كتب شتاينبيك قصته تحت تأثير فكرة الدفاع عن الديمقراطية الغربية في وجه الدكتاتورية النازية ، فركز قصته في الصراع بين شخصيتي العمدة الترويجي المؤمن بالديمقراطية في أثارها الليبرالي الغربي والفائد الألماني النازي المشرب بروح الدكتاتورية ونزعة التسلط . ولكن الدكتور رشاد رشدي لم يكتشف أن محور الصراع العربي الإسرائيلي ليس هو مجرد أن يسرق اليهود فواكهنا أو ان يحرموننا من الديمقراطية - هذه الديمقراطية الليبرالية التي من المشكوك فيه أن أية قرية عربية قد عرفتها أو مارسها ، للأسف الشديد - الإسرائيليون يريدون شيئاً أبعد مدى من مجرد الاستقلال الاقتصادي أو حرماننا من الحصول على الديمقراطية - حتى - أنهم يريدون أبادتنا . والنموذج الحقيقي لقرية الدكتور رشاد رشدي ليس هو البلدة الترويجية ، وإنما هو قرى دير ياسين - التي أباد أهلها ، أو قرية التي قتل مع أهلها أربعمئة رجل وشاب وصبي - الذكور فقط - في مذبحة جماعية استغرقت ساعتين ، أو قرية كفر قاسم التي قتل عمالها على طريق عودتهم لأنهم تأخروا عن موعد حظر التجول ، أو قلقيلية التي نسفت نسفاً كاملاً وأزيلت من الوجود وتحول أهلها إلى لاجئين يهددهم الغناء الحقيقي بالرصاص والجوع والمرض . ولعل غيبة هذه الحقيقة عن رشاد رشدي - حقيقة الفرق بين قضية البدة الترويجية وقضية القرية العربية - هو الذي جعل الضباط الاسرائيليين يبدون « مهذبين » في مسرحيته إلى هذه الدرجة . وقد صور شتاينبيك الضباط النازيين على هذه الصورة المهذبة لأنه بالفعل لم يكن يعرف النازية على حقيقتها . فقد كتب مسرحيته قبل أن يعرف العالم كله شيئاً عن المدى الحقيقي الذي وصله الاجرام النازي في بولندا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وروسيا ويوغوسلافيا . أما الدكتور رشاد رشدي فهو يعرف حقيقة الاجرام الصهيوني - أو على الأقل هذا هو ما نتوقعه منه اذا كان يقرأ الصحف الصباحية التي تصدر في القاهرة أو يستمع إلى نشرات الاخبار ، ومع ذلك فإنه لا يقدم الا صورة زيفها التخفيف لهذه الحقيقة .

لقد كتب شتاينبيك قصته في ظل مفهوم معين عن الادب الواقعي، مفهوم كان يكتفي - لتصوير الواقع - برسم خطوطه الخارجية العامة، علاوة على أنه لم يقصد بها إلى الدعاية ، فخرجت قصته متوسطة القيمة بين أعماله العظيمة الأخرى . أما الدكتور رشاد رشدي فقد كتب مسرحيته بعد أن تطور مفهوم الادب الواقعي تطوراً كبيراً ، علاوة على أنه كتبها بغرض دعائي بحث فلم يحاول أن يكتشف من خلالها الإبعاد الحقيقية لموضوعها الأساسي : نحو الوجود القومي للفلسطينيين وتحويلها إلى « وطن » للاسرائيليين وتزييف تاريخها وإبادة شعبها ونقبت من لم يتم لهم القضاء عليه . ولم يحاول أن يفكر في جدوى الادب الدعائي عموماً ، وفي جدواه للمقاومة على وجه الخصوص . أن المقاومة - أكثر من غيرها - بحاجة إلى أدب عظيم ، يحقق لتلقيه الوعي بقضيته والمنفعة به في وقت واحد . والمقاومة - ليست بحاجة أكثر من غيرها أيضاً ، إلى الادب الدعائي الذي يحول الوعي إلى لحظة حماسة على الأكثر ، ويحول المنفعة التي يتحقق من خلالها الوعي إلى رغبة في التخلص من هذا الادب على الأقل ، أو إلى رغبة في التصفية .. على الأكثر مرة ثانية !

الشجاعة ، والحقيقة ، والإسلوب الموضوعي

ونشر بعد مسرحية رشاد رشدي على مسرحية أخرى ، صدرت في القاهرة في الشهر التالي مباشرة ، في تموز سنة ١٩٦٧ ، هي « الشهيد » ، التي ربما كانت المحاولة الأولى من مؤلفها - علي مصطفى أمين - للكتابة للمسرح . والحق أننا قد نظلم المؤلف إذا نظرنا إلى عمله باعتباره نوعاً من الدراما المسرحية ، والأفضل أن نسميه نشيداً

مسرحياً theatrical , recitation ، لأنه لم يحاول أن ينسج موقفاً مسرحياً واضح المعالم ، وإنما نسج موقفاً غنائياً استخدم فيه الحوار غير الدرامي ليدخل شيئاً من التنوع على الصوت الغنائي الواحد ، وحاول أن يدفعه إلى نوع من المستوى التعبيري بمحاولته « للتخفيف » الموقف السياسي العام وأسدائه النصح للامة العربية في النهاية بعد هزيمة يونيو ، من خلال شخص عامة لا أسماء لها . . امرأة ، وكورس ، وعجوز ، ورجل ، يتحدثون عن شهدائهم الذين فقدوهم حين سقطوا في ساحة القتال . فالمرأة تنمي شهيدها والكورس يطالب بالثار، وتنصح المرأة - التي بدأت نديها بالمطالبة بالثار أيضاً - تنصح الكورس بالتفعل لأن الثار معناه أن نقدد الرؤية وأن ندفع إلى معركة أخرى دون استعداد . ثم تسلم من شخصية المرأة - الكورس ، شخصية أخرى هي « العجوز » التي تتحدث بصوت الريح فتجيبها أصوات تأتي من السماء تتبين منها صوت ابنتها الشهيد الذي يؤكد أنه لم يهزم وإنما استشهد فقط ، وأنه سيهزم اذا سقط رفاقه في شرك الخديعة أو الاستسلام ، وأن شفاهه 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 مجرد ولا يرتبط بقضية خاصة ، نسمع بعض اللغات توجه السي « اميركا بلد الخسة والعار » أو إلى « ابن آوى » ، « الأفعى » ، وينصحن بان نخذل الاول حتى ولو نطق بالحكمة ومن الأخرى لانها تسلسل لكي تخدع في الظلمة ، ويقول لنا « ان من يعطيكم سكيناً فهو يعرف متى يذبح بها . . هذا درس الان » فتبين ان اللغات كانت درسا أيضاً . ثم تتبين بعد هذا أن الشهيد الذي تكيه المرأة والعجوز إنما هو « مسيح اللحظة » الذي « صلبته القوة » ، « القوة تحتاج إلى جلد . . وصهيون هو الجلاد الآن . . يا يسوع ، يا كنيدي . . نعم يا كنيدي . . مسيح الليلة غير مسيح الاس . . » .

والحق أننا لا نعرف لماذا سمي الكاتب عمله هذا مسرحية ، ولا نعرف لماذا نشرتها مجلة المسرح على أنها مسرحية ، ولا نعرف - واغلب الظن أن كاتبها نفسه لا يعرف - المعنى الذي كان يريد أن يعبر عنه ، أو الغرض الذي كتبها بالتحديد من أجله ، اللهم الا أن يكون هو التنفيس الذاتي عن مشاعر هذه الايام السوداء المضطربة بالفضب والرغبة العارمة في تخطي الهزيمة وصنع النصر . ولكن هذا التنفيس الذاتي لا يصلح لأن يكون مصدراً لأي نوع من التعبير الفني الموضوعي الذي يحتاجه المسرح من أجل 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 - فكرته عن موضوعه الخاص المحدد - التي تصلب عوده على أرض هذا الموضوع ثم تدفعه إلى هدف ما . ان الانفعال المضطرب قد يصلح كدافع سيكولوجي لكتابة قصيدة غنائية ، ولكنه لا يصلح وحده حتى لتكوين بادرة مسرحية أو نشيد مسرحي كتب للمقاومة .

يبدأ عمل علي مصطفى أمين بكورس من الرجال ، ممزق في الشياح محترق في الاطراف ، يرددون التكبير « الله أكبر » في ترتيل أشبه بصلاة العيد ، ويطالبون بالثار . ولا نعرف علاقة ترتيل التكبير في صلاة العيد بالمطالبة بالثار ، ولم يحاول الكاتب أن يقيم بينهما علاقة « خاصة » - يكتشفها هو أو يرتبطها بموضوعه - من نوع ما . وبينما نتحدث المرأة والعجوز عن شهدائهما - الذي يجب أن نذكر من خلال كلمة « يونيو » ان هذا الشهيد قد سقط في المعارك الأخيرة ، اذا بالمرأة تتحدث عن « ابن آوى » ، « الأفعى » ولا نعرف معنى محسداً لأسماء هذه الحيوانات سوى معناها الشائع ودلالاتها العادية: الخديعة والتسلل في الخفاء ، وهو لا يضيف بهذه الصفات إلى وعينا بأعدائنا شيئاً ، ولا نفهم ان كان يقصد نفس الأعداء أم أنه يشير إلى أعداء آخرين اكتشفهم هو ولم يشأ أن يبوح بأسمائهم . وبعد شهيد معارك يونيو ، اذا بالكورس يتحدث عن المسيح ثم عن كنيدي ، ليحفل من

الذي يساعدنا على توضيح الاسس التي قد تقنعنا لادب المقاومة ، ولشرح المقاومة بصورة خاصة .

اننا لا نجد أنفسنا في هذا العمل ، ولا نجد قضيتنا ولا معركتنا ولا شهداءنا . ولكن هذا العمل يؤكد حقيقتين هامتين نعتقد أن ادب المقاومة بحاجة اليهما دائما . الاولى - وقد عرضنا لها - هي احتياج هذا الادب الملح الي « الحقيقة » العلمية يستخدمها ويقوم عليها ايا كان أسلوب استخدامه لها . أما الحقيقة الثانية فهي ضرورة التكامل بين الحقيقة العلمية وبين نوع من الأسلوب الموضوعي للتعبير عنها .

اننا نشعر بوجود نفرة واسعة بين عاطفة علي مصطفى أمين التي دفعته الى الكتابة : عاطفة حب شهدائنا والرغبة في الانتقام لهم والاستمرار بقضيتهم دون استسلام ، وبين أسلوبه الذي اختاره للاداء الفني .

اختار الكاتب أسلوبا تعبيريا حاول أن يجمع فيه بين تلخيص المشاعر الجياشة في كثافة الشعر ، وبين نزعة تعليمية مباشرة توحى بأنه قد وضع يده على « الحقيقة » وأنه يريد أن ينقل إلينا اكتشافه لها، بينما هو لا يزيد في « تعليميته » على اضافة المزيد من الفروض على تلخيصه السابق ، الامر الذي يحول الحقيقة الى رمز غائب فسي تلافيف المفاهيم الخاطئة والتعبيرات الملتوية والتسميات او الصفات التي لم يشأ الكاتب أن يفصح عن معناها . يقول الكاتب على لسان المرأة : « الصمت الآن . فلنسمع درس اللحظات » ، فنحنها لسماع حقيقة مباشرة عارية توحى 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 الا تثقوا في ايد ناعمة ترفل في ثوب حرير .. لا تصفوا لصوت ابن آوى ولو نطق بالحكمة والافى اذ تتحرك بنعومة فلكي تلدغ في الظلمة .. من يعطيكم سكيننا فهو يعرف متى يلدغ بها .. هذا درس الآن » . وهذا درس نعترف بأننا لا نحسن فهمه ، لان الكاتب نفسه لم يهتم بأن يجعلنا نفهمه قدر اهتمامه بأن يفلت من التعبير ببساطة وشجاعة عن معنى ابن آوى والافى 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 فهذا هو يلنوي 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 أن يكونه ادب المقاومة .



كانت مسرحية رشاد رشدي، ثم نشيد علي مصطفى أمين المسرحي، هما الاستجابة الاولى للمسرح العربي بعد هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ ، الى جانب القصيدة الفنائية الطويلة « رسالة الى جونسون » التي كتبها الشاعر والمؤلف المسرحي عبد الرحمن الشرفاوي ، واخرجها للمسرح كرم مطاوع . وهي قصيدة خطابية يستعيد فيها الشرفاوي صوته القديم في قصيدته التاريخية « رسالة من اب مصري السى الرئيس ترومان » التي كان قد كتبها سنة ١٩٥١ . وفي القصيدة الجديدة يطالع الشاعر وجه ترومان الكالج في وجه جونسون الكئيب - وجه القاتل وعدو البشرية في العاليتين - ويصب عليه اللعنات . في تلك الايام الاولى التي تلت الهزيمة ، لم تمثل 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 او خاصة بمعركتنا الى ابعاد هذه المعركة الانسانية أو السياسية أو

الثلاثة رموزا متساوية القيمة الوجدانية - للاستشهاد . أما 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 فنعتمد ان كاتبنا لم يفكر في أن يستخدمه استخداما جديدا أو خاصا يضيف الى هذا الرمز القديم المشهور في الادب العالمية كلها معنى من عنده او يمدا 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 التضييل وتزييف الحقيقة لا يمكن وصفه باقل من أنه تزييف مغادع 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 ويتأثرون بأحداثه يوما بعد يوم . فاذا أضيفت الى هذه الوقائع - التي يحدد الناس موقفهم منها طبقا لانتماءاتهم الفكرية ومصالحهم الوطنية والاجتماعية - اذا أضيفت إليها هذه الللال 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 أن يصور مقتل كنيدي - الرئيس الاميريكي الاسبقي - على أنه استشهاد فسي سبيل الديمقراطية والحرية وما لا ندره ايضا ، واستغل البعض مسألة ضياع حقيقة القاتل لتضخيم هذا المعنى ، بينما يؤكد الواقع الذي عاصرناه جميعا أن المسألة في جوهرها كانت مسألة صراع بين جانبين من جوانب قوى الامبريالية الاميريكية : جانب بعيد النظر وذكي وطموح يمثل كنيدي ، وجانب اخر قصير النظر ومتسرع وغبي مثلته قوى شركات الصلب والبتروال والسلاح - التي يغلب الظن أن بعضها قد شارك في قتله . ان كنيدي - مثلا ولكي لا نغرق فسي تفصيلا سياسية - بدأ خلافه مع تلك القوى الاخيرة حين اراد تجميد اسعار الصلب لكي لا يهرق ميزانية الحكومة التي كانت بحاجة ماسة الى هذا الصلب باسعار معتدلة لتصنيع انواع خاصة من السلاح تستخدم في فيتنام لاغتيال شعبا المقاتل العظيم .. وهذه هي حقيقة « مسيح » او « شهيد » .. « عمرنا » كما شاء البعض ان يصوروه والذي استخدمه الكاتب ظنا منه انه يعمق باستخدامه لاسمه معنى « شهيد » مسرحيته الذي لم يحاول اصلا أن يمنحه معنى خاصا .. والذي من المفروض أنه شهيدنا .

لم يحاول علي مصطفى أمين أن يحول لحظته الانفعالية الى رؤية موضوعية كاملة هي القادرة وحدها على انتاج الدراما المسرحية. ولذلك فانه لم يكتب عملا مسرحيا . ثم لم يحاول أن يزود لحظته الانفعالية حتى بذلك « التلمس » البدئي 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 سيمى ، لانه في « الحقيقة » ليس حبا ، وانما هو غذاء تتزود به الكراهية وبشدة به ازرها ! .

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

أعتقد أن دافعا الى اختيار هذا العمل هو هذا التناقض نفسه ،

التاريخية ، ثم نشيد مسرحي ضل طريقه الفكري تحت وطأة التشتت بين رؤى سياسية متناقضة وبين أسلوب فني غير ملائم للموضوع الذي ألح على ذهن المؤلف ، فكانت النتيجة صرخة عاطفية مهذرة الطاقة ولا قيمة حقيقية لها ، ثم قصيدة غنائية خطابية لم تكتب أصلا للمسرح ، وان كان المسرح قد استخدمها لفرض من اغراض التعمئة 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 بعيدين كل البعد عن قضية العرب المصرية التي تنبلور 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 ان يبعد العدو الصهيوني وجودنا القومي العربي بالسلاح والنفي والجوع والمرض ، او ان يستمر هذا الوجود وينمو بنضالنا العسكري والعقلي والوجداني .

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

الانفجار - جوهر الحقيقة على المسرح

في يوليو سنة ١٩٦٧ ، كتب الشاعر الطيب يسري خميس مسرحية لم يقدر لها ان تنشر او تعرض ولكننا هنا لن نتوانى عن الحديث عنها ، الا ان نتاح فرصة نشرها او عرضها على المسرح - 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 المصرية .

لا شك ان الحقيقة التقريبية قد تكون في بعض الاحيان اكثر درامية من الدراما المؤلفة نفسها ، ولا شك ان عملية استحضار جوهر هذه الحقيقة التقريبية في صورتها الدرامية الاصلية ، هي عملية على درجة كبيرة من الصعوبة ، خاصة وان العاطفة الانسانية لا تترك مجالا للعباد 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 واهواهم قد صبغت تلك الحقيقة بصفتها ولم تتسرك الفرصة لوجودها بصورة موضوعية او 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 طبعا لاية زاوية للنظر ، ان يتحول قتل البشر وتعذيبهم ونفيهم من وطنهم وهدم بيوتهم عليهم وحرق محاصيلهم وتشغيلهم بالقوة واستغلال قوة عملهم وتركهم فريسة للجوع والبرد والابوثة في الصحراء او في معسكرات الاعتقال او تجميع اللاجئين ، ليس من الممكن طبعا لاية وجهة نظر ان يتحول هذا كله الى حقيقة من نوع بهيج . ولا يمكن لمن يقترب هذه الاعمال ضد البشر ، مهما كانت درجة عدائه لهم ، ان يعترف بانسه اقترف تلك الاعمال بالفعل او ان يباهي باقترافه لها . ان الضمير الانساني حقيقة واقعية ايضا ، والاخلاقيات الانسانية لا تقل عن الضمير الانساني واقعية . ولا يملك - حتى القتل - ان يعترفوا بانهم قد وقفوا ضده او ضدها وانهم لم يبالوا بايها وداسوها باخذية مستعارة من اي اساطير عن الشعب المختار او 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 - قبل ان يمتلك قوة السلاح يحمي بها نفسه - الا ان يحاول ان يعلن في وجه القتل وعلى مسمع من العالم : انتم قتلتم

ومعذبون ولصوص اوطان ومدعرو بيوت وحارقو محاصيل ومستقلون ، كما انه لا يملك ساعاتها الا ان يقول في وجه حماة القتل والمستفيدين منهم انهم كذلك : حماة للقتلة ومستفيدين منهم . المقتول او الضحية لا يملك الا ان يعلن الحقيقة ، ولا يستطيع الا المتوه او المغرض ان يتهمه بعدم الحياد او اللاموضوعية في عرضه لتلك الحقيقة . كما ان المقتول او الضحية لا يمكن ان يركز عينيه على جرح واحد من جراح جسده الممزق ويطلب بمحاكمة القاتل على اصابته بهذا الجرح . المقتول يطالب بان يحاكم القاتل على جريمة القتل نفسها ، وليس على جريمة احدث جرح او عاهة ! .

وفي مسرحية « الانفجار - 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 - بعد بدء الاحتلال الاسرائيلي للمدينة - في يوم ١٨ فبراير سنة ١٩٤٨ ، قبل ثلاثة شهور تقريبا من انسحاب القوات الانجليزية من فلسطين وعلان دولة اسرائيل . وتضم المسرحية - التي تتخذ قالب المحاكمة للبحث عن مرتكب جريمة التفجير وعن اسباب هذه الجريمة - 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 يحرض اليهودي على تزيفها 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 - 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 ناووا سياسة الانجليز في تشجيع هجرة اليهود الى فلسطين ، وقضية الموت الجماعي السريع البشع ، الذي تكفلت به عصابات شتى والهجاناه 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 العرب واجبرتهم على الفرار من قراهم ومدنهم ومزارعهم وحولتهم الى لاجئين فسي مفسكرات 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 ؟ وبجيب في مهارة شيطانية في تليف الكلمات : انهم العرب ولا شك بهدف تحطيم روح التعاون مع اليهود واعاقبة فرصة اقامة حياة مشتركة بينهم يحكمها العدل والاخاء والمحبة .. حسب قرارات مجلس الامن ! .

اما 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 ، ولأقرار 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 ، ولأقرار 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

امامنا . لان تجسيد الموقف على المنصة معناه تحويل الموقف الدرامي الى « حدث » درامي ، او الى قصة او حبكة على المؤلف ان « يؤلفها » . الموقف هنا موقف تم صنعه من قبل . والكاتب يستخلص جوهر هذا 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 ، وانما ان يستحضر جوهر ما حدث عن طريق نقل تسجيل لاهم الوقائع الاساسية لتاريخ ما حدث من قبل . ومع هذا فقد اختار الكاتب الشخصيات صاحبة المواقف ، مع الحقيقة او ضدها ، لكي تسجل هي « الحقيقة » او لكي ترويها ، حتى تنتقل الينا ايضا لا حقيقة الوقائع فقط ، وانما حقيقة «مواقفهم» منها ايضا ، بما فيها حقيقة موقف الكاتب ايضا ، هذا الموقف الذي يتضح من خلال اختياره لما هو اساسي من وجهة نظره واساسي في التعبير عن جوهر الحقيقة وفي القدرة على استحضار هذا الجوهر . ومن ناحية اخرى فان الشخصيات التي لا مواقف فكرية واضحة لها ، تلك التي فهرت او كانت اداة للفكر او استفادت منه ، صائد الاسماك او بائعة البرتقال او عامل البوتاس او التاجر العربي المتعامل مع اليهود او الجندي اليهودي نفسه - اتجه الكاتب الى ان يحمل تلك الشخصيات بشحنة عاطفية ذات طابع غنائي ذاتي لكي يكفل تأثيرها الوجداني . فليس من الممكن مثل هذه الشخصيات ان تصل الينا عبر الادراك الذهني وحده ، والا كانت مجرد اسواق للشكوى او لتبرير ضميرها .

اغنية على المر - التأثير بالمطافة ، والتأثير بالعقل

تبلغ المقاومة ذروة من ذراها العظيمة في ميدان القتال ، حين يقف الرجال وجها لوجه بالسلاح . ولكن هؤلاء الرجال - رجائنا - لا يمكن ان يقفوا هناك بصلابة اذا انتزعت جدرهم مسن وطنهم . ان الوطن الذي يحاربون من اجله - دفاعا عنه او لاستمادته - قائم في داخلهم . . انه ذكرياتهم الخاصة وامانيهم ومشكلتهم ومخاوفهم . وفسي مسرحية « اغنية على المر » للكاتب المسرحي الشاب علي سالم ، نرى خمسة من هؤلاء الرجال - فصيلة من الجيش المصري - كلفت بالدفاع عن مر على احد طرق سيناء .

هناك الرقيب محمد نور الدين ، الفلاح القديم ، مهنته القتال ويعرف كيف يتكشف معدن الرجال - شجاعتهم او جبنهم - مسن عيونهم . وهناك منير عبد العزيز ، الذي حول حياته الى صفقة او دكان للتجارة ، بالعلم والحظ واصطياد الفرص ، ولكنه يموت بلا ثمن حين يعجز عن اصطياد الفرصة ، الفرصة الوحيدة التي كانت جديرة بان يعيش من اجلها . وهناك شوقي السيد ، الفاشل القديم الذي وجد نفسه وحقق نجاحه الاول في القتال ، وهو يعرف كيف يقاوم وماذا يقاوم ويحاول ان يحمل وعبه للآخرين . وهناك مسعد ابسو المعاطي ، المرح الحسي المليء بحب الحياة ، الجسور الذي تضاعف جسارته من قدرته على القتال والموت . وهناك حمدي عبيد الحميد ، الموسيقار المجهول ، صاحب الاغنية التي لم ينشدها احد الا على المر ، والذي يعرف كيف يعطي لحياته ولحياته الآخرين معنى ، وكيف يحلم بالمستقبل ويتعاطف مع الآخرين .

جاءوا جميعا يحملون وطنهم في قلوبهم ، وليس الوطن كرمز مجرد يقاومون تحت رايته ، وانما الوطن المتجسد في حياة كل منهم الحقيقية . البناء والمدارس والشروعات الصغيرة والجمع والزواج واكواب الليمون الثلجة ، والالحن المجهولة التي ينشدونها لأول مرة قبل ان يلقوا الموت الكريه . انهم يحملون هذا الوطن - بالصورة التي يتخيلها كل منهم لوطنه - ولكنه بعيد عنهم بقدر انحصارهم في موقعهم الحصين امام العدو . ولذلك ، فانهم يحملون صراعاتهم ، تناقضاتهم وامكانية وحدتهم معا ، الى هذا الموقع . وتتخذ هذه الصراعات شكلا جديدا من اجل تحقيق وضع انساني افضل . ولكن هذا الوضع لا يتحقق الا بالانتصار او الاستشهاد الشجاع ، فان لكليهما معنى

وقع الانفجار بينهم لكي يقتلهم ، وهم من صنعوا الانفجار . الشهود هم الضحايا وجلادهم . وفي مشاهد يمتزج فيها الشعر بكثافته ونفاذه ، مع الحقيقة التقريرية بوضوحها العتم وبساطتها ، في هذه المشاهد التي سماها المؤلف بالاغنيات ، وسمى الاغنيات باسماء واقع اصحابها : اغنية الاسماك ، اغنية البرتقال ، اغنية البوتاس ، اغنية منفردة ، اغنية اللاجئين ، من هذه المشاهد ، نستمتع في الاغنيات الثلاث الاولى الى قصة شعب فلسطين العربي نفسه ، نستمتع الى حكايات ديسر ياسين وقبية وقليلية وحيفا وصفد وبيسان وطبرية ويافا وعكا . ثم في الاغنية المنفردة نستمتع الى صوت الجندي الاسرائيلي الذي وضع المتفجرات في السوق العربية . انه يهودي من المانيا . قالوا له ان فلسطين هي ارض الميعاد ، حيث الجنة تنتظره ، وحيث لم يجد الجنة ولم يجد حتى الفرصة للعمل المجزي ، ولكنه وجد السلاح ، وقيل له لكي تأخذ قطعة ارض فاقتل من تجده فيها ، او لكي تجد عملا فاقتل من يشتغله . وهكذا يتحول اليهودي الالائي الذي هرب من جلاديه النازيين ، يتحول الى جلد هنا يصنع الموت للآخرين . وفي الاغنية الاخيرة كان الشاهد طبيبا في مصكرات اللاجئين . ولكن ماساة الوباء والجوع حيث وجبة الفرد في اليوم : رفيفان وقطعتان من السكر وملقمة ارز وخمس حبات من الفول ، وحيث يعيش الناس في الجحور او في خيام صغيرة خصصت كل واحدة لعشرين شخصا فيفضلون عليها المراء ، وحيث يوجد مرض واحد لكل خمسمائة شخص وتصرف الامم المتحدة حذاء واحدا لكل مائة رجل . هذه الماساة قررت للطبيب مصيره : ان يرفض كل هذا ، وان يكف عن ممارسة الطب لكي يمارس الثورة : فالعنف المجرم وسحق انسانية الانسان وسلبه كل مقومات بشرته بعد طرده من وطنه بهدف واحد : ان يقضي عليه الموت لكي ينقرض جنسه كله ، هذا العنف لا تواجهه الكلمات ولا المشارط ولا الادوية ، انما يواجهه عنف مثله ، ثوري وانساني ونبل : « ان مهنتي الجديدة هي 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 نظير 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 بالغة البرتقال او عامل مصنع البوتاس او صياد السمك ، وهناك ايضا من يقولها وقد قرر ان يغيرها لكي تصبح الحقيقة هي الحق ايضا ، ولكي « يستقر الوضع ويرتد للعالم المعوج عقله » ، مثلما كان الطبيب الذي اكتشف عبث مقاومة السل والدونزنتاريا والاسخربوط والبلاجرا والتراخوما بخمس حبات من الفول في اليوم . والذي اكتشف العلاج الحقيقي لكل ذلك : الثورة ان يستعيد الانسان ارضه بحد السلاح ، ويستعيد معها تاريخه وحقه في الحاضر والمستقبل . لا ليتحرر من المرض والموت فقط ، وانما ليتحرر ايضا من الخوف والتواكل والمعجز بان يفتح هذه الارض بالسيف بعهد ان فتح جبهتها قرونا طويلة بالمحراث !

ولا مجال للحديث هنا عن الشخصيات ، لان الموقف هو السيد الدرامي الذي يحدد طبيعة الناس . الى أي جانب هم يقفون . مع الحقيقة ام ضدها . مع الانسان المقهور السلوب الوطن والمستقبل وحق الحياة ، ام مع قاهره وسارقه وقائله . ومع هذا فان الناس البسطاء ، المقنولين او الذين يستخدمون كادوات للقتل يبدون في المسرحية اكثر امتلاء بالحياة من القنلة صناع الجريمة او من المثقف الثوري الذي يعرف ابعاد الحقيقة كاملة - تاريخها وحاضرها والطريق الوحيد لصنع مستقبلها الانساني . فهو لا يسمح لهم دراما الحياة نفسها الا بان يكون لهم بعد شخص واحد اساسي هو مهمتهم التي كرسوا لها حياتهم : تزييف الحقيقة وقتل البشر ، ام معرفة الحقيقة وتعريفها للآخرين والقتال دونها .

كذلك فان الموقف الدرامي من نوع لا يسمح بان يجري الصراع

واحدًا : 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 ينقلب جانب منهم لكي يستحوذ لنفسه على اكبر قدر من المتعة تتبجحه الحياة . وفي ذلك الحين ، كان منير ، قناص الفرص ، هو الذي استحوذ على هذا القدر الكبير لنفسه : المال والسيارات والارباح التي تتدفق بانتظام والمسكن الريحة . وليس لاي أزمة يعانها المجتمع الا معنى واحد : فرصة جديدة يزيد بها ربحه على حساب الآخرين . لقد تعود ان يأخذ 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 - ملامح ذلك الصراع القديم - بين المستقلين وقناصي الفرص ، وبين من يستقلون ومن لم يجسّدوا فرصة يقتنصونها - وان خفنت الآن حدة ذلك الصراع ، وبقيت حدته مستترة باقية وراء الصراع الاكبر المصري الذي تعني الهزيمة فيه تهديد شعبهم كله ، واحلامهم وذكرياتهم ومطامعهم جميعا .

ومع ذلك فلا تملك هذه الشخصيات كلها سبباً شوقياً - وشوقياً - 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 احدي هذه الشخصيات عواطفنا ، وحيانا اخرى تحاول ان تقنع عقولنا ، ولكن ايمانها 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 التأثير . امسا منير وشوقي فيستطيعان اقتناعنا ذهنيا بحضورهما كشخصيتين حيتين ، ويستطيعان اثارة انفعالنا ، مع احدهما وضد الآخر ، شأن الاشخاص الحقيقيين ، ولان كلا منهما يستطيع حقا ان يثير فسي اذهاننا في مشاعرنا دلالة الحقيقة الواقعية التي يرمز اليها . انهما يمثلان بوجود اكبر من كيانهما كشخصيتين ، وهذا الوجود الاكبر هو ما يجعلهما اقدر على التأثير العقلي والعاطفي في وقت واحد . انهما الطرفان المشلان للصراع الاجتماعي على ارض الوطن . الصراع الذي يشنه منير وامثاله حتى يصبح الوطن مجالاً مفتوحاً امام انانيتهم وجشعهم ، والصراع الذي يشنه امثال شوقي من اجل تحقيق وضع انساني افضل للجميع . اما بقية الشخصيات فليست اكثر من توبيعات عاطفية مستمدة جميعها من شخصية شوقي نفسه ، ولم يتحول اي منها الى بؤرة تتجمع داخلها كل العناصر الجوهرية المكونة للحقيقة - او لمجال - اوسع منها . كلها شخصيات لم يستطع المؤلف ان يحولها الى اشخاص حقيقيين لانه لم يحدد لها موقفاً فكرياً واضحاً تعانته 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 الإذاعة ، واذا استثنينا كلام الرقيب محمد عن الشجاعة والحين - 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 سطح مجوف لكلام عادي عن الوطن والوطنية .

ونحن لا نرى الصراع المباشر بين رجالنا الخمسة وبين العدو ، بمعنى اننا لا نرى العدو نفسه على النصبة . وانما نرى وجود هذا

العدو - وائر الصراع ضده - 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 المسكرين 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 معرفتهم مع العدو ليس الا دافعا للمحافظة على حرارة متابعتنا لهذا الحوار الذي يتضمن صراعهم الداخلي . ولم يتبين القيمة الحقيقية لاكتشافه لانه لم يدفع حوارهم الى المستوى الفكري القادر على اضاءة كل ابعادهم الاجتماعية والعقلية والنفسية - باستثناء منير وشوقي - 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 - رغم ثرائه الجزئي - لا يكفي لخلق عمل درامي قادر على تغذية مطالبنا الروحية والعقلية ، خاصة ونحن نعيش معركةنا المصرية . لا يستطيع ادب المقاومة ان يكتفي بان يكون ادبا عاطفيا تتردد فيه كلمات الوطن والوطنية دون ان تتبين المعنى الحقيقي لهذه الكلمات ودون ان ندرك ماذا يعنيه الوطن لكل ممن يرددون اسمه ، ادراكا عقليا واضحا . اننا لا نستطيع ان نتصور اننا اذا حاربنا « بالامر » ، ولا نستطيع ان نتصور اننا اذا حاربنا مجرد اننا « نحب » بلادنا دون ان نعرف لماذا على وجه التحديد نحارب ، لا كافرين ، 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 الجرد . ان الثراء المتكافئ لادب المقاومة من القيم العقلية والروحية ، انما يبدأ باكتشاف ذلك التوازن التراجيدي العميق بين التأثير العاطفي والتأثير العقلي .

زهرة من دم - 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 يبني 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 لسم تكتسب وجودها الشامل وبنائها 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 لشعبنا بأكمله . والحق ان تضخم الخطر واتضح معالته ونواياه بصورة عملية هو الذي ساعد على خلق رد الفعل المقابل له في صورة المقاومة الجماعية بالعنف : الكفاح المسلح .

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

والسياسيين الثوريين ، بما في ذلك نوار حروب التحرير الشعبية الذين واجهوا أنواعاً مختلفة من المستعمرين والمعمرين (١) ، رغم انقطاع الصلة المباشرة بين الفلاح الفلسطيني وارضه ، فان الارتباط الوجداني بهذه الارض - هذا العنصر الميثافيزيقي تقريبا - قد أثبت قدرته على التحول الى طاقة مادية هائلة حين تبيسه 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 ، والامتزاز 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 والمشارع العاطفية البسيطة ، التي تعيش في وجدان البسطاء من الناس - جنود جيش الثورة الحقيقيين - 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 اجل استعادته هو نفسه : ارضا 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 والامهم وآمالهم ، لكي يصبح الوطن « الفردي » و« جماعيا » حين تتحول اعمال الافراد المنعزلة التي يحركها الغضب او السخط او الرغبة في الانتقام ، الى ثورة شاملة تضم الشعب كله وتطهره من انقساماته وادرائه القديمة وخوفه واحساسه بالضيق 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 لاوقال فانون :

« ان ظهور العمر 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 العمر حين يصبح العمر جثة منسوخة .. 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 عينية في السلسلة الكبرى ، في الجسم الكبير العنيف الذي انجس ردا على عنف الاستعمار ، فاذا الفئات المتخلفة يعرف بعضها بعضا ، ويلتقي بعضها ببعض ، واذا الامة القليلة تكون منذ الآن كتلة غير منقسمة .. ان تمبئة 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 ادريس ، نواجه كل تلك الحقائق .

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

نواجه المشاعر العاطفية التي تربط بين الانسان العربي وارضه والتي يتجسد فيها معنى « الوطن » في اذهان المناضلين ، ونواجه ايضا الوعي المنشق 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 يناقون فيكسبون المعارك او يخسرونها ، ويضيفون الى آلام شعبيهم ومباهجه الآلام ومباهج جديدة ، ويدفعون ثمن المستقبل بالدم الانساني - دمهم ودم اعدائهم ايضا - لكي تتبرعم في النهاية زهرة الدم .. وطنهم الذي حافظوا عليه في احلامهم ، وحققوه مرة ثانية حين زرعه في الارض وسقوه دما .

اننا نواجه هنا اولئك الرجال والنساء الذين يحملون ذكريات الطفولة ويعتزون بنضال الآباء ، ويشقون الارض ، ويشعرون بدسامة تربتها ويتشممون عبق اشجارها ، 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 الصبي 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 مسن المستحيل ان يتخلق تلقائيا فسي صدورهم ما داموا لا يملكون على هذه الارض تاريخا صنعه العمل الانساني .

وفي المسرحية يدور الصراع بين الجماعتين . بين الذين يناقون لكي يحافظوا على التاريخ والمستقبل ، ويشيخون في قتالهم ذلك النوع الجديد من البشر الذي اكتشف ان القتل هو وسيلته الوحيدة للمحافظة على الحياة ولصنع حياة انسانية ، وبين ذلك النوع القديم المنفوخ الذي يدمر الحياة بالقتل ايضا 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 يضطرعان ، ولكن الفارق الاساسي الذي نكتشفه ونكتشف واقعيته وصدقته وقيمتها 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 بالاشترك في تاريخه ، والذي حرم بناء على هذا الرفض ان يكون له تاريخ او مستقبل ، والذي يعرض هذا النقص بان يزيف لنفسه تاريخا يصطنعه من الاساطير ومن العبارات الفامضة مثل « قدرنا التاريخي » ، وبأن يصطنع لنفسه مستقبلا اعتمادا على هذه الاساطير وعلى اباداة شعب باسره .

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

هناك تزبه ، قائد الفدائيين ، الصلب المتلاء بالعاطفة الذي يتجسد فيه ميراث الاسلاف المستعمر ، 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 - شقيقة تزبه وابنة عمه - واحساسه بفداحة الآلام شعبه التي عرفها في الاجساد المحترقة والجراح الطرية ، وهناك فتحي ، اللص القديم ، الذي اجهت الجوع الى اللصوصية ، والذي دفعته تجربة السرقة الى اكتشاف معنى ان يسرق وطنه باكملته من شعبه والى اكتشاف انه سيكون هو الخاسر دائما مهما سرق ، لان الفئيمة كلها قد سرقت منه هو ، حينما سرق وطنه ، وهناك الياس ، الذي عرف نفسه كعربي ، وعرف واجبه كمقاتل ، حين صفع يهودي آباءه ساعة طردوا من ارضهم ، والذي دفعه الانتقام الى القتال ، وحين

شرع في القتال انتقاما تحقق وعيه الصحيح : انه لا يقاثل ولا يقتل لينتقم ، وانما هو يقاثل ويقتل ليستعيد الوطن كتاريخ وكمنقب . وهناك ايضا سعيد ، وسعيد ليس فلسطينيا ، وانما هو عربي من لبنان ، انه ان لم يكن ممتنيا الى الارض التي سلبت ، فانه ينتمي الى الارض المهدة بالسلب ، حيث اتيج الوقت والفرصة للشعور بضيق 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 بالضيق الحقيقي ، الارض التي لم تسلب بعد مثلما ضاعت الارض التي سلبت بالفعل . ان سعيدا يحتوي على بذرة المقاتل « المهاجم » الذي لا ينتظر العدو حتى يقتحم عليه داره وارضه . « وروضة اطفاله التي تضيئها المصابيح فسي الاعياد » ، وانما جاء ليشارك في اعادة العدو قبل ان يبده العدو ، وجاء ليفتسل من ادران الهزائم السابقة ولينفض عن كاهله عبء الاحساس بضيق الجيل الذي كاد ان يضيع نفسه باستسلامه للهزيمة . ومن ناحية اخرى فان سعيدا يمثل زاوية اخرى لالتزام المؤلف - الدكتور سهيل ادريس بقضية وطنه . فالمؤلف العربي - اللبناني - يبرز من خلال سعيد موقفه ازاء وطنه القطني - لبنان - كقطر عربي لا بد ان يلتزم بقضية العرب المصرية ، 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 بصلاصة 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 ويوعيه الجديد بالحياة وباللصوصية الحقيقية حياة جديدة لنفسه ولشعبه ، والياس يتخلى عن فكرة الانتقام الفردي ، ويحقق هذا الانتقام ايضا ، باندماجه في قضية شعبه وبذوبان قصيته الخاصة في قضية هذا الشعب . وسعيد يتخلى عن احساسه بالهزيمة وضيق جيله ويعود ليحمل مسؤوليته ، واعيا هذه المرة بان حماية الاجيال الجديدة لا يكون بمجرد تلقينها المعلومات العلمية ومكارم الاخلاق ، وانما يكون بان يتحول جيله الكبير الى طليعة مقاتلة في هذه الحرب التي قد تطحن بأضراسها اجيالا برمتها .

وحتى زياد ، الفتى اليباع الذي يحمل في صدره قلب ابيه الجسور الذي خرج ذات يوم ليقاثل العدو ولم يعد من القتال ، زياد هذا الذي لم يعرف بعد كيف يمسك البندقية يجرفه تيار النضال ايضا ، او بتعبير اصدق يجرف ضعف صبيانيته ويصهره ويملاه تحرقا وشوقا الى القتال ليتخطى 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 افتادهم .

بل ان احمد ، الجاسوس العربي ، الذي خان وطنه لا بدافع انحطاط اخلاقي - فالمؤلف يصر على رؤيته الموضوعية الهادئة حتى وهو يصور الجاسوس نفسه - 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 - الفدائي الاسير الجريح - شربة ماء من يد الجاسوس ، ليكتشف احمد قيمة ان يكون الرجل مقاتلا ، وقيمته حين لا يملك - على الاكثر - 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 باي 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 يملا صدرها ، فلم تعد تملك الا ان تدعو لابنائها لانهم عثروا على الطريق الحقيقي لممارسة حبهام لامهم ولكل ما منحته لهم هذه الام : ان يقاثلوا دفاعا عنها او لاعادتها كما كانت ، ببسنتها وبيارتها وامنها 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 باستطافها قد استسلمت او بدأت طريق الاستسلام ، ام انها قد خدمت - بطابع المرأة الرقيق - ولم تكن في وعيها حين اغتصبت . ومن حقيقة اغتصابها - سواء كان ذلك باستسلامها ام بخديعتها - يمنحها المؤلف بعدها الرمزي الشعاري 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 وعنادنا لنضمن النصر . لقد استسلمنا لمصير الهزيمة وحاربنا بنصف عزم . ولكن سواء اكننا قد استسلمنا ام خدعنا ام اخذت ارضنا غصبا ، فاننا نعرف ان ارضنا لن تعود الا بالعرف - بفيض من دمانا ودماء اعدائنا . انذاك 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 قاينة بلون الدماء .

هؤلاء هم البشر العاديين في مسرحية « زهرة من دم » ، القادرون على البطولة وحدهم وعلى التضحية . انهم ابطال بقدر ما يحولون الحقيقة في قصيتهم الى حق لا يماريهم احد فيه . وهم ضحايا ايضا بقدر ما لبطلتهم 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 أصبحت قدرهم ساعة اكتشفوا ان النضال وممارسة العنف الثوري هو سبيلهم الوحيد الى استعادة وطنهم واستعادة انسانيته ايضا . ونعود الى فرائز قانون مرة اخرى لناخذ منه عبارته : « والمنف يظهر الافراد من السموم . انه يخلص المستعمر من مركب النقص الذي يعيث في نفسه فسادا ويحرره من موقف المشاهد او اليانس . انه يرد اليه شجاعته ويرد اليه اعتباره في نظر نفسه . . » . ان جوهر انسانيته التي يكتشفها سهيل ادريس ويجسدها هو جوهر الانسان العادي ، ولذلك فانه يختار - لكي يبدأ مسرحيته - ذلك المشهد الشديد البساطة والهدوء والعادية ، مشهد المناضلين وهم يتناولون الطعام ويمزحون ويثرثرون ، فيكشف المؤلف من ثانيا ثرثرتهم عن شخصية كل منهم ، وعن التغير الذي احدثه النضال على المستوى الجديد في هذه الشخصية ، ثم وهم يذعرون حين يداهم العدو البيت ، ثم وهم يرتبون كيف يتخلصون من مازقهم ، 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 - مجروحين واسرى - 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 انسانيته 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 لعاناتهم التي لا ينكرها عليهم الا من يفوقهم في وحشيتهم ، وانما كانت قضيتهم نتاج تزييف ذهني قام به مفكرون معادون للحقيقة والتاريخ وللانسانية . ولكن هؤلاء الاعداء قادرون مع ذلك على التدبير المحكم وعلى التماسك ، رغم افتقارهم للرؤية الاصيلية 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 لآبادته وانقن من انهياره السريع ، قد حمل السلاح وشرع في قتالهم بصورة جديدة . انهم يستطيعون في هذه الحالة ان يزعوا 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 الهجمي 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 يريدون 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 ارقى 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 - في مواجهة « الانواع » البشرية الاخرى كأنما هم البشر وحدهم .

يرسم سهيل ادريس صورة الضابط الاسرائيلي ومعاونته التسي 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 - حتى من جانب صاحب الحقيقة نفسه والمستفيد منها - 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 الموضوع الذي برز بها في مسرحية يسري خميس التسجيلية . ولكن الموضوع في مسرحية « زهرة من دم » ، كان اصعب على التسجيل التاريخي في استحضار جوهره ان لم يكن مستحيل التسجيل . ويتضح الفارق بين المسرحيتين - او بتعبير ادق بين اسلوب الاداء في كل منهما - اذا قارنا بين عنصر المواقف المسرحية في كل منهما . فسي 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 وتنوزعها حبكة درامية تستقطب جانبي الصراع ويتناسمها حضور الشخصيات نفسها التي تحمل هي الاخرى ، بمواقفها

الدرامية الجزئية ، جوهر الحقيقة التي تعيشها 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 الفصتين 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 توجه رؤيته تعبيرية تضم عذاب الماضي ومعاناة الحاضر وحلم المستقبل في مشهد حلم هشام المقاتل الذي تتراءى فيه حبيته ليلي ، رمز ارضه التي يقاتل من اجلها ، ليلسى زهرة الدم القانية . وبينما تنتهي مسرحية يسري خميس الى حقيقة استخلاصها 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 المسلوقة .

السر - 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 - والذي يدفنا هذا التقرير الى توقع تجسيده - بصورة كاملة ، لانه لم يضع جانبي الصراع على المسرح بصورة متكافئة . ونحن لا نعيب هذا على المسرحية - وقد رأينا في مسرحية علي سالم « اغنية على المر » 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 ان يكشف عن اعماق المقاتلين العرب انفسهم ، وان يكشف عن العلاقة الوثيقة بين احلام هؤلاء الرجال في وطنهم وواقفهم 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 - جانب الاعداء ، ورغم انه كان ينوي بالفعل ان يكشف عن اعماق نموذج البشري - او غير البشري في الحقيقة - الذي اسماه « الضابط لويس حايم » ، ووصفه بانه في الخامسة والثلاثين من عمره ويقلب 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 وثمانين وخمسين ، بل على العكس ، لقد اقنعنا بانه - كمؤلف - قد عجز عن الكشف عن هذه الاعماق على حقيقتها ، او في مستوى الاقناع الفني والفكري والسيكولوجي الذي كان يريه مسرحيته .

ولا شك ان 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 يكونون عن محاولاتهم لتدمير القرى العربية وتدمير معنويات اهلهما وابدانهم وقتل اكبر عدد ممكن من رجال المقاومة ومن الشعب كلسه . ونحن نعرف ان رجال المقاومة يبذلون كل ما بوسعهم لاحباط هذه المحاولات ولتصعيد كفاحهم المسلح لكي يصل الى مستوى الحرب الشعبية الشاملة . اننا نستطيع ان نقتنع بمعرفة الضابط الاسرائيلي وغروره ، ورغبته في ارضاء رؤسائه ولهفته على الامساك باحد رجال المقاومة المشهورين . كذلك فاننا نحمد للمؤلف انتباهه الى ذلك البعد الانساني الشانه في تكوين « لويس حايم » النفسي . انه يحب . نعم يحب ، ولكنه لا يستطيع ان يستمتع بحبه في سلام الا اذا اباد العرب . ان القتل الاجرامي وابداء البشر شرط لتحقيق الحب والسلام لهذ المخلوق الكريسه . ونستطيع ايضا ان نتبين صدق العلاقة القائمة بين الضابط الاسرائيلي وبين جنوده ومروؤسيه من ناحية ، ثم العلاقة القائمة بينه وبين خبير حرب العصابات المضادة وخبير التجسس والتعذيب الاميركي . انه مع مروؤسيه يحاول ان يتخذ صورة الاله الصغير الذي تسيطر عليه احلامه المزعجة فيبدو صنما مجوفا ضعيف البناء ، ولكنه مع الخبير الاميركي ضعيف الى خبرته وقوته وصلفه وتماسكه - وليس الى شجاعته التي لا يبدي منها الاميركي الكثير - يستمد منه الخبرة والقوة والتماسك وبطمنه الصلف اذ يشعره بانه الى جانب هذا المتجبر في امان . وهذا هو حقا جوهر وطبيعة العلاقة بين الدولة الصهيونية وبين الولايات المتحدة الاميركية ، صانعتها وحاميها . والنتيجة ان يكون هذا الاله الصغير الاجوف الضعيف ، وحشا كاسرا مع فرائسه ، جباناً منخلع القلب اذا شعر بقوتهم ، طلقاء كانوا وفي ايديهم السلاح ، ام اسرى بين يديه تملأهم الكبرياء والصلابة .

ان الفكرة العامة ، والموقف والتركيبة الدرامية العاميين ، تقنعنا اذ تعبر عن ادراك علمي وصائب لحقيقة العدو : تكوينه النفسي - وليس العقلي - وعلاقاته الداخلية وعلاقاته بعلاقاته وموقفه من رجالنا الذين يقائلونه . فما الذي حدث لهذه الفكرة ، ولهذا الموقف ولتلك التركيبة الدرامية حين شرع محيي الدين زه نكنه في الكتابة ؟

اننا نستطيع ان ننظر الى المسرحية باعتبارها مونولوجا طويلا واحدا يؤديه الضابط الاسرائيلي لويس حايم - باستثناء المشهد الثلاثين الذي يتخذ شكل موقف حوارى او مناقشة ذهنية وعاطفية جميلة بين الاخوين الفدائيين العربيين اللذين يوشك احدهما على الاستسلام والاعتراف للعدو ويحاول الاخر ان يمنعه - ويتحرك هذا المونولوج ويتقطع بفعل بعض الاحداث الخارجية البسيطة ، التي تتخذ شكل ردود سريعة من الآخرين ، او اقوال او تصرفات يستخدمها المؤلف لدفع الضابط الى الاستمرار في الكلام لكي يكشف بحدسه الخاص عن كل ما يعتل في نفسه او يدور بذهنه . وقد كان من الممكن ان تتحول المسرحية بهذا الشكل الى عمل درامي ممتاز يحمل لنا قدرا كبيرا من الوعي بالعدو وماهيته واثر مقاومتنا عليه من الناحية النفسية وطبيعة علاقاته وتكوينه النفسي والعقلي . لو ان المؤلف قد تنبه الى هذا 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 له من ناحية اخرى ، ولو انه قد اهتم شخصيا بان « يعرف » موضوع شخصيته وان يدرسه دراسة علمية كافية من ناحية ثالثة .

اننا نعرف - من المسرحية - ان هذا الضابط قد اقام في اميركا خمس سنوات للدراسة ، وانه قد استدعي قبل او بعد حرب الاسام الستة ليقوم « بواجبه » في الجيش الاسرائيلي ، وانه قد كلف الان باعداد خطة الهجوم الجديد على قرية الكرامة للقضاء على مركز قيادة قوات المقاومة فيها . وهذا معناه ببساطة انه ضابط « مهم » ، وانه لا بد ان يكون على قدر كبير من الذكاء الاجتماعى والعقلى ، وانه قد عرف - ان لم يكن بالتعلم فبالخبرة على الاقل - نوع الناس الذين يحاربهم ، وانه مؤمن بالمقيدة الصهيونية - خاصة واننا نعرف

طبيعة التكوين العقائدي الحزبي والعنصري للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية من الضباط المحترفين ونوع التدريب السياسي الذي 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 - اي خمسة عشر عاما زيادة على عمر اسرائيل نفسها - ما تاريخه ، ومن اين جاء ، وما طبيعة علاقته بالصهيونية وبهذا المشروع الوحشي لابادة شعب واغتصاب وطن ؟ - باختصار - ما هي الملامح « الخاصة » التي قدمها المؤلف لكي يحول بطله - وآسف لاستخدام كلمة البطل هنا ، فهذا هو المصطلح النقدي مع الاسف - الى نموذج شامل الدلالة للضابط الاسرائيلي العدو ، او لكي يحمله بالجزئيات الشخصية الخاصة القادرة على ان تجعله استحضارا 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 لحقيقة اسرائيل وحقيقة الموقف الحالي بيننا وبينها الى عمل فني حقيقي وناجح من خلال خلق الجزئيات والشخصيات الخاصة المحملة بالمدلولات العامة لمفهومه وللموقف الواقعي - 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 - او غير الانسانية - في الحقيقة - كاملة . وبتعبير اخر ، لم يفكر المؤلف في مقدار ما يجب ان يتمتع به لويس حايم من صدق فني اولا لكي يكون صادقا في تعبيره عن الحقيقة التي حاول المؤلف ان يجعله يعبر عنها اولا ، ثم لكي يكون مقنعا - حتى - من الناحية الفنية ، واكتفى بان اظهر لنا مقدار احتقاره له وجدارته بهذا الاحتقار ، كمخلوق ضعيف جبان معقد متوحش وغد ! .

قد يكون من المفيد ان نحتقر العدو ، فهذا يدفعنا الى عدم الثقة به اذا كان احتقارنا نابعا من معرفة وضاعته وقسوته مع ضعفه الحقيقي ، ولكن ليس من المفيد الا يكون لنا هم مع عدونا - في مجال مشاعرنا ازاءه او ادراكنا له الا ان نحتقره او ان نزيد به . ولعل هذه النظرة الجزئية التي اكتفى بها المؤلف الى بطل مسرحيته ، هي السبب في هذا الفقر الشعري الشديد الذي تعانیه المسرحية والذي بدونه قد يتحول المسرح الى حيلة للمناقشة او للمناظرة وطرح القضايا . ومن ناحية اخرى فان مسرحية « السر » تمثل اهمية من نوع اخر ، وتلك هي محاولتها - وان اخفقت - للكشف عن حقيقة العدو الذي نحاربه ، هذه التجربة التي لا بد ان نخوضها باستمرار على مرارتها واثارتها للعداء ، حتى نعرف في النهاية مخالف هذا العدو ومقاتله جميعا .

لقد قصرنا هذا البحث على دراسة نماذج من المسرحيات التي دارت حول موضوع الصراع المباشر بيننا وبين اعدائنا الحاليين - الصهاينة - باعتبارها المسرحيات الاكثر اقترابا من المهمة الاولى في هذه المرحلة للمقاومة العربية ، وهي ايضا المسرحيات التي لجأت الى تصوير هذا الصراع من زوايا الأكثر واقعية ومعاصرة والحاجا ، زوايا الكفاح الحالي المسلح الذي يهدف الى استخلاص ارض فلسطين من ابدى العدو ، او مسرحيات القتال .

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

سامي خشبة

القاهرة