أدب المقاومة

غالي شكري

أدب المقاومة

تأليف
غالي شكري

هنـــداوي

أدب المقاومة

غالي شكري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٢ ٣٧٠٢ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٠.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور غالي شكري.

المحتويات

مقدمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري	٧
مدخل	٩
القسم الأول	١٩
١- رمز البطولة في قصص المقاومة	٢١
٢- بطولات المقاومة في تراثنا الشعبي	٤٥
٣- بطل المقاومة في الرواية المصرية	٧١
٤- بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية	١٠٩
٥- بطل المقاومة في الرواية الجزائرية	١٢١
القسم الثاني	١٤٧
٦- أزمة البطولة في مسرح المقاومة	١٤٩
٧- أبطال المقاومة في المسرح المصري	١٩٧
٨- البطل الشعبي في المسرحية العربية	٢٢٣
القسم الثالث	٢٥٩
٩- صورة البطولة في شعر المقاومة	٢٦١
١٠- رؤيا البطولة في شعر المقاومة المصرية	٢٩٣
١١- أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية	٣٢٧
١٢- شهادة الشعر الأمريكي	٣٦٣
المصادر	٣٧٧

مقدمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري

بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدِّمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارَنا على قارئ النقد. ليس لديَّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكَّن تجربةُ «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تِلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخَّل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثِّل حصيلة نصف قرن من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصِل عن منهجٍ للبحث النقدي الجاد، ولكني أطمح إلى أن يحقِّق القراء والنقاد رغبتي في اعتبار هذه المجلَّدات الطبعةَ الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكِّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥–١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثورُ على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أُقدِم على قَطْع أي جزءٍ من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نِتاجه. ليس صحيحًا أن كلَّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حذَف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلَّفاته التي تُذيِّل كتُبه كلها، على مَدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنَين من كتبه المطبوعة، ألا وهُما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان،

١٩٦٤م)، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذَين الكتابَين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّرًا في فكره، وأشرَف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافَق على تسجيله مما يَقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالًا كاملة إلا حين تنتهي حياةُ الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تمامًا لنَشْر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسَّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري»، كاتبًا ومفكرًا وناقدًا كبيرًا، أسهم بمؤلَّفاته العديدة والمتنوِّعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية، فهو لم يتخلَّف لحظةً واحدة عن متابَعة دوره الفاعل والمؤثِّر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وآثَر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكَبته نبْضَ الواقع المُتغيِّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياه.

مدخل

لا يثور الجدل ويحتد حول أهمية الأدب ودور الفن مثلما يثور ويحتد في وقت الأزمات الكبرى أو المحن التي تلحق بأمة ما في وطن معين.

ويظل النقاش في دائرة نظرية مفرغة طالما كان المجتمع، الذي تدور بين جنباته المناقشات، مجتمعًا هادئًا نسبيًّا ومستقرًّا على نحوٍ من الأنحاء. ثم يختلف الوضع اختلافًا كيفيًّا حين تتجدد هذه المناقشات في إحدى المراحل العصيبة التي يجتازها هذا البلد أو ذاك إبان محنة من المحن تهزها حتى الأعماق. فالمحنة من تلقاء نفسها، وبكل ما تتضمنه من عناصر السلب والإيجاب ومحصلات الوجدان والتاريخ، تفرض على المجتمع المأزوم هذا السؤال القديم الجديد: ما هو دور الأدب والفن؟ ولكنها تفرضه في مستوًى آخر، مستوى «الأمر الواقع» و«التحدي القائم» الذي يواجه كافة نشاطات الإنسان، ومن بينها الآداب والفنون. هذا المستوى الجديد هو «الامتحان العملي» لوظيفة الأدب في المجتمع، وهو المستوى الوحيد الذي يطرح المشكلة من خلال ما هو مجسم وموضوعي ومحدد، لا من خلال ما هو متخيل وذاتي ومجرد، كما كان الأمر يدور فيما مضى بين حدود الدائرة النظرية المفرغة. ولعل الجانب النظري الوحيد الذي تستدرجنا إليه المشكلة الراهنة بالضرورة هو أن السؤال في حقيقته ذو شقين: أولهما، ما هو دور الأدب — على ضوء محنة ما — بشكل عام، وما هو دوره إزاء المحنة نفسها بشكل خاص؟

إذا أخذنا مثلًا محددًا كرواية «العجوز والبحر» لهمنجواي، حيث تكاد تكون الرواية الوحيدة التي كتبها دون أن يذكر كلمة «الحرب» بخير أو بشر، فماذا نجد؟ نجد إنسانًا وبحرًا يتصارعان فوق شبكة الصيد وحيوان البحر الذي يأكلها، وليس من المهم بعد ذلك أن ينتصر الصياد العجوز أو ينهزم أمام الوحش البحري، وإنما المهم هو هذا الرمز المباشر والعميق الدلالة في آنٍ، الرمز القائل بأن الإنسان — لمجرد كونه كائنًا بشريًّا — في صراع

لا يكل ولا يهدأ من أجل الحياة. هذه هي الشحنة الرئيسية التي يملأ بها همنجواي حنايا الإنسان المعاصر في عالمنا، وهي الشحنة التي تنقذ الوجدان المتعب من الاستسلام أمام «الأمر الواقع» أو الوحش البحري الذي قد يتجسد حينًا في غازٍ أجنبي، وحينًا آخر في سلطة طاغية، وحينًا ثالثًا في قهر اجتماعي عاتٍ، إلى غير ذلك من صور الضغوط التي تلاحق الإنسان أينما كان وفي أي زمان.

وإذا عدنا مئات السنين إلى التراث اليوناني، نطالع صورةً أخرى للصراع البطولي الخارق بين الإنسان والكون، كما أبدعتها القريحة الإغريقية في أسطورة «سيزيف»، هذا البطل الذي حكمت عليه الآلهة أن يرفع الصخرة إلى قمة جبل عالٍ ما إن يصل إليها حتى تتدحرج الصخرة لتهوي إلى السفح فيرفعها من جديد لتسقط من جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية. لقد اتخذ ألبير كامو من هذه الأسطورة العظيمة محورًا فكريًّا لنظريته في «عبث الوجود الإنساني»، بالرغم من أنها لا تختلف عن قصة همنجواي من حيث الجوهر في أنها تجسيد عميق للصراع الأبدي بين الإنسان والظروف المحيطة به. نقطة الخلاف بين «العجوز والبحر» والأسطورة الإغريقية، أن همنجواي لا يجعل من الصراع الإنساني قدرًا غيبيًّا أو عقابًا من الآلهة، وإنما يراه جزءًا لا يتجزأ من طبيعة العلاقة الدينامية بين الإنسان والكون، علاقة التفاعل بين الجنس البشري والوجود المحيط به. أما العقل اليوناني القديم، فقد رأى في هذا الصراع «نتيجةً» للخطأ في حق الآلهة، لا سببًا للحياة بكل ما تحتويه من تناقضات تحتدم فيما نسميه صراعًا، وما هو إلا الحياة في انبثاقها واستمرارها وصيرورتها اللانهائية.

فهل تعد «العجوز والبحر» في الأدب المعاصر، و«أسطورة سيزيف» من الأدب القديم، مما يمكن أن ندعوه بأدب المقاومة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تشير إلى قضيتين متمايزتين: أولاهما أن الأدب كأدب هو في ذاته نشاط إنساني يقاوم عوامل الضعف والخور التي قد تلم بالنفس البشرية في لحظات الانكسار، فليس هناك عمل أدبي جاد، في تاريخ الإنسان القديم والحديث، يمكنه أن يخلو من هذه السمة البارزة وهي «المقاومة» لأن هذا العمل يفقد عنصرًا خطيرًا من مكونات وجوده إذا خلا — من أحد وجوهه — من فكرة الصراع بين الإنسان والكون، سواء تمثل هذا الكون في الوجود الطبيعي أو النسيج البشري. والقضية الثانية هي أن لأدب المقاومة عمومًا وجهه الإنساني العام، الذي لا يندرج في تصويره للصراع البشري تحت أية أطرٍ قومية أو قوالب اجتماعية. والجانب الإيجابي الهام في هذا اللون من ألوان الأدب هو أنه من عوامل «التجمع» لا من عوامل «الفرقة»؛ فحين تكتب مؤلفة مثل «إيثيل مانين» قصتها «الطريق إلى بئر سبع» عن مأساة فلسطين، وهي الكاتبة

الإنجليزية، وحين تكتب مؤلفة مثل «هاريت بيتشر ستو» قصتها «كوخ العم توم» عن مأساة الزنوج في الجنوب الأمريكي، وهي الكاتبة الأمريكية البيضاء، فإنهما تنطلقان في صياغة هذه المأساة أو تلك من هذا المنظور الإنساني الشامل، وليس من المنظور القومي أو الديني أو الاجتماعي، وإلا لما كتبتا روايتيهما منذ البداية. ولا يعني هذا أن البعد الإنساني لا يتأتى إلا عن طريق «الأدب المجرد» — ولا أقول التجريدي — كقصة همنجواي التي يمكن أن تحدث في أي زمان ومكان وبشر، وكالأسطورة الإغريقية، وإنما يتواجد هذا البعد كذلك في الانطلاق منه نحو «مآسٍ إنسانية محددة» في هذه البقعة أو تلك، في هذا العصر أو ذاك. فالمأساة الفلسطينية التي تحددت بحرب ١٩٤٨م هي الخامة «المحددة» في رواية مانين، والمأساة العنصرية التي تحددت بالحرب الأهلية في الولايات المتحدة هي الخامة «المحددة» في رواية ستو، ولكن «الزاوية» الفكرية التي تشكلت من خلالها هذه الخامة هي الزاوية الإنسانية العريضة الرحبة، وليست بأي حال من الأحوال هي القومية العربية التي لا تنتسب إليها الكاتبة الإنجليزية، ولا هي اللون الأسود الذي لا تتلون به الكاتبة الأمريكية البيضاء. هذا الأدب «الإنساني» إذن هو — من أحد وجوهه — أدب «تجمع» للدرجة التي تجذب «الخامة الإنسانية» إليها أنظار واهتمام — وربما تجاوب — من يتناقضون مع شكلها القومي أو مضمونها الاجتماعي.

ولقد أحس فريق من الأدباء العرب الشباب بأهمية هذا «البعد الإنساني»، فكتب غسان كنفاني قصته «رجال في الشمس» عن مأساة فلسطين من خلال قصة رجال ثلاثة أرادوا العبور من حدود البصرة إلى حدود الكويت سعيًا وراء القوت بعد أن تركوا أرضهم قسرًا واغتصابًا، ويصور لنا الفنان ما يعانيه الرجال الثلاثة على أيدي سماسرة البصرة المختصين بالتهجير والهرب عبر الحدود. ويلتقون أخيرًا بسائق عربة «فنطاس» يقترح عليهم أن يعبر بهم الحدود بشرط أن يدخلوا إلى جوف الفنطاس ويغلق عليهم أثناء مرورهم أمام محطات الرقابة ووحدات التفتيش. ويوافقون على الاقتراح ويركبون العربة، وما إن تلوح مراكز التفتيش على الحدود حتى يندفعوا إلى بطن الفنطاس ويحكم السائق إغلاق الفتحة العليا التي تدلوا منها، وما إن يتجاوز بهم منطقة الرقابة حتى يعيد فتح العربة فيخرجوا منها بين الحياة والموت، والعرق الغزير يتصبب من أجسادهم الساخنة بحرارة الشمس وانصهار الحديد. ثم يصل بهم إلى مركزٍ جديد للتفتيش فيعيدون الكرة ويهرولون إلى داخل الزنزانة الجهنمية. ولكن صاحبنا السائق يغيب عليهم هذه المرة وهو يمرر أوراقه بين الرقباء للموافقة على العبور إذ راح أحدهم يمزح معه حول ليلة حمراء مرتجاة. ويعود السائق ليجتاز بهم المنطقة كلها ويبادر إلى سطح الفنطاس لينادي‌هم

إلى الخروج، ولكن بعد فوات الأوان؛ فقد تسببت اللحظات القليلة التي تأخرها في موتهم جميعًا. وكانت المهمة العسيرة التي تنتظره هي إخراج الجثث من بطن العربة، ولا بأس من أن يفتش جثث الأموات بعد ذلك، فلعلها تحمل ما يقيت الأحياء.

هذه القصة إذن تجرِّد مأساة فلسطين من ثيابها القومية لتبرز إلى الوجود ثيابها الإنسانية الخالصة، وهذا هو البعد الجاذب لاهتمام الذين لا يشاركوننا الثياب القومية. فالعنصر الإنساني المحض في «رجال في الشمس» أن البشر في هذه الرقعة من العالم الواسع يموتون، لا لشيء إلا لأنه «لا حياة لهم» في عرف الذين سلبوهم أرضهم وديارهم، ومع هذا فهم يصارعون صراع العجوز في قصة همنجواي، وصراع سيزيف في الأسطورة الإغريقية، ولا يعدون ذلك عبثًا في عبث كما يتصور ألبير كامو، وإنما يعدونه جوهر الحياة وديناميتها، وهذا — بالضبط — ما حمل كاتبًا آخر، هو حليم بركات في قصته «ستة أيام»، أن يصل بهذا البعد الإنساني إلى حده الأقصى حين وضع بطله «سهيل» موضع الامتحان العسير أمام آسره من ضباط الأعداء؛ فقد كان سهيل خلال الأيام الستة التي أنذرت قوات العدو قريته في مداها أن تختفي من خريطة فلسطين إذا لم تسلم. كان سهيل يعيش في بوتقة عنيفة الوطأة بين التخلف الذي يحياه أهله ووطنه، والحضارة التي وفد من بين أحضانها في أوروبا. وإذا بالحرب تحاصره أثناء زيارته العابرة، وتتحول به الأيام الستة إلى أيام شبيهة بأيام الخلق الأولى في تاريخ البشرية، يومًا بعد يوم يضيء فيه نور جديد، ويومًا بعد يوم يصحو على المعنى الحقيقي للحضارة والقوة والحرية. وفي اليوم الأخير يقع في الأسر والتعذيب الرهيب، فيرى بين الغيبوبة والوعي شريط الأيام الستة يغلب شريط أيام عمره كلها. ولا يتبقى أمامه إلا أن يكون أو لا يكون، ولكن على نحوٍ شديد الاختلاف عن هملت؛ فهو يكون حين يسلم عنقه للجلاد ولا يستسلم، وهو لا يكون حين ينقذ عنقه وحده ويسلم بلده كله. ولا يظل «سهيل» بين الغيبوبة والوعي طويلًا؛ إذ هو يختار بوعي كامل أن يسكن إلى الغيبوبة الأبدية.

إن أمثال هذه القصص تخترق الغلاف القومي الضيق، لتنادي أعمق أعماق الوجدان البشري العام. وهي لذلك — وفي المستوى الفني — ليست هتافًا تقريريًّا مباشرًا، وإنما هي أقرب ما تكون إلى نبضات القلب المختنق الذي لا يختلف بشأنه طبيب من السويد أو آخر من جنوب أفريقيا. هذا التركيز على البعد الإنساني في أدب المقاومة من شأنه أيضًا أن يفرق بين كونه أدبًا للمقاومة وبين أن يتحول إلى أدب المناسبات. فأدب المقاومة العربية — على سبيل المثال — يمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يستجيب للقاء وجهه الإنساني

العام فيتعاطف مع قضيتنا «الخاصة»، ويمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يحس آلام أوطان أخرى تعاني من نفس المصائب والملمات، فلا تحول كلمة «فلسطين» من أن يجد لها مرادفًا في روديسيا البيضاء أو جنوب أفريقيا، بل الجنوب الأمريكي نفسه ما دامت «العنصرية» هي الخيط الواحد الذي يشد هذه المآسي جميعها. ويمكن أخيرًا للقارئ خارج الديار العربية أن يشعر بـ «الإنسان» في هذه المنطقة من العالم «إنسانًا» يصارع من أجل الحياة؛ قانون الوجود الذي لا يتغير. أي أننا بهذا الأدب لا نقاوم ضعفنا ولا دعاة الهزيمة والاستسلام، بل نحن نشارك بهذا الأدب في حركة النضال الإنساني عامة.

على أن هذا البُعد الإنساني لا يتعارض مطلقًا مع البعد القومي في أدب المقاومة. فليس هناك وجه عام ومجرد ومطلق ينفرد بالعمل الأدبي. تتفاوت فحسب نسب التركيز على هذا الوجه أو ذاك. وفي تاريخ الأدب المصري الحديث تعد رواية «عودة الروح» طليعة الأدب القومي المناضل ضد الاستعمار. حقًّا هناك قصة محمود طاهر حقي «عذراء دنشواي» التي كتبها عام ١٩٠٦م، أي قبل أن ينشر الحكيم قصته بربع قرن، ولكن الفرق الكبير بين بناء «عودة الروح» و«عذراء دنشواي» لا يجعل من قصة حقي النموذج الأكثر جدارةً بأن نستشهد به في هذا المضمار. ذلك أن رواية «عودة الروح» تجاوزت الفكرة الوطنية العاجلة — وهي الاستقلال والثورة ضد الإنجليز — إلى المحور القومي الشامل الذي يجعل من «مصر» بثورتها وتخلفها وحضارتها ونكساتها وطبقاتها هي المضمون العميق الرحب لأدب المقاومة في الإطار القومي. وليس من الغريب أن يعلق معظم الذين قرءوها من نقاد الغرب في لغات أجنبية أن الذي بهرهم في الرواية هو «ريف مصر» بناسه وأرضه ونباته وحيواناته وروحه وجوه، أي أن الذي أعجبهم هو «العنصر القومي» في الرواية؛ لأنهم في أغلب الظن لم يستشعروا بعدًا إنسانيًّا سائدًا وإن لم يخلُ منه العمل الفني خلوًّا تامًّا. وبالرغم من أن «عودة الروح» تستلهم ثورة ١٩١٩م في جانبها التاريخي، إلا أن توفيق الحكيم آثر أن «يعمم» هذه الثورة، فجاءت «عودة الروح» قصة الثورة المصرية عمومًا وليست قصة ثورة بعينها فحسب، بل جاءت قصة «مصر» عمومًا وليست قصة ثورتها فحسب. لقد دمج الفنان معنى مصر بمعنى الثورة، فكوَّن مزيجًا مركبًا هو «ثورية مصر» الكامنة في شعبها، والتي تهب من رقدتها كلما دعا الداعي إلى ذلك. إن الحكيم يصوغ هذه الفكرة المحورية في الرواية كما لو كان قدرًا ميتافيزيقيًّا أن تثور مصر أو أن تعود إليها «الروح» بمجرد أن تتعرض حياتها للخطر. ومع ذلك فالرواية لا تحمل مضمونًا ميتافيزيقيًّا وإن كانت تتزين بهذا الشكل الميتافيزيقي — إن جاز التعبير — ليشحن

الوجدان المصري بالثقة المطلقة في إمكانياته الثورية المترسبة في الأعماق، والتي تطفو على السطح إذا عكرت صفو نيلها الملمات. أي أنه من خلال هذا الشكل يحقق للنفس المصرية «إرادة النصر» في أحلك الظلمات، وأبشع الهزائم. وليس من الغريب للمرة الثانية أن تكون «أهل الكهف» هي شقيقة «عودة الروح» في المضمون وإن اختلف الشكل من البناء الروائي إلى البناء الدرامي. فنظرية البعث التي تقوم عليها أركان هذه الدراما هي نفسها نظرية الثورة في «عودة الروح»؛ طريقهما واحد هو الفداء، وهدفهما واحد هو الخلود. والبعث الحضاري في «عودة الروح» يتخذ من الأسطورة الفرعونية عمادًا لها، والبعث الحضاري في «أهل الكهف» يتخذ من مصر المسيحية عمادًا آخر. ومعنى هذا أن البعث الذي يقصده الحكيم هو البعث «المصري»، هوا البعث «القومي» الذي يبدأ من الجذور التاريخية وينتهي بمصر المعاصرة. وهكذا تقف أعمال الحكيم المبكرة مع أشعار الفنان العظيم بيرم التونسي، موقف الريادة والطليعة من أدب المقاومة في تاريخنا الحديث.

هذا البعث يتخذ أشكالًا متنوعةً في أدب المقاومة العربية، خاصةً في الشعر. إننا نجد حشدًا هائلًا من الشعراء التموزيين كما يدعون أنفسهم أو كما يسميهم بعض النقاد، وهم هؤلاء الذين يتخذون من أسطورة «البعث» خامةً فنية ينسجون منها مختلف وجهات النظر الفكرية في الحياة العربية المعاصرة. فهناك من يتخذ من «فينيقيا» قبلةً روحية يتطلع إليها؛ بمعنى أن يعود المجد الغابر إلى هذه المنطقة من العالم. وهي فكرة «القوميين السوريين» على وجه الخصوص. وهناك من يتخذ من «تموز» إلهًا للمطر يسترحم ماءه أن تروي الأرض العطشى بغير تفرقة أو تمييز، وهي فكرة الشعراء الاشتراكيين من أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي. وهناك من ينسج البعث في إطار القومية أو الحضارة العربية كما يصنع خليل حاوي. هذه الأشعار جميعها تندرج تحت أدب المقاومة بمجرد أنها تتخذ من «البعث» رؤيةً فكرية، وهي في الأساس رؤية قومية تختلف من الهلال الخصيب إلى القومية العربية إلى التركيز على الوجه الاجتماعي للنضال القومي. ولكن ما لا ريب فيه أن شعر المقاومة الحقيقي، ومن زاوية رئيسية، كان الشعر الشعبي؛ شعر العامية، فقد استطاع شاعر عظيم كبيرم التونسي أن يحيل «مصر» إلى رصاصات قاتلة في قلوب الأعداء، وأن يحيلها شموعًا هاديةً في قلوب الأصدقاء، وأن يجعل منها قانونًا للإيمان في قلوب المصريين. ويعد بيرم التونسي في مصر هو الشاعر الأب والأم لحركة شعر العامية المعاصرة، ابتداءً بصلاح جاهين إلى عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب. ولعل القيمة الأساسية في إنتاج هذه المدرسة التونسية أنها تمثل أرفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القومي والصراع الاجتماعي. فاتخاذ العامية المصرية لغةً لهذا الشعر، بكل

ما تحتويه من تراثٍ فكري وفني، يؤكد الوجه القومي لهذا اللون من ألوان أدب المقاومة. واتخاذ الثورة الاجتماعية نسيجًا أيديولوجيًّا لهذا الشعر، يؤكد الوجه الثوري لهذا الأدب. ولقد كانت هناك فكرة متطرفة نوعًا ما، تقول بأن «الأدب الشعبي» وحده هو أدب المقاومة بما ينطوي عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ومعلومة ضد الغزاة والمستبدين؛ كبطولة أدهم الشرقاوي وبطولة ياسين وغيرها من البطولات الشعبية العامية. والحق أن هذا الأدب يشكل قطاعًا هامًّا من قطاعات أدب المقاومة، ولكنه ليس الأدب الوحيد الذي قاوم الغزاة والمستبدين. وقيمته الآن لا تزيد على أهمية «ضرب المثل» على قدرة الشعب على المقاومة. فلا شك أن الأدب المكتوب باللغة العربية الفصحى، قد شارك بنصيب موفور في «أعمال» المقاومة البطولية ضد الاستعمار الأجنبي والطغيان المحلي على السواء. بل إن هذا الأدب العربي «الفصيح» هو نقطة الارتكاز الرئيسية في النضال الشعبي المعاصر لسببين: أولهما أن انتشار التعليم باللغة العربية يمنحها الأولوية في حق التعبير. وثانيهما أن «وحدة المصير» التي تجمع الشعوب العربية من شأنها أن تعمل على توحيد أساليب النضال، ومن بينها لغة الأدب. ليس معنى ذلك أن اللغة الشعبية توقفت عن أداء دورها النضالي، أو أنه لم يعد لها دورٌ ما، وإنما أضحت اللغة العربية هي الركيزة الأساسية في أدب المقاومة العربية.

هذه اللغة الجامعة للوجدان العربي والذهن العربي لا «تميع» الصراع الاجتماعي في كل بلد عربي على حدة. ومن هنا كان البعد الاجتماعي في أدب المقاومة من الأبعاد الهامة التي تضاف إلى كل من البعد الإنساني والبعد القومي. نجيب محفوظ — مثلًا — يكتب باللغة العربية، وتوفيق الحكيم كذلك، ومعظم إنتاج يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي، ومع هذا فالبعد الاجتماعي هو البعد الذي ينال تركيزًا واضحًا في أدب المقاومة عند محفوظ والحكيم وإدريس والشرقاوي. ولقد آن الأوان لأن نفرق بين الأدب الذي «يقاوم» قبل حدوث المحنة، وهو الأدب الذي يرتفع إلى مستوى النبوءة، والأدب الذي يقاوم «أثناء» المعركة وبعد الهزيمة أو النكسة، والأدب الذي «يؤرخ» للأزمة بعد انتهائها بوقت طويل أو قصير. هناك فرق كبير بين مؤلفات نجيب محفوظ التي كتبها قبل الثورة تدين الوضع الاجتماعي القائم وتقاومه في أفئدة الحكام والمحكومين، وبين المؤلفات العديدة التي صدرت بعد الثورة، تسجل جرائم الإقطاع والاستعمار والرأسمالية. هناك فرق كبير بين أعمال توفيق الحكيم التي ناضلت الاستعمار في مواقعه الفكرية الرابضة في قلوب بعض المثقفين وعقولهم، وبين الأعمال التي «أرخت» بعد الحصول على الاستقلال للوجود الاستعماري في بلادنا.

الفرق هو أن نجيب محفوظ في رواية «زقاق المدق» كان «يناضل» الاستعمار الإنجليزي بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة، وكان الاحتلال ما يزال جاثمًا على صدر مصر. الفرق أيضًا هو أن نجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» كان بمثابة النذير قبل النكسة التي نجتازها الآن. أي أنه كان على وعي نافذ البصيرة بما حدث — لا في التفاصيل وإنما في الخطوط العامة — من قبل أن يحدث. ألا يدعو إلى التأمل وفتح العينين على آخرهما أن نجد كاتبًا في مصر — كنجيب محفوظ — ينهي رواياته قبل الثورة بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة وانتحار حسنين وسقوط نفيسة، ويصبح هذا المجتمع في حالة «أزمة حادة» لا تنفرج إلا في ٢٣ يوليو، ألا يدعو إلى التأمل أن نقرأ في نهايات أحدث قصصه عن جريمة قتل يتنصل منها أهل العوامة العجيبة في «ثرثرة فوق النيل» وعن انتحار سرحان البحيري — محدث الاشتراكية والمنتفع بها — في رواية «ميرامار»؟ ما معنى ذلك؟ معناه أن نجيب محفوظ كان «يناضل» بأدبه أزمةً حقيقية في بناء هذا المجتمع من قبل أن تفصح هذه الأزمة عن نفسها بصراحةٍ قاسية. وهو ما يمكن أن يقال بصورةٍ من الصور عن بعض مسرحيات الحكيم مثل «السلطان الحائر» و«الصرصار ملكًا» و«رحلة قطار» و«رحلة صيد» و«كل شيء في محله»، ومسرحية عبد الرحمن الشرقاوي «الفتى مهران»، ومسرحية ألفريد فرج «حلاق بغداد»، و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور. هذه الأعمال جميعها «قاومت» في أشكال متعددة ومن زوايا فكرية مختلفة، «قاومت» الأزمة من قبل أن تفصح عن نفسها علانيةً وفي صورة تراجيدية دامية.

هناك أيضًا من قاوم الأزمة يوم أعلنت عسكريًّا عن نفسها صباح ٥ يونيو، بأن ظهرت عشرات الأغاني والألحان، بل القصص والمسرحيات التي كتبت في ساعات معدودة، ومعظم هذه الأعمال — للأسف — لا يندرج في باب «الأدب» أو «الفن» وإن كان من اليسير أن نعده من «المقاومة» درجة أو درجات. فكلمة «الأدب» تعني تلقائيًّا القدرة على البقاء والصمود أمام الزمن. وكم من أعمال في آداب الأمم الأخرى كتبت أثناء الحروب الطويلة، وكتب لها في نفس الوقت البقاء الطويل. ذلك أنها لم تكتب تحت ضغط اللحظة العابرة وحدها، وإنما كُتبت في ظل «الحرب» عمومًا بكل ما تعبر عنه هذه الكلمة من معانٍ كبرى في قاموس الإنسانية. أما نحن فلم يبقَ لنا من الأعمال التي كُتبت خلال حرب السويس عام ٥٦ سوى أقل من القليل، بالرغم من أنه لم يمضِ عليها سوى عشر سنوات أو أكثر قليلًا، فماذا يكون الأمر بعد خمسين عامًا؟ بالطبع، لن يبقى شيء منها، لأنها أُنجزت لمجرد «المقاومة» فحسب، ولم يفكر أصحابها لدقيقةٍ واحدة أنهم يكتبون «أدبًا» و«فنًّا».

هذا هو الفرق بين مسرحية عظيمة كُتبت أثناء المقاومة الفرنسية ضد النازي، هي «الذباب» لسارتر، ومسرحية أخرى كسيحة عن «شهوانية» الجنود الإنجليز و«بلطجة» الجنود الفرنسيين و«غطرسة» الأتراك و«دموية» الرومان و«همجية» الهكسوس، إلى غير ذلك مما تُغرقنا به شاشة التليفزيون وخشبة المسرح ومحطة الإذاعة. أي أنه من الممكن أن يكون هناك «أدب» أثناء المقاومة، بل هو الأدب الأكثر فعالية في قلوب الجماهير التي تقاوم. والجائزة الكبرى التي ينالها هذا الأدب الثوري النابع من أرض المعركة وضمير الفنان وإخلاصه هي أن بقاءه يطول على الزمن، ويمتد أثره إلى مناطق أخرى وعصور ما تزال «مقاومتها» في حاجة إلى الإمدادات الروحية والفكرية. هي أيضًا الأدب الذي يضيف إلى رصيدنا الثوري من الفكر والفن ما يصوغ لنا تراثًا حيًّا باقيًا متجددًا. ولعل نجاح تجربة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» هي التي أوحت إلى عبد الرحمن الشرقاوي أن يكتب رسالته إلى جونسون، ولكن القصيدة الأولى بالرغم من مضي خمسة عشر عامًا عليها هي التي تحمل في ثناياها أعمق وشائج الصدق والأصالة والحرارة، بينما القصيدة الجديدة أقبلت «شبحًا» للأولى أو امتدادًا كميًّا لا يطوي في تضاعيفه همزات الوصل العميقة بين «المناضل» المصري وبقية المناضلين في جميع أنحاء العالم.

أما أدب المقاومة الذي يكتفي بالتأريخ لحركات المقاومة السابقة، فإنه يكتفي في نفس الوقت «بضرب المثل» على البطولة إذا عاودتنا المحن من جديد. وهو يرتفع أحيانًا إلى مستوًى رفيع كالمستوى الذي بلغته ثلاثية «بين القصرين» لنجيب محفوظ، و«سليمان الحلبي» لألفريد فرج، و«الحصاد» لعبد الحميد السحار، و«في بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس، وتهبط أحيانًا أخرى إلى مستوًى يبتذل فيه الكاتب نفسه حين يتجرد من «موضوعية الفن» وينزلق إلى النفاق الرخيص. إن أعمالًا عظيمة مثل «دروب الحرية» لسارتر، و«المثقفون» لسيمون دي بوفوار، و«نهر الدون ينساب في هدوء» لشولوخوف، و«الحرب والسلام» لتولستوي، وغيرها، ستظل بمثابة الوثائق غير القابلة للفناء في تسجيل الصراع البطولي للإنسان على ظهر هذا الكوكب.

هذه هي الأبعاد الثلاثة الرئيسية لكل أدب يتمتع بصفة «المقاومة»، سواء كانت هذه المقاومة «إنسانية» مطلقة، أو «قومية» محددة، أو «اجتماعية» ذات صبغة شعبية، فهذه الأبعاد قد تتجاور إلى جانب بعضها البعض في العمل الأدبي الواحد، ولكن الفنان يركز على إحداها وفق موهبته الفنية وزاويته الفكرية معًا. وأدب المقاومة إذن لا يقتصر على ما يُسمَّى بالأدب الشعبي، ولا يقتصر على ما يُسمَّى بالأدب الوطني، لأن المقاومة أرحب من

أن تنحصر في هذه الدائرة المغلقة أو تلك. فإذا أضفنا أن الأدب في ذاته بدأ تاريخه «نشاطًا مقاومًا» تأكد لنا بما لا يدع مجالًا للشك أن دور الأدب في الحياة أكبر من أن ينكره أحد، وتأكد لنا أن هذا الدور هو توليد الصراع في نفس الإنسان إذا خلت منه، وتجديد حس المقاومة إذا كان هذا الحس قد خبا مع الأيام.

وفي عالمنا المعاصر تنشط حركة أدبية «عالمية» في مقاومة الاستعمار الأمريكي الذي هو بدوره ظاهرة «عالمية». هنا لا يقتصر دور الأدب على الوصف والتسجيل، بل يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة الهينة إلى ما هو أكثر جدوى وعمقًا، فآلاف القصائد والقصص والمسرحيات التي يكتبها الأدباء في الصين وفيتنام وأوروبا وأفريقيا والاتحاد السوفييتي، لا تكتفي بأن ترفع إصبع الاتهام الشهير الذي رفعه زولا في قضية دريفوس، بل هي لا تعمد إطلاقًا إلى عقد المحاكمات الشهيرة التي يقيمها برتراند راسل ضد الحرب في فيتنام، كلا، إن أدب مقاومة الاستعمار الأمريكي في عالمنا المعاصر يقوم الآن بما هو أجل وأخطر؛ إنه يصفي التركة الفكرية والوجدانية التي تركها هذا الاستعمار في «داخل» البشر الذين استعمرهم والذين لم يستعمرهم. إنه يصفي «العقلية الأمريكية» و«الشعور الأمريكي» اللذين سادا ويسودان الإنسان الحديث هنا وهناك، هذه التصفية الداخلية للاستعمار الأمريكي هي النسيج الرئيسي للأدب الذي يكتبه كل أديب مناضل في عالم اليوم، فلا يكفي «الحماس» لطرد الاستعمار الأمريكي من هذه البقعة أو تلك، وإنما لا بد من «الوعي» بمكونات هذا الكابوس الفكرية والشعورية؛ فالتطهر منها هو أولى الخطوات الجادة إلى المقاومة. إن هذا الوعي هو ما يميز أدب المقاومة العظيم عن أدب المناسبات السريع الزوال.

القسم الأول

الفصل الأول

رمز البطولة في قصص المقاومة

قصة البطولة وقصة المقاومة ليستا مترادفتين. على أنه إذا اقترنت قصة البطولة بقصة المقاومة فإننا نحصل حينذاك على قصة من أروع القصص، طالما كان كاتبها قد أُوتي من الموهبة الفنية والقدرة ما يرتفع بها إلى مستوى العمل الإنساني الناضج. فلعل الرواية أو القصة القصيرة على السواء تمتلك ناصية الإطار المتسع أو القالب المستريح، الذي يتيح للكاتب فرصة المعالجة المستأنية، ويباعد بينه وبين الاندفاع كما هو الحال في الشعر مثلًا. أي أنه في إمكان القصة أن تتجاوز ضرورات اللحظة العابرة والانفعال الطارئ، وأن تتجه مباشرةً إلى صميم القضية وقلب المشكلة. وهي من هذه الزاوية أيضًا تختلف عن فنٍّ آخر كالمسرح تدور أحداثه حول «تجسيم» الأزمة، فيظل النسيج الدرامي — بطبيعته — أسيرًا لهذا المعنى من معاني البطولة مهما تعددت الزوايا الفكرية والفنية التي يرى منها الكاتب المسرحي هذه «الأزمة». أما في القصة فالوضع يختلف لأنها تستخدم فنيًّا مختلف أدوات التعبير والصياغة من السرد النثري الصرف، إلى المونولوج ومقطوعاته القريبة من الشعر، إلى الديالوج في حواراياته التي تلج أبواب الصراع الدرامي، وهكذا، فالقصة — وقد اكتملت لها هذه الميزات جميعها — تتمتع بحرية الحركة في الأداء، إلى الدرجة، التي تقترب من هذه الحركة في الطبيعة. إن القصة بين فنون الأدب هي المرادف «البسيط» للسينما أو الكاميرا السينمائية بين الفنون الصناعية المركبة. لا يعني هذا أن القصة مرآة الطبيعة كما قيل في القرن الماضي، وإنما هي تملك إحدى الخصائص الهامة في الطبيعة؛ وهي «حرية الحركة» التي يبلغ مداها، وفق المذاهب الفنية المختلفة، أن تحاول «محاكاة» الواقع أحيانًا، وأن «تخلق» واقعًا جديدًا أحيانًا أخرى.

أقول إن هذه السمة البارزة في الأدب القصصي، من أهم العوامل التي أسهمت في صياغة «بطولة المقاومة» على نحوٍ غاية في التركيب، بحيث غدت هذه البطولة في قصص

المقاومة «رمزًا»، لا «صورة» شعرية، أو «أزمة» مسرحية. فحين تتعدد الأبعاد الشاملة لمعنى البطولة لا يبقى أمام الكاتب إلا أن «يرمز» إلى هذا المعنى، بدلًا من الاقتصار على بُعد دون آخر وبدلًا من الإغراق في واقعيةٍ تقرب من حافة الابتذال. إن تعدد الأبعاد في القصة الواحدة لا ينفي «التركيز» على أحدها، ولا ينفي كذلك أن هناك قصةً ترتفع إلى مستوى «النبوءة»، فهي تومئ بروح الأحداث دون أن تغمس إشاراتها في مادة الواقع، وهناك القصة التي تسهم مباشرةً في أعمال المقاومة من موقع «لحظة الحضور»، وهناك القصة التي تؤرخ لمقاومةٍ مضت ولكنها تشحذ القلب والعقل في كل زمان ومكان.

وليس من الغريب أن نجد كاتبًا من فرنسا — على سبيل المثال — كمالرو يصوغ روايته «الوضع الإنساني» من نسيج المقاومة البطولية للشعب الصيني في بدايات الربع الثاني من هذا القرن. كما نجد في نفس الوقت كاتبًا من الولايات المتحدة الأمريكية مثل شتاينبك يستمد «أفول القمر» من نضال الشعب النرويجي ضد النازي إبان الحرب العالمية الثانية. أي أنه على الرغم من المضمون «القومي» لأية قصة من أدب المقاومة فإنه من الممكن للبعد الإنساني أن يجذب كاتبًا إلى بطولةٍ بعينها قد لا يكون منتميًا إلى قوميتها. وليس صحيحًا ما يقال من أن الكاتب الغربي قد رأى في الحرب «العالمية» الأخيرة مضمونًا «عالميًّا» صالحًا للتشكيل بأية ألوان قومية، فالنازية والفاشية عدو واحد مشترك لكل شعوب العالم، وبالتالي فإن كاتبًا روسيًّا — مثل أهرنبورج — يستطيع أن يكتب «سقوط باريس» لمجرد أن البلاء القادم سوف ينزل بفرنسا وروسيا معًا، ليس هذا صحيحًا لأن العنصر الإنساني الجاذب لاهتمام كاتب ما بمقاومة شعب لا ينتمي إليه، أكبر وأعمق من العنصر السياسي المشترك «الحرب العالمية ضد النازي». إن العنصر الإنساني الأشمل هو العنصر الذي نراه في قصة مالرو عن الصين، وفي قصة مانين عن فلسطين، ولم تكن مقاومة الصين أو مقاومة فلسطين جزءًا من المقاومة العالمية ضد الفاشية.

ولنبدأ بقصة جون شتاينبك التي كتبها أثناء الحرب، فهي من هذه الزاوية لا تؤرخ للمقاومة ولا تمهد لها، وإنما هي قد واكبت إحدى مراحل الكفاح الدامي للشعب النرويجي في بداية الغزو النازي للنرويج، وهي القصة التي أثارت الفاشست ضد جون شتاينبك للدرجة التي معها حكموا عليه بالإعدام، وظل هذا الحكم معلقًا فوق عنقه إلى أن اندحرت الهتلرية والموسيلينية إلى غير رجعة، وبقيت هذه الرواية الرائدة لتلعب دورًا جديدًا في حياة جون شتاينبك نفسه؛ فقد مضت الأيام وأصبحت القصة حكمًا معلقًا فوق عنقه، ولكن ليس بسبب وقفته السابقة إلى جانب الحق والعدالة وإنما كدليل إدانة لكاتب تخلى عن قضية الشعوب وتحول إلى معسكر أعداء الشعوب يدبج المقالات ضد شعب فيتنام

و«مقاومته» و«بطولاته». أي أن جون شتاينبك الحالي يقف على الطرف النقيض من جون شتاينبك «أفول القمر»، على أن روايته هذه تظل بالرغم من تحوله إلى موقع العدو تؤدي دورها الخلاق في صفوف المقاومة البطولية التي تخوضها الشعوب في عصرنا ضد كافة أشكال النازية الجديدة، ولعل هذا ما يؤكد الاستقلال النسبي للعمل الفني في أداء دوره الخاص بمعزلٍ عن أهواء صاحبه بمجرد خروجه من حوزته.

تبدأ «أفول القمر» بهذه العبارة الحاسمة كنصل السكين: «كان كل شيء قد انتهى عند الساعة العاشرة والدقيقة الخامسة والأربعين، لقد احتُلَّت البلدة، وهُزِم المدافعون عنها، وانتهت الحرب.» وهكذا يبدأ الكاتب قصته من لحظة دامية حزينة، بل هي أعمق اللحظات جميعًا؛ لحظة الهزيمة. وقد اختار جون شتاينبك منذ البداية شعبًا مسالمًا هادئًا مستقرًّا لم يعرف الحرب منذ قرون؛ هو الشعب النرويجي. ويبدو لنا هذا الاختيار موفقًا إلى أبعد الحدود؛ لأنه يؤكد لنا في النهاية حقيقةً هامة من أخطر الحقائق البشرية، وهي أن «الغزو» لا يقابَل بالاستسلام من أكثر الشعوب هيامًا بالسلام وابتعادًا عن روح الحرب، وقد اختار شتاينبك لأحداث روايته بلدةً صغيرة يعسكر الجيش الغازي في وسطها بلا جبال ولا غابات ولا أدغال. ويبدو لنا هذا الاختيار أيضًا موفقًا إلى أبعد الحدود، لأن «الطبيعة» لم تشارك البشر في مقاومتهم للعدو، بل استطاع البشر وحدهم أن يحيلوا حياة الغزاة بينهم إلى جحيم لا يطاق. واختار جون شتاينبك بعد ذلك شخصياته من الناس البسطاء الذين يمكن أن نلتقي بهم في هذه البلدة ومثيلاتها: رئيس البلدية، الطبيب، خادم، رئيس البلدية وزوجته، عامل منجم وزوجته، وأشباههم من أبناء الشعب المهزوم. وفي الجانب الآخر نجد: قائد الحامية التي استولت على البلدة، ومجموعة من مساعديه العسكريين الذين تتفاوت رتبهم العسكرية، وجاسوسًا مدنيًّا واحدًا مهَّد لهم السبيل للغزو.

ولا يعمد جون شتاينبك إلى حدث روائي ضخم تدور من حوله بقية «التفاصيل»؛ لأنه يعمد أولًا وأخيرًا إلى هذه «التفاصيل» بعينها ليجعل منها الحدث الأكبر الذي يشغل بال الغزاة والمغزوِّين على السواء. وشتاينبك لا يؤسس بناءه الروائي على قطعةٍ نادرة من الصخر الأثري لأنه يبحث أولًا وأخيرًا عن المعدن العادي والمألوف في حياة البشر، قوتهم وضعفهم جنبًا إلى جنب، حتى ينتهي إلى أن «الطبيعة البشرية» في ذاتها ترفض الضيم، ولا يجب أن يقال إن هناك «طبيعة عبقرية» هي وحدها القادرة على مقاومة الأعداء تتمثل فيما نسميهم «أبطالًا» ينسج الخيال حولهم الأساطير. لقد حدد الكولونيل لانسر قائد الحملة موعدًا للقاء رئيس البلدية أوردين، ويستقبل جون شتاينبك هذا اللقاء بمزيج من «الإنسانية» التي تتبدى في قول الدكتور وينتر «نحن رائعون جدًّا. إن بلادنا تسقط في يد

الغزاة، وبلدتنا قد احتُلَّت، ورئيس البلدية على وشك أن يقابل الفاتح، ومع ذلك فالسيدة زوجته تأخذ بخناق الرئيس المتملص من بين يديها وتنزع الشعر من أذنيه.» بينما يضيف في نفس الصفحة قليلًا من «الرمز» حين يدخل الغرفة أحد الجنود تمهيدًا لدخول القائد: «لقد بدا وكأن شيئًا من الضوء الدافئ قد فارق الغرفة، وحلت محله ظلمة طفيفة.» وقدم القائد إلى الرئيس أوردين كافة «الاحترامات» والمبررات التجارية والهندسية التي دعت إلى هذه «الزيارة» بصورةٍ يعتذر عما حدث في بدايتها من «مظاهر» مؤلمة؛ إذ قتل من جنود البلدة ستة وجرح ثلاثة وهرب الآخرون، إلى أن أضاف: «وهذه المسألة كلها مهمة هندسية أكثر منها غزوًا عسكريًّا.» ولهذا السبب يرى القائد الألماني الإبقاء على «السلطة المحلية» كما هي؛ لأن الشعب يثق فيها، وبالتعاون المتبادل يمكن أن تسير الأمور سيرًا حسنًا. ومن هنا يجيء الاقتراح بأن ينزل القائد وأركان حربه في قصر رئيس البلدية إمعانًا في كسب ثقة الشعب. وتذهب اعتراضات الرئيس أوردين أدراج الرياح: «ولكن شعبي قد انتخبني. لقد رفعوني إلى هذه المرتبة وفي استطاعتهم أن ينزلوني»، «إن شعبي لا يحب أن يفكر الآخرون له»، «البلدة هي صاحبة السلطة». ويصاب أهل البلدة بوقع المفاجأة فيما يشبه الذهول، ولكن القائد المحنك لا يستسلم لهذا الوجه السلبي الذي يستهين به بعض مساعديه، فهو يرى أن الهزيمة شيء مؤقت، لا تدوم، والاستماع إلى ما يتهامس به الأهالي خلف الأبواب أكثر جدوى. إنه يذكر الحرب الأولى وكيف أنه شاهد في بروكسل امرأةً عجوزًا أُعدم ابنها في حركة المقاومة «حتى إذا قتلناها آخر الأمر رميًا بالرصاص كانت قد قتلت اثني عشر رجلًا بدبوس قبعة طويل أسود». ولم تتوقف بعد إعدامها حوادث القتل «وحين انسحبنا آخر الأمر أهلك الشعب التائهين، وأحرق بعضهم، وفقأ أعين بعضهم، بل إن نفرًا آخرين صُلبوا صلبًا». ولم يكد يتم ذكرياته حتى قاطعه نبأ هزَّه من الأعماق؛ فقد قُتل الكابتن بانتيك، قتله أحد عمال المناجم. وهكذا — يقول لانسر — «تبدأ القصة من جديد. سوف نقتل هذا الرجل رميًا بالرصاص ونخلق عشرين عدوًّا جديدًا.» ولقد تكاثر الأعداء يومًا بعد يوم حتى فارقت الدهشة والذهول عيون الناس، وكانت «آني» زوجة جوزيف خادم الرئيس أوردين رائدة العداء للغزاة، وبدأت مقاومتها بإلقاء الماء المغلي على رءوس الجنود من النافذة. وكانت «مولي» زوجة ألكس العامل الذي أعدموه هي ثانية الرواد في مقاومة الغزاة، بدأت مقاومتها باغتيال الملازم توندر الذي ذهب إليها في خلوة بقصد «الحب»، كما بدأت المقاومة بتخصيص بيتها للاجتماعات السرية. وكان الرئيس أوردين هو أبرز شخصيات المقاومة التي ظلت في الظل طيلة أحداث الرواية — من قبيل الخداع الفني —

حتى أعلنت النهاية أن هذا الرجل كان عقل الشعب وضميره، وما إن اكتشف الغزاة سره حتى قادوه إلى المصير المحتوم. جون شتاينبك إذن لم يركز الأضواء على فرد من الأفراد، وإنما وزَّعها بالتساوي بين الجميع؛ فقد شارك الشعب بأسره في مقاومة المحتل، كل فرد حسب موقعه من التخطيط الذي قاد المقاومة. ولربما يختلف دور الشعوب بعضها عن بعض كما يختلف دور الأفراد أثناء مقاومة أحد الغزاة، ولكن هذا يصنع «تمايزًا» بين شعب وشعب، أو بين فرد وفرد، وبالتالي — في رأي شتاينبك — لا مجال للبطولة الفردية أثناء حركة المقاومة لأنها بطبيعتها حركة جماعية. وتتحول البطولة — في أفول القمر — إلى بطولةٍ جماعية، بطولة الشعب المسالم الذي رفض أن يستسلم. ويرمز شتاينبك إلى هذه البطولة من عدة جوانب، لا عن طريق الأنماط النموذجية، وإنما عن طريق الشخصيات الحية التي تعيش المقاومة جنبًا إلى جنب مع حياتها الخاصة. أي أنه يميل إلى «أنسنة» النموذج البشري بدلًا من نمطيته ذات البعد الواحد. إننا نتابع جوزيف خادم الرئيس أوردين في حياته الخاصة مع زوجته آني، أي مع اللحظات العادية المألوفة، كما نتابعها في نفس الوقت باهتمام أكبر حين تثور، آني إذ يحكم العدو بالإعدام على ألكسندر عامل المنجم الذي قتل الضابط بانتيك، تقول لجوزيف: حسنًا، سترى. إذا مسوا ألكسندر بسوء فسوف يجن جنون الشعب، وسوف يجن جنوني. أنا لن أتسامح في ذلك.

فسألها جوزيف: ما الذي ستفعلينه؟

فقالت آني: سوف أقتل بعضهم بنفسي.

فقال جوزيف: وعندئذٍ يقتلونك رميًا بالرصاص.

– فليفعلوا. أقول لك يا جوزيف، في استطاعة الأشياء أن تذهب إلى بعيد جدًّا، أن يقضوا ساعات الليل كلها متجولين، قاتلين الناس رميًا بالرصاص.

ولم يكن جوزيف في كل تساؤلاته مجرد رجل يريد أن يعرف آراء زوجته بل كانت له هو أيضًا آراؤه الخاصة، تلك التي قذف بها دفعةً واحدة في وجه آني صارخًا: «الناس يتكتلون، إنهم لا يريدون أن تُغزى بلادهم. إن أشياء سوف تقع قريبًا. افتحي عينيك جيدًا. سوف تكون ثمة أشياء تقومين بها أنت.»

هذا هو الرمز الأول في الرواية، ولكي يؤكد شتاينبك أكثر فأكثر أنها بطولة الشعب بأجمعه، فإنه يصوغ موقف جوزيف وآني من خلال التشابك المعقد بينهما وبين إعدام ألكسندر وبطولة مولي زوجته التي اغتالت الملازم توندر. إننا لا نستطيع أن نعزل الخيط الذي ينسج به الكاتب شخصية ألكسندر عن الخيط الذي ينسج به شخصية جوزيف، كما أننا لا نستطيع أن نعزل هذين الخيطين عن خيطَي آني ومولي. إن هذه الخيوط الأربعة

تشكل فيما بينها نسيجًا واحدًا يمكننا أن ندعوه بنسيج «الفئات الشعبية» المشاركة في المقاومة من موقعها الخاص في إطار الكفاح القومي ككل. أي أن هذا الرمز في «أفول القمر» هو البعد الاجتماعي في الرواية كما تصوره شتاينبك؛ إن هذه الفئة من فئات الشعب هي أكثرها صلابةً وقدرةً على الصمود، لأنهم أصحاب المصلحة الرئيسية في طرد الغزاة.

أما الرمز الثاني فقد مثله رئيس البلدية أوردين والطبيب وينتر. إنهما من المواطنين الذين لا يفرطون في شبر واحد من أرض الوطن، ولكنهم يبذلون غاية الجهد للبحث عن «حلٍّ سلمي» يكفيهم عناء المقاومة المسلحة. أوردين يرفض أن يكون رئيسًا للمحكمة التي نطقت بالإعدام على ألكسندر، ولكنه يتساءل عن الطريق الذي ينبغي عليه أن يسلكه لتحرير البلدة من المحتل الأجنبي، وهو يكتفي في معظم الأحوال بكلمتين اثنتين «لست أدري». ويكاد الدكتور وينتر أن يصل إلى حافة اليأس حين يقول في صراحةٍ قاسية: «ليس أمام الشعب أية فرصة للقتال. وليس قتالًا أن يتصدى الإنسان للمَدافع الأوتوماتيكية.» إن وينتر بهذه الكلمات لا يرفع الراية البيضاء، وكذلك أوردين فإنه لا يستسلم، ولكنهما معًا يعبِّران عن هذه الشريحة الاجتماعية من الطبقة الوسطى، حيث تغزوها وقت الأزمات أفكار الشك وأحيانًا اليأس، ولكن هذه الشريحة بعينها حين تفاجأ بالواقع الذي يخلق من إرادة الشعب في المقاومة أسلحةً جديدة لم تخطر على بالهم من قبل، فإنهم لا يقفون من المشهد الجديد موقفًا سلبيًّا، بل هم يؤازرون حركة المقاومة ويتصدون أحيانًا كثيرةً لقيادتها. وهذا ما حدث بالفعل حين فوجئ «أوردين» ووينتر بأن غشاوة الذهول قد انجابت عن العيون وحل مكانها شيء كالغضب، وتكررت حوادث القتل السري والعلني لجنود الاحتلال، وتكررت حوادث التخريب للسكك الحديدية والمنشآت العسكرية، وتبلورت — وهذا هو الأهم — في وجوه البشر وعيونهم معانٍ جديدة لم تعرفها حياتهم السلمية فيما مضى. وحينئذٍ يتغير موقف أوردين من الكلمتين «لست أدري» إلى قوله في وداع ألكسندر: «ألكس، اذهب وأنت عالم أن هؤلاء الرجال لن ينعموا بالراحة. لا راحة لهم على الإطلاق حتى يذهبوا أو يموتوا.» وهكذا نتابعه وهو «يتحرك» في الظلام من بيت إلى بيت، ومن اجتماع إلى آخر، حتى زادت حوادث القتل وارتفعت نسبة التخريب المنظم، وتحددت وسائل المقاطعة التامة للغزاة الذين أدركوا الشكل الجديد للمقاومة، فراح بعضهم يهمس: «هذا الشعب المخيف، والبنات المثلجات.» حتى فقد أحد الضباط أعصابه واتهم نفسه بالهزيمة أمام هذا «الصمت» و«البغض» و«التجاهل» ثم انهارت الأعصاب تمامًا وأخذ في الصراخ القريب من الهذيان: «هذا هو. إن العدو في كل مكان. كل رجل، كل امرأة، وحتى الأطفال.» ويفكر لحظةً ويتأمل لحظاتٍ ويقهقه في هستيريا لأن التقارير الواردة من الخارج تقول إن

الشعوب تهتف لزملائه، ولعل التقارير الصادرة من هنا إلى الخارج تردد نفس العبارات، أما الحقيقة فإنها شيء آخر، الحقيقة في عيون هؤلاء الناس المخيفين المتربصين في الثلج.

وهذا هو الرمز الثالث والأخير في قصة شتاينبك. الرمز الذي يشير به إلى التناقض الحاد بين إنسانية العدو والتزامه العسكري، بين عقله ووجدانه، ونحن نلتقط هذا الرمز من الكلمات التي تشبه المونولوج الداخلي على لسان القائد «صاحب الذكريات» ومن الكلمات التي تشبه الهذيان وتبلغ حد الهستيريا عند الضابط الذي يجاهر علانيةً برغبته في العودة إلى الوطن «ويكون في مقدوري أن أدير ظهري للناس من غير أن أخاف أذًى ما»، «فتحنا البلاد وها نحن أولاء خائفون، فتحنا البلاد وها نحن أولاء مطوقون». ويصرخ مشدوهًا بحلمٍ اجترأ على نومه رأى فيه «الزعيم» مجنونًا، ويرسم شتاينبك مفارقةً موحية إلى أبعد الحدود، فيكون نصيب هذا الضابط بالذات، القتل على يدي المرأة الجميلة التي أراد أن يحبها، ولم تكن سوى مولي زوجة ألكسندر.

ولا تنتهي القصة بانتصارٍ أو هزيمة؛ فقد آثر الكاتب أن يعلق أنفاسنا مع احتدام حركة المقاومة، وأوردين يردد: «لقد غُزِي شعبنا، ولكني لا أعتقد أنه قهر.» بالرغم من أن قوات الغزو تنبهت أخيرًا إلى «تحركات» أوردين وبالرغم من أنها قررت اعتقاله كرهينة لعلها تخفف من وطأة المقاومة. ولكن وينتر الطبيب — اليائس فيما مضى — هو الذي يعلق على الموقف كله قائلًا: «إنهم يظنون لمجرد أن لديهم زعيمًا واحدًا ورأسًا واحدًا أننا نحن أيضًا كذلك. إنهم يعلمون أن عشرة رءوس تقطع منهم خليقة بأن تحطمهم. ولكننا شعب حر. إن عندنا من الرءوس بقدر ما عندنا من الناس، وفي وقت الحاجة ينبع الزعماء بيننا كما ينبع نبات الفطر.» وأوردين يعلم — ونحن معه — أن المصير الوحيد الذي ينتظر الرهائن هو الإعدام، ولكنه يمضي في طريقه — حزينًا حقًّا وآسفًا على دنو الأجل بهذه السرعة — يمضي قائلًا إن رئيس البلدية «فكرة» في خاطر الرجال الأحرار، وليس في ميسور أحد أن يلقي القبض عليها «أنا رجل صغير، وهذه بلدة صغيرة، ولكن يجب أن تكون ثمة شرارة في الرجال الصغار يمكن أن تنفجر إلى لهب»، «الرجال الأحرار لا يستطيعون أن يبدءوا حربًا، ولكن ما إن تُشن الحرب حتى تتم لهم القدرة على القتال في غمرة الهزيمة.»

وتلك هي القيمة الكبرى، والرئيسية، والرئيسية، التي يجند لها شتاينبك رموزه الثلاثة، وهي القيمة التي تتجاوز بشمولها معركة إحدى بلاد النرويج، كما تتجاوز المعركة ضد النازي، ذلك أنها تستمر في خيال البشرية وتاريخها رمزًا أبديًّا لبطولة الإنسان في مقاومة

القهر، وهو ليس رمزًا مجردًا، بل هو الرمز الشامل للرموز الثلاثة التي استخلصَتها رواية «أفول القمر» من أرض البشر وواقعهم. وهو ليس رمزًا لأحد الأبعاد التي نسجها شتاينبك بدقة وإتقان، وإنما هو رمز الأبعاد الثلاثة: الإنساني والقومي والاجتماعي، وإن بلغت عملية النسيج درجةً من المهارة لا تمنح بعدًا واحدًا فرصة الانفراد بالضوء المركز. والقصة — لهذه الأسباب — قد تكون روائيًّا هي قصة «المواكبة» لمقاومة أحد الشعوب، لا تمهد أو تتنبأ، كما أنها لا تسجل أو تؤرخ، ومع ذلك فإن قيمتها الكبيرة الباقية، أنها استطاعت بعد أداء دورها السابق الذي حكم على مؤلفها بالإعدام في حينها من أجله، أن تتجاوز الزمان والمكان وتمتلك القدرة على القيام بالأدوار الثلاثة في وقتٍ واحد؛ فهي ما تزال تمهد الطريق للثوار ضد الظلم بما تحمله في طياتها من خبرات نضالية، وهي تواكب مقاومة الشعوب ضد القهر الحديث كما واكبت مقاومة القهر القديم، وهي تؤرخ لإحدى المراحل الدامية في تاريخ الإنسان.

على غير هذا النحو يعالج أندريه مالرو هذه القضية في روايته الملحمية «الوضع الإنساني» فهو إذا كان يشترك مع شتاينبك في اصطناع تلك المسافة الموضوعية التي تفصل الكاتب عن خامة التجربة — حيث تدور أحداث «الوضع الإنساني» في الصين، كما دارت من قبل أحداث «أفول القمر» في النرويج — فإن مالرو يعود فيختلف مع شتاينبك في أشياء كثيرة. هو حقًّا يوزع أضواءه بالتساوي على الأبعاد الثلاثة الكبرى: الإنسانية والقومية والاجتماعية، وهو حقًّا لا يصوغ على طول الرواية بطلًا فردًا يعيش وسط الأحداث كمحورٍ وحيد. ومع هذا فهو يتناول البعد الإنساني بمنظار جديد، لا يبحث من خلاله على ما هو مجرد وعام ومشترك بين البشر جميعًا، يتجاوز به الإنسان حدود الزمان وأسوار المكان، بل هو يبحث عن «إنسانية الإنسان» من خلال تجربة الفرد الموغلة في الذاتية والتخصيص. من هنا لا يميل مالرو إلى تحريك الجماعات بكاميرا سينمائية، وإنما يميل إلى التوقف عند فرد من الأفراد — لا يأتي بطولات خارقة عن العادي والمألوف — ويحاول جاهدًا أن يستكشف أعماق هذا الفرد بأن يضعه في «موقف»، وبمعنًى أدق في «تجربة». هكذا نراه يضع «تشن» في تجربة مع الموت، ويضع «كيو» في تجربة مع الحرية الشخصية، ويضع «جيسور» في تجربة مع الألم، بل إنني أذهب إلى بعيد وأقول إن مالرو لم يكتب «الوضع الإنساني» عن المقاومة الصينية، ولم يكتبها «للمقاومة»، وإنما كتبها «في» المقاومة، أي أن المقاومة عنده كانت «التجربة الشخصية» للأفراد، ولم تكن قط المادة الخام. كانت المقاومة هي

«المرآة» التي وقفت عندها كل شخصية من شخصيات الرواية طويلًا، أو قليلًا، مباشرةً أو بصورةٍ غير مباشرة، على مسافة بعيدة أو قصيرة، من زاوية تظهر صفحة الوجه الجانبية أو من مواجهة أمامية تظهر الوجه كاملًا، إلى غير ذلك من الأوضاع التي اتخذها كل منهم تجاه المرآة وفق ظروف عديدة أسهمت في تكوينه وفي وقفته أمام المرآة. ولكنها مرآة من نوعٍ خاص، هذه التجربة التي يدعونها المقاومة، فهي لا تصور السطح الخارجي، وإنما تلتقط أدق الشعيرات الدموية الصانعة للكائن، والخالقة لمساره في هذا الوجود، وسرعان ما يتبين لنا أن هؤلاء الذين بدوا لنا في سلوكهم اليومي أفرادًا عاديين لا يأتون شيئًا غريبًا غير مألوف، يتبين لنا جوهر بطولتهم «الإنسانية» ومعدنهم النادر غير المألوف. ومالرو يقول لنا في هذا الصدد إن البطولة ليست امتيازًا لطائفة من الناس دون غيرها من البشر، ويردف أن البطولة في ذاتها ليست هدفًا يسعى الناس وراءه، وإنما البطولة هي التي تسعى وراء البشر، تلاحقهم في حياتهم وموتهم، في مختلف ألوان المتعة والألم، ولكن هذه الملاحقة لا تثمر في كل فرد، وفي كل لحظة، وفي كل تجربة، بطولةً من البطولات. وإنما يتعين أن تكون هناك مجموعة من الشروط الموضوعية التي تخلق البطولة، مهما تناقضت النتائج مع الأسباب، ومهما أدى هذا التناقض إلى خلق أبطال رغم أنوفهم، أو حرمان آخرين من بطولة يستحقونها. ومهما أدى هذا التناقض أيضًا في أحيانٍ كثيرة إلى تمزيق البطل والانتهاء بقصته إلى نوع من البطولات التراجيدية.

و«الوضع الإنساني» هي ملحمة النهاية التراجيدية الحادة للنضال الشيوعي في الصين إبان المرحلة التي انحرف فيها الحزب انحرافًا يساريًّا مدمرًا، وهي المرحلة التي يؤرخ لها بعام ١٩٢٧م. وكان مصدر هذا الانحراف هو الإصرار على تحقيق الثورة الاشتراكية في ظل مناخٍ سياسي واقتصادي واجتماعي لم يتهيأ بعدُ إلا للثورة الوطنية، وهي الثورة التي شارك فيها الشيوعيون، ولكنهم لم يكونوا وحدهم، وإنما شاركهم حزب تشانج كاي تشيك المعبر عن البرجوازية الصينية التي تناقضت مصالحها حينذاك مع مصالح الاستعمار. وحين أحس الحزب البرجوازي بأن الشيوعيين يهدفون إلى تصفية البرجوازية أثناء تصفية الاستعمار، باغتهم تشانج كاي تشيك بمذبحةٍ أسطورية في «شنغهاي» قضت عليهم جميعًا. ومالرو لا تعنيه تفاصيل هذه المذبحة في كثير أو قليل، وإنما يعنيه هذا التشابك المعقد الذي أدى إليها، وانعكاسات هذا التعقيد على وجدان الأفراد الذين وهبوا حياتهم من أجل «الصين» المستقلة، والاشتراكية في آنٍ واحد.

وعلى النقيض من «أفول القمر»، حيث يميل كاتبها إلى نوع من التبسيط يلجأ مالرو في «الوضع الإنساني» إلى نوع من التركيب، وبصورةٍ عامة يمكن أن يقال إن أحداث

المقاومة البطولية في هذه الرواية تدور بين فريقين: الأول هو الكتل البشرية الرابضة خلف مصانع النسيج «أولئك الذين يعملون منذ طفولتهم ست عشرة ساعة يوميًّا، شعب من القروح والعاهات والبطون الجائعة»، ومع ذلك تألفت منها معظم قوات الثورة التي تنبض بانتفاضة شعب متربص، والفريق الثاني يتكون من الأحياء الغنية التي تحولت على أيدي رجال المال الفرنسيين واليابانيين «أخطارًا تهدد، وحواجز وجدران سجن ممتدة لا نوافذ فيها»، ومالرو لا يضع الفريقين في مقابل بعضهما البعض منذ البداية، بل هو لا يجعل المعركة الرئيسية في الرواية تدور بينهما؛ ذلك أنه يعالج المسألة القومية في مواجهة المسألة الاجتماعية، كما يعالج كليهما في إطار الجوهر الإنساني العميق للأفراد والجماعات التي تشكلت منها أنسجة البناء الدرامي في «الوضع الإنساني»، بل إن عنوان الرواية قد اختير بتمهلٍ عظيم وإمعان للفكر، لأنه يكاد أن يوجز العمل الفني في كلمتين فاصلتين، فالوضع الإنساني للشخصيات الرئيسية في جانب المقاومة هو الذي يحدد المسار التفصيلي للمأساة التي وقعت عام ١٩٢٧م. إن تشن وكيو وكاتوف يصوغ كل منهم مأساته الخاصة، التي لم تتناقض لحظةً واحدة مع المأساة الشاملة، ولا يتوقف مالرو عند شخصيةٍ بعينها توقفًا يريبك في أنها «قد تكون البطل»، كيو مثلًا هو المناضل الشيوعي الذي تعرف اللجنة المركزية تفاصيل خططه كلها، ولكن بالأرقام، أما هو فقد كان يحيا هذه التفاصيل، وكانت المدينة — شنغهاي — تسري مسرى الدماء في عروقه «وكأن مواطن ضعفها هي جروحه الخاصة». وتشن فقد إيمانه الذي فصله طويلًا عن الصين وعزله عن العالم، ثم فهم أن كل شيء يمكنه أن يمضي على نحوٍ يجعل هذه الفترة من حياته «مدخلًا إلى معنى البطولة»، فالعمل السياسي كان يبث في عزلته معنى جروحه و«إحساسه البطولي كان بالنسبة إليه بمثابة نظام يفرضه على نفسه لا تبريرًا للحياة». وكاتوف شارك في أحداث ١٩٠٥م في روسيا ثم أفلت بأعجوبة من المقصلة، ولم يرَ في وجوده أية دلالة إذا لم يستأنف نشاطه الثوري في بلد كالصين. ولم يضع الكاتب في مقابل هذه الشخصيات المناضلة جيشًا غازيًا يمكنك أن تتخذ منه موقفًا صارمًا محددًا منذ البداية، وإنما هو يؤثر أن يضع في طريقك وطريق هذه الشخصيات نموذجًا للرأسمالي التقليدي؛ هو «فيرال» السمسار الفرنسي لبنوك واتحادات المال. وهو الرجل الذي لا تعنيه الصين إلا في كونها «الحاضر» الذي يؤهله في «المستقبل» لكرسي الوزارة في باريس.

ويبدأ تشن حياته الروائية عند مالرو باغتيال أحد السماسرة في فندق، ليأخذ من جيبه تفويضًا بالحصول على أسلحة من سفينة راسية على الشاطئ ومحملة بالذخيرة، وذلك لاستخدامها في المقاومة المشتركة مع الكومنتانج، من أجل الحرب الوطنية. وينجح تشن في

أول جريمة قتل ارتكبها في حياته، وتسري في أوصال الرواية كلها قشعريرة الشعور بالموت كلما تجسدت تفاصيل هذا «النجاح» القاتل، وأمست العلاقة بين تشن والموت، أشبه ما تكون بالعلاقة بين كائن وكائن، حتى إنه تعمد أن «يصادف» الموت أكثر من مرة فأخفق «كانت شرايين الدماء تصب كالقنوات في العاصمة حيث يتقرر مصير الصين». ومع هذا لم يمت. وحانت الفرصة كالمعجزة؛ إذ تناقض الشيوعيون مع الكومنتانج، واتخذ تشن قرارًا شخصيًّا لا رجعة فيه، أن يقتل تشانج كاي تشيك بالرغم من التقاليد الشيوعية المعادية للاغتيالات الفردية. لقد أحس في لحظةٍ أن القضية العامة تقاطعت مع قضيته الشخصية في نقطةٍ حادة لا يبلغها المرء إلا مرةً واحدة في حياته. لذلك اختار أن يلقي بنفسه تحت العربة التي تقل تشانج كاي تشيك، ويموت، ولكن دون أن يكون الجنرال في العربة، هذه المرة بالذات! وتلك هي المفارقة القاسية التي خطط لها مالرو — في رسم هذه الشخصية — المفارقة التي تحقق له النجاح في القتل حين لم يكن في حاجة إليه، ثم تحقق له الفشل في المرة الوحيدة التي كادت أن تعطي حياته معنًى. وهكذا تشيع في طول الرواية وعرضها رائحة «عدمية» تنسجم مع النهاية الفاجعة للثورة الصينية آنذاك؛ فقد انتهت حياة كيو انتحارًا في معسكر الاعتقال، كما انتهت حياة كاتوف رميًا بالرصاص في معسكر الإعدام، «ولم يكن من شكٍّ في أنهم هالكون جميعًا، غير أن الشيء الجوهري هو ألا يكون هلاكهم عبثًا». هذا هو المضمون الحقيقي للرواية؛ إذ إن خاتمتها ليست في تبدد إحدى الموجات الثورية وهلاك بعض الأشخاص، وإنما تكمن هذه الخاتمة في بقاء الصين شامخةً فوق كل النكسات، حتى إن مالرو يتنبأ عبر السنين بما ستكون عليه في المستقبل — الذي أصبحت عليه بالفعل — فيعقد مشهدًا للرأسماليين الفرنسيين في باريس بقيادة الوزير وفيرال، حيث يرجحون نهاية تشانج كاي تشيك وانتصار الاشتراكية، وبالتالي نهايتهم أيضًا. ويؤكد الكاتب هذا المعنى ثانيةً حين يدفع هماريش إلى القول: «في الماضي بدأت أحيا حين خرجت من المصنع، أما الآن فقد بدأت أحيا حين دخلته. وهذه هي المرة الأولى في حياتي التي أعمل فيها، وأنا أعرف لماذا أعمل، لا منتظرًا في صبرٍ أن أموت» كما كانت حالته في الماضي «ولقد مرت الثورة الآن بمرضٍ رهيب، ولكنها لم تمت»، كان مرض الطفولة اليساري الذي ندعوه بلغة السياسة «انحرافًا» ويراه مالرو تجسيدًا موضوعيًّا أمينًا «للوضع الإنساني» الذي كانت عليه الصين، حتى إن أحدهم كان يبرر ما قام به تشن قائلًا: «إن اغتيال الديكتاتور هو واجب الفرد نحو نفسه، وينبغي فصله عن العمل السياسي الذي تحدده القوى الجماعية.» فإذا كان الحزب يساريًّا، فقد كان تشن على يسار

الحزب، ومعنى ذلك أن شيئًا ما أكبر من الانحراف الأيديولوجي — وهو عنوان هذه الرواية ورمز البطولة فيها — كان يؤدي دوره بمهارة بالغة حتى لتبدو للبعض وكأنها «القدر»، وللبعض الآخر وكأنها الحتمية، ولكن مالرو يراها «المصير» البشري الذي يتجذر في الفرد منذ مولده ونشأته وتطوره، إلى أن يموت. لهذا لم تكن البطولة في «الوضع الإنساني» بطولة الأفراد ولم تكن قط بطولة الجماهير — فقد انتكست الثورة — وإنما كانت بطولة الصين كحضارة، أو بصياغة مختلفة؛ كانت بطولة الروح صينية. ولعل رمز هذه البطولة لم يكن واحدًا من الذين ماتوا، من الذين قاوموا، وإنما كان واحدًا من الذين انزووا في سموات عليا من التجريد والتصوف؛ هو جيسور — والد كيو — الذي كان يقول لهؤلاء «الذين اختاروا فعلًا»: «إن الماركسية ليست مذهبًا ولكنها إرادة، ولا ينبغي أن تكونوا ماركسيين لكي تكونوا على حق، وإنما لكي تنتصروا دون خيانة لأنفسكم.» إن رمز البطولة في قصة المقاومة الصينية هو أيضًا ما تعبر عنه امرأة أحبت زوجها حتى الموت — هي زوجة كيو — في كلماتها إلى جيسور «وحتى الآن، بعد أن هزمنا سياسيًّا، وأوصدت مستشفياتنا، تتكون جماعات سرية في الأقاليم جميعًا، ولن ينسى رجالنا أبدًا أنهم يقاسون من أجل قضية بشر آخرين، لا بسبب حياتهم السابقة. وقد كنت أقول: لقد استيقظوا واثبين من نوم ران عليهم ثلاثين قرنًا، ولن يعودوا للنوم مرةً أخرى. وكنت أقول أيضًا إن أولئك الذين منحوا وعيهم بالثورة إلى ثلاثمائة مليون بائس، لم يكونوا ظلالًا كالبشر العابرين، ولو أصابتهم الهزيمة، أو التعذيب، ولو أصبحوا أمواتًا.» أجل إن الناس لا يساوون إلا ما أمكنهم أن يغيروه، على حد تعبير مالرو. وتنتهي رواية «الوضع الإنساني» بمشهدين كاملين، أولهما للرأسماليين الفرنسيين، وثانيهما لجيسور والد كيو وماي زوجته. وهما المشهدان اللذان يضعان الكلمة الأخيرة لمالرو. وهي الكلمة التي تقول إن التناقض الحقيقي في الصين حينذاك هو التناقض بين الشعب في مجموعه، والاستعمار الأجنبي. وإنه إذا كان الشيوعيون قد أخطَئوا برفع شعارات يسارية أثناء حربٍ وطنية، فإن تشانج كاي تشيك قد سلم بلاده للمستعمر حين سفك دماء الشيوعيين دون أن يتمكن من اغتيال الشيوعية. ويلمح مالرو إلى تسرب الدولار الأمريكي في إشارة واعية بما سيكون عليه الغد.

على أن رمز البطولة في «الوضع الإنساني» لا يقتصر على «شكل» المقاومة في خطوطها اليسارية والوطنية، وإنما يتجاوزه إلى المسألة الأكثر شمولًا وهي اللقاء الحميم بين القضية الشخصية والقضية العامة، مهما أدى هذا اللقاء — في المدى الطويل وخلال منحنيات الثورة ومنعطفاتها — إلى نهاية تراجيدية حادة هي انعكاس للمأساة الكبرى، ليس

انعكاسًا تلقائيًّا، وإنما نتيجة التفاعل المعقد بين التجربة الشخصية في حياة تشن أو كيو أو كاتوف، وبين التجربة الثورية في حياة الصين. ولعل نفاذ البصيرة لدي مالرو ومقدرته الكبيرة على فهم الصين ومشاركته العملية في المقاومة الصينية هي التي رفعت روايته إلى مستوى النبوءة؛ فقد ولدت الصين الاشتراكية، وانطوى تشانج كاي تشيك نهائيًّا تحت جناح الاستعمار. كما أنها ارتفعت إلى مستوى التاريخ لأنها تُعد أخطر الوثائق الفنية عن تلك المرحلة الدامية في تاريخ الصين الحديث. وهي إذا كانت قد ركزت الأضواء على البعد القومي في المأساة، فإنها قد تناولت البعد الاجتماعي في صراعه البطولي بين إنسانية الأفراد، وصينية الصين، أو بين جوهر الإنسان الفرد، وبين روح الصين وحضارتها.

تتشابه «أفول القمر» مع «الوضع الإنساني» في تلك المسافة الموضوعية التي يصطنعها الكاتب حين يستمد خامته الفنية من بيئةٍ غير بيئته الأصلية؛ فقد سجلت الأولى كفاح الشعب النرويجي ضد النازي، وسجلت الأخرى كفاح الشعب الصيني ضد الاستعمار، وكارثة الانقسام التي شرخت صفوف المقاومة. ويختلف هذا اللون من القصص عن الأعمال التي تتخذ من «الفرد» خامةً لها، وبخاصة إذا كان هذا الفرد ينتمي إلى نفس البيئة التي ينتمي إليها الكاتب. فالقصة التي تتناول موضوع المقاومة من خلال الجماهير، كما هو الحال عند شتاينبك ومالرو، تختلف عن القصة التي تتناول هذا الموضوع من خلال فرد من الأفراد. وقد عمدتُ إلى اختيار قصتين من أدبين مختلفين، لتوضيح هذا الخلاف من ناحية، ولاستكشاف رمز البطولة في هذا النوع من القصص من ناحيةٍ أخرى. والقصة الأولى للكاتب السوفييتي المعاصر ميخائيل شولوخوف صاحب «نهر الدون ينساب في هدوء» و«الأرض العذراء». وقصته هذه التي نتناولها بالتحليل تندرج في باب الرواية القصيرة، وهي قصة «مصير إنسان». يقدم لها شولوخوف بهذه الكلمات: «تهمني أقدار الناس العاديين في الحرب الماضية. وجنديُّنا قد أثبت في أيام الحرب الوطنية أنه بطل. إن العالم كله يعرف الجندي الروسي وبسالته وصفاته النضالية، ولكن هذه الحرب أظهرت جنديَّنا في ضوءٍ آخر تمامًا.»

والقصة التي تكاد في بعض مقاطعها أن تتحول إلى قصيدة، هي هذا «الضوء الآخر» الذي أبرز الإنسان السوفييتي — لا الجندي وحده — في صورةٍ جديدة تمامًا. كان أندريه سوكولوف مجرد سائق بسيط أحب فتاةً وتزوجها وأنجب منها فتًى وبنتين، حتى أقبلت نيران الفاشية فطُلب للتجنيد، وظل يقاتل في الجبهة حتى مايو من عام ١٩٤٢م، حيث

تم أسره في لحظة لم يتوقع فيها أن يؤسر؛ فقد نفدت الذخيرة فجأةً من بطارية المدفعية التي يتبعها، فطلب منه قائد السرية أن يسرع به حتى يصل إلى مقرٍّ مجاور للفرقة، وصنع أندريه المستحيل، ولكنه أُسر بدلًا من أن يصل. وسيق مع الآلاف المؤلفة من الروس إلى معسكرات العمل والتعذيب في ألمانيا. وفي المعتقل بدر منه احتجاج على الحيز الذي يقوم بحفره الفرد الواحد كمقبرة لزميله حين يموت. ونادى عليه الضابط الألماني: «أندريه سوكولوف الأسير رقم ٣٣١ انتهت آلامك.» وعقد العزم على أنه سيموت. ومرت به نفس اللحظات التي عاشها حين أسر؛ فقد ظن نفسه حينذاك من الهالكين. تذكر زوجته التي دفع بها لحظة الوداع؛ فقد تشبثت بأهدابه وراحت تولول صارخةً أنها لن تراه ثانية. وتذكر الأطفال الصغار وهم واجمون لا يفهمون شيئًا مما يجري من حولهم. وتذكر الجيران. وتوقفت ذكرياته فجأةً عندما تنبه إلى أن الضابط الألماني يساومه على شرفه العسكري، ويطلب منه أن يشرب معه نخب انتصار النازي. وتصلبت نظرات أندريه على الضابط العدو في كلمةٍ واحدة ترادف الموت؛ هي: كلا. رفض سوكولوف أن يركع، أن يساوم، أن يحيا بلا كرامة، لأن كرامته توحدت بالدم مع كرامة وطنه. ومن قبيل السخرية «كافأه» الضابط الألماني بالخبز والخمر، فأخذه ووزعه على زملائه الأسرى. واستُدعي ذات يوم ليعمل سائقًا بين برلين وبوتسدام يحمل في عربته أحد الضباط الألمان: «ونصل إلى مدينة بولتسك فأسمع مع الفجر مدفعيتنا، هذه أول مرة منذ عامين أسمع فيها موسيقاها، هل تعلم يا أخي أن قلبي خفق لها؛ أيام كنت أعزب، حينما كنت أذهب لأغازل إيرينا، لم يكن قلبي يخفق في مثل هذه القوة.» لقد واتته فرصة الهرب إذن، ولكن هل يهرب وحده؟ واستطاع بعد جهد وتخطيط محكم أن يصل إلى حدود الجبهة الروسية ومعه هذه «الهدية» الثمينة؛ الضابط الألماني الذي كان يعمل معه، مقيدًا في حالة إغماء وقد جرده من سلاحه. وحصل أندريه على وعد من الكولونيل بوسامٍ تكريمًا له على بطولته. ولكن القصة لم تنتهِ بعد. لقد كان الوسام الأكبر أن يعود بعد غيبة سنوات طويلة إلى زوجته وأولاده، فلم تكن قد فارقت عيناه بعدُ صورتهم لحظة الوداع. غير أن الحرب إذا كانت قد منحته وسام البطولة فإنها قد ضنت عليه بالوسام الآخر. ذلك أن «الألمان قد قصفوا في يونيو من عام ١٩٤٢م مصنع الطائرات، وأن قنبلةً كبيرة سقطت على منزلي، وكانت إيرينا والبنتان فيه، وانفغرت في موضع المنزل هوة ضخمة.» أما ابنه أناطولي؛ فقد كان في المدينة أثناء الغارة الجوية، وعاد في المساء فنظر إلى الهوة ورحل على الفور، «وقبل أن ينصرف قال للجار إنه سيذهب للتطوع في الجبهة.» وهكذا — يقول أندريه سوكولوف —

«كان لي أسرة وبيت، وأنفقت السنوات الطويلة حتى جمعتهما، وإذا هما يتلاشيان في ثانيةٍ وأُصبح وحيدًا.» ذلك أنه في المعتقل كان يتوجه كل مساء إلى إيرينا والأولاد في حديث طويل يقول لهم فيه إنه سيعود لأنه صلْب العود وقادر على التحمل «إذن؛ فقد كنت أتكلم طوال هذين العامين مع أموات.» ولا يختتم شولوخوف — عند هذا الحد — قصته بل قصيدته، وإنما يجسد لعيوننا مشهدين: أحدهما للمكان الذي عاشت فيه أسرة سوكولوف، حفرة هائلة يملؤها ماء صدئ، تحف بها حشائش سيئة، ويرين عليها صمت كصمت المقابر «لم أستطع البقاء هناك ساعةً واحدة وأخذت القطار في اليوم ذاته عائدًا إلى فرقتي.» أي أنه كان صورةً ثانية للابن الذي نظر إلى الحفرة وأسرع إلى الجبهة. أما المشهد الثاني فلم يكن مشهدًا بشريًّا، وإنما كانت الغيوم لا تزال تتابع طوافها وأشرعتها البيضاء «ومع ذلك ففي تلك اللحظات من الصمت الحزين بدت لي بغير الصورة التي كانت تبدو لي فيها من قبل، تلك الدنيا الشاسعة الأرجاء المتهيئة لإنجازات الربيع العظيمة، لانتصار الحياة الأبدي على الموت.» هذان المشهدان يلخصان «مصير الإنسان» من وجهة نظر شولوخوف، من وجهة نظر «تضاد الحياة» وصراعاتها اللانهائية. لهذا السبب تكاد تنتهي القصة حين وصلَت إلى أندريه رسالة من الجبهة، من ابنه «الرائد أناطولي» ولكن اللقاء لا يتم، والقصة أيضًا لا تنتهي؛ فقد لقي الضابط الشاب مصرعه ذلك الصباح في مركز بطاريته «كانت آخر فرحة لي وآخر أمل.» تلك هي صيحة الأب سوكولوف قبيل الخاتمة بقليل، ذلك أن الفرصة لم تضِع، والأمل لم يذهب، الأمل هو ذلك الطفل الذي التقى به عند باب أحد المطاعم، مرةً واثنتين وثلاثًا، وأخيرًا جرؤ على أن يحمل الطفل من فوق الرصيف ويأخذه إلى البيت، إلى الصحبة التي اختارها من بين الناس جميعًا: جاره وزوجته التي لم تنجب «كان الولد كثير الحركة ولكنه في بعض الأحيان يهدأ فجأةً ويغرق في التفكير، ثم ينظر إلي من خلال أهدابه الطويلة المنثنية إلى أعلى، ويتنهد. أمِثل هذا العصفور الصغير يعرف التنهد؟ أهذه أشياء لمثل سنه؟ وأسأله: أين أبوك يا فانيا؟ فيهمس: قُتل في الحرب. وأمك؟ قتلتها قنبلة في القطار ونحن فيه.» نفس القصة التي كان يمكن لأناطولي أن يحكيها لو أنه عاش، وأبوه هو الذي مات، ولكن شولوخوف أراد أن ينسج قصةً مغايرة، أراد أن يجسد رمزًا جديدًا للبطولة في قصة المقاومة الروسية، الرمز القائل بأن «مصير إنسان» ما لا تحدده المقدمات المعروفة سلفًا، فلم يمُت أندريه رغم وجوده في خط النار، وماتت أسرته وهي في بيتها آمنة، ومات أناطولي والقوات الروسية تدق على أبواب برلين أجراس النصر، والتقى أندريه سوكولوف بالطفل الصغير، والغيوم السوداء تظلل عينيه بلون الحفرة الجهنمية

التي تسكن في قاعها إيرينا والبنتان، التقى برمز البطولة في المقاومة السوفييتية، وهو «الاستمرار» الذي يتولد من الحياة والموت معًا، من اصطراع ما هو سلبي، وما هو إيجابي في حلبةٍ واحدة هي الوجود، هذا الرمز أيضًا هو الإجابة على كلمات شولوخوف الأخيرة «يتيمان، حبَّتان من رملٍ قذفتهما زوبعة الحرب بقوةٍ لا مثيل لها إلى الغربة، ماذا يخبئ لهما الغد؟» وهكذا لم تنتهِ قصة — بل قصيدة — «مصير إنسان» بحياة أو موت، لا بماضٍ أو بمستقبل، وإنما «بالاستمرار»، كانت هناك بغير شكٍّ نهايات عديدة مغرية للكاتب أن يختتم بها عمله الفني، أن ينتهي مثلًا بعودة أندريه بطلًا من الأسر النازي «فنصفق للبطولة»، أو أن ينتهي بمقتل زوجته وطفلتيه «فنتطهر بالمأساة»، أو أن ينتهي بذهاب ابنه إلى الجبهة «فنصفق للجيل الجديد»، أو أن ينتهي بموت هذا الابن على أبواب النصر «فننعى الفرد ونهتف للقضية العامة»، لم يرِد شولوخوف أن ينتهي بالقصة باستقرار أحد طرفي الصراع «الحياة أو الموت» وإنما شاء أن يجمع الشيخ بالطفل في دوامة البحث عما يخبئه الغد، أو في غمرة العلاقة الدينامية بين أطراف الوجود، في غمرة «الاستمرار» وهو السمة البارزة في المقاومة السوفييتية، ورمز البطولة فيها.

أما القصة الثانية التي تلتقي مع قصة شولوخوف من حيث اعتمادها على «الفرد» كخامةٍ فنية — دون أن ترمز إلى بطولة فردية بعينها — في حيز ضيق يدعوه النقاد بالرواية القصيرة، فهي قصة «صمت البحر» التي يراها البعض أشبه ما تكون «بقصة قصيرة» طويلة، منها إلى «رواية» قصيرة. وهي القصة التي كتبها رسام فرنسي اتخذ لنفسه اسمًا مستعارًا أثناء المقاومة الفرنسية هو «فيركور» وقد كتبها في أكتوبر عام ١٩٤١م، ولكنها نشرت في مطبوعات «منتصف الليل» السرية بباريس في العام الذي يليه. والقصة تناقش «مصير الإنسان» الذي سبق أن ناقشه شولوخوف، ولكن من وجهة نظر «فرنسية». وقد تعمدت أن أقول من وجهة نظرٍ فرنسية لا من وجهة نظر فيركور، لأني أكاد أراها ظاهرةً مشتركة بين كُتاب وشعراء المقاومة الفرنسية ضد النازي في الحرب العالمية الثانية، وهي ظاهرة الدفاع عن «الروح الفرنسية» التي نلحظها في وضوحٍ كاف في أشعار أراجون، وربما هي التي دفعت كاتبًا كمالرو أن يجعل من ملحمته الروائية دفاعًا عن «الروح» الصينية. أي أن خط الدفاع الأول في جبهة المقاومة عند الفرنسيين هو ما اصطُلح على تسميته بالروح، أو الفكر، أو الوجدان، وهو أيضًا ما يميل بعض النقاد إلى تسميته بجوهر الحضارة والإنسان والتاريخ. الدفاع عن هذا الجوهر هو النغمة الرئيسية في كتابات المقاومة عند الفرنسيين، سواء كتبوا عن مقاومتهم هم كما فعل فيركور في «صمت البحر»، أو كتبوا عن مقاومة الآخرين كما فعل مالرو في «الوضع الإنساني».

وفيركور على النقيض من شولوخوف لا يركز الأضواء على إحدى شخصيات المقاومة كالجندي أندريه سوكولوف، وإنما يركز هذه الأضواء على إحدى شخصيات العدو، وهو ضابط من قوات النازي نزل ضيفًا على أسرة فرنسية، وفق النظام الذي فرضه الألمان على بعض الأماكن التي قاموا باحتلالها واشتدت فيها حاجتهم إلى مساكن معقولة للضباط. ولا يختار فيركور شخصيته الرئيسية من صفوف الأعداء فحسب، بل هو يختارها شخصيةً محببة جديرة بالتعاطف، فالضابط شاب وسيم ومهذب ومثقف ويهوى الموسيقى، بل يؤلف فيها، لا يثقل على الأسرة التي «استضافته» بما يشعرها أنها في حالة «غزو»، بل حاول جاهدًا أن يبدو في ثياب الضيف العابر. وكانت الأسرة مكونةً من شيخٍ قارب النهاية وابنة أخته الشابة التي لا تتوقف عن شغل الصوف. ظل فرنر فون أبرناك كل مساء يحكي لهما شطرًا من قصة حياته دون أن تبدر منهما أية بادرة تشير إلى أنهما يسمعانه. كان يحب فرنسا منذ الصغر، وكان يؤمن بأن الحرب بين البلدين ستنتهي إلى أن تمنح ألمانيا فرنسا حريتها، وأن تمنح فرنسا ألمانيا رقتها وعذوبتها، وأن يتصادق الشعبان، وتتدعم بينهما أواصر الثقة والتعاون المشترك. ولكن الشيخ والفتاة لم يُعيراه أدنى التفات، فكان يغادر الصالة التي يجلسان فيها إلى جانب المدفأة بالعبارة التقليدية: «أتمنى لكما ليلةً سعيدة.» ويتوجه إلى غرفته في صمت و«تطاول الصمت، وتحول شيئًا فشيئًا إلى صمتٍ كثيف مثل ضباب الصباح، صمت كثيف وراسخ، فسكون ابنة أخي وسكوني أنا أيضًا بلا ريب، كانا يثقلان هذا الصمت، ويحولانه إلى رصاص.» كما يقول الشيخ في روايته للقصة. وبدأت الدلائل تقول إن هذا الصمت يتبلور في موقفٍ صارخ يشعر نحوه الضابط بالاحترام، ولكنه لا يملك في نفس الوقت أن يترك نفسه يموت في صمت البحر الغاضب المخيف، تلك هي الروح الفرنسية التي اكتشفها من قبلُ في عشرات الكتب واللوحات، والأنغام، تلك هي الروح التي تعبر عن صمودها الشامخ بالصمت القاتل. واضطر لأن يعترف لهما جهارًا: «لا يمكن لفرنسا أن تسقط بإرادتها بين ذراعينا المفتوحتين دون أن تحس بأنها قد أضاعت كبرياءها الخاص.» ولم تذُب كرات الصمت الجليدية، واستأذن منهما في السفر إلى باريس لمدة أسبوعين، شعرا خلال هذه الفترة القصيرة — وبصورةٍ مفاجئة — أنهما يتحاشيان الاعتراف الشجاع بمودة عميقة تجاه هذا الرجل الغريب. ولكنه عاد، عاد أكثر غرابةً مما كان عليه فيما مضى، عاد محزونًا معصور الفؤاد. وبعد أن كان الشيخ والفتاة يخفضان بصرهما كلما شاهداه، بدا هو منذ أن عاد «يخفض بصره إلى الأرض». لقد اجتمع بزملائه في باريس، ومن بينهم أخوه الذي كان يكتب الشعر فتحول على يدَي النازية إلى وحش

«مخلص ومقتنع» وهذه هي المأساة في رأي فرنر. لقد قالوا له في باريس: هل تتصور أننا سنترك فرنسا «تنهض» على حدودنا مرةً أخرى؟ كلا «نحن لسنا موسيقيين»، «إن السياسة ليست حلم شاعر. لماذا ترانا أشعلنا الحرب في اعتقادك؟ من أجل ماريشالهم العجوز؟ وضحكوا أيضًا: نحن لسنا مجانين ولا معتوهين، إن الفرصة أمامنا للقضاء على فرنسا، وسنقضي عليها. لا على قوتها فحسب، ولكن على روحها أيضًا. وعلى روحها بنوعٍ خاص. ففي روحها يكمن الخطر كل الخطر. وتلك هي مهمتنا في هذه اللحظة فلا تخدع نفسك عنها يا عزيزي، سنغرر بها عن طريق الابتسامات والملاطفات. سوف نجعل منها كلبةً زاحفة.»

وهذا هو الرمز العميق الدلالة في قصة فيركور، أن تتجسد الروح الفرنسية المنتصرة في قلب ضابط من قوات الغزو فتهز أعماقه هذه الروح وتنطق على لسانه: «إنهم سوف يخمدون الشعلة إلى الأبد»؛ ذلك أنهم يظنون أنهم يستطيعون أن يبيع الفرنسيون أرواحهم «في مقابل طبق من العدس» كلا. إن هذه الروح العظيمة هي التي أغرقته في صمت البحر، وهي نفسها التي انتشلته حين فاض قلبه بالصدق، حين تلبسته روح فرنسا وكشفت له أنه في ركاب النازية «يغوص في ظلمات عفنة لغابة كئيبة»، وإذا كانت نقطة التقاطع في حياة تشن برواية مالرو لم تحدث إلا مرةً واحدة في حياته، بعدها كان الموت، فإن هذه النقطة مرت الآن في حياة فرنر، أيضًا مرةً واحدة، بعدها «إلى الجحيم» نحو تلك السهول المترامية التي ستتغذى فيها الحنطة في المستقبل من الجثث. ذلك أنه حين استطاع أن يذيب جليد الصمت بينه وبين الأسرة المضيفة، كان قد وصل في نفس الوقت إلى تلك اليقظة المفاجئة على حقيقة وجوده في هذا المكان، إنه لم يجِئ إلى هنا «لينقذ» فرنسا، بل ليدمرها. وحين كانت الغشاوة تحجب بصيرته كان الصمت بينه وبين الآخرين هو سيد الموقف، وحين انجابت هذه الغشاوة عن عينيه رأى نفسه واقفًا على حافة الهاوية، فلم يشعر بجدوى ذوبان جليد الصمت؛ بل أحس أن الشجاعة الحقيقية أن يلقي بنفسه في قاع الجحيم، أن يعود إلى الجبهة ويموت. لقد خدعه الآخرون، وخدع هو الآخرين، ولا شفاء من الخديعة المزدوجة إلا بالانتحار. وهذا هو — مرةً أخرى — الرمز العميق الدلالة، رمز البطولة في مقاومة الشيخ والفتاة أن مسَّت «روح فرنسا» بصمت البحر هذا الضمير الذي سيعيش طويلًا في أتون العذاب، حتى إذا مات، تبقى قصته في ضمير الأجيال أنينًا أبديًّا لا تعلو عليه موجات البحر الغاضب.

ثمة وشيجة أساسية تجمع بين «أفول القمر» و«الوضع الإنساني» و«مصير إنسان» و«صمت البحر»، هي ما يمكن أن نطلق عليه «بطولة الإنسان العادي»، سواء تجسدت هذه البطولة في رموز المقاومة «الشعبية»، أو «القومية» أو «الإنسانية» العامة، وسواء تجسدت المقاومة في الدفاع عن «الروح» الصينية، أو الفرنسية كما هو الحال عند مالرو وفيركور، أو تجسدت في «الحياة اليومية للبشر» كما هو الحال عند شتاينبك وشولوخوف. على أن بطولات المقاومة الوطنية لا تتوقف عند حدود النسيج البشري للحياة، فلربما اتخذ بعض الكتاب خامتهم الفنية ورموزهم من نسيج مختلف، كما فعل الكثيرون منهم حين اتخذوا «شارعًا»، أو «مدينة»، أو «مبنى» إذا كانت المادة الروائية «مكانًا» ما، وقد اتخذوا أحيانًا «عصرًا» من العصور، حين كانت هذه المادة هي «الزمان». ولعل الملحمة الروائية التي كتبها الروائي اليوغوسلافي إيفو أندريتش تحت عنوان «جسر على نهر درينا» من هذه الأعمال القليلة في تاريخ الأدب من حيث إنها كانت نسيجًا مركبًا من الزمان والمكان. والحق أنني أصف هذه الرواية، كما سبق لي أن وصفت رواية مالرو، بأنها ملحمة روائية، لا من قبيل المجاز اللفظي وإنما من قبيل التشخيص الموضوعي للعمل الفني. وربما كانت «جسر على نهر درينا» أكثر وضوحًا من «الوضع الإنساني» في اكتساب هذه التسمية، «أكثر وضوحًا لا أكثر استحقاقًا»؛ ذلك لأن اكتسابها لوحدتي الزمان والمكان جاء على نحوٍ ملحمي صارخ من ناحية الاتساع الدرامي لكلٍّ منهما على حدة، ومن ناحية الصراع «المبسط تبسيطًا شديدًا» بين خير وشر، ومن ناحية الانتصار الحتمي للخير بالرغم من كل الويلات والظلمات، ومن ناحية قالب الحدوتة التي ما تزال رابضةً في جوف الرواية تؤكد أصلها الملحمي. والمقاومة كموضوع، والبطولة كرمز لها، من أكثر الخامات الفنية قدرةً على التجسيد الملحمي.

قلت إن «المكان» و«الزمان» في الأدب الروائي من الرموز الكبيرة التي ينسج منها بعض الروائيين بطولاتهم، وليست «نهر الدون ينساب في هدوء» لشولوخوف، أو «البحث عن الزمان الضائع» لمارسيل بروست — بالرغم من الاختلاف العميق بين الروايتين — إلا دليلًا حاسمًا على الإمكانيات الهائلة لكلٍّ من الزمان والمكان على «تجسيم» الرمز الذي يقصد إليه الكاتب. يختلف بطبيعة الحال الروائي عن الآخر، بتصوراته الفكرية والفنية عن معنى الزمان ومعنى المكان. وفي رواية «جسر على نهر درينا» تصور إيفو أندريتش هذا المعنى المزدوج كرمز للصراع «الإنساني» مع الطبيعة والمجتمع من خلال «بطولة قومية» تناقلتها أخيِلة الشعب جيلًا بعد جيل، أربعة قرون من الزمان والناس يتوارثون

الأساطير والحكايات والحواديت والمعجزات التي صاغها «الجسر» من دماء البشر وحياتهم وصراعاتهم التي لا تنتهي. لقد توارت مع «الجسر» وبقيت من بعده عشرات البطولات والأحداث على مر الزمان، مهما تفنن الخيال الشعبي في تحويرها، فإنها تستند بغير شكٍّ على ركيزةٍ قوية من الواقع، فهل يعد «الجسر» هو بطل رواية أندريتش؟ إنه كذلك بمعنى من المعاني، أي بمقدار ما ترمز إليه بطولته من معانٍ «بشرية» فهو لم ينفصل قط عن «حياة البشر» في ذلك المكان، ولم ينعزل قط عن هذه الحياة عبر الزمان؛ بل إن الجسر في واقع الأمر هو «قصة البشر» في ذلك المكان الذي شُيد فوقه ومن حوله، وتلك الأزمان التي عاشها منذ تم بناؤه إلى أن نُسف.

وفي تقديري أن قصة بنائه هي الدعامة الرئيسية لكل ما يرمز إليه، أو هي الرمز الأكبر والجوهر الشامل للعمل الروائي، فالرواية بعد ذلك هي تأكيد وإلحاح على المعنى الأول الذي يجبهك مع أحداث الصفحات الأولى من الكتاب، ولكنه تأكيد وإلحاح بغير تكرار وإملال، وإنما على نحوٍ فريد للغاية يضيف جديدًا يغني الجوهر ولا يلغيه، يدعم الرمز ولا ينفيه. فإذا كانت القصة قد بدأت في ظلال الإمبراطورية العثمانية ليربط هذا الجسر بين البوسنة والصرب إبان القرن السادس عشر، فإن هذه القصة تستمر مع الاحتلال النمسوي المجري إلى نشوب الحرب بين الصرب والنمسا والمجر، وظهور الأجيال الثورية الجديدة، ومقتل الأرشيدوق فرانتس فرديناند عام ١٩١٤م. وتكاد أن تكون كوارث الطوفان وأحداث العصيان والأوبئة والحركات الاجتماعية والحروب البلقانية وغيرها هي امتداد في خطٍّ رئيسي متعرج ينبع من نقطة انطلاق واحدة هي تلك «القصة الأولى» قصة «خلق» الجسر التي تترسب في أعماق ضمير الشعب، يثيرها من مكمنها كل حدث جديد وإن اتخذ هذا الحدث شكلًا مغايرًا.

والشكل الأول الذي اتخذته هذه القصة يبدو تفسيرًا لأسطورة تناقلتها الأجيال عن مقبرة مجاورة للجسر، على ضفته اليمنى، تشع منها في ليالٍ مجهولة أضواء ساطعة كأن آلاف الشموع تنبثق فجأةً من القبر فتغمر المكان بنورٍ باهر سرعان ما يزول. والقبر لشهيد أو قديس، دعاه الأولون والآخرون «راديسلاف» وصفَته الأسطورة الشعبية بأنه «رجل ضد الموت» قاوم بناء الجسر ليلًا ونهارًا دون أن يمسك به الوزير أو الحراس، ولو أنهم أمسكوا به لما استطاعوا أن يفعلوا به شيئًا. إلى أن تمكنوا ذات ليلة من رشوة صديقه الوحيد الذي يخلو به فذبحه وهو نائم بعد أن أوثقه بحبال من حرير، لأن الحرير هو المادة الوحيدة التي لم يكن يستطيع أن يتخلص من شباكها. تلك هي الأسطورة التي تبدو كقصة شمشون.

يكملها من جانبٍ آخر ما تناقله الرواة من أن شبحًا أسود يظهر في العمود المركزي الذي أقيمت عليه «كابيا» تتوسط الجسر، ومن يرسم له سوء طالعه أن يرى الشبح يصرعه على الفور. ويحاول إيفو أندريتش أن يعيد صياغة الأسطورة على نحوٍ لا يخدش العقل الحديث، (كما صنع نجيب محفوظ في أدبنا العربي في قصة «أولاد حارتنا») فهو يذكر لنا أنه ذات صباح من عام ١٥١٦م، وكان الأتراك يحصلون على «ضريبة الدم» من المسيحيين أهل المنطقة، سيق معهم طفل في العاشرة إلى إسطنبول كُتب له فيما بعد أن يكون قائدًا كبيرًا ووزيرًا، هو «محمد باشا» الذي أمر ببناء هذا الجسر ليربط بين البوسنة والصرب، وليخلص أهله وذويه من عذاب الإبحار في مركب «ياماك» المتهالكة كلما أرادوا العبور من ضفة إلى أخرى. وأرسل الوزير فرقةً للعمل يرأسها رجل متوحش يدعى عابد أغا ويرافقها مهندس يقال له طوسون أفندي. واستحالت المدينة — فيشجراد الواقعة عند ملتقى درينا ورزاف — إلى جحيم؛ إلى حركة مجنونة: أعمال لا تُفهم، ودخان، وغبار، وصياح، وجلبة «وتمضي السنون، والأعمال تتسع وترتفع، ولكن المرء لا يرى لها نهاية، ولا يفهم لها معنًى. إن هذا كله يشبه كل شيء إلا أن يكون جسرًا»، ولقد بدا الجسر خلال السنوات الأولى من بنائه مصدر بلاء لا يرحم أهل المنطقة، وخاصةً أنه اقترن بالقهر التركي من ناحية، واستبداد عابد أغا رسول الوزير من ناحية أخرى. لذلك أنَّت القلوب وأعولت الألسن، همسًا في بداية الأمر، ثم غناءً شعبيًّا حزينًا انتقل من بيت إلى بيت. ومن بين هذه البيوت ظهر فلاح ممن يعملون بالسخرة في بناء الجسر يدعى «راديسلاف»، انسل في صفوف الفلاحين يهمس في آذانهم مرةً ومرتين وعديدًا من المرات، في العمل والسوق والبيوت، في اليقظة وفي الأحلام «أيها الإخوة، كفى كفى، يجب أن ندافع عن أنفسنا. إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا، سيلتهمنا. أولادنا أيضًا سيتعبون من العمل فيه سخرة، إذا بقي بعضنا. إنما تهيأ لنا هنا الإبادة، لا شيء آخر. إن الحفاة والمسيحيين ليسوا في حاجة إلى جسر. الأتراك هم الذين يريدون الجسر. نحن لا نسرق قطعانًا من الماشية ولا نقوم بتجارة واسعة، والمركب يكفينا؛ بل يزيد على حاجتنا. لذلك اتفق نفر منا على أن نذهب في الليل تحت جنح الظلام نقلب ما بُني وشُيد ونحطمه ما وسعنا التحطيم، وعلى أن نروج بين الناس أن الجن هي التي تهدم البناء وأنها لن تسمح بإقامة جسر على نهر درينا.»

وتوالت أعمال التخريب المتقن لكل ما يقوم به العمال أثناء النهار، فهدد عابد أغا المأمور المكلف بالحراسة بقطع رأسه إذا لم تقف أعمال التخريب ويقبض على الجناة، وأمهله ثلاثة أيام تمكن المأمور في آخرها من القبض على «راديسلاف»، وصمم على إعدامه

بالموت البطيء فوق الخازوق ليرفعه عابد أغا على قمة الجسر ويشاهده جميع أفراد الشعب، حتى لا يجول بمخيلة أحدهم أن يقترف فعلًا مشابهًا للعمل الذي كان يقوم به راديسلاف وجماعته. ويستعير إيفو أندريتش بعض المشاهد من قصة صلب المسيح، فيصور راديسلاف في موكب الإعدام كما سار المسيح في موكب الصلب، ثم يصور عملية ثقبه من أسفل وإدخال الخازوق ونفاذه من قمة كتفه قريبًا من الأذن، حتى يتفادى تمزيق الأحشاء والأعضاء الحيوية ليبقى عليه «حيًّا» أطول فترة ممكنة من العذاب، تمامًا كعملية ثقب أرجل المسيح وتثبيتها مع يديه بالمسامير على خشبة الصليب، وتضفير إكليل من الشوك ووضعه فوق رأسه، ثم تركه الجلاد فوق هذه القمة العالية، كما رفع المسيح أيضًا على الجلجثة إلى غروب الشمس. و«كان يسيل على الخازوق خيط نحيل من دم. أما الرجل فما يزال حيًّا ولم يغمَ عليه؛ جنباه يرتفعان ويهبطان، وشراييه تخفق على رقبته، وعيناه تستديران ببطء، لكنهما لا تثبتان، ومن بين أسنانه الملزوزة تخرج دمدمة يميز سامعها في شيء من العناء كلمات متقطعة: أتراك، أتراك، أتراك على الجسر، افطسوا كالكلاب، موتوا كالكلاب.» وكانت هذه آخر كلماته في الحياة؛ فقد لفظ بعدها أنفاسه الأخيرة، واشترى بعض رفاقه الجثة من الحارس ودفنوها في مكانٍ غير ظاهر حتى لا يتعرض أحد منهم لعقاب عابد أغا الذي أمر بترك الجثة للكلاب.

حين قلت إن إيفو أندريتش استعار بعض المشاهد من قصة صلب المسيح، لم أكن أعني فحسب المشاهد في تركيبتها المادية الصرفة، وإنما كنت أقصد ذلك الخيال الأسطوري الذي تفننت الأجيال في نسجه، وراح الكاتب يحاول تفسيره حقًّا، ولكنه خضع — من الناحية الفنية البحتة — لسيطرة هذا الخيال الشعبي، حتى إنه يصف من شاهدوا الجثة المعلقة فوق أعلى الجسر على خازوق أخذوا يشبهونها «تمثالًا فوق ذروة، باقيًا لا يفنى، سيظل هناك إلى الأبد»، ويتهامس بعضهم «إنهم يدركون الآن مدى ما ارتفع إليه من امتياز وعظمة.» وهي عبارات تكاد ترادف حرفيًّا بعض آيات الإنجيل عن صلب المسيح. و«في تلك الليلة التي هبط ظلامها فجأةً، حدث في صفوف العمال هيجان واضطراب غريبان لا يُفهمان، حتى إن أولئك الذين كانوا قبل ذلك لا يحبون أن يسمعوا شيئًا عن التخريب والمقاومة أصبحوا الآن على استعدادٍ لتقديم أكبر التضحيات.» وكان استشهاد راديسلاف هو بداية «الدعوة الجديدة» للمقاومة، هو رمزها، وبطلها الميت الحي على الدوام. هذا «الخيال الشعبي» السائد على قصة بناء الجسر لم يتخفف الكاتب من جموحه إلا في الأجزاء الأخيرة، التي يمتزج فيها الواقع بالتاريخ بالخيال. على أن هذا الخيال الشعبي هو

الدعامة الرئيسية في بناء «جسر على نهر درينا»، ولذلك تم تشييد البناء في صورة الحواديت التي لا يربط بينها سوى الجسر، وهي الحواديت التي لا تختلف من حيث الجوهر عن الحدوتة الأولى، فجاءت القصة أشبه ما تكون بملحمة روائية أقرب منها إلى الرواية النثرية المألوفة.

ولعل طغيان الخيال الشعبي على خيال الكاتب هو الذي دفعه لأن يستسلم لرمز البطولة الكامن في الصراع بين الشعب والجسر، ولكنها تتخذ شكل البطولة الفردية التقليدية في الملاحم الشعبية؛ هذا هو البطل الخارق لكل ما هو عادي ومألوف، البطل الساحر بكلماته وأفعاله، بحياته وموته. وهو البطل الذي لا يموت بموته، وإنما تستمر «دعوته»، أو «مقاومته»، في ضمير العصور والأجيال، تنتقل من نصر إلى نصر ومن فداء إلى فداء في حركة ملحمية لا نهاية لها. هذا المعنى للبطولة لا نجده إلا في التراث الفولكلوري لمختلف الشعوب، ولقد تأثر به الكاتب اليوغوسلافي تأثرًا كبيرًا. فالمأمور الذي قبض على راديسلاف أصابه الجنون، وعابد أغا عُزل من وظيفته بتهمة اختلاس الأموال، ومحمد باشا الوزير نفسه مات صريعًا بطعنةٍ دامية على باب المسجد. وكان راديسلاف في قبره يملك أن يطيح بأعناق قاتليه، الواحد بعد الآخر، هذه القدرة الخارقة لميت، ليست إلا صفة من صفات البطل الفولكلوري.

وهكذا نعثر على أوجه التشابه التي تزداد في طريقنا كلما تصفحنا «جسر على نهر درينا» و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. كلاهما صياغة حديثة للتاريخ، وكلاهما يسيطر عليه الخيال الشعبي المعجز، وكلاهما يصور الصراع الأبدي بين الإنسان والوجود. إلا أنه بينما تغرق «أولاد حارتنا» في بحار التجريد للدرجة التي تبهت معها معالم الصراع التاريخي وتصبح كل مرحلة تاريخية صورةً مكررة تدعو للإملال، ينتشل إيفو أندريتش روايته من هذا المزلق الفني الخطير بأن يبني جسره «على نهر درينا» لا في أي مكان آخر، ومنذ بداية القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين، لا في أي زمان آخر مجرد. هذا الحيز من المكان، وذاك الحيز من الزمان في «جسر على نهر درينا» أتاح تفاعلهما الخصب الخلاق أن يثمر رمزًا غير قابل للفناء، رمزًا شاملًا للبعد الإنساني والقومي والاجتماعي، ولكنه — عند آخر سطر من الرواية — هو رمز البطولة الإنسانية في مقاومة الزمان والمكان.

الفصل الثاني

بطولات المقاومة في تراثنا الشعبي

ليس الخيال الشعبي مجرد أداة من أدوات تضخيم البطولة، لأنه يعبر من زاوية رئيسية عن شخصية الشعب الجماعية، مهما تبدت هذه الشخصية المكتملة في الأسطورة حيث يكاد البطل الأسطوري أن يخلو من أية ذاتية محققة، فهو خلاصة نقية للجماعة، وحيث تعبر الأسطورة عن أبعاد غير محددة وغير محدودة لأنها تصوغ بطبيعتها صراعًا بين القوى الخارقة في جانب، والقوى غير المتكافئة معها في الجانب المقابل. ويجسد الخيال الشعبي شخصية الشعب في مجموعه مرةً أخرى، مهما برزت هذه الشخصية على دعائم الملحمة أو التراجيديا، في الأولى يتميز البطل الملحمي بالعديد من سمات الفردية وإن يكن متجاوبًا مع روح الجماعة؛ بل قد يكون لسانها أحيانًا، وفي الثانية يتصف البطل التراجيدي بخصائص الذات المفردة التي تكاد أن تتحول إلى عالم خاص بها لا سبيل للجماعة إليها، ومع هذا فإنها لا تتخلص من «رواسب» الجماعة و«بقايا» روحها. وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرد سياحة وهمية في عالم الأحلام، وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية وقد تجسدت في بطولات تتباين رموزها كلما اختلف الإطار الفني من قالب الأسطورة إلى الملحمة إلى التراجيديا.

ونحن عندما نبحث عن رمز البطولة في قصصنا الشعبي، فإننا لن نعثر على هذا الرمز في الأساطير العربية الموغلة في البدائية والقدم والبعيدة عن أن تكون المقاومة خامتها الثرية بالمعاني والدلالات، كما أننا لن نعثر على هذا الرمز في التراجيديا التي لم يعرفها تراثنا — لأسباب ليس هنا مجال مناقشتها — ولم يعرف معها بالطبع ما يُسمَّى بالبطولة التراجيدية. نحن إذن أقرب ما نكون في موضوع بحثنا من منطقة الملاحم الشعبية التي يفضل البعض أن يدعوها سِيرًا لأبطالٍ «قاوموا» بصورةٍ من الصور التي

عرفها عصرهم، أو عصورهم، والتي لا تبتعد من حيث الجوهر عن معنى البطولة في أدب المقاومة الحديث.

ولا بد لنا من أن نتصدى بالمناقشة لبعض الأفكار السائدة حول هذه القضية قبل أن نعرض للسير ذاتها بشيء من التفصيل، فالشاعر الجوال الذي أنشأ ملاحم اليونان والرومان والعرب لم يعد له مكان في حياتنا الحديثة، وقد سجل نجيب محفوظ في روايته «زقاق المدق» كيف أفسد الراديو على شاعر الربابة جلسته في مقهى المعلم كرشة فطرده وقطع رزقه. وبالتالي فإن الأبطال الذين ملَئوا وجدان آبائنا وأجدادنا قد انسحبوا من ميدان الخيال البشري الحديث، فلم تعد لموضوعات الخوارق التي ألهبت خيال أسلافنا أية فرصة متكافئة لمنافسة خوارق العلم المعاصر. انزوت «تهاويل» الخيال الشعبي أمدًا من الزمن لم يطُل كثيرًا أمام مجموعة من العوامل أهمها: أن الإحساس بتهديد المدنية الحديثة لموروثاتنا الشعبية قد دفع نفرًا من العلماء إلى الحفاظ على عنصر الاستمرار في التراث الإنساني، وكذلك فإن ذيوع الروح القومية قد دعا إلى أن تزيد كل أمة من ارتباطها بتراثها القومي المميز، وآخر هذه العوامل هو تقدم العلوم الاجتماعية واتجاه العديد من ميادين المعرفة إلى دراسة الإنسان العادي في طبائعه وتقاليده الموروثة وفنونه. ولقد تجسدت هذه الموجة من الحرص على «المخيلة الشعبية» في الحركة الرومانسية الرائدة إبان القرن الماضي في دعوتها إلى العودة إلى «نقاء حياة الريف وتمجيد الحنين إلى الماضي والدفاع عن تقاليد الآباء والأجداد». ولما كان عصرنا الحديث هو عصر الإنسان الذي تلمس كيانه الفردي في خضم حياته الجديدة، جنبًا إلى جنب الأمة التي راحت هي الأخرى تتلمس خصائصها الذاتية المستقلة؛ فقد أصبحت الملحمة أو السيرة الشعبية هي أنسب الأشكال الأدبية الموروثة للقيام بدور همزة وصل بين الماضي والحاضر؛ لما تحمله في تكوينها الأصيل من سمات المزاوجة بين الخيال الشعبي في مرحلة متقدمة وما يحتاج إليه الإنسان الحديث من معنًى «محدد» للبطولة الفردية البعيدة عن «أهوال» البطولة الأسطورية ولا محدوديتها والقريبة من صفات الأمة التي ينتمي إليها بطل الملحمة أو السيرة بكل ما تشتمل عليه من «تهاويل» الخيال الشعبي. بل إن إصرار علماء الفولكلور على اتخاذ عيناتهم من المأثورات الشعبية في حالة «حياة»، وهجر المأثورات الشعبية الميتة لعلماء الآثار واللغة والحضارة، إنما يؤكد ضرورة ذلك «الحبل السري» بين هذه النماذج وبطولات عالم اليوم. ومن هنا كان الأدب الشعبي تسميةً علمية دقيقة لما يضبطه منطق الاستعمال وتحفظه الرواية الشفاهية، ومعنى هذا أنه أصبح أقرب ما يكون إلى التاريخ الشفهي لحياتنا العاطفية عصرًا بعد عصر، أو هو «الحجرة الخاصة للتاريخ» كما

يقول العالم البلجيكي روجيه بينو، فيها يضع العامة عواطفهم وخليط رؤاهم وحقائق وجودهم. أي أن ثمة فرقًا جوهريًّا بين التاريخ بمعناه العلمي، والتاريخ الذي تشتمل هذه الملاحم أو السير على بعض صفحاته، فهذه لا تعتمد على الدقة الوثائقية والمقارنات العلمية والاستقصاء، وإنما تعتمد أساسًا على خيال مؤلفها المجهول — أو المعلوم في أحيانٍ نادرة — وخيال راويها المتنقل كأجهزة الدعاية أحيانًا كثيرة، والمتلقين من أبناء الشعب الذين تختلف طبائعهم من جيل إلى جيل ومن بيئة إلى أخرى.

وقد لاقت هذه الملاحم أو السير، عنتًا شديدًا من القدامى والمحدثين على السواء. أما القدماء فقد وصفوها بالكذب حينًا ظنًّا منهم أنها تدَّعي لنفسها كتابة التاريخ الصحيح، ووصفوها حينًا آخر أنها من باب الكفر نفورًا مما أبرزته من قيمٍ تناقضت مع أهوائهم في كثير من الأحيان. هكذا يقول السيوطي في الجزء الثاني من «الإتقان» في حديثه عن العلوم المستنبطة من القرآن: «وتلمحت طائفة ما فيه من قصص القرون السالفة والأمم الخالية، ونقلوا أخبارهم ودونوا آثارهم ووقائعهم حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء، وسموا ذلك بالتاريخ والقصص.» وفي موضعٍ آخر من نفس المرجع يقول: «قال الإمام أحمد بن حنبل: ثلاثة ليس لها أصول؛ التفسير والملاحم والمغازي.» ويورد ابن كثير في كتابه «تفسير القرآن الكريم»: «وأما ما يذكره العامة عن البطَّال من السيرة المنسوبة إلى دلهمة والأمير عبد الوهاب والقاضي عقبة فكذبٌ وافتراء، ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش.» ويمكن القول إن هذا الموقف الصارم من الملاحم أو السير الشعبية كان في جوهره موقفًا اجتماعيًّا معاديًا «للعامة» من الناس. وهو نفس الموقف الرجعي الذي اتخذته أجيال لا حصر لها من «أساتذة» الأدب الرسمي الذين ألقوا في روع الناشئة عصرًا بعد عصرٍ أن فقه اللغة وآدابها المحفوظة بين جدران متاحفهم هي وحدها «الأدب» وما عداها رجس من عمل الشيطان وأتباعه من «العامة». على أن هناك موقفًا آخر يتسم بصفات رد الفعل العنيف الذي يعتمد على التضخيم والمبالغة، سواء في اتجاهه القائل بأن لا تراث قصصي لنا على الإطلاق، وأن القصة الغربية هي ميراثنا الوحيد، أو في اتجاهه القائل بأن هذا التراث من الملاحم أو السير الشعبية هو مصدر الأصالة شبه الوحيد فيما يكتبه قصاصونا المعاصرون من قصص، وأن هذا التراث يكاد أن يصل في اكتماله إلى درجةٍ لا تقل أهميةً عن اكتمال قصص الغرب. ويعبر عن هذا الموقف الأخير في مثابرةٍ ودأب جديرين بكل إعجاب وتقدير مجموعة من الشباب المتخصص، يتقدمهم جميعًا فاروق خورشيد في دراساته النظرية البالغة القيمة — مهما اختلفت معها — وفي تجاربه التطبيقية التي

صاغت القصص القديم صياغةً حديثة قادرة على توصيل النكهة الشعبية الأصيلة، جنبًا إلى جنب الاستفادة العميقة بمنجزات التكنيك المعاصر.

والحق أنني أميل إلى اعتبار هذه السير بمثابة «صياغة عربية للملحمة الشعبية»، واضعًا في هذا الاعتبار أن هناك فروقًا لا يُستهان بها بين الملحمة اليونانية والرومانية والملحمة العربية، ولكني أعتقد في نفس الوقت أنها فروق لا ترتفع إلى مستوى الاختلاف النوعي، وإنما هي أقرب إلى الاختلاف البيئي والزمني الذي يمنح النوع الأدبي مذاقًا خاصًّا نابعًا من الأرض التي وُلد فيها بالرغم من نسبه المشروع إلى نفس النوع في مواطن أخرى. وبالرغم من اعترافي المسبق بأن الملحمة أو السيرة الشعبية تستلهم التاريخ من أحد الوجوه إلا أني أستبعد التسمية المترتبة على هذه الصلة بينها وبين التاريخ، وهي التسمية القائلة بأن السيرة رواية تاريخية. كذلك فإني لا أميل إلى التسمية التي اقترحها الدكتور محمود ذهني وفاروق خورشيد بعنوان «الرواية الأم»، أو «الرواية السيرة»؛ ذلك أنها تسمية تقترب من حدود رد الفعل العنيف الذي أحذره، فإقامة الشرعية في علاقة النسب أو القربى بين القصة العربية المعاصرة والتراث القديم لا تحتاج إلى أن تكون السيرة بالذات كنوع مستقل عن الملحمة «أمًّا» للرواية الحديثة، ولقد خرجت الرواية النثرية في الأدب الأوروبي من جوف الملحمة الشعرية، فالبنوة لا تتطلب المشابهة التامة إلى درجة المطابقة بين الأصل والفرع. ومن ناحيةٍ أخرى فإن هذا الإلحاح على تهيئة عالم أدبي مستقل للسيرة يفصله عن الأدب الشعبي، إنما يحمل في طياته شكًّا واضحًا في انتماء الأدب «الشعبي» إلى الأسرة الأدبية العامة، ويحمل ارتيابًا في قيمة المكانة التي يحتلها هذا النوع الأدبي بين بقية الأنواع. والسيرة أخيرًا — وفي أبسط تعريفاتها — هي هذا اللون من القصص الطويل، الذي يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولات والفروسية، فيشتمل من ثَم على أشعارٍ ملحمية كما يقول أحمد رشدي صالح. أو هي الملحمة وقد ارتدت ثيابًا عربية، كما يفضل الدكتور عبد الحميد يونس في دراسته الكبيرة عن «الهلالية».

ويرجح بعض المؤرخين للأدب الشعبي أن سيرة عنترة هي أقدم الملاحم الشعبية العربية التي تصوغ رمز البطولة في مقاومة شعوب هذه المنطقة من العالم صياغةً أقرب إلى التكامل القصصي بمعناه القديم. وعنترة من أحد وجوهه شخصية تاريخية توارثت نقلها كتب الأخبار والأدب، واقترنت حياتها بالفروسية والشعر، وهما قمة خصال العرب في ذلك الوقت. وسيرته تحكي أحداثًا تتخذ لها مكانًا في الجزيرة العربية وما يقع على حدودها من

مواطن وبلدان، وتتخذ لها زمانًا سابقًا على «النبوة» ولاحقًا لها. وسيرة عنترة هي قصة عبدٍ حرر نفسه فحرر قبيلته ثم حرر أمة العرب جمعاء، وهي إذن إحدى ملاحم الحرية في ذلك العصر، وليست هي قصة «الغرام» أو «الشهامة» كما يذهب بعض أولئك الذين أساءوا إلى دراسة الأدب الشعبي. وإنما تنحت السيرة منذ بدايتها إلى نهايتها تمثالًا عظيمًا لمضمون بكر في التراث الإنساني، تنبه إليه فاروق خورشيد ومحمود ذهني في كتابهما المشترك «فن كتابة السيرة» حين قالا إن النضال ضد العبودية والتفرقة العنصرية هو المضمون السياسي للسيرة، وهو مضمون رائد نادت به السيرة منذ القرن الحادي عشر الميلادي، فكانت أول صرخة يجهر بها ضمير الإنسان بأن البشر سواء، بغض النظر عن ألوان جلودهم وأصولهم العرقية. وهي النتيجة التي توصَّل إليها فيما بعدُ محمد مفيد الشوباشي في كتابه عن «القصة العربية القديمة» موضحًا عنصر الصراع الطبقي الذي تبدى في كفاح عنترة من أجل الحصول على اعتراف قبيلته بشرعية نسبه إلى شداد وأهليته — بالفروسية والشعر وصحة النسب — للزواج من عبلة ابنة عمه مالك. وهكذا لم تكن عبلة هدفًا في ذاتها وإنما كانت إطارًا فنيًّا لهذا الهدف الذي أراده كاتب السيرة، وهو أن عنترة أولًا رجل مظلوم يحاول استرداد حقه في الحياة، وهو ثانيًا رجل مصلح يحاول أن يدعم قواعد المساواة بين الناس، وهو ثالثًا فارس يطمح لأن يكون فارس الفرسان، أو «أبو الفوارس» كما كانوا يدعونه أحيانًا، وكما صوره محمد فريد أبو حديد في روايته المعروفة بهذا الاسم، وهو أخيرًا شاعر يطمح في أعلى مراتب الشعر التي كان يتصارع عليها شعراء ذلك الزمان، وهي أن تعلق قصيدته على الكعبة.

ولقد أصابت معظم الدارسين للأدب الشعبي حيرةٌ كبرى في نسبة هذه السيرة إلى مؤلف ما، بالرغم من أن «المؤلف المجهول» لهذه السيرة أو تلك، إنما قد لا يكون فردًا من الأفراد؛ بل قد يكون أكثر من مؤلف في أكثر من عصر في أكثر من مكان؛ بل إن الرواة والمتلقين على السواء يضيفون إلى السيرة على مر الأجيال ما يبعد بها كثيرًا أو قليلًا عن أصلٍ بعينه ذي كاتبٍ محدد، فمن قائلٍ إن الأصمعي هو مؤلف هذه السيرة كما جاء في مذيلة الطبعة الحجازية، ومن قائل إنه أبو المؤيد بن الصايغ الملقب بالعنتري، كما جاء في بحث للمستشرق هامر بيرجستال بالمجلة الآسيوية، ومن قائل إنه الشيخ يوسف بن إسماعيل كما جاء في كتاب الأب لويس شيخو «شعراء النصرانية». على أن المهم فيما أعتقد هو «الصياغة» التي تكاد أن تكون واحدةً بين طبعة بغداد، والطبعة الشامية والطبعة الحجازية، لولا «المقدمة» في هذه الطبعة الأخيرة، وهي تحمل نوعًا من «التفسير» الروائي

للأحداث، كذلك النوع الذي تضمره الصياغات الحديثة للسيرة، كتلك التي قام بها أحمد عباس صالح في «روز اليوسف»، أو الصياغات الفنية كتلك التي قام بها أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية حيث يميل إلى تفسير شخصية عنترة على ضوء الشهامة العربية، أو تلك التي قام بها محمود تيمور في قصته «حواء الخالدة» حيث يميل إلى تفسير السيرة على ضوء قصة الغرام الكبير بين عبلة وعنترة.

أما نحن فنميل إلى ما جاء في السيرة نفسها من أن عنترة بن شداد قد ولد لأمة من الإماء التي أسرها أحد فرسان بني عبس فدرج على حياة «العبد الأسود» منذ نشأته، وكان من الممكن لحياته أن تظل في طريق سيرها التقليدي كأي عبد آخر، لولا ما أبرزته طفولة عنترة من مظاهر القوة الجسدية وما أبرزته الأيام من قوة شاعريته، ولكن أين مكان «العبد» من سادته الأحرار في قبيلةٍ بنت مجدها على السيادة والحرية؟ فما كان له إلا أن شارك في بعض المعارك الهينة إلى جانب فرسان قبيلته، في الذيل من ركبهم، ولكن العين الثاقبة لفرسان بني عبس التقطت مظاهر الفروسية الكامنة في شخصية العبد فأحبوه وأعرضوا عنه في وقتٍ واحد، نال إعجابهم وحذرهم معًا. واستمرت جولاته معهم يحقق لقبيلته المجد، ولنفسه مزيدًا من الشعور بالقهر والغبن، فلقد سلطت عليه فروسيته الأضواء وكان من قبل مغمورًا لا يغمزه أحد بحسبه ونسبه أو لون بشرته. ومن ثَم آلى على نفسه أن يمحو هذا «العار» بفروسيته، فقدمها برهانًا لخصومه على أنه «حر»، وإذا لم يعترف الجميع بحريته وشرعية نسبه إلى شداد فإنه لن يشترك معهم في القتال، «فمن لا حقوق له لا مسئولية عليه» كما صور موقفه بدقةٍ فاروق خورشيد في «أضواء على السير الشعبية»، وكأن كاتب السيرة يود أن يقول إنه لا بد من تحرير الفرد أولًا حتى يتمكن من المساهمة في تحرير المجموع، حتى إذا حارب في صف المجموع لا يهاجمه شعور المرتزق، وإنما يشعر بإحساس المواطن المناضل. وحين يقترب خطوة من هدفه في الحصول على شرعية النسب، يعتلج صدره بمشاعر فياضة نحو ابنة عمه عبلة فتتراكم أمامه الصعاب للزواج منها، وتظل القبيلة تراوغه لتفوز بمغانم قوته في معاركها التي لا تنتهي، دون أن تمنحه الحق في الزواج من عبلة. ويحس أنه ما يزال دون «المقام» عند أهله وعشيرته، خاصةً وقد تقدم إلى عبلة أحد أشراف القبيلة هو الربيع بن زياد، فينطوي على أحزانه ويعتكف في بيت أبيه مؤثرًا الحياة مع رعي الأغنام والإبل، على حياة الفروسية والشعر مع الذل والمهانة. وتعكس هذه المرحلة في سيرة عنترة النظام الاجتماعي السيئ الذي عاش العرب في ظلاله قبيل الدعوة الإسلامية، وما يتسبب عن

هذا النظام من تفسخات وعقد نفسية تحتمها المشاعر الطبقية والسيادة الأرستقراطية، التي تصنف الناس إلى ألوان وأجناس، وتجعل للصفات الجسدية — كاللون والشكل — ومن الصفات الوراثية، كوضع الأم الاجتماعي، أهمية تفوق تلك الخصائص الذاتية التي تؤهل الفرد في المجتمع السوي للحصول على ما يريد، كما يذهب مؤلِّفا «فن كتابة السيرة الشعبية» في قولهما إن الأهداف التي يسعى إليها عنترة ليتحرر تكاد ترمز إلى أهداف المجتمع العربي في التحرر من ربقة التقاليد الخاطئة والنظم التي تحد من انطلاقه وتطوره. ولكن عنترة كما يؤرخ له صاحب السيرة قد أودعه الله «سرًّا خفيًّا» يدفعه إلى القتال دون أن يحل به التعب، بينما يسقط خصمه منهوك القوى. وهي الصفة التي يتمتع بها معظم أبطال الملاحم في الشرق والغرب، وهي الخاصية التي تحسم «المعركة» بين البطل الشعبي وغيره من فرسان الجانب المناوئ له، سواء كان قبيلةً أخرى أو وطنًا آخر يجسد معنى الشر «دائمًا» لأن البطل الملحمي ينتصر لمعنى «الخير» دائمًا، وربما كان هذا هو السبب — والنتيجة أيضًا — في أن يودعه الله «سره الخفي». ويتمثل هذا الخير في سيرة عنترة حين ينمي إليه الفارس عمرو بن ود العامري نبوءة عظيمة؛ هي أنه سيمهد بسيفه وفرسه لمجيء الرسول فيطهر له الأرض من رجس «الأشرار». ويعود عنترة إلى امتشاق السيف امتثالًا لدعوة قبيلته، واعترافها بنسبه وتزويجه لعبلة، ولكنه يضع لنفسه هدفًا جديدًا؛ إذ لا يكفيه أن يكون فارسًا لقبيلته وحدها بعد أن بز كل فرسانها، بل عليه أن يناضل فرسان بقية القبائل حتى يفوز بتعليق قصيدته على الكعبة فيركع لها سادة العرب وتذكره الأجيال هو وقبيلته وشعره مدى الدهر. وفي صراعٍ هادر بالمبارزات العنيفة يعترف له الفرسان جميعًا بزعامته ويعلقون قصيدته، ولا يكاد يختتم حفل النصر حتى يسرع إلى مجلسه من يخاطب الجمهور الحاشد قائلًا إن فارسًا من بني عبس هو الذي يشق الطريق الوعر إلى من هو أعظم منه قدرًا في تاريخ العرب. ويتأكد لدى الجميع أنها «الرؤيا النبوية» وأن عنترة هو الفارس المقصود.

ويخوض عنترة بعدئذٍ معارك هائلة بينه وبين المتآمرين عليه لخطف عبلة، أو خطف فرسه «الأبجر»، أو كسر سيفه، أو قتل أشقائه وصحبته، وأسره هو عديدًا من المرات، ولكن مضمون القتال يختلف من مرحلة إلى أخرى فلا يعود مضمونًا ذاتيًّا كما كان قتاله مع قبيلته للحصول على حريته، ولا يعود مضمونًا قبليًّا كما كان قتاله حينًا مع القبائل الأخرى حين تهم بغزو بني عبس، وحينًا آخر حين تهم بنو عبس بغزو القبائل الأخرى، فهو في الحالين مع قبيلته ظالمة أو مظلومة. ولا يعود مضمونًا إنسانيًّا عامًّا حين يلبي

صرخة امرأة مستضعفة، أو يخف إلى نجدة فارس مهزوم، أو يستجيب إلى إجارة صديق ملهوف، لا يعود مضمونًا لا غاية له سوى التكسب وإحراز الشهرة والمجد حين «يمنح» نفسه لمن يطلبه خارج الديار، ملكًا ضد ملك، وإمبراطورية ضد إمبراطورية. إن السيرة مليئة بالمواقف التي تصور عنترة كما لو كان «بلطجيًّا» يشهر السيف على عروس فوق هودجها في الصحراء ويتزوج منها عنوة، وتصوره مرةً أخرى جنديًّا «مرتزقًا» في جيش كسرى ضد الروم، ولكن هذه المواقف لا تتم بمعزل عما يجري في موطنه من أحداث. وهذه الأحداث وحدها هي التي تكفل لعنترة صورته الحقيقية كفارس يذود عن أمة العرب. ونحن لا نتوقع بطبيعة الحال أن يكون «مناضلًا قوميًّا» بالمعنى الحديث لهذه العبارة، فلم يكن عصره عصر القوميات، ولا نتوقع من إطاره الملحمي صياغةً واقعية للتاريخ، فالجانب الخيالي من الملحمة يسلحه بإمكانيات خارقة للانتصار على خصومه، ولكنها ليست إمكانيات أسطورية تجعل منه نطفةً من روح الجماعة التي ينتمي إليها فحسب، بل هو «فرد» يعكس روح الجماعة مستقلًّا بفرديته التي تنقلت من الذاتية المحض إلى القبلية الضيقة إلى أرض العرب كلها — أي الجزيرة العربية — ولولا أن الشام كانت ضمن مملكة الروم، والعراق ضمن مملكة الفرس لكانت العنترية صياغةً «جاهلية» للفكرة العربية الشاملة؛ فقد سافر إلى السودان والحبشة عبر حدود اليمن بعد معارك هائلة بين الشمال والجنوب وانتصر فيها عنترة للشماليين من أهله. وفي الحبشة يستدل على خاتمة مذهلة لنسبه المفقود وهو أن أمه هي بنت النجاشي ملك الأحباش وكان شداد أبوه قد حازها مع الإماء صدفة. وهكذا يتوج الاعتراف بشرعية نسبه إلى شداد بشرعية هذا النسب من جهة الأم إلى أحد الملوك، وكأن مؤلف السيرة قد خاف على بطله مظنة الأجيال المتلقية للملحمة والمتجاوبة معها أنه يحبذ «القوة» وحدها سبيلًا إلى الفروسية، سواء تمثلت في السيف أو الشعر، وإنما هو «يعيد» عنترة إلى الوضع «السليم» في نظره، إلى الطبقة الأرستقراطية في المجتمع القديم خوفًا من أن يتوارث المعاصرون والقادمون هذا «التقليد» غير الجائز والأقرب إلى أن يكون «استثناءً» لا قاعدة عامة وحين يعود عنترة من معركة طويلة ثبت فيها ملك قيصر كما سبق له أن ثبت ملك كسرى، يلقى مصرعه بسهمٍ قاتل من فارسٍ لقي الهزيمة ثلاث مرات على يديه في آخرها أفقده بصره ونور عينيه. وتتولى البقية الباقية من أولاده وإخوته وصحابه المهمة التاريخية الأصيلة في السيرة؛ وهي الدخول في الإسلام والدفاع عن الدين الجديد، فعنيترة إذ تعتنق الإسلام إنما تجسد الامتداد المفترض لعنترة الذي توغل به المقدمة الحجازية إلى إبراهيم وتنتهي

بمن ولدوا من صلبه في حضن الإسلام، وكأن الملحمة تجسد رمزًا تاريخيًّا للبطولة يتقلد فيها الفارس العربي مهام نضاله كبطل للمقاومة العربية في أرضها البكر. على أن النهاية الفاجعة لعنترة ليست نهايةً تراجيدية، فهو لم يمت نتيجة بذرة سلبية كامنة في تكوينه الذاتي الأصيل، وهو لم يمت فانهار معه كل شيء، وإنما هو قد مات في «شيخوخته» أولًا، أي بعد أن أدى واجبه في الحياة كاملًا، وقد مات بسهمٍ غادر ثانيًا، فلم يُقتل في مبارزةٍ مكشوفة يسقط بعدها صريع الانكسار الشخصي، وقد مات أخيرًا وهو عائد من حلبة قتال انتصر فيها لغيره بعد أن انتصر لأمَّته انتصارًا جزئيًّا في البداية، ضد اليمن تارة، والشام أخرى، والعراق ثالثة، ثم انتصارًا شاملًا ضد الفرس والروم.

وتعد سيرة «ذات الهمة» السيرة التالية تاريخيًّا لسيرة عنترة بن شداد، لأن أحداثها تمتد عبر الزمان من العصر الجاهلي حتى أواخر الدولة العباسية، فهي من هذه الزاوية تبدأ من حيث انتهت سيرة «عنترة»، ثم تتطور إلى أن تصل في خاتمة المطاف إلى حكم الخليفة الواثق. وفي السيرة ما يبرهن على سبيل القطع بأنها تاليةٌ لسيرة عنترة لما تتضمنه من أوصاف للبطولة تطابق أوصاف عنترة وتتخذ من اسمه آيةً لها. وكذلك بطل السيرة يشبه فرسُه بالأبجر فرس عنترة. والسيرة في جزئها الأول، وهو مقدمة طويلة تدور حول الصحصاح فارس بني كلاب جد ذات الهمة، تكاد ترادف صورة عنترة؛ بل إن شخصية العبد في هذه السيرة تشبه إلى حد كبير شخصية شيبوب شقيق عنترة. وهكذا لا مفر من وضعها في المكان التالي تاريخيًّا لسيرة عنترة بن شداد، وخاصةً أنها تعالج في إطارها القصصي ذلك النوع من الصراع الذي دار بين العرب في جهةٍ والروم في الجهة الأخرى حول تثبيت الحدود بين الدولتين الكبيرتين والسيادة في نفس الوقت على منطقة البحر الأبيض. والصحصاح — بطل المقدمة الطويلة لسيرة الأميرة ذات الهمة — ينتهي نهايةً فاجعة بعد أن يُتوَّج ملكًا للعرب على يد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان، ولذلك كان هو البطل الذي يمكن أن يجذب أنظار المحدثين؛ فقد صاغ قصته عباس خضر صياغةً حديثة — هي التي نعتمد عليها في هذا البحث — وفي تقديمه للقصة يقول: «حرصت على تصحيح النظرة الإسلامية إلى علاقة المسلمين بالمسيحيين وأهداف الكفاح الإسلامي العربي ضد أعداء العرب والمسلمين، وهو في الحقيقة — وطبقًا لروح السلام — كفاح يرمي إلى ما نسميه الآن بالتعايش السلمي.» ومعنى هذا أن الكاتب «الحديث» لهذا الجزء من السيرة قد سمح لنفسه بالتصرف في الأصل بما لا يسيء إلى هذا الأصل في جوهره.

وربما كان الاختلاف الأول بين هذه السيرة وسيرة عنترة أن شخصية عنترة التي تدور من حولها الأحداث هي شخصيةٌ تاريخية بينما تعتمد سيرة الأميرة ذات الهمة وجدِّها «الصحصاح» على شخصياتٍ خيالية تحتل مركز الصدارة في الملحمة، أما الشخصيات التاريخية فتحتل المراكز الثانوية، ولكنها — بعد ذلك — هي قصة شعبية يمتزج فيها التاريخ بالخيال الشعبي امتزاجًا يصعب معه أن تمسك بالخيط الرفيع الذي يفصل بين الحقيقة والخيال.

وتبدأ قصة الصحصاح — كما أعاد صياغتها عباس خضر عن الأصل الشعبي الذي يرجح الدكتور فؤاد حسنين في كتابه الرائد «قصصنا الشعبي» أن مؤلفه هو «نجد بن هشام الهاشمي الحجازي» منذ أن تمكن الملك الغطريف من أن يهزم أباه الفارس جندبة، وأن يحصل على مهرته «مزنة»، فانتهت حياة جندبة من بعدها، ونقل زعامة قبيلته «بني كلاب» إلى شقيقه «عطاف»، ومات تاركًا ابنه الصحصاح وأمه في رعاية أخيه وزوجته وابنته «ليلى». ويهيم الصحصاح منذ صباه بابنة عمه ليلى فترى أمه في هذا الغرام تطاولًا من ابنها الفقير، ولكنه يجيبها: «ليس الفقر عيبًا، وأن الذي سلب منا الغني فيما سلف قادر أن يجود علينا ويعيد إلينا عزنا.» ويقع عمه في حيرة كبيرة، فهو يحس نحوه بخشية أن يطالب بعرش الزعامة على القبيلة فيما بعد، ولهذا فهو يباعد بينه وبين ابنته ويكيد له المرة بعد الأخرى، إلى أن كانت المرة الأخيرة التي تظاهر فيها بموافقته على تزويجها من الصحصاح بشرط أن يحصل على مهرها الغالي من الجواهر والأنعام، ويخرج الصحصاح إلى البيداء بنية أن يغير على بعض القبائل الغنية فيسلبها مهر ليلى، ولكنه يفاجأ بنفسه يسلك في الصحراء على نحوٍ مختلف، سلوك الفارس العربي الذي يثأر للضعيف المهزوم ويثأر لأبيه من الغطريف ويسترد مزنة، ويثأر من قبيلة من قُطاع الطريق إلى بيت الله الحرام كادت أن تنهب ابنة أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان وهي في طريق عودتها من الحج. ودعته الأميرة إلى زيارة والدها الخليفة في قصره بدمشق، وقدمته إلى قومها بوصفه «حامي الديار من الأشرار»، فأكرم عبد الملك بن مروان وفادة الصحصاح ومن معه، وطلب إليه أن يستعد لواجب أكبر إذا دعت الظروف، وهو صد العدوان الرومي على دولة العرب من ملك «القسطنطينية» الذي يغير على الثغور أحيانًا لكي يستولي بجيوشه على بلاد المسلمين ويستذل أهلها. وتطورت هموم الصحصاح واهتمامه، وأضحى يولي عنايةً خاصةً لفكرة «الجهاد في سبيل الله وأرض المسلمين»، وينعى على العادات الجاهلية والعصبية القبلية مما لا تزال بقاياه متفشيةً بين قبائل العرب في صحراء الحجاز. وحتى

يحين الحين لمواجهة «كلب الروم» قرر الخليفة أن يتولى الصحصاح إمارة العرب في البادية، بدلًا من مروان بن الهيثم ليخضع القبائل العاصية، وينشر الأمن والعدل في ربوع البادية، ويؤمن طرق الحجاج بين الشام والحجاز «وإن أصعب ما سيواجهك في مقاومة القبائل أن الأمر لا يحتاج إلى الشجاعة في القتال فقط؛ بل يحتاج كذلك إلى الحيلة وحُسن السياسة وتأليف القلوب.» وأرسل معه ابنه «مسلمة» ليألف معه الحياة الجديدة؛ حياة الحكام. وفي تلك الأثناء كان عمه «عطاف» قد خانه واتفق مع «حريث» من بني كندة أن يتزوج من ليلى ما دامت أخبار الصحصاح لا تنبئ عن حياته أو موته. ولكن الصحصاح يجيء ولم يكن حريث قد عانق ليلى بعد، فيأخذها له زوجة ويغفر لحريث وعمه والجميع، ويقيم المآدب ويمنح العطايا. ثم علم الأمير المخلوع «مروان بن الهيثم» ما كان من أمر الخليفة والصحصاح فقرر أن يسترد إمارته بالقوة، وحينئذٍ تطوع من رعيته فارس يُدعى «آفة الدنيا» للقيام بهذه المهمة، فقال مروان: «إن القدوم على الأهوال بغير كشف الأحوال ما هو إلا من فعل الجهال.» ولكن آفة الدنيا لا يلقي بالًا إلى هذا القول، ويمتشق الحسام ويركب حصانًا أشهب ويتوجه سرًّا إلى مكان الصحصاح، وهناك يتولى الرجال تأديبه هو وسيده من بعده، ويقر الجميع بإمارة الصحصاح. ومرةً أخرى يصفح ويمنح العطايا. ويُقبل اليوم الموعود؛ فقد بعث الخليفة برسالة إلى مختلف الإمارات بنداءٍ موحَّد مؤداه أن كلب الروم أغار بجيوشه على ثغور المسلمين واعتدى على أهلها وضرب ديارها، وعلى فرسان العرب أن يهبوا إلى الذود عن حياض الإسلام والمسلمين. وفي قصر الخلافة أعلن أمير المؤمنين أن مسلمة ابنه هو نائبه وأن الصحصاح هو قائد جيوش المسلمين «وأوصيك يا صحصاح بالمشردين من أهل الديار الذين نُهبت أموالهم وأُخرجوا من ديارهم وأصبحوا لا مأوى لهم ولا طعام لديهم.» وخرج الصحصاح ومسلمة في مائة ألف مقاتل للقاء جيش أرمانوس ملك الروم الذي حشد للغزو «مائتي ألف فارس» يتقدمهم أكبر قواده «أشمونيس» و«مقلاعوس»؛ ثم سأل الصحصاح نفسه: «أليس الذي تفعله هذه الجيوش الغازية المعتدية المخربة مثل ما كانت تفعله بعض القبائل، مع فارقٍ يسير هو أن هذه تزاول اعتداءاتها في محيطٍ ضيق، وتلك ترتكب شناعاتها في المحيط الواسع بين الأمم والدول؟» وأحس وهو يفصل الرقاب عن أجساد فرسانها الروم أنه إنما يقتل «لينشر الحق ويمحق الشر» فانتصر الحق وزهق الباطل، وارتدَّت جيوش الروم مدحورةً بعد أن لقيت حتفها في البر والبحر ولم يتبقَّ منها سوى القليل العاجز. ولكن الفرسان العرب لم يأمنوا للروم فتعقَّبوهم حتى عقر دارهم، وسقطت بعد نضالٍ عنيف «القيسارية» مركز

مليكهم الذي استعان على العرب بكراز القرطبي أبرز فرسانه و«عملاق» ملك الإفرنج المتوج و«بخطوس» ملكة الكرج. ولم يفلح سعي أرمانوس لتسليمٍ يحفظ ماء الوجه فلقي مصرعه هو وقواده، ودخلت الجيوش العربية تُرسي دعائم حكمٍ عادل، ثم عادت إلى الشاطئ العربي بعد أن أَمِنَت ثغوره من عدوان الروم وغزواتهم.

وتنتهي هنا «القصة» التي أخذها عباس خضر عن سيرة الأميرة ذات الهمة مكتفيًا بسيرة جدها الصحصاح عند هذا الحد الذي يكتمل في الأصل الشعبي بأن ليلى زوجته قد أنجبت له ولدًا دعاه «ظالمًا»، ثم تزوج من فتاةٍ أخرى أنجب منها ولدًا دعاه «مظلومًا»، ثم فر والتحق بديرٍ أقام فيه فترةً من الزمن قرر بعدها العودة إلى ليلى، غير أن وحشًا افترسه في الطريق ولم ينجُ إلا حصانه الذي واصل السير حتى جاء إلى بني كلاب، فأدركوا أن الصحصاح مات. وتنتهي قصة «الصحصاح» لتبدأ السيرة قصصًا أخرى مع أولاده وأحفاده. ومرةً أخرى نقول إنه إذا كانت سيرة عنترة تعكس صراع العرب مع الفرس والروم، فإن سيرة ذات الهمة — والصحصاح في مقدمتها — تعكس صراع الأمة العربية بكاملها تجاه الغزو الأجنبي «الموقف الذي يمكن تبسيطه بأنه صراع الدول الإسلامية أمام دولة الروم المسيحية الكبرى» كما يقول فاروق خورشيد. ومرةً أخرى كذلك، نقول إن رمز البطولة في مقاومة الفرسان العرب لم يكن هو الرمز القومي الذي عرفته عصور تالية للعصور التي أثمرت الملاحم الشعبية، وإنما كان «الدين» و«الأرض» و«اللغة» هي المزيج المعقَّد الذي يخلق شعورًا واحدًا مركبًا في نفسية العربي تدفعه إلى النضال حتى الموت. وقد كانت هذه العناصر الثلاثة بمثابة «القومية» في مفهومنا الحديث، فالإسلام هو «وطن» الفارس وعقيدته ولغته، ومقاومة الغزو المسيحي الرومي هي في صميمها مقاومة للعدوان ضد الأرض التي يملكها المسلمون. ولم يكن البُعد الاجتماعي في قصة الصحصاح أقل وضوحًا منه في سيرة عنترة؛ فقد نشأ فقيرًا ودافع عن الفقراء وارتبط بهم في حياته ونضاله، ولم يكن الدفاع عن الإسلام وأرض المسلمين ولغتهم إلا دفاعًا عن «الفقراء» وحياتهم، وتلك هي القيمة الرئيسية في قصة «الصحصاح». قد تبرز في سيرة ذات الهمة بعد ذلك قيمٌ أخرى كالمساواة بين الرجل والمرأة في السراء والضراء، وهي القيمة التي تثبت ريادة الملحمة العربية في تبني أكثر الأفكار تقدمًا، ولكن تظل قضية «الفقر» هي المضمون الأشمل للسيرة كلها، ويظل الصحصاح بطلًا وفارسًا عربيًّا من أبطال وفرسان المقاومة العربية بقدر ما تجسد قصته في سيرة ذات الهمة هذا الرمز الاجتماعي الكبير.

يضع الباحثون في الأدب الشعبي سيرة «الظاهر بيبرس» في مكان تالٍ مباشرةً لسيرة الأميرة ذات الهمة، من ناحيتَي المرحلة التاريخية التي تصورها والفترة التي كتبت فيها على السواء، فالظاهر بيبرس — كملحمة شعبية — تقفز من العصر العباسي الثاني إلى الأيوبيين لتقف عند الحروب الصليبية في العصر المملوكي. ولعله من المهم أن نفرق بين علاقة هذه السيرة بالتاريخ، وعلاقة غيرها به، فعنترة مثلًا شخصية تاريخية، أو واقعية إن شئنا الدقة، أي أن له وجودًا حقيقيًّا في الحياة الجاهلية كواحد من الفرسان العرب. ولكن ما كان صيته ليذيع لولا ما أضفَته عليه السيرة من خوارق البطولة في الفروسية والشعر. أما سيرة ذات الهمة فأبطالها الرئيسيون من إبداع الخيال الشعبي، بينما تلعب الشخصيات التاريخية أدوارًا ثانوية. في سيرة الظاهر بيبرس يختلف الأمر؛ ذلك لأن التاريخ ينقل لنا صورةً معينة للظاهر كواحد من حكام المسلمين لا كبطلٍ مغوار فحسب، ومعنى هذا أن «الصورة التاريخية» لهذا النموذج أكثر دقةً ووضوحًا وتفصيلًا من الصور التاريخية الأخرى التي لم يكن أصحابها من الولاة أو الأمراء أو الملوك أو الحكام. ومع هذا فإن الملحمة الشعبية بطبيعتها لا تصلح كوثيقةٍ تاريخية وإن تطابقت في بعض أجزائها مع وثائق التاريخ. والتاريخ يقول إن مملوكًا يُدعى بيبرس نُقل إلى حلب وبيع في القاهرة واشتراه الملك الصالح أيوب حين ظهرت مواهبه فعيَّنه في إحدى الوظائف، وظل يتدرج في المناصب حتى أصبح قائد فرقة المماليك التي كان لها الفضل الأول في صد حملة لويس التاسع عن مصر. ثم تولى بيبرس عرش مصر بعد موت الملك الصالح وقتل ابنه توران واغتيال أيبك التركماني وتآمره مع بعض المماليك في مصرع قطز أثناء ذهابه إلى الصيد في طريقه إلى مصر. وانتخب قواد الجيش والأمراء بيبرس سلطانًا. وحاول حاكم دمشق أن يناوئ الظاهر مطالبًا بالسلطنة، ولكن أعوان السلطان الجديد تمكنوا من القبض عليه. وكانت الديار المصرية والشامية محاطة بالأعداء من كل جانب: ففي الشمال يربض ملك أرمينية، وفي الغرب تكمن القوات الصليبية على الساحل الشامي، وفي الداخل جماعة الحشاشين وفي الشرق المُغل يطلبون الثأر، والنوبيون في جنوب مصر لا يكفون عن القتال. وتمكن الظاهر بيبرس من أن يكتسح هؤلاء الأعداء جميعًا، الواحد بعد الآخر، وكان يعود من جولاته الحربية في الخارج ليصلح من حال البلد في الداخل، فاشتهر عنه العدل ومجافاة الظلم والانتصار للفقراء والمساكين إلى أن مات عام ٦٧٦هـ وكانت ولايته عام ٦٦٧هـ أي أنه أمضى حوالي عشر سنوات فوق عرش مصر. وهنا ينتهي التاريخ لتبدأ السيرة الشعبية عملها فتجعل من هذه الشخصية التاريخية

محورًا قصصيًّا للملحمة، وتصل بنسبه إلى بيت ملكي من خوارزم العجم، وتصف أحواله الصحية بالضعف والعقلية بالذكاء والروحية بحفظ القرآن. وتعقد الصلات بينه وبين أولياء الله الصالحين من أمثال المغاوري والسيد البدوي والسيدة نفيسة والسيدة زينب، وأحيانًا يقومون له بدور البصيرة النافذة الهادية حين يكشفون حجب الغيب عن عينيه فيستنير بما سيجد في حياته من صعوبات ومكائد الأعداء. وأحيانًا أخرى يقومون بدور الظهير في الحروب فهم يجيدون فنون القتال. وإذا كان القصاص الشعبي قد كتب وأفاض في ذكر الحروب التي قادها الظاهر بيبرس فإنه لا يذكر الجانب المظلم منسوبًا إلى بيبرس وإنما إلى أعوانه، أما هو حين يدخل المكان غازيًا، أو فاتحًا، أو صادًّا للهجوم والعدوان فإن شغله الشاغل حينئذٍ هو الانتصاف لأهل الله من فقراء المسلمين، حتى لقَّبه الرواة بالعادل. وتضيف السيرة إلى صاحبها الكثير من الحوادث والشخصيات والمواقف مما لا يتصل بالتاريخ في كثير أو قليل، وإنما لتنحو في ذلك نحوًا تعليميًّا تمجد فيه بطولة الفارس العربي الجديد الذي ينشغل بهموم الغالبية المسحوقة من الشعب العربي، سواء تجسدت هذه الهموم في بلاء الغزاة وكوارث الفاتحين القادمين عبر البحار، أو تجسدت في بلاء المتآمرين والظالمين والمفسدين في طول البلاد وعرضها. وهكذا تدور السيرة حول شخصيتين غير الظاهر هما جوان وشيحة. أما جوان فهو جاسوس صليبي يتمكن من الوصول إلى منصب قاضي القضاة في مصر بعد أن تأهل لاعتلاء هذا المنصب بالدس والحيلة والتعلم، وهو يرمز إلى عنصر الشر القائم في بنيان الوجود، وتكاد القصة الشعبية أن تجسم فيه صورة إبليس ومثاله. وأما شيحة فهو الرجل الذي تسوقه الأقدار ليخلص المسلمين من دهاء القاضي الجاسوس، حتى يكشف أمره على العالمين ويلقى نهايته المحتومة. وهو يرمز إلى عنصر الخير القائم أيضًا في بنيان الوجود. على أن هناك شخصيةً أخرى تكاد أن تكون هي المقابل الموضوعي لشخصية جوان؛ هي شخصية عتمان بن الحبلى الذي نعرفه في بعض أجزاء القصة قريبًا إلى قلب بيبرس لا يبرم أمرًا دون مشورته، يدبر له جميع شئونه ويخلصه من المآزق، وهو يتمتع بكفاءة من نوعٍ خاص تعينه على كشف المؤامرات والحيل والدسائس وتنير له الطريق ولايته وعلمه الباطن. ويكاد أن يكون في تواكله المؤمن وطيبته الكاملة وفتوته وشجاعته وقدرته الباهرة على السخرية وذكائه أن يكون «رمزًا مجسدًا لمصر كلها»، كما يقول فاروق خورشيد في «أضواء على السير الشعبية».

والقصة الشعبية تبدأ بأن حكيمًا يونانيًّا ممن يستشرفون الغيب سجل فعال أعداء الشعب العربي على صحائف من الذهب لصفرته وغلابته تجسيمًا لتصاريف الشر،

وجاء ابنه من بعده، فسجل وقائع العرب والمسلمين على صحائف من الفضة لبياضها وتجسيمها لتصاريف الخير، وكأن هذه الصحائف كلها مذهبة ومفضضة تشبه «لوحة المقدور» فيما يقول الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه «الظاهر بيبرس في القصص الشعبي». وتكاد أن تكون «حرية الإنسان في مواجهة مصيره» هي الإطار القصصي الذي تدور في حدوده الأحداث، فيقول الملك الظاهر لوزيره شاهين: «كل شيء له أسباب، سبحان مسبب الأسباب، أهل السعادة مكتوبين، ومن يعارض مولانا في حكمه هذا الذي حكم به الإله القديم.» وهكذا يصبح جوان هو الشخصية التي تعارض إرادة الله لتحقيق إرادة الشر، ويتحقق الشر أحيانًا، ولكن في نطاق العلم الإلهي الذي تبرزه السيرة في رؤى الأولياء. وهكذا أيضًا يصبح بيبرس هو الشخصية التي تنفذ إرادة الله لتحقيق الخير، مهما نجح الشر في تعويق هذه الإرادة وتكبيلها بكثير من القيود والهزائم. إلى أن يتآمر جوان تآمرًا مباشرًا على الظاهر بيبرس فيعلن هذه المؤامرة — دون أن يدري وبالرغم من كافة الاحتياطات — عن شخصيته الحقيقية كجاسوس للعدو الصليبي. ولا يخرج بيبرس لمواجهة الصليبيين إلا بعد أن يطهر مجتمعه الداخلي من أدران الفساد و«الشر» مجسمًا في الظلم الفادح الذي يقع على كاهل الفقراء ويصل إلى درجة الاغتصاب.

ولا يخرج بيبرس كذلك إلى ملاقاة الصليبيين إلا بعد أن يرسي دعائم مفهوم جديد لمعنى العروبة والإسلام؛ فقد تعددت الأصول العرقية التي ينتمي إليها الحكام والولاة والأمراء والملوك والسلاطين الذين تعاقبوا في الجلوس على عرش مصر، بحيث إن وحدة الجنس العربي لم تعد تعني — كما كانت في سيرة عنترة — وحدة أبناء الجزيرة العربية، أو كما أضافت إليها سيرة ذات الهمة الشام والعراق. إن التيار الحضاري المشترك بين شعوب المنطقة التي نعرفها اليوم من الخليج إلى المحيط — منذ الفتح الإسلامي — قد صهر مختلف الأصول العرقية في بوتقة الواقع النفسي للدين الجديد واللغة الجديدة والوحدة الجغرافية والكيان الاقتصادي المتقارب. وكلها عناصر جنينية لما ندعوه اليوم بالقومية العربية. والظاهر بيبرس الذي انحدر من «عنصر» غير عربي هو الرمز الرائد لهذا «المفهوم» الجديد، ولا أقول «الواقع» الجديد، لأن هذا الواقع لم يتبلور ويتخذ شكله «القومي» النهائي إلا بعد ذلك بأزمان مديدة. أي أن رمز البطولة في مقاومة الظاهر بيبرس هو هذه المزاوجة التي تتم بصورةٍ ناضجة لأول مرة في تاريخ الملحمة الشعبية، المزاوجة بين كفالة الوحدة القومية وكفالة العدل الاجتماعي في مواجهة الغزو الأجنبي. وتلك هي القيمة الحقيقية التي جذبت مؤلفي الملاحم ورواتها إلى قصة الظاهر بيبرس في مواجهة الصليبيين، ولم تتجه أنظارهم إلى قصة بطلٍ عظيم كصلاح الدين الأيوبي.

تواجه الدارسين في الأدب الشعبي مشكلةٌ حقيقية إذا تصدوا لمعالجة سيرة «علي الزيبق» فهم يجوبون مع البطل متاهات تاريخية لا ضابط لها ولا علامات طريق يدرك بها المسافر كم من المسافات قطع، ومن أين جاء، وإلى أين يتجه؟ ذلك أن مؤلف السيرة شاء أن يرمز إلى أحداث عصره بأسماء عصور خلت، فاستخدم ملوكًا كابن طولون وهارون الرشيد استخدامًا «روائيًّا» لا يعترف بالزمن بل يسقطه من حسابه تمامًا. ومن ثَم يميل أغلب الدارسين إلى اعتبار الشخصيات التاريخية في السيرة مشجبًا علق عليها كاتبها أوزار عصره ليتهرب من مواجهته الصريحة فحسب. ويميلون ثانيةً إلى القول بأن سيرة علي الزيبق تأتي في الترتيب التاريخي — بالرغم من كل هذا التشويش — بعد سيرة الظاهر بيبرس لأنها تعالج بالقول والفعل مجتمع العصر المملوكي شكلًا ومضمونًا.

ويكاد أن يكون المرجع الرئيسي — إن لم يكن الوحيد — لسيرة علي الزيبق هو «ألف ليلة وليلة»، وإن كانت هناك طبعة مستقلة لقصة «أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة» ويلعب فيها الدور الرئيسي «علي الزيبق المصري بن حسن راس الغول». وهو الشخصية التي نسج مضمونها الفني في شكل حديث الصياغة نشره يوسف الشاروني في روز اليوسف، وفي الصياغة التي نشرها فاروق خورشيد في روايات الهلال.

وتكتمل لقصة علي الزيبق مجموعة من المقومات التي يختلف بها اختلافًا جوهريًّا عن بقية الأبطال الشعبيين في الملاحم العربية، فهو لا يعتمد في بطولته على فروسية السيف أو الشعر، ولا يستلهم في طموحه الحب أو الملك، وإنما هو أحد أبناء الشعب المصري الذين نشَئوا في أحضان الحارة والزقاق واللصوص. وبطولته إذن هي بطولة «الرجل العادي» الذي طحنه الظلم والبؤس فآثر أن يحارب الطغاة بأسلحتهم، فتعلم اللصوصية ليسطو على اللصوص، سواء كانوا لصوصًا من أهل الشارع أو لصوصًا من أهل الحكم. ولقد كان العصر المملوكي بشكلٍ عام نموذجًا لمجتمع الظلم والظلام الذي عم مصر في ذلك الوقت، وكان «اللص» علي الزيبق تجسيدًا موضوعيًّا أمينًا للبطل الشعبي الذي يتوسل بالحيلة والدهاء في النكاية بالظالمين. هكذا نراه طفلًا متمردًا منذ البداية يغلق أبواب الكتَّاب الذي تعلَّم فيه، وأبواب السوق الذي كان يعمل فيه جده. وترسله أمه إلى الأزهر فلا يكف عن ممازحة معلمه إلى أن يطرد، ولا يجد مأواه وبغية أحلامه إلا في «الرميلة وقرة ميدان» التي يقول عنها المؤلف: «وكانت تلك البقعة سهلةً واسعة وهي أعجوبة من عجائب الزمان، وفيها كانت أرباب الشطارة والزلاقة. وكان يوجد هناك جميع ألوان الملاعب مثل

لعب السيف والترس، وضرب الرمح والدبوس، والصراع وركوب الخيل والحرب ودواهي الشغربية والخداع.» وفي هذا المكان وحده يشعر علي بالراحة النفسية العميقة، ويبز أقرانه في تعلم الحيلة والدهاء مستعينًا بذكاءٍ فطري لا شك فيه. وفي هذا المكان يُطلقون عليه لقب «الزيبق» أي القادر على إتيان العجائب والمراوغة والخروج من المآزق بسعة الحيلة وحدة الذكاء والتمرس على أدوات «الشيطنة» والدهاء. ويعلم من أمه أن أباه قُتل على يدي صلاح الكلبي «مقدم الدرك» في مصر، فيتوجه إلى أحمد الدنف في الإسكندرية ليسلحه بما يلزم في شئون المؤامرات والخديعة، ويبدأ تحرشه بصلاح الكلبي هينًا يسيرًا في البداية فيسقط بين أنياب دهاته من الفرسان اللصوص. ولكنه ينجو بفضل أمه وشجاعتها، ثم يعاود جولته مع مقدم درك مصر متخفيًا تارةً في صورة امرأة أو طبيب، سافرًا أخرى مطالبًا بمكان صلاح الكلبي إلى أن يحصل على المنصب في النهاية. والسيرة تصور صلاح الكلبي هذا أقرب ما يكون إلى الشر المطلق في بغيه وظلمه وتنكيله بالمصريين، فالشخصية المملوكية لا ترمز إلى ما سبق أن رمزت به شخصية الظاهر بيبرس من انصهارٍ للأصول العرقية التي صدرت عن بوتقة تفاعلاتها الأمة العربية. إن الحاكم المملوكي هنا هو رمز الاستعمار بالمعنى الحديث، وعلي الزيبق هو الرمز المقابل له، رمز البطولة في المقاومة الشعبية. ويقترب في الشبه منه «سعيد مهران» في قصة «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، فسعيد ليس لصًّا بالمعنى التقليدي، وإنما هو بطل شعبي أجهضت ثورته معوقات الحرية في وطنه فانقلب متمردًا فرديًّا، وإن عكست فرديته بطولة الجماهير المقهورة. بهذا المعنى كان علي الزيبق بطلًا شعبيًّا ينفرد بخاصية الرجل العادي الذي لا يأتي بالخوارق وإن ركب الأهوال ولكن دون مساعدة من قوًى خفية. وهي خاصية فريدة لم تعرفها السير الشعبية الأخرى «وما أشبهه بأبطال الأعمال الواقعية في أدبنا المعاصر» كما يقول فاروق خورشيد في مقدمة صياغته الحديثة للسيرة. ويبدأ مغامرته الجديدة في بغداد، ولكنه يتولى في طريقه درك الشام. وفي بغداد يلتقي بدليلة المحتالة التي عزلت ببراعتها أحمد الدنف — الرجل الذي علَّمه في الإسكندرية أصول المهارة وحرفة الدهاء — واستولت هي على المنصب الذي فرغ بطرده. وهناك يداورها علي الزيبق ويحاورها إلى أن ينتصر عليها انتصارًا ساحقًا تعترف له به وتوليه على الدرك، ولكنه يقع في هوى ابنتها زينب النصابة فتستغل دليلة هذه الفرصة لترسل به إلى المهالك — ليحصل على المهر — لعله لا يعود منها كما سبق لعطاف أن فعل بابن أخيه الصحصاح في سيرة «ذات الهمة». غير أنه ينجو من كافة المكايد التي دبرتها له، وتنتهي القصة بقتل دليلة وزواجه من زينب، واعتزاله لدرك بغداد تاركًا مكانه لابنه.

ويبدو البعد الاجتماعي في السيرة هو البعد الغالب على تكوينها الملحمي، ولكنه في الحقيقة هو الوجه الآخر لرمز البطولة في مقاومة علي الزيبق — والشعب المصري معه — لمختلف مظاهر الغزو الأجنبي الذي يبلغ قمة طغيانه في ظل المماليك وحكمهم الظالم. وإن يكن علي الزيبق لصًّا، فإن هذه الصفة لا تقلل من بطولته أو تضعف منها، لأن لصوصيته فوق أنها حيلةٌ فنية أراد بها القصاص أن ينتقم من الظالم بنفس سلاحه، فهي أيضًا مضمونٌ شعبي أصيل يتواتر في الآداب العالمية الأخرى تحت عناوين مختلفة تلتقي كلها في تعبير «اللص الشريف» الذي يأخذ من الأغنياء ليعطي الفقراء ويدمغ المجتمع كله بالفساد ونظام الحكم بالخلل والانهيار لأنه قائم على السلب والنهب وانعدام الأمانة والضمير، خاصةً إذا كان الحاكم غازيًا أجنبيًّا فهو يمرغ كرامة الشعب المحتل في الوحل، ويصبح علي الزيبق رمزًا لبطولة هذا الشعب — ولو عن طريقٍ ملتوٍ كاحتراف السرقة والتآمر — في مقاومة الفساد الوطني والاجتماعي.

بالرغم من أن سيرة سيف بن ذي يزن تكاد أن تكون جاهلية العصر من حيث استعارتها لأحد ملوك اليمين في ذلك الوقت ليصبح بطلًا للملحمة الشعبية، إلا أن أغلب المؤرخين للأدب الشعبي وفي مقدمتهم الدكتور فؤاد حسنين يميلون إلى اعتبار «التاريخ» في هذه السيرة أحداثًا خيالية لا علاقة لها بالواقع الذي يتناقض فيه اختيار البطل من الجاهلية واختيار غريمه «سيف أرعد» ملك الأحباش معاصرًا لنهاية العصر المملوكي، أي أن السيرة جمعت بين شخص وُجد في القرن السادس الميلادي جنبًا إلى جنب مع شخص وجد في القرن الخامس عشر. ومن ثَم فلا علاقة لهذا «التاريخ الروائي» بذلك التاريخ الواقعي للمنطقة الذي تسجله الوثائق على نحوٍ مختلف أشد الاختلاف عن التسجيل القصصي في سيرة الملك سيف. من هنا يميل فاروق خورشيد الذي أعاد صياغة القصة الشعبية إلى موافقة الدكتور فؤاد حسنين فيما أورده في كتابه «قصصنا الشعبي» من أن زمن الملحمة هو العصر المملوكي، وأن بيئتها هي مصر لكثرة ما جاء في السيرة من كلمات وأسماء مصرية بالرغم من «الهالة الجاهلية» التي يحيط بها المؤلف أو المؤلفون هذه الملحمة.

ولعل السيرة الشعبية قد عمدت إلى اختيار سيف بن ذي يزن من ذلك التاريخ القديم، لأنه الملك اليمني الذي اشتهر بمعاركه ضد الأحباش وإجلائهم عن اليمن «اليهودية» في ذلك الحين بمعاونة كسرى ملك الفرس بعد أن رفض ملك الروم مساعدته لاشتراكه في «المسيحية» مع الملوك الأحباش. ولكن المضمون الحقيقي للمعارك لم يكن قط حربًا بين

اليهودية والمسيحية كأديان وعقائد، وإنما كانت حربًا اقتصادية وسياسية في المقام الأول، حتى إن كسرى قد اشترط في مساعدته تلك للملك سيف أن يحدد له شيئًا شبيهًا بالجزية السنوية. والذي يعنينا هو أن اسم سيف بن ذي يزن اقترن على مر العصور والأجيال بهذه الحرب التي حررت اليمن من قبضة الأحباش. والتاريخ الواقعي يلقي شبهاتٍ كثيرة على علاقة الحبشة بالحروب الصليبية قرب نهايتها، وكيف أن علاقة الحبشة بمصر بلغت درجةً عالية من السوء حين أسرفَت في اضطهاد المسلمين هناك من ناحية، وحين كررت عدوانها المسلح على صعيد مصر من ناحيةٍ أخرى. وعلى النقيض تقريبًا من الفكرة المحورية في سيرة عنترة حيث تكاد أن تكون «توحيدًا» عنصريًّا بين السامية والحامية، أقبلت سيرة الملك سيف تحمل لواء «التفرقة» العنصرية بين الساميين والحاميين. فالسيرة تبدأ بهذه النبوءة العجيبة التي تقول على لسان وزير ذي يزن:

فإن مليكًا يملك الأرض كلها
يكن حِمْيَريًّا تُبَّعيًّا ومسلمًا
بدعوة نوحٍ داعيًا كل أسودٍ لأولاد سامٍ تابعين وخُدَّمًا

ذلك أن نوحًا كان يرقد تحت شجرة ومعه ابناه سام وحام، فرفع الهواء ذيل ثوبه وبانت عورته فضحك حام، وغضب سام، واستيقظ نوح ليدلي بهذه النبوءة التي جاءت في صورة «دعاء» على حام أن تسود بشرته وأن تصير ذريته عبيدًا لذرية أخيه. وتحاول السيرة كما هو الحال في قصة عنترة أن ترجع «بالإيمان» إلى إبراهيم الخليل باعتباره التمهيد التاريخي للإسلام. وهكذا فالملحمة تؤرخ للصراع القادم بين الملك اليمني الأبيض وملوك الأحباش السود من زاويتي الدين والعنصر، ولكن مسار الأحداث يؤكد أن أرضية الصراع هي مقاومة الغزو الخارجي؛ ذلك أن «الدعوة» من الجهة المقابلة عبَّرَت عنها شامة بنت الملك الأفريقي أفراح:

عسى الصفو يهدي إلى نسل حامٍ يـنـالـون عـزًّا بـقـدرٍ مـهـابِ
عسى بطشة الدهر في نسل سامٍ يصيرون في الناس مثل الكلابِ

فتفسيرات هذه المواقف المتبادلة — كما يقول الدكتور فؤاد حسنين — هي هذه الحروب الطاحنة التي قامت بين الساميين والحاميين أو بين العرب والحبشة والسودان.

وعلى النقيض من فكرة انصهار الأجناس المختلفة في بوتقة التيار الحضاري المشترك بين أبناء وبنات الأمة العربية الوليدة — وهي الفكرة التي طرحتها سيرة الظاهر بيبرس — نجد أن السيرة الجديدة تؤكد على فكرةٍ عكسية هي «وحدة الدم العربي» فتجعل للبطل ولدَين أحدهما «مصر» ويحكم على مصر والآخر «دمر» ويحكم الشام. وهي أيضًا فكرة تحمل جنين الترابط العربي في مواجهة الحرب الصليبية. وتعتمد سيرة الملك سيف على الخوارق الأسطورية كإطار روائي يحقق لكاتبها أقصى درجات الحرية في التثبت من صدق النبوءة القديمة التي تربط بين جهاد البطل العربي وتراث إبراهيم الخليل. والخوارق في هذه السيرة لا تتجسد في بطولة السيف وإن لم تغفلها، ولا في بطولة الشعر والذكاء والمهارة وإن لم تهمل توظيف هذه كلها، وإنما تجسدت بطولة سيف بن ذي يزن في خوارق السحر والجان والقوى الغيبية بمختلف أشكالها.

وتقول الملحمة إن أبا سيف كان واحدًا من أشراف اليمن في عهد أحد الملوك التابعين للسلطة الحبشية في اليمن، وإن امرأته الجميلة قد ولدت له غلامًا هو سيف، ولكن صاحب البلاط قد أُخذ بجمال هذه المرأة فتزوجها هو الآخر وولدت له غلامًا سماه «مسروقًا». ونشأ سيف مع أمه في القصر الحبشي، ولكنه عرف بعد حين أنه ليس ابنًا لصاحب البلاط، فخرج عليه ثائرًا على سلطان الأحباش وتجمع حوله الوطنيون في بلاده ثم تمكن بمعاونة كسرى من هزيمتهم واستقلال اليمن. ويجتاز سيف أهوالًا بعد أهوال وهو يخترق الحجب ليحصل على أدوات «سام» التي يستطيع بها أن يحقق المعجزة: أن يعرف، وأن ينتصر. فلا شك أن الملحمة ترمز بشخصية سيف بن ذي يزن إلى بطولة الإنسان التي يحققها طموحه إلى المعرفة ولو كان الموت — في درجاته المتفاوتة — هو النتيجة المحققة للفضول وحب الاستطلاع. ولكن شهوة المعرفة هذه تلتحم بصورةٍ أخرى هي «كتاب النيل» الذي لا بد من الحصول عليه حتى تفسد على الأحباش محاولاتهم وتهديداتهم بسد مجرى النيل وقتل المصريين عطشًا؛ ذلك أن أحداث السيرة تدور فيما قبل الأديان السماوية الثلاثة؛ إذ هي حرب بين عبدة النجوم من الأحباش والمؤمنين بالله على دين الخليل من العرب، على الرغم من إلحاح الوقائع بعد ذلك على أنها انعكاس لأحداث نهاية العصر المملوكي. وأحداث السيرة تقول إن مهمة سيف بن ذي يزن الأولى هي إحضار كتاب النيل الذي هو في بلاد الأحباش. وتخيلت السيرة وكاتبها — أو كاتبوها — أن الأحباش باستيلائهم على هذا الكتاب قد حجزوا مياه النيل عن مصر، فإذا ما جاء سيف بن ذي يزن واستولى — بالحكمة — على هذا الكتاب أجرى

ماء النيل وأنشأ مصر التي سماها باسم ابنه البكر الذي أصبح ملكًا عليها من قبله. وهذا هو رمز البطولة في مقاومة سيف بن ذي يزن، لقد أنجب ولديه: أحدهما يتولى حكم مصر وإنشاءها، والثاني يتولى حكم الشام وإنشاءها. وهما أخوان من أبٍ واحد، يواجهان مصيرًا واحدًا، ويربطهما تاريخ مشترك ليقودا كفاحًا مشتركًا ضد العدوان الخارجي على أرضهما. وكأنما أراد كاتب السيرة المصري — كما يقول فاروق خورشيد — أن يضع أمام الشعب العربي كله صورةً رمزية لمعنى وحدته وأصالتها، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سندًا للوحدة السياسية ووحدة الكفاح. وهذه الفكرة تؤكد مرةً أخرى معاني الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبي في عصر محدد؛ هو العصر المملوكي.

ومعنى ذلك أن بطولة سيف في الملحمة الشعبية من إبداع الخيال الشعبي وليست نقلًا حرفيًّا عن كتب التاريخ، فالشخصية نفسها أقرب ما تكون إلى الرمز الأسطوري الخارق، ولا تقترب في كثير أو قليل من أسوار الواقع، وإن لم تتخلَّ في نفس الوقت عن استلهام هذا الواقع ومعاصرته للمضمون الفني الشامل الذي حملته السيرة إلى متلقيها في زمانها والأزمان التالية لها. أي أننا لا ينبغي أن نعير «التاريخ» التفاتنا إذا صادفتنا بعض أحداثه في سيرة الملك سيف، ولا ينبغي أيضًا أن يتوهج خيالنا ويجمح مع «الأسطورة» إذا التقينا بنسيجها يصوغ الملحمة من أولها إلى آخرها، وإنما ينبغي أن يتجه اهتمامنا كله إلى رمز البطولة في مقاومة الشعب المصري للغزو الخارجي ممثلًا في العدوان الحبشي على العرب بتأييد من الصليبيين قرب نهاية العصر المملوكي.

يقف الباحثون في الأدب الشعبي أمام سيرة «حمزة البهلوان» موقفًا شبه موحد فيضعونها في خاتمة السير التي وصلتنا حتى الآن، وما أقلها بالنسبة لما كتب فعلًا وتواترته كتب الأخبار والأدب، وأشارت إليه بعض القصص التي نجت من الضياع. ويتخذ الباحثون هذا الموقف شبه الموحد من هذه الملحمة بالذات لسببٍ رئيسي هو أنها تكاد تخلو من أية «ادعاءات» تاريخية، فهي لا تذكر اسمًا تاريخيًّا أو حدثًا أو موقفًا، وإنما هي إذا احتاجت إلى اسم لملكٍ ما للفرس قالت «كسرى» كغيرها من القصص الشعبية التي تدعو ملوك الفرس جميعًا بكسرى وملوك الروم جميعًا بقيصر. وقد صاغ عباس خضر هذه القصة صياغةً حديثة دعاها «حمزة العرب» باعتبار أن حمزة البهلوان الذي تدور من حوله أحداث الملحمة هو رمز البطولة العربية في مواجهة النير الفارسي وسطوته. وتبدأ القصة كما صاغها عباس خضر بحلمٍ لكسرى أنوشروان يفسره له وزيره الحكيم

بزرجمهر بأن فارسًا يظهر في حصن خيبر سوف يهجم بجيشٍ جرار على هذه البلاد — فارس — فيخلع مليكها عن عرشها ويتولى حكمها الأجنبي، إلى أن يظهر في بلاد العرب — التابعة لفارس آنذاك — فارسٌ أعظم منه فيخلص العرش الفارسي من الكارثة التي حلت به ويهزم بجيشٍ قليل العدد جيش فارس حصن خيبر، ويعيد الملك إلى صاحبه. ولم يشأ بزرجمهر أن يكمل تفسير الحلم لكسرى وهو يقضي بأن الفارس العربي سينتهز هذه الفرصة ليخلص أمته أيضًا من القهر الفارسي. حينئذٍ يوفد الملك وزيره إلى النعمان ملك ملوك العرب، وهناك يصل إلى مكة بحثًا عن وليدٍ جديد سوف يجسد أمل الجزيرة العربية في الخلاص من الظلم. ويلتقي بالأمير إبراهيم حاكم مكة الذي كانت زوجته في شهرها الأخير من الحمل فيتوسم بزرجمهر في الأمير العربي أن ابنه هو هذا الفارس العظيم. ويولد حمزة في ذلك اليوم فيأمر الوزير الحكيم بأن كل من يولد في نفس اليوم يعد من جنود كسرى أعظم ملوك عصره منذ مولده. وهكذا يقسر عبد الأمير إبراهيم امرأته على الولادة وهي ما تزال في شهرها السابع فتلد «عمر» الشخصية الثانية في السيرة. وتبدو من «حمزة» و«عمر» طوال مرحلة طفولتهما وصباهما ما يؤكد كافة النبوءات التي لاحقت حلم كسرى بما يعلن صحة التفسير الذي أدلى به بزرجمهر في حينه. فحمزة يثبت فروسيته على كل الفرسان ويصرع أسدًا في الغابة ويلتقي بالخضر في الصحراء ويسمع أن جنودًا من عند كسرى وأعوانه من العرب قد نصبوا الخيام بالقرب من مكة لجباية الأموال فيفرق شملهم بالرغم من كل ما قيل له من «أن العجم كثيرو العدد، وكلهم يجتمعون إلى ملكٍ واحد، ويوحِّد كلمتهم وصفوفهم، فلا يغير قوم منهم على قوم، كما تفعل العرب الذين دأبوا على التفرق والشقاق والحروب فيما بينهم، وأكبر ملوكهم — وهو النعمان — منقاد لكسرى متفق معه على دينه»، ولم يألُ جهدًا في مهاجمة النعمان في عرينه ليحسم أمره من كسرى ودينه الذي يتظاهر باعتناقه إرضاءً للفرس، بينما يعبد سرًّا إله العرب الواحد. وفي طريقه إلى «الحيرة» مقر النعمان التقى بتجار من الفرس مُوثوقي الأرجل والأيدي بعد أن سلبهم أموالهم قاطع الطريق «أصفران الدربندي» فيحل وثاقهم وينازل الأصفران الذي يعترف ببطولة حمزة ويؤكد له من جديد نبوءة الفروسية التي سيقهر بها ملك الزمان كسرى أنوشروان، ويتحول إلى واحد من تابعيه وفرسانه الذين ولدوا معه في يوم واحد وكان عددهم ثمانمائة فارس. وتأتي الأنباء من المدائن مقر كسرى بأن فارس حصن خيبر قد اقتحم العرش وحاصر الأهالي وهزم الجيش الملكي، وعلى حمزة البهلوان وفرسانه أن يهبوا لحماية رب نعمتهم

ومليكهم. ويصل بزرجمهر إلى مكة، يحمل الدعوة التي تنبأ بها منذ عشرين عامًا بالرغم من كل المعوقات التي وضعها الوزير المعادي للعرب بختك بن قرقيش ليحول دون وصول الفارس العربي. ولكن حمزة يصل إلى المدائن مزودًا بالإيمان والشجاعة وعمر الكشاف والأصفران وبقية الفرسان، ولسان حاله يترنم بهذه الأبيات:

سوف تلقى مني العداة وبالًا وترى في حربي أمورًا ثقالًا
وأبيدُ الطغاة بالسيف قسرًا وبرمحٍ يقصِّر الآجالا
فأخوض الوغى بسيفٍ صقيلٍ وأسرُّ العفاة أُنسًا ومالًا

ويبدي حمزة بطولةً غلابة على جيش خارتين فارس حصن خيبر ويجليه عن المدائن، ويعود كسرى إلى عرشه فيزداد الوزير بختك كراهية للعرب وضراوة. ويقع حمزة في غرام بنت كسرى الأميرة مهردكار، فيظن بختك أن فرصته في الخلاص من حمزة والعرب قد دنت، فهو يوغر صدر كسرى بأن حمزة لا يعبد «النار» إله الفرس وليس جديرًا كعربي من «البدو» أن يتزوج من فتاةٍ فارسية، فضلًا عن أن تكون هذه الفتاة هي أميرة الزمان جمالًا وحكمة. ولكن بزرجمهر يفسد خطط بختك فلا يجد بدًّا من استخدام الحيلة والدهاء، ومن ثَم يتظاهر بموافقته على الزواج ويطلب من حمزة سرًّا أن يطلب من الملك هديةً عصية على الجميع هي جواد جامح قتل كل من حاول الاقتراب منه، ويحصل حمزة على الجواد فيروضه ولا يصيبه بمكروه. ويشتعل قلب بختك حقدًا عليه فيوافق مرةً أخرى على الزواج ويرسل إليه علنًا — هذه المرة — فارسًا ضخمًا يُدعى «مقبل البهلوان» يتحداه أن ينازله منازلة الفرسان فيسحقه حمزة ويزداد القلب الحاقد ضرامًا. وأخيرًا يتفتق الذهن المتقد بكراهية العرب على شرطٍ غريب للزواج هو أن يقدم حمزة مهرًا للأميرة هو «معقل البهلوان صاحب حسن تيزان». وكان كسرى في كل مرةٍ يطيع وزيره الشرير لما يتمتع به من تأييد الأرستقراطية الفارسية. ولم يتردد حمزة في قبول العرض، وتوجه على رأس جيشه الصغير المكون من الثمانمائة فارس فلاقاه «معقل» بترحابٍ شديد فخاف حمزة من أن يكون خدعة جديدة. ولكن معقل أطلعه على كتابٍ سريٍ لبختك يشير فيه عليه أن يبادر بقتل حمزة مقابل أموال كثيرة أرفقها بالكتاب. ولما كان معقل يؤمن بنفس الدين الذي يؤمن به حمزة، وكان معجبًا في نفس الوقت ببطولات الفارس العربي، فإنه زهد في تنفيذ أوامر بختك وإغراءاته السخية، أما حمزة فيصر على المبارزة وفاءً بالقسم الذي لن يحنث به، وبعد نضالٍ عنيف يسقط

جواد معقل على أثر ضربة من سيف حمزة، فيعلن الفارسان نهاية القتال والرضوخ للأمر الواقع، وتفاجأ المدائن والملك والوزراء بحمزة وهو يصطحب «معقل» الفارس الذي طالما هددهم جميعًا بقوته الجبارة، مقيدًا في قفص. ويتدفق قلب حمزة بالنشيد:

إن كان بختك قد سعى بمذلَّتي فالدهر زاد بهيبتي ووقاري
لولاك يا شمس الجمال ونوره أنزلت بالأعجام كل دمارِ

ولا يجد بختك مفرًّا من أن يشير على الملك المشورة الأخيرة، وهي أن يرسل حمزة إلى ملوك الدول التابعة لحكم فارس لجباية الضرائب (التي حصلوا عليها من قبل) مع كتابٍ سري يطلب إليهم التخلص من حمزة ومن معه، حتى يرحل العرب عن ديار الفرس نهائيًّا. ويقبل حمزة هذا الشرط الجديد حتى يتزوج من حبيبته. وفي «حلب» يقابله ملكها «نصير» ويخبره بالحقيقة ويعطيه الأموال التي يريدها، وفي «بيروت» يخرج إليه كسروان مليكها للحرب فيهزمه حمزة ويأخذ الأموال، وفي «القسطنطينية» يقابله مليكها «إسطفانوس» بالود والترحاب ويعطيه الأموال، وفي «مصر» يحاول حاكماها «سكاما وورقا» أن يعتقلا حمزة بالحيلة والخديعة، ولكنه يتمكن من الخروج من القلعة التي حبساه فيها، ويتمكن جيشه من هزيمة مصر ويأخذ الأموال ويعين لها حاكمًا من بنيها لا يخضع لفارس. وفي هذه الجولات جميعها كان حمزة يسمع مر الشكوى عن القهر الفارسي، ولكنه في جميع الأحوال كان يطمئن الملوك بأن أموالهم مردودة لهم بعد أن يكشف «كسرى» تمامًا هو ووزيره الشرير ويخلص منهما العالم بأجمعه. وتصل هذه الأنباء إلى المدائن فيغتاظ بختك ويغلي مرجل الغضب في قلب كسرى فيحشد الجيوش لملاقاة حمزة عند عودته ويعين قائدًا للحرب اشتهر بقسوته هو «زوبين الغدار» حاكم بلاد زوال وكموال ووعده بالزواج من ابنته على شرط أن يقتل حمزة. وتدور الحرب بين الفريقين، ويتمكن معقل البهلوان من اختطاف بنت كسرى التي فضلت حبيبها على أهلها، ويتمكن الغدار من جرح حمزة بسيفٍ مسموم بعد أن تخفَّى في ثياب فارسٍ عربي، ولكن بزرجمهر يرسل إليه الدواء الشافي ويستعد العرب للرحيل بعد أن حققوا غايتهم من الحرب. وما تكاد خيولهم أن تصل إلى حدود مكة ويحتفل بهم الجميع حتى تلحق بهم جيوش كسرى الذي يرسل إلى النعمان خطابًا يطلب منه التسليم والطاعة وإعادة ابنته والاعتذار عما بدر من حمزة فيرد عليه حمزة إن العرب «لن يعودوا إلى الطاعة بعد أن تسنى لهم أن يرفعوا عن كواهلهم نير كسرى وظلمه هو ووزيره بختك

الخائن الغدار، وقل له إن بلاد العرب لن تخضع بعد اليوم لأجنبي مهما كان»، فيخرج إليه في حرب طاحنة يلقى فيها كسرى أبشع هزيمة في تاريخه كله، فلم يرَ أمامه سوى «الفرار» طريقًا للنجاة.

والقصة على هذا النحو لا تعتمد على ركيزةٍ تاريخية محددة، ولا هي تزعم لنفسها أن «التاريخ» قد خطر على بال مؤلفها، وإنما «الخيال الشعبي» هو الملهم الرئيسي والأول في إبداع هذه البطولة التي تشترك مع بقية البطولات العربية في كثير من السمات، ولكنها تختلف في هذه «الصياغة الروائية الكاملة» إن جاز التعبير عن خلوها من أية مادةٍ واقعية أو خامة تاريخية تملأ الكيان الدرامي للملحمة بحكاية ذائعة لها أصلها في «الحياة الحقيقية» أو «الكتب». إن سيرة حمزة البهلوان تحقق هذا النموذج «الأكمل» لإبداع الخيال الشعبي حيث لا يعود هناك فضل لهيكلٍ قصصي جاهز أعده الرواة في حلبة السباق إلى تسجيل الماضي أو الإشادة بالحاضر. وتلك هي — على وجه الدقة — روعة هذه السيرة وإعجازها؛ فقد جمعت أكثر الخصائص العربية في بطولة الفرسان، ثم ميزت بين البطولة التي تعتمد على الخوارق الجسدية أو العقلية مهما كان الهدف ساميًا وراء هذه البطولة، وبين البطولة التي تعتمد على الحق لمجرد كونه حقًّا، لا لأن صاحبه قد أوتي موهبةً عضلية خارقة لنواميس الطب أو موهبةً عقلية خارقة لنواميس الذكاء البشري، أو أنه أوتي معونةً حاسمة من القوى الغيبية العليا، وإنما أوتي حمزة البهلوان موهبة الحق المطلق، سواء تجسد عاطفيًّا في غرامه بالأميرة أو تجسد وطنيًّا في الدفاع عن مكة، ولا فرق بين الحق المطلق والخير المطلق، فحمزة هو رمز البطولة في مقاومة الباطل، ولا فرق بين الباطل والشر مهما تجسد في الحيلولة دون الوفاء بالوعد أو تجسد في القهر والغزو والحكم الأجنبي.

لا ريب أننا نستطيع من خلال رحلتنا مع الملحمة الشعبية العربية في مختلف صورها ورموز بطولاتها ومضامين مقاومتها، أن نكتشف خيطًا واحدًا يضمها جميعًا من ناحية، وأن نكشف ملامح واضحةً للتطور من ملحمة إلى أخرى، من الناحية المقابلة. أما الخيط الواحد، فهو تعبير هذه الملاحم عن المجتمع العربي منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام حتى أفول العصر المملوكي، وأن هذا التعبير يتخذ في معظمه مضمونًا ثوريًّا يقف إلى جانب الشعب في مواجهة القهر الأجنبي والاستبداد الداخلي على السواء. ويفسر لنا هذا التعبير السبب أو الأسباب التي دعت «الأرستقراطية الفكرية» في التاريخ القديم والحديث أن تتجاهل الأدب الشعبي، فقد كان موقفًا طبقيًّا واضحًا لا علاقة له بالعلم.

أما خريطة التطور التي ترسمها هذه الملاحم في حدود الإطار العام — الذي ينبض بروح الشعب العربي في مختلف الأمصار وعلى مر الأجيال — فهي أن مقاومة هذا الشعب للغزاة قد أثمرت بطولاتٍ لا حصر لها ولا عدد. ولكن البطولة العربية في الملحمة الشعبية اختلفَت من مرحلة إلى مرحلة، وانعكس هذا الاختلاف من ملحمة إلى ملحمة. وعبر جميع الملاحم التي وصلت إلينا كان هذا الاختلاف هو الصورة التفصيلية لتطور معنى البطولة عند العرب ورمزها في مقاومة الغزو الخارجي. هذا المعنى الذي يعبر عن نفسه من ناحية الشكل في البطل الملحمي الذي يوجز في تكوينه الموضوعي كافة سمات الشعب النابع منه، ويحتفظ أيضًا بسماته الفردية المميزة. هو فرد يعبر عن جماعةٍ تعبيرًا ملحميًّا عن صراع الخير والشر، وليس بطلًا أسطوريًّا. ليس هو الجماعة وقد أذيب فيها وأذيبَت فيه وأمسَيا شيئًا واحدًا. وهو المعنى الذي يعبر عن نفسه من ناحية المضمون في تداخل البعد الاجتماعي مع البعد القومي تداخلًا يصعب في كثير من الأحيان التفريق بينهما. فقد تكون المقاومة الاجتماعية تمهيدًا لمقاومة القهر الأجنبي، وقد تكون مقاومة هذا القهر هي أيضًا مقاومة اجتماعية. وإذا كانت الملاحم الشعبية العربية قد اشتملَت على بعض الأبعاد الإنسانية العامة كالدعوة ضد التفرقة العنصرية ومساواة المرأة بالرجل، أو كالاستشهاد في سبيل المعرفة، فإن هذا الوجه الإنساني ليس هو كل شيء في الملحمة العربية ولا هو الشيء الرئيسي، لأن الأصالة القومية هي المهاد التاريخي لنشأة هذه الملاحم، هي صوت الضمير العربي الكامن في روحنا وأرضنا يخاطب العصور والأجيال.

الفصل الثالث

بطل المقاومة في الرواية المصرية

بالرغم من كافة الاجتهادات التي يبذلها بعض باحثينا من مؤرخي الأدب وينتهون فيها إلى إثبات شرعية النسب بين الرواية المصرية الحديثة والتراث العربي القديم، فإن العلاقة بين الفن الروائي في بلادنا والرواية الأوروبية ستظل هي المحور الرئيسي لأية نتائج علمية ينتهي إليها البحث الموضوعي المجرد؛ ذلك أن امتداد «الحس القصصي» من التراث إلى الروائي المصري المعاصر، لا يعني بأية حال أن الرواية المصرية هي ابنة هذا التراث. ولا شك أننا نجد في الملاحم الشعبية والمقامات والحكايات والحواديت والفوازير والنوادر رصيدًا من «الوجدان القصصي»، تمامًا كما نجد في الأراجوز والسامر وخيال الظل والبابات الشعبية، رصيدًا من الحس الدرامي. ولكن هذا الرصيد أو ذاك لم يخلق الرواية المصرية أو المسرح المصري، وإن تسرب جزئيًّا في تضاعيف العمل الفني، وانعكس بصورةٍ أو بأخرى على «روح البناء» الذي يصوغه الفنان وفق أشكال حديثة نقلها — بغير شكٍّ أيضًا — عن الآداب الأوروبية التي أتيح لها — بفاعلية العوامل الحضارية وتسلسلها التاريخي — أن تسبقنا إلى إبداع هذه الأشكال. ولكن الرواية المصرية ليست مجرد قالب فني مستورد، وإنما هي ثمرة تفاعل هذا القالب مع التجربة المحلية الأصيلة والمضمون المصري الأصيل. ولقد كانت التجربة الرئيسية في حياة المصريين عند بدايات هذا القرن هي تجربة الثورة على الاستعمار البريطاني الذي وطئ أرضنا في أواخر القرن الماضي على إثر الهزيمة التي منيت بها الثورة العرابية. وهكذا تفتحت البراعم الأولى للرواية المصرية، والمجتمع الذي حاولت أن تصوغه ينتفض قلبه بنبضات المقاومة، سواء عبرت هذه المقاومة عن نفسها في صمتٍ مشوب بالتوتر هو إلى التحفز أقرب وإلى الانتظار أصدق، أو عبَّرَت عن نفسها في هباتٍ فردية متفرقة تجسد الكظم المحترق ونفاد الصبر أو عبَّرَت عن نفسها في حركاتٍ منظمة جسورة. وهو مناخ مختلف أشد الاختلاف

عن المناخ الذي أنبت الرواية الأوروبية. مناخنا الوطني المناضل ضد القهر الأجنبي هو الأب الشرعي للرواية المصرية التي ولدت مع مجموعة التحديات التي واجهتنا عند أوائل هذا القرن، حيث كان المأزق التاريخي هو أننا لا نستطيع أن نرتفع إلى مستوى العصر إلا إذا أخذنا الكثير عن أوروبا، وأوروبا — في نفس الوقت — هي الحضارة القاهرة لإنساننا. وأقبلت الرواية المصرية ثمرة هذا الصراع، فأوجزت في شكلها إرادتنا في الارتفاع إلى مستوى العصر باستلهام القالب الأوروبي، وأوجزت في مضمونها مقاومتنا الضارية لعنصر القهر في الحضارة الأوروبية. وولدت الرواية المصرية وقد اشتملت بأصالتها ومعاصرتها معًا على سلاحٍ ثوري جديد في معركة الإنسان العربي في مصر، حيث واكبت بطولته في مقاومة الغزو الأجنبي، وأضحت من ثَم جزءًا لا ينفصل عن مسار «الثورة» في تاريخنا الحديث.

وتعد قصة «عذراء دنشواي» التي كتبها محمود طاهر حقي عام ١٩٠٦م باكورة الإنتاج الوطني في الرواية المصرية. ولكم يغفل النقد في بلادنا هذه «البذور» التي أثمرت فيما بعد طليعة الرواية الوطنية على يدي توفيق الحكيم، وهي روايته «عودة الروح». إن «عذراء دنشواي» لا ترتفع إلى مستوى قصة الحكيم ولا إلى مستوى قصة «زينب» التي كتبها هيكل، ولكنها بالرغم من ذلك تحتل مركزًا هامًّا في تاريخنا الأدبي — أو ينبغي لها أن تكون كذلك — لأنها تحمل في تضاعيفها كافة سمات الجنين الذي تطور على مر السنين والأجيال، وأصبح الآن شيئًا عملاقًا في حياتنا الأدبية ندعوه بالرواية المصرية. والجنين الذي تطور خلال ستين عامًا قد أمد مختلف أطوار روايتنا المصرية بأصالة المنبت الأول والأرض التي زودته بقسماته الرئيسية. كانت مصر في ذلك الوقت البعيد قد عاشت تحت أقدام الاحتلال البريطاني حوالي ربع قرن ذاقت خلاله مر العذاب. وكان الأدب المصري ما يزال متأرجحًا بين النقل عن التراث أو النقل عن الغرب، أما إبداع التجربة المحلية فلم يكن أمره واضحًا ولا الطريق إليه. فالاقتباس والتمصير والتعريب بتصرف ومحاكاة الأقدمين، كلها كانت طرقًا مسدودة لا تؤدي بأية حال إلى «نقطة البدء» في خلق أدب مصري حديث وأقبلت. «عذراء دنشواي» — لا حديث عيسى بن هشام — كما درج القول عند مؤرخي الأدب في بلادنا — ترسم الخطوة الأولى في الطريق الطويل. لم يتأثر صاحبها بالمقامة العربية ولا بالملحمة الشعبية، ولم يقتبس من الرواية الغربية فيخلع عن شخصياتها وأحداثها الثياب الأوروبية ويلبسهم الثياب المصرية؛ بل

حاول جاهدًا أن يختار في البداية تجربةً حقيقية رضعت من نيل مصر وتخلقت بطين أرضها، وحاول جاهدًا أن يصوغ هذه التجربة في كلمات منحوتة بعمق من واقعنا وتراكيب شكلتها حياتنا في سمرها وندبها، في حلوها ومرها على السواء.

والتجربة «الحقيقية» التي تبناها محمود طاهر حقي خامة فنية لقصته مأساة دنشواي التي سجلها قريبًا غاية القرب من «المادة التاريخية» التي تقول لنا إن بعض الضباط الإنجليز كانوا يصيدون الحمام فاعتدوا على بعض أهالي دنشواي ثم اشتعلت نيران معركة حامية بين الطرفين أسفرت عن مقتل ضابط إنجليزي وجراح لبقية زملائه، أما خسائر القرية فقد تمثلت في حريق هائل شب بجرن أحد الفلاحين ومصرع امرأته. وما إن طيرت الأنباء إلى اللورد كرومر حتى أمر بانعقاد «المحكمة المخصوصة» التي حكمت بإعدام مجموعة من الأهالي وسجن البعض الآخر وجلدهم. وتم تنفيذ الإعدام في نفس الساحة التي شهدت الموقعة بين الإنجليز والفلاحين على أرض دنشواي. هنا ينتهي التاريخ ويبدأ قلم الفنان في إعادة صياغته على نحوٍ جديد، فنحن نلتقي في البداية بفتاة قروية تدعى «ست الدار» تقع في هوى فلاح من سنها يدعي «محمد العبد» وكلاهما يناضل للزواج من الآخر قبل أن تنجح محاولات «أحمد زايد» في وابور الطحين لإغراء الفتاة بالزواج منه. وينتقل بنا الكاتب إلى تصوير حالة الفلاحين قبل قدوم الضباط الإنجليز لصيد الحمام؛ فقد تعودوا هذه الزيارة غير المرغوب فيها بين الحين والآخر فيفقدون حمامهم مصدر رزقهم، ولا يكلف العمدة خاطره برفع الأمر إلى أولي الأمر، وإنما هو دائم الوعود دون الوفاء بها، وهم على هذه الحال يفاجئهم الخبر بقدوم الضباط كالقدر الساخر من أحلامهم. وعلى الجانب الآخر نرافق خمسة من الضباط الإنجليز وهم يأملون في رحلة جميلة تنتهي بأكلة حمام شهية مصحوبة بالويسكي. ورافقهم في رحلتهم المترجم «عبد العال» وأحد العساكر المصريين، وما إن بدأت الرصاصات تتوالى من فوهات البنادق حتى بدأت أسراب الحمام تسقط بالجملة، ولم تتوقف القذائف عن الانطلاق حين شبت النيران بأحد الأجران فتجمهر الأهالي حول الضباط وتبادلوا الركل والضرب، إلى أن أسلم الإنجليز سلاحهم ورفعوا الراية البيضاء معلنين انتهاء المعركة والتسليم، ولكن بعد أن مات أحدهم متأثرًا بجراحه. ويعمد المؤلف إلى تصوير مجموعة من المفارقات، فالأهالي كانوا — قبل مجيء الضباط — أكثر ميلًا إلى المسالمة واليأس من المقاومة. وعندما وقعت الواقعة احتدم الغيظ في صدورهم واتقدت قلوبهم بالحقد وانفجرت أيديهم وأرجلهم بالثورة. ومن ناحية أخرى يصور لنا أحد

الفلاحين وقد انحنى على الكابتن بول وهو بين الحياة والموت يسقيه بكلتا يديه من مياه الترعة المجاورة، ولفظ الضابط أنفاسه في اللحظة التي أقبلت فيها «القوة»، فحاول الفلاح أن يختفي حتى لا يسيئوا فهم موقفه الإنساني، ولكنه لم ينجُ من طعنة سونكي أردته قتيلًا. ومن المفارقات أيضًا ذلك المشهد الذي اختلى فيه الهلباوي بنفسه، وقد حاصره ضميره بين الانحياز لوطنه وأبناء وطنه — وحينئذٍ عليه أن يرفض منصب المدعي العام في المحكمة المخصوصة — وبين الخضوع لسلطات الاحتلال وتحقيق مآربهم في الثأر من أهل دنشواي، وحينئذٍ يزهو بالمنصب الجديد ويفخر بالبرقية التي وصلته من «أحد علماء الإنجليز» مهنئًا. وفي هذا الوقت كان الفلاحون حائرين من «المجهول» الذي ينتظرهم، بعضهم يطمع في العدل، والبعض الآخر ينطق بلسان الحاج عمران «فين العدل اللي في مصر؟ إذا كان فيه عدل — زي ما بتقول — كان تهجم على بلدك الإنجليز ويصطادوا حمامكم، ويموتوا نسوانكم، ويحرقوا جرنكم، كان العدل زمان يا ابني زمان.» ولعل مشهد المحاكمة هو أروع المشاهد الفنية في الرواية؛ فقد صور الكاتب «المظهر والجوهر» لهيئة المحكمة من الرئيس إلى الأعضاء إلى الشهود إلى المتهمين، فالمدعي العام يطلب نوعًا أجنبيًّا من الكولونيا ينقي هواء المحكمة من رائحة الفلاحين، والضباط الإنجليز ينتقون من يستحق شهادة «الإثبات» ممن لا تعجبهم وجوههم أو ممن تتوقف عندهم إشارة العضو الإنجليزي من فوق منصة القضاء. وحكمت المحكمة — بشهادة الشهود وتقنين القضاة وطلب المدعي العام ودفاع المحامي — بالإعدام والسجن والجلد. وكان مشهد الإعدام والجلد من أكثر المشاهد الفنية في الرواية إحكامًا؛ فقد تداخلت صورة المشنوق أو المجلود بصورة الجماهير الملتفة حول مكان المشنقة والجلد. بل إن الكاتب لا تفوته صورة كلب يدعى «سبع الليل يجري ويخبط رأسه في قوائم ذلك المستطيل المنكود». وتنتهي القصة وبطولتها معقودة لأهل دنشواي جميعًا لا زهران وحده الذي خُيل إلى الإنجليز أنه «رئيس العصابة»، ولا حسن محفوظ وحده الذي كاد له أحمد زايد عند الإنجليز لأنه حال بينه وبين الزواج من ابنته «ست الدار» التي بدأت بها القصة — وهي سعيدة بحبها — وانتهت بها وهي تنوح على أبيها الذي أعدموه أمامها. ويبدو غياب البطولة الفردية طبيعيًّا إلى حدٍّ كبير، لأن «البطل الفرد» لم يكن قد ولد حينذاك في أرض الواقع المصري بين هذه الفئات الشعبية التي عبَّرت عنها «عذراء دنشواي»؛ فقد كانت من الضعف بحيث لا تشكل حركةً منظمة يقودها «زعيم» أو «بطل». لهذا كانت «البطولة الجماعية» هي التعبير الفني الأمثل عن هذه الفترة. وقد أجاد الكاتب صياغة

هذا الشكل «البدائي» من أشكال البطولة صياغةً «حدوتية» أقرب إلى «السامر» الذي يجمع أهل القرية في أمسياتٍ متفرقة. فالبطولة الجماعية هنا ليست بطولةً «منظمة» وإنما هي بطولة عفوية تتنسم عبيرها في تخلص عبد العال والعسكري المصري من الشهادة ضد أهل دنشواي، وتتنسم هذا العبير مرةً أخرى حين يفاجأ الفلاحون بأنفسهم يذودون عن قريتهم في دفاعٍ مستميت كان راقدًا مسترخيًا في أعماقهم، لم تحركه سوى هذه الهزة العنيفة التي أحدثها حريق الجرن وإصابة زوجة عبد النبي. والمؤلف — لكي يبرز بطولة الشعب حقًّا بالرغم من بدائيتها — يضع الخطوط السلبية، جنبًا إلى جنب مع الخطوط الإيجابية فلا ينسى سقوط الهلباوي في وهاد الخيانة من أجل «المجد الشخصي» ولا ينسى سقوط أحمد زايد في هاوية العمالة للإنجليز من أجل «الحقد الشخصي». وتبلغ موضوعية الكاتب درجةً عالية من الأهمية حين يصوغ شخصيات الضباط الإنجليز دون أن يقحم مشاعره الذاتية على كياناتهم الحقيقية، ففيهم من يرى «الحق» ويلوي عنقه تنفيذًا للأوامر، ومنهم من يتجاهل تمامًا هذه الأوامر، ومنهم من يصدر هذه الأوامر التي تجعل من المحاكمة «لعبةً ديمقراطية سخيفة» هدفها الوحيد هو إحكام حبل المشنقة حول أعناق أهل دنشواي. إن هذه القصة كانت تعبيرًا فنيًّا رائدًا عن حياة الفلاح المصري شكلًا ومضمونًا، فارتدت ثياب العامية المصرية في وقت كان يعتبر هذا «فعلًا فاضحًا» كشف فيه الكاتب «عورة» اللغة، ونحت شخصياته من قلب القرية النابض بآلامها وتعاستها وأحزانها، لم يصور الباشا أو العمدة، التقليديين وإنما اتجه مباشرةً إلى الممثلين الحقيقيين للقرية المصرية من فقرائها الكادحين، واختار بناءه الفني من جلسات السمر التي يتبادل فيها الفلاحون المشورة والهموم، والتقط تجربةً حية «نموذجية» من أعماق ضمير الشعب المصري هي تجربة نضاله الدامي ضد الاستعمار الأجنبي. هذه العوامل جميعها، تجعل من «عذراء دنشواي» بذرةً إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية تحمل بين أحشائها مضمونًا ثوريًّا تشكل في صياغةٍ ساذجة حقًّا، ولكنها عبَّرت أصدق تعبير عن سذاجة «البطولة» الشعبية آنذاك، وهي البطولة الرامزة إلى أن المقاومة في صدور المصريين مرجلٌ يغلي في الأعماق تعلوها أحيانًا طبقات من الصدأ وما يشبه النسيان أو التخاذل إلى درجة اليأس. ولكن ما إن تتفجر الأرض بأزمة ضارية حتى ينفجر البركان المنزوي في مكان ما من الصدور لا يسمع بدويه ويكتوي بناره سوى الغزاة الفاتحين. إن البطل الشعبي في الملحمة العربية ليس له مكان في «عذراء دنشواي»، والبطل البرجوازي في القصة الأوروبية ليس له هو الآخر

مكان لأن بداية القرن العشرين في تاريخنا المصري لم تكن بداية «الفروسية العربية» ولا «البطولة البرجوازية».

وتعد ثورة ١٩١٩م من وجهة نظر الكثرة الغالبة من الدارسين لتاريخنا القومي، أول مظاهر المقاومة المصرية الفعالة بعد هزيمة الثورة العرابية التي عَبَّرَت عن نفسها أدبيًّا في شعر الرائدَين محمود سامي البارودي وعبد الله النديم. وظل الشعر من أدوات التعبير الثوري عام ١٩١٩م، ولكن الثورة حققت تعبيرها الأدبي الأكثر قدرةً على احتواء أبعادها في فن الرواية، وذلك حين كتب توفيق الحكيم روايته الأولى «عودة الروح» عام ١٩٢٧م ونشرها عام ١٩٣٣م. ثم أتيح لهذه الثورة بعد ذلك أن يتناولها نجيب محفوظ في واحدة من أكبر أعماله هي رواية «بين القصرين».

وبالرغم من أن هاتين الروايتين كانتا تاليتين من حيث التاريخ الزمني لأحداث الثورة، إلا أنهما لم ينحوا في صياغتهما الفنية نحوًا تاريخيًّا يعتمد على التسجيل الوثائقي؛ بل اشتملت الأولى على نوع من التفكير الفلسفي، واشتملت الثانية على نوع من التفكير الاجتماعي.

ولا تستمد «عودة الروح» أهميتها، لمجرد كونها صدًى مركزًا للثورة، وإنما لكونها — وهي أولى الأعمال القريبة من التكامل في أدب الرواية المصرية الوليدة آنذاك — حملت دلالةً أخرى أكثر أهمية، وهي أن ميلاد الرواية كفنٍّ أدبي، اقترن في تاريخنا بميلاد الطبقة المتوسطة وثورتها، فهي من هذه الزاوية «علامة طريق» في نهضتنا الحضارية الحديثة، وهي علامة تقول إن «المقاومة» للاستعمار الغربي من أكثر ملامح هذه النهضة بروزًا وجلاءً. و«يفلسف» توفيق الحكيم مضمون المقاومة المصرية فلا يراه مقصورًا على ثورة ١٩١٩م التي استلهم أحداثها في روايته؛ بل رآه عنصرًا أصيلًا في جوهر «الروح المصرية» منذ آلاف السنين، يغفو أحيانًا حتى ليبدو وكأنه قد مات، ثم يستيقظ فجأةً على نحوٍ يشبه المعجزة. ويخيل إلي أن توفيق الحكيم كان واقعًا حينذاك تحت تأثير التيار الذي استقطب جزءًا لا يُستهان به من حركة الفكر المصري الحديث في أوائل هذا القرن، وهو التيار القائل بأن الحضارة المصرية القديمة بكل ما تشتمل عليه من قيم تملك خاصية الاستمرار، حتى إن ينبوع الإنسان الفرعوني ما يزال يصب في وجدان الإنسان المصري المعاصر بغير وعي منه. وقد نشأ هذا التيار أول الأمر كرد فعل رومانسي على طغيان المد الاستعماري من ناحية، وهيمنة السلطنة العثمانية من ناحيةٍ أخرى. برز

التيار يستوحي أمجاد الماضي القديم في مواجهة الحاضر المستباح، تارةً باسم الحضارة والمدنية والنور القادم من أوروبا، وتارةً باسم الدين والتراث ومقدسات الخليفة والوالي التركي. وظهرت الفكرة المصرية في بدايتها كمحاولة من جانب الطبقة المتوسطة البازغة «للاستقلال» عن القوَّتين الرئيسيتين. ولما كانت بحكم نشأتها أسيرة الضعف والوهن فإنها اتجهت بعدسةٍ رومانتيكية إلى الماضي تستلهم قوتها الذاتية من أعماق التاريخ. وأقبلت «عودة الروح» أنضج تعبيرٍ فني عن هذه الفترة وذلك التيار الذي صاحبها.

ويكاد توفيق الحكيم أن يشطر روايته إلى نصفين، أحدهما هو الجزء المرئي للعين المجردة، والآخر هو الجزء الخفي، الراسخ، تحت السطح. أما الجزء الأول فيروي لنا قصة أسرة برجوازية جمعتها العاصمة ليدرس البعض ويعمل البعض الآخر. ويبرز من بينهم جميعًا الفتى الأصغر «محسن» الذي يقمع في هوى بنت الجيران «سنية». وبالرغم من الإيحاءات المتباينة للفتاة، التي يفهم منها أنها «تعلقهم» جميعًا برموش عينيها السوداوين الواسعتين، إلا أنها حين تختار فإنها تتجه إلى «الوارث الجميل» الذي يسكن نفس العمارة التي يقطن بها محسن وأعمامه. وإذا كانت القصة قد بدأت بهم جميعًا وهمومهم على فراش المرض، فإنها تنتهي أيضًا على فراش أحد المستشفيات التابعة للمعتقل؛ ذلك أن مطاردة البوليس للمظاهرات التي اشتركت فيها مصر بأسرها، قادته إلى غرفة فوق سطح البيت اكتشف فيها كمياتٍ هائلة من المنشورات. هذا هو الوجه العلني للرواية، على أن الخاتمة التي أقبلت لاهثةً في صفحات معدودات هي التي أفصحت عن أن وجهًا آخر للرواية نستطيع أن نطالع قسماته عند القراءة الثانية. فالحكيم يقتطف من نشيد الموتى هذه العبارة التي يصدر بها الجزء الأول من روايته: «عندما يصير الزمن إلى خلود، سوف نراك من جديد، لأنك صائر إلى هناك، حيث الكل في واحد.» ثم يقتطف هذه العبارة ليصدر بها الجزء الثاني: «انهض! انهض يا أوزوريس، أنا ولدك حوريس، جئت أعيد إليك الحياة، لم يزل لك قلبك الحقيقي، قلبك الماضي.» وما دام الكاتب يصر على تثبيت هذا «النص» في أذهاننا، هكذا مرتين، فلا بد لنا من أن «ننبش» عن الأسباب التي دعته إلى ذلك من داخل الرواية نفسها، حينئذٍ سوف نقرأ من جديدٍ الحوار الطويل بين الأثري الفرنسي والمفتش الإنجليزي حول أصالة مصر، وعراقتها التي تمتد في جوف الزمن إلى ثمانية آلاف سنةٍ عمقًا وغورًا، وأن من سمات مصر الجوهرية أنها تنام كثيرًا حين لا تجد «المعبود» الذي يجسد يقظتها، فإذا ظهر هبَّت من رقدتها هبوبًا عاصفًا مدويًا من هوله لا تصدق أن مصر هي التي فجرت هذا

البركان الخامد عبر السنين. ولكن، تلك هي مصر تغفو أحيانًا ولكنها لا تموت أبدًا، لا بد أن يُقبل اليوم الذي تشهد فيه العالم كله على عظمتها وقوتها الكامنة الراسبة في أعماق هذا «الفلاح» تطوي سرها عنه زمنًا طويلًا، حتى إذا عادت «الروح» وظهر المعبود أو الزعيم أو القائد، لم يعد هذا الفلاح كما تصوره «البدوي المغرور» في حواره الطويل مع محسن، يدَّعي الأصالة والعراقة وحده، وهو لا يدري أن منبت الأصالة هنا في وادي النيل، لأن «مصر أصل الحضارة». ويترجم الحكيم هذه العبارات التقريرية المباشرة في أحداث وشخصيات ومواقف، فيدعو هذه الأسرة المتحابة المتآلفة: «الشعب» الذي يجمعه القلب الواحد، سواء حين يمرض في مقدمة الرواية أو حين يجوع في بدايتها أو حين يحب «فتاة واحدة» في وسطها أو حين يعتقل في النهاية. وهم حين يقعون في هوى سنية، فيختلفون ويتقاربون، إنما يقعون في هوى «إيزيس» التي تراءت لمحسن في كتب التاريخ وكأنها بُعثت حيةً في شخص سنية. وإيزيس — أو سنية — هي مصر، ومصر هي الثورة. وتصبح كلمة «الشعب» التي يطلقها أفراد الأسرة على أنفسهم كنايةً عن الشعب الكبير، وتصبح كلمة «المعبود» كنايةً عن الزعيم الذي يجمع شمل مصر كلها قلبًا واحدًا في جحيم الثورة وجنتها معًا. أجل؛ فقد كانت سنية — أو إيزيس — مصدر عذاب «الشعب الصغير» ونعيمه في وقتٍ واحد. ولكي يدلل الحكيم على صدق «نظريته» فنيًّا، لجأ إلى «خداعنا» حتى قرب الصفحات الأخيرة، فلم يأتِ ذكر الثورة على شفة أو حدث أو موقف، وإنما هي انفجرت فجأةً لتبدو «كالمعجزة»، كالروح التي عادت إلى جسدٍ قارب الموت، كالبعث الذي يحل بعد عناء ويأس فينفث سره في الرماد ويحيله إلى حياةٍ نابضة. أي أن غياب «الثورة» عن أحداث الرواية كان غيابًا فنيًّا أو حيلةً بارعة قصد بها الكاتب أن تغيب عن مخيلتنا وذاكرتنا، دون أن تغيب عن أرض الواقع، فقد كانت غرفة السطح مخزنًا للمنشورات؛ ذلك أن غيابها عن المخيلة أو الذاكرة يعني أن بذرة الثورة في حالة كمون، فإذا «فوجئنا» في النهاية وبدت لنا الثورة وكأنها معجزة من السماء، أيقنا أنها ليست مفاجأةً إلا بالمعنى الفني ليحقق الفنان «فكرته» عن مصر والثورة. وهي الفكرة القائلة بأن «المقاومة» عنصر أصيل من العناصر المكونة لجوهر الشعب المصري و«روحه» التي تناضل في الخفاء وببطء ولكنها حين «تعود» من خفائها لا يلحق بمعدل سرعتها الزمان.

ونلتقي مع الوجه الآخر للرواية أيضًا، برمز البطولة فيها، فليس «البطل» في عودة الروح هو إحدى الشخصيات التي تعرفنا عليها مع محسن وأعمامه وإنما البطل هو

«الوجه الغائب» الذي لا ندرك لحمه ودمه وعظمه بين الصفحات، ولكنه يتراءى لنا قرب النهاية وكأنه «الخيط الواحد» الذي يضم هذه الشخصيات جميعها، هذه الشرايين التي تصل بين الينبوع الأول «مصر» وتصب في القلب الواحد «الثورة». هو ذلك الرمز الذي تتجسد فيه فكرة «الكل في واحد» هو حوريس الذي يجيء ليعيد إلينا الحياة ما دام لنا «القلب الحقيقي» أو «القلب الماضي».

هل يعني ذلك — والإشارة الروائية ترمز إلى سعد زغلول — أن عودة الروح تؤرخ لميلاد البطولة الفردية في أدب المقاومة المصرية؟ كلا، فالفرد هنا ليس فردًا فحسب، إنه يرتفع إلى مستوى الرمز الشامل لمصر كلها والثورة كلها، هو يخلق بالضرورة نوعًا من «التمايز» عن المرحلة التي صورها محمود طاهر حقي، مرحلة البطولة الجماعية في شكلها البدائي؛ ذلك أن الطبقة المتوسطة الناشئة وثورتها هي الخامة التاريخية في عودة الروح، وبالتالي كانت فردية البطولة سمةً ناشئة ما تزال في مرحلتها الجنينية. ومن هنا كان التعميم الذي لجأ إليه الحكيم، فبالرغم من أن محسن وسنية أفراد متمايزون، إلا أن الفرد الأكبر أو المعبود بلغ من الشفافية درجة الرمز الذي تتجاوز بطولته مرحلة المقاومة في ثورة بعينها، إلى أن تمسي المقاومة جزءًا لا ينفصل عن بطولة مصر وثوريتها على مدى التاريخ.

كانت ثورة ١٩١٩م هي المصدر الأول الذي أوحى إلى توفيق الحكيم بالفكرة الرئيسية في «عودة الروح» كما يعترف في كتابه «سجن العمر»؛ فقد بهرته الثورة وكان لا يزال صبيًّا صغيرًا، وإذا لم يكن قد اشترك في المظاهرات إلا أنه شارك بتأليف الأناشيد الوطنية التي يقول إنها لقيت صدًى وانتشارًا في ذلك الحين. ولكن الاشتراك في الثورة أو المشاركة في أحداثها لم تكن هي مصدر «الوحي» الذي ألهم الحكيم «عودة الروح» وإنما كانت «المفاجأة» — كما تصورها حينذاك — والشمول الذي كانت عليه الثورة هو الذي أيقظ فيه هذا المعنى الذي تضخم في وجدانه وذهنه ومخيلته حتى حوَّله عقله الخالق إلى «نظرية» في الثورة والحضارة والمقاومة. أما نجيب محفوظ، فالأمر يختلف معه اختلافًا كبيرًا. فرواية «بين القصرين» التي تصدرت في بعض أجزائها لعرض أحداث ثورة ١٩١٩م لا سبيل إلى تقييمها بمعزلٍ عن الجزءين المتممين لها «قصر الشوق» و«السكرية»؛ ذلك أن كاتب الثلاثية قد استهدف أن يحيط روائيًّا بالفترة الواقعة بين عامي ١٩١٧م و١٩٤٤م وهي مرحلة «المخاض» في التاريخ المصري الحديث

حيث اختمرت بذور الثورة التي عبرت عن نفسها لأول مرة بصورةٍ ناجحة من بعض نواحيها عام ١٩١٩م وهي الصورة التي التقط أبعادها في «بين القصرين». وليست الثلاثية — مع ذلك — تسجيلًا وثائقيًّا أو مسحًا تاريخيًّا لتلك المرحلة الخطيرة في حياة مصر الحديثة. وإنما هي أقرب إلى أن تكون تجسيدًا فنيًّا لإحدى القضايا الفكرية الهامة التي طرحها النضال الثوري على مثقفينا في الأربعينيات من هذا القرن، وهي القضية التي تمد جذورها إلى تلك المهاد الأولى لثورة ١٩١٩م، حيث عاش «فهمي» رمز البطولة والمقاومة في «بين القصرين»، وهي القضية التي تطورت في الثلاثينيات على يدَي «كمال» رمز القلق العنيف والحيرة المدمرة في «قصر الشوق»، وهي القضية التي آلت إلى نهايتها مع «أحمد» و«عبد المنعم» في «السكرية». هي إذن قضية «الحرية» في مختلف مراحل تطورها ومستوياتها وأبعادها ومنابرها. وإذا نحن ركزنا الحديث هنا على «بين القصرين» لمعالجتها ثورة ١٩١٩م التي نتصدى لها بالبحث الآن، فإن هذا التركيز لا يتم بمعزل عن «الصورة الكاملة» لقضية الثورة عند نجيب محفوظ في ثلاثيته، وإنما نحن نجري هذا الفصل — المتعسف أحيانًا — حتى نضع أيدينا على معنى المقاومة ورمز البطولة من وجهة نظرٍ مغايرة لوجهة توفيق الحكيم في «عودة الروح» بالرغم من كل الأواصر والوشائج التي تصل بين العمل الرائد في «عودة الروح» وثلاثية نجيب محفوظ. فبينما يعمد توفيق الحكيم إلى «تنظير» الثورة وفلسفتها وفق فكرةٍ ميتافيزيقية تربط بين «المعبود» الذي يظهر و«الروح» التي تعود — وهذا هو المحور الفكري على طول الرواية وهو ينعكس كما لاحظنا على بنائها الفني — فإن نجيب محفوظ يتخذ لنفسه مسارًا آخر على طول الثلاثية؛ ذلك أنه يعامل «المادة التاريخية» كتجربة في المعمل بغير «فكرة مسبقة» سوى الخطوط العامة لتفكيره الاجتماعي، أي «منهجه» ورؤيته للأمور وتصوره الشامل لهذا الوجود، والمجتمع الذي يعيش فيه. أما التفاصيل النوعية الخاصة التي تواجهه بها المادة الروائية، فإنه يتعامل معها موضوعيًّا، بفرز عناصرها المستقلة وتصنيفها، ثم يتناولها بالتحليل «العلمي» المجرد، إلى أن يعالج تقييمها فنيًّا بمشرط العالم الذي «اكتشف» سر الشريحة التي أمامه، والفيلسوف الذي «نظم» عناصرها الجوهرية في بناءٍ نظري متسق، والفنان «الخالق» لكينونتها الجديدة، أي صياغتها الجمالية التي أعادت تكوينها على نسقٍ فريد مختلف عن حرفية الواقع وأرضه الخام. هذا المنهج في التعبير الفني «لا يصادر» التجربة الإنسانية بمقولاتٍ نظرية مسبقة، ولكنه «يعمم الخبرة البشرية» جماليًّا في صيغةٍ جديدة تجمع بين روح العلم والفلسفة والخلق. وتلك هي الإضافة الحقيقية لنجيب محفوظ التي تجعل من ثلاثيته مرحلةً جديدة في

تاريخ الرواية المصرية بالرغم من كونها امتدادًا لواقعية الحكيم الرومانسية في «عودة الروح».

والمقاومة في «بين القصرين» هي العنصر الرئيسي الذي التقطه الفنان من بين ركام الأحداث المتفجرة بين عامي ١٩١٧م و١٩١٩م فالمادة التاريخية في هذه «التجربة» التي عاشها الشعب المصري آنذاك هي الحرب العالمية الأولى التي اشتعلت نيرانها، قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات، وهي أيضًا الاستعمار البريطاني الذي بلغت إقامته حتى ذلك الوقت خمسًا وثلاثين عامًا. ولعل هذه المفارقة التي تجعل من الإنجليز طرفًا هامًّا في الصراع العالمي الدائر خلال الحرب مع الألمان، وطرفًا هامًّا كذلك في الصراع المحلي ضد المصريين. هي التي أثمرت ذلك «المركب الفني» حيث تبدأ الرواية بأسرة تنتمي في جملتها إلى الحزب الوطني والخديوي المنفي، وهي تجد في هذا الانتماء «خلاصًا» روحيًّا ووطنيًّا؛ فقد كان الإنجليز على خلافٍ مع الباب العالي، وكانت الدعاية الألمانية تمجِّد الإسلام. وهكذا يحدد الكاتب زمن روايته بالحرب التي تطحن العالم منذ ثلاثة أعوام، والجنود الذين يسلبون الناس متاعهم جهارًا ويتسلون بصب ألوان الاعتداء والإهانة بغير رادع. بل يصل الكاتب في تحديده للزمن الروائي درجةً من الدقة تجعل من وفاة السلطان حسين «بالأمس» واعتلاء أحمد فؤاد العرش «اليوم» تاريخًا لبداية الأحداث. أي أن الإطار الزمني في «بين القصرين» يبدأ من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصيةً حتى يصل إلى الضابط العاشق الذي وقع في هوى الابنة الصغرى لأحمد عبد الجواد وكان يرفع عينيه في حذر إلى النافذة دون أن يرفع رأسه «فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك» كما يقول نجيب محفوظ. وتلك هي بداية المشهد الاستعماري في الرواية، يقابلها وجهًا لوجهٍ «المشهد الوطني» حيث يصور الفنان مواقف الشخصيات من خلالهما معًا، في صراعها مع بعضها البعض، ثم في صراعها الوطني ضد الاستعمار من ناحيةٍ أخرى؛ ذلك أن الكاتب آثر اختيار شخصياته بموضوعيةٍ صارمة تضفي على تكوينها نوعًا من «التركيب»، فهي ليست مجرد أبواق للثورة والوطنية وإنما هي «بشر» من لحم ودم، وهي تنتمي إلى طبقةٍ اجتماعية لها مصالحها الخاصة، وهي إحدى فئات هذه الطبقة لها منسوبها الثقافي الخاص ووعيها المحدد وأسلوبها في الحياة ومستواها المعيشي، إلى غير ذلك من عوامل «الحركة» التي توجه نشاطها العام، وضمن عناصره الحيوية نشاطها الوطني وموقفها السياسي ومنهجها في التفكير الاجتماعي. وبالرغم من تركيز الفنان — طوال المرحلة التي عالجها في الثلاثية — على التكوين «الطبقي» للبرجوازية

الصغيرة، فإنه لا يغفل التركيز بنفس الدرجة على «فردية» النماذج البشرية حتى يبرر صراعها بتباين تكويناتها الذاتية، ثم يوحد موقفها الاجتماعي حين يتهدد الطبقة ككل خطرٌ داهم، لهذا السبب يزاوج بين اختيار اللحظات العادية في حياة الإنسان اليومية، واللحظات الحرجة في تاريخ الأمة بأَسْرها، جنبًا إلى جنب، حتى يفصح عن عوامل الفرقة بين الأفراد، وعوامل الوحدة في الطبقة، وكذلك الأمر بالنسبة للصورة الشاملة لمصر، فهناك لحظات الصراع بين الطبقات المختلفة، وهناك لحظات الوحدة القومية. ولا يطبق مؤلف «بين القصرين» هذا المنهج تطبيقًا آليًّا جامدًا، فلربما تتوحد مواقف الأفراد في حياتهم اليومية، ولربما تختلف مواقف الطبقات في اللحظات الحرجة من تاريخ الوطن، أي أن ظاهرة «الاستقطاب» ظاهرةٌ محتملة الوقوع، كظاهرة «التنوع» بغير حتميةٍ ميكانيكية تحيل الوجود إلى معادلةٍ رياضية. هكذا نستقبل شخصيات بين القصرين: أحمد عبد الجواد وأمينة وياسين وخديجة وفهمي وعائشة وكمال والشيخ متولي عبد الصمد.

أمينة — في الجزء الأول من الرواية — تصلي إلى الله أن يخرج الإنجليز من أرض مصر «إكرامًا لفهمي الذي لا يحبهم»، وكانت هذه الأم الطيبة قد ألمت — عن أبيها الشيخ وابنها الأصغر — بما يقال عن مصطفى كامل ومحمد فريد فأخلصت في عاطفتها نحوهما إخلاصها للخلافة وأفندينا المبعد، حتى رفعت منزلتهم إلى مرتبة الأولياء، وناقشَت الأم — في صلب الرواية — ابنها فهمي عما يمكن أن يئول إليه موقف سعد زغلول بعد أن لقي عرابي من الإنجليز ما لاقاه. وهي ترى — قرب النهاية — أن «سعد» رجل سعيد الحظ؛ فقد نصره الله على الإنجليز، والله لا ينصر إلا المؤمنين. ولكن هذا لا يمنع أن السماء كانت أقرب إلى فهمي من إقناع هذه الأم الطيبة «بأن تعريض نفسه للخطر في سبيل الوطن واجب»، ولم تشفع توسلاتها الباكية في إثناء فهمي عن القول: «إذا لم نقابل الإرهاب بالغضب الذي يستحقه فلا عاش الوطن بعد اليوم.» وهناك أيضًا أحمد عبد الجواد الأب المستبد، ونحن نلتقي به في منتصف الرواية يوقع على التوكيل الوطني الذي أنابت به الأمة المصرية أعضاء الوفد المصري للتفاوض مع الإنجليز بشأن الاستقلال، فأمسك بالقلم في سرور تجلى في تألق عينيه وهو يقول مبتهجًا: «المسألة جد فيما يبدو.» وعن حركة سعد الأخيرة يقول إنها «خليقة بأن تحله من القلوب في أعز مكان»، وغلبته روح الدعابة فهمس في أذن صاحبه: «كأني لشدة سروري بهذا التوكيل الوطني ثِمل يعل الكأس الثامنة بين فخذي زبيدة.» ولكنه — فيما يقول الكاتب — قنع دائمًا وطنيته بالعاطفة السخية والتبرع السخي بالمال «دون

الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذي أنِس إليه فلا يرضى عنه بديلًا»؛ فقد اتسع فؤاده إلى جانب الغرام والشراب والطرب لعاطفةٍ قومية أصيلة نشأت مع صباه فيما تلقته أذناه من أحاديث البطولة التي رواها السلف عن عرابي. ولكنه اكتشف فهمي ذات يوم، هو ابنه حقًّا، ولكنه لم يدرِ أن البطولة بذرة كامنة فيه «مصيبة يجب أن نجد لها علاجًا». طالما ملأته الإضرابات والمعارك أملًا وإعجابًا «ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن أحد أبنائه». إنه يترحم ليل نهار على الشهداء «ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء». ويسخر الكاتب من تصور أحمد عبد الجواد وخياله السلمي، فيلقي به بين براثن الإنجليز أثناء عودته إلى المنزل في منتصف الليل حين أخذوا يجمعون الرجال لردم حفرةٍ أعدها بعض الثوار كمينًا لجنودهم، وتقتحم الخواطر رأس عبد الجواد الأب المستبد وهو يردد في صمت: «سأذكر هذه الساعة الرهيبة مدى العمر إن كان في العمر بقية. الرصاص، المشنقة، دنشواي.» ولا تكتمل شخصية عبد الجواد الأب إلا بشخصية أخرى على جانبٍ كبير من الأهمية هي شخصية الشيخ متولي عبد الصمد، الذي يسأل الله أن يعيد أفندينا عباس مؤيَّدًا بجيش الخليفة، وأن يمنى الإنجليز بهزيمةٍ منكرة فلا تقوم لهم بعدُ قائمة، ولكنه يستبعد خروج الإنجليز من مصر دون قتال، ويستنكر في نفس الوقت أن يشترك فهمي في القتال إذا نشب لأنه لا يدري ماذا فعلوا بالعزيزية والبدرشين، وينصح عبد الجواد أن يبعد ابنه عن طريق الإنجليز، فالله وحده قادر على إهلاكهم «كما أهلك الذين من قبلهم ممن شقُّوا عصا طاعته».

يلي الأب والأم — من زاوية الأهمية الروائية — موقف الإخوة والأخوات إزاء المشهد الاستعماري والمشهد الوطني. وكان ياسين — الأخ الأكبر — كبقية أفراد الأسرة يتمنى أن ينتصر الألمان على الإنجليز حتى يتخلصوا من كابوسهم، وتعود الخلافة إلى سابق عزتها، ويعود عباس ومحمد فريد إلى الوطن. وقد عطف ياسين على آمال أخيه فهمي في هدوء يتسم بقلة الاكتراث. على أن خديجة — الأخت الكبرى — كانت تمثل نشازًا واضحًا في الأسرة بقولها: «لماذا تحبون الألمان وهم الذين أرسلوا زبلن ليلقي بقنابله علينا؟» وقد تأثر ياسين غاية التأثر حين قرأ أحد المنشورات التي يقوم فهمي بتوزيعها، وهو الوحيد الذي لم يفاجأ بتحركات فهمي، بل قال له: «كأنك كنت تترصد طول حياتك لمثل هذه الحركة كي تلقي إليها بكل قلبك.» وإن لم يخفِ شعوره بالانزعاج من هذا الشر الذي يحيق بفهمي، خاصةً بعد استقالة الوزارة وتحرش الأحكام العرفية. وراح الأَخَوان

يتحدثان ذات يوم عن الأنباء المثيرة التي تناقلتها الألسنة عن الثورة المستعرة في جنبات الوادي من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه:

«– هذه هي الثورة حقًّا، فليقتلوا ما شاءت لهم وحشيتهم، فلن يزيدنا الموت إلا حياة.

فقال ياسين وهو يهز رأسه عجبًا: ما كنت أتصور أن في شعبنا هذه الروح المكافحة.

فقال فهمي وكأنه نسي كيف أشفى على اليأس قبيل شبوب الثورة حتى فاجأته بزلزالها: بل إنه ممتلئ بروح الكفاح الخالد التي تشتعل في جسده من أسوان إلى البحر الأبيض، استثارها الإنجليز حتى ثارت، ولن تخمد إلى الأبد.

فقال ياسين وعلى شفتيه ابتسامة: حتى النساء خرجن في مظاهرة.»

أما كمال الأخ الأصغر، فقد ترك خياله يهفو إلى أولئك المضربين — من التلاميذ الكبار — بدهشة واستطلاع أضفى عليهم سمت البطولة، وود من أعماقه أن يشاركهم معاركهم الدامية، أجل لقد صادفت عيناه بعض هذه المعارك، ورأى الإنجليز وهم يصوبون مدافعهم الرشاشة إلى صدور الشباب والشيوخ والصبية من أمثاله، ورأى بقع الدم تتناثر في الطرقات، ورأى فهمي في إحدى المظاهرات. وقد عسكر الإنجليز أمام البيت أيامًا طويلة، فكان يمثل على السطح — بنوى البلح — فريقين من المصريين والإنجليز ويدير بينهما صراعًا عاتيًا ينتهي — بعد معاناة وسقوط الشهداء — بانتصار مصر وخروج الإنجليز، بالرغم من الحلوى التي كان الجنود يهدونها له في الذهاب والإياب. وحين توطدت بينه وبينهم العلاقة جرؤ على أن يسأل أحدهم أن يعيدوا سعد زغلول من منفاه، فأمسك الجندي بأذنه وقال له: «سعد باشا نو.»

ويبدأ المشهد الوطني في «بين القصرين» بالنبأ الذي ذاع في أنحاء البلاد، وهو أن وفدًا مصريًّا مكونًا من سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلى شعراوي، توجَّه إلى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال «أغني إخراج الإنجليز من مصر أو الجلاء كما عبر عنه مصطفى كامل ودعا إليه»، هكذا قال فهمي بلهجةٍ عصبية. واندلعت الثورة حين خرجت المظاهرات تحمل شعارات الجلاء، واصطدمت بقوات الاحتلال صدامًا دمويًّا، وأوقفت الإضرابات الحياة العامة في البلاد توقفًا تامًّا. كان الإنجليز قد بالغوا في العدوان على الأهالي العزَّل فأضرموا النار في بلدتين وتحرشوا بالرجال وهتكوا أعراض النساء، ودب الفزع في قلوب أبناء المنطقة المحيطة بالبلدتين

اللتين استحالتا شعلةً من النيران. وتحتل شخصية فهمي — الابن الأوسط لأحمد عبد الجواد — مكانًا بارزًا بين المشهد الاستعماري والمشهد الوطني. لشد ما أثارت الأحاديث الوطنية أكبر الأحلام في نفسه «في دنياها الساحرة تتراءى لعينيه دنيا جديدة ووطن جديد وبيت جديد وأهل جدد»، وحين تساءل ياسين عما يستطيع سعد وصحبه أن يفعلوه، لم يكن يدري الجواب «ولكنه يشعر بكل ما في قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله، ربما لم يجده ماثلًا في عالم الواقع، ولكنه يشعر به كامنًا في قلبه ودمه، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع، أو فلتمضِ الحياة عبثًا من العبث وباطلًا من الأباطيل». وتمثل فهمي في صمت معاناته المريرة في الحياة بين جدران بيت يواصل حياته المعهودة كأن شيئًا لم يحدث «كأن مصر لم تنقلب رأسًا على عقب»، ولو أن الانفجار الرهيب لم يقع لمات غمًّا وكمدًا، وهو لا يذكر كيف حدث ذلك بالضبط؟ كان راكبًا ترام الجيزة في طريقه إلى مدرسة الحقوق، فوجد نفسه وسط جماعة من الطلبة تناقش الحدث الجلل؛ فقد نُفِي سعد اللسان المعبر عن آلام هذه الأمة وإرادتها في الخلاص. ونادى أحدهم بالإضراب فاتقد القلب اليائس بالحماس وتوهج حين هتف مع الهاتفين «لتسقط الحماية»، «يحيا الاستقلال»، «عاش سعد»، وتجمهر الطلبة في مظاهرة مدوية ضمت الكليات الأخرى وتصدى البوليس للمظاهرة واعتقل بعض الطلبة ونجا هو بجهد جهيد. وأقبل اليوم الثاني فاحتشد الأهالي بطلبة المدارس والجامعة «وبُعِثَت مصر بلدًا جديدًا وألقى هو بنفسه بين الجموع في نشوة فرح وحماس كأنه تائه ضال عثر على أهله بعد فراق طويل»، وما لبث الإنجليز أن تصدوا برصاصهم فسقط الشهداء وألهبت دماؤهم نيران الحقد على الاحتلال فأضربت بقية طوائف الشعب، وتمتم فهمي وهو يزيح الغطاء عن صدره ويجلس فوق الفراش: «سيان أن أحيا أو أن أموت، الإيمان أقوى من الموت، والموت أشرف من الذل، فهنيئًا لنا الأمل الذي هانت إلى جانبه الحياة، أهلًا بصباح جديد من الحرية، وليقضِ الله بما هو قاض.» وأقبل الامتحان العسير، لا عندما انهالت رصاصات الإنجليز على رءوس المتظاهرين، بل عندما وقف أمام الأب المستبد يطلب إليه أن يقسم بالقرآن أن يترك «الجهاد»، فكانت المرة الأولى في حياته، وحياة أسرة عبد الجواد كلها، أن يرفض لأبيه طلبًا ويأبى الخضوع لرأيه. كانت صدمة عبد الجواد مروعة؛ فقد سمع بأذنيه من يشير إلى فهمي قائلًا في المسجد أمام المصلين جميعًا: «هذا الشاب من الأصدقاء المجاهدين، كلانا يعمل في لجنةٍ واحدة.» يومها دخل مع ابنه في لحاجٍ شديد خر بعده منهارًا لا يقوى على الحياة وقد عاش ليرى ابنًا من أبنائه يخرج على إرادته.

ويستمع إلى فهمي بقلبٍ ملتاع وهو يردد: «إن الجنازات تشيع بالعشرات ولا هتاف فيها إلا للوطن، حتى أهل الضحايا يهتفون ولا يبكون، فما حياتي؟»

ثم جرى النبأ العظيم بالإفراج عن سعد، وأن الإنجليز يجمعون حشودهم المعسكرة تأهبًا للرحيل إلى العباسية، فاشتعل الحماس ورفعت الأعلام ووزع الشربات، وعلق أحمد عبد الجواد صورة سعد تحت البسملة وقال باستهانة: «مضى عهد الخوف والدماء إلى غير رجعة. إن المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء.» وقال فهمي الذي بدا في فرح الأطفال إنه لو لم يسلم الإنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد «ومهما يكن من أمر فسيبقى يوم ٧ أبريل سنة ١٩١٩م رمزًا لانتصار الثورة» واعترف لأمه بكل شيء، باشتراكه في لجنة الطلبة وتوزيع المنشورات وتنظيم المظاهرات وتشجيع الإضرابات. وغادر البيت إلى الأزهر حيث اجتمع بزملائه للنظر في ترتيب المظاهرة السلمية الكبرى التي سمحت بها السلطات ليعرب بها الشعب عن ابتهاجه. غير أن شخصية فهمي كما رسمها نجيب محفوظ، ليست شخصيةً مسطحة، فهو لم يخلُ في جهاده من «تعاسة خفية لم يعلم بها أحد سواه»، مصدرها إيمانه بأنه دون الآخرين جرأةً وإقدامًا «كانت أعمال البطولة تتراءى لعينيه رائعة باهرة تخطف الأبصار، وطالما أنصت إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة، فما تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة.» وهكذا ينجو مما تعرض له الآلاف كالسجن أو الضرب فضلًا عن الموت، ونفض عن قلبه هذا الألم الممض الذي يخزه بين الحين والحين؛ إذ وجد نفسه في خضم المظاهرة الكبرى مندوبًا عن اللجنة العليا للطلبة، وتألق جبينه مرةً أخرى بأهازيج الثورة وأناشيد النصر وهذه العيون التي تلتمع بنشوة المقاومة البطولية العميقة الجذور في أغوار النفس المصرية، النفس التي توزعت الآن تحت العمائم والطرابيش والرءوس العارية من طلبة وعمال وموظفين وشيوخ وقساوسة وقضاة وغيرهم ممن احتشدت بهم ميادين القاهرة وشوارعها قبل أن يعكر صفوها هذا الصوت الذي لا يصدقه عقل، صوت طلقات نارية، رصاص الغدر البريطاني الذي صرح بالمظاهرة ثم فرقها بالسلاح، وكأن الاستعمار لم يحتمل هذا المشهد التاريخي العظيم فأراد أن يقلل من جلاله بهذه الدماء التي تفجرت من الصدور وهذه الجثث التي استشهد أصحابها على غير موعد مع الموت. وليس قدرًا أن يموت فهمي مع الذين ماتوا ذلك اليوم، ليست مفارقةً أن يموت في مظاهرة سلمية؛ فقد أراد الكاتب — مع كلمة النهاية — أن يقول شيئًا هامًّا هو أن المعركة مع الاستعمار لم تنتهِ يومذاك، وأن البطولة ليست مقصورة على الذين استشهدوا في ساحات المقاومة

المسلحة، وإنما هي تمتد إلى الذين يعيشون حياتهم بعد النصر وفي دمائهم تحيا المقاومة حتى إذا غدرت بهم قوى الشر أحرزوا بطولة الاستشهاد في ساحة السلم كما أحرزها ممن سبقوهم في ميدان الحرب. وبموت فهمي تموت التعاسة الخفية التي لم يعلم بها أحد سواه، تعاسة البطل الرومانسي الذي يعلن بموته ميلاد البطولة الفردية، بطولة البرجوازي الصغير في العشرينيات من هذا القرن جنبًا إلى جنب مع بطولة المجتمع في مرحلة جديدة من مراحل تطوره.

تكاد الرواية التي كتبها إحسان عبد القدوس حوالي عام ١٩٥٦م تحت عنوان «في بيتنا رجل» أن تكون الرواية المصرية الوحيدة التي اكتملت فيها صورة «البطل الوطني» وما ترمز إليه بطولته من أفكار وأعمال «وطنية»، فلقد تخلصت الرواية من أية أبعاد اجتماعية أو إنسانية، واقتصر مسرح أحداثها على «البعد القومي» وحده، فكانت القضية التي تواجه مصر كلها خلال السنوات العشر السابقة على ثورة يوليو عام ١٩٥٢م هي أنه لا بد من ثورة شاملة تطرد الإنجليز من أرض مصر وتنقي هواءها من أنفاس عملائهم. ولم تتبلور فكرة الثورة — بهذا المعنى — في خطوة واحدة، بل تبلورت عبر مراحل مختلفة من الصراع بين الشعب والمستعمر عرف الكفاح الوطني خلالها رموزًا مختلفة للبطولة. وقدم لنا إحسان عبد القدوس ما يمكن تسميته بالبطل الوطني الكامل، أي هذا الذي بدأ من نقطة الصفر أقرب إلى «المغامرين» وانتهى به الأمر إلى زمرة «المناضلين». وهو في جميع الأحوال لم يخرج عن كونه «بطلًا فردًا» تطور منهجه من أسلوب «الاغتيال الفردي» إلى أسلوب «الثورة المنظمة» في التنظيم الحزبي كشكل، والكفاح المسلح كمضمون.

وإبراهيم حمدي — بطل رواية «في بيتنا رجل» — كان من الممكن أن تلتقي به مرارًا بين أمواج طلبة الجامعة في الأربعينيات من هذا القرن، نموذج الشباب الذي تستهويه لعبة المسدس الخطرة حين تنجح رصاصاته في اختراق صدر جندي إنجليزي مخمور أو عميل مصري مأجور فيفرغها في هذا الصدر أو ذاك وهو يشعر في أعماقه بمرجل يغلي وقد نزعت عنه الغطاء فبدأت هذه الأعماق تبرد وصدره يتنفس. وهو قد يستمرئ اللعبة بمفرده وقد ينضم إليه شاب من أمثاله أو اثنان أو ثلاثة، ولكنه يرفض «التنظيم» أو الانتماء إلى حزب من الأحزاب بأية صورة من الصور. فهو يرى في جميع الأحزاب صورةً واحدة متكررة، هي في النهاية تسلم مصر للملك أو الاستعمار

أو لحسابهم الشخصي في بنك السطوة والشهرة والنفوذ. ومصر وحدها هي الخاسرة، شعبها المسكين ما يزال راقدًا تحت رحمة الاحتلال يعاني الويلات في صبرٍ كظيم، يفرج عنه أحيانًا في مظاهرة أو إضراب، ولكنه ما يكاد يشعر بذاته حتى تتلقاه أحذية العملاء فيستكين في ضعف، وتخفت دقات قلبه حتى ليبدو وكأنه مات، إلى أن تتراكم الأبخرة النارية في البركان فيعاود انفجاره، ثم سكونه، ثم موته. هكذا في حلقةٍ مفرغة مضت مصر تدور حول نفسها وكأنها خلت من الرجال، فكان لا بد من أن يولد رجالها الذين يستهينون بالموت، ولتكن هذه صفتهم الوحيدة.

وتبدأ «في بيتنا رجل» منذ تلك اللحظة التي قرر فيها إبراهيم حمدي أن يهرب من حُرَّاسه في مستشفى القصر العيني بعد أن نُقل إليه من المعتقل على أثر سجنه على ذمة التحقيق في مصرع عبد الرحيم باشا شكري عميل الإنجليز. ولم يكن إبراهيم «يعتقد في نفسه أنه أجرأ من غيره من الشباب ولا أكثر منهم تطرفًا في وطنيته»، ومع هذا فقد تمكن من اغتيال الباشا الإنجليزي كرمز إلى إرادته في التخلص من أذناب المستعمر، حتى يصبح الخلاص من الاستعمار نفسه عملًا سهلًا؛ فقد تعوَّد أن «يغامر» فيما مضى ويقتل جنديًّا إنجليزيًّا عائدًا إلى معسكره أو خارجًا منه. ولكنه اصطدم ذات مرةٍ بعلامة استفهام كبيرة «ما جدوى هذه العمليات التي يقوم بها؟» إنها لن تخرج الإنجليز من مصر، ولن تجد صداها عند الناس. وهكذا وضع خطة اغتيال عبد الرحيم شكري ونفذها، فلا بد من القضاء على هذه الفئة الخائنة من زعماء مصر أولًا، فهم القيد الحقيقي على الحركة الوطنية يحول بينها وبين الانطلاق. وضجت مصر كلها للحادث الضخم «وعرف من خلال هذه الضجة أنه قد أصبح بطلًا»، هو حقًّا لم يأتِ شيئًا خارقًا فيما يعتقد، ولكن الناس هم الذين يكلفون أنفسهم بخلع البطولة على سلوكه. واهتدى تفكيره — إذا نجح في الهرب — أن يختفي في بيت أحد زملائه الطلبة غير المشتغلين بالسياسة، بيت محيي الشاب الخجول المنصرف إلى تحصيل العلم وحده. وهو نوع من الشباب لا يستطيع أن يكون بطلًا «ولكنه لا يرفض أن يساهم في بطولة، إذا ما اضطر للمساهمة فيها». ومحيي قد فوجئ تمامًا حين طرق إبراهيم بيته، ولكنه أحس بالفعل «أنه إنسان ليس جديرًا بالبطولة» عندما برر إبراهيم اختياره له بأن أحدًا لن يشك فيه. ولقد تململت أسرة محيي كلها من هذا الطارق الخطر، ولكن البنت الصغرى — نوال — نطقت بضمير هذه الأسرة حين قالت: «ده بطل، قتل واحد إنجليزي، ما قتلش علشان يسرق، ولا علشان مجرم، قتل علشان وطنه، زي العسكري ما يقتل عدوه في

الحرب.» وكان من الطبيعي أن يتسلل الحب وئيدًا إلى قلب إبراهيم الذي لم يسبق له أن عمل حسابًا للبنات؛ فقد أغرته نوال بطيبتها وبراءتها ووطنيتها أن يتنازل عن موقفه غير المبرر من البنات، فبادلها هذه العاطفة الغريبة على نفسه، على مشاعره، على وجوده كله «بل هو يستطيع أن يتصور نفسه زوجًا لها» وبغير كلمة حب واحدة تفاهم القلبان النابضان بالحياة. و«غامرت» نوال واتخذت لنفسها دورًا في حياة إبراهيم «البطل»، لا في حياته العادية فحسب، ويسرت له وسيلة الهرب في بدلة ضابط وعربة عن طريق أحد زملائه في الكفاح. يسَّرَتها له بالرغم من كل الصعاب التي واجهته مع الأسرة خلال الأيام الأربعة التي قضاها في قلق عنيف. وكانت أخطر هذه الصعاب أن عبد الحميد — ابن عم محيي — اكتشف وجود «البطل» عندهم، وكان عبد الحميد مرفوضًا من الأسرة كزوج لسامية، كبرى الأختين، فهو لم يحصل على شهادة وتلاحقه السمعة السيئة أينما ذهب. وقد اكتشف عبد الحميد مع وجود إبراهيم حمدي — الهارب من البوليس، والذي تحذر الدولة من إيوائه بالسجن ثلاث سنوات وتغري على تسليمه بمكافأةٍ قدرها خمسة آلاف جنيه — اكتشف عبد الحميد مع هذه الحقيقة أنه يستطيع أن يتزوج من سامية بهذه «الورقة» التي رماها الحظ في طريقه، فهو يستطيع أن يبلغ عن إبراهيم ويقوم بتسليمه ويقبض المبلغ وتذهب أسرة عمه في داهية. ولكن «لا» إنه يفضل سامية على هذا كله. وقد تظاهرت الأسرة كلها بالموافقة على الزواج درءًا للخطر، ولكنه حين اكتشف الخدعة بخروج إبراهيم من البيت بعد أربعة أيام فقط — وكانوا قد قالوا له إنه سيبقى أسبوعين — جن جنونه وذهب إلى رئيس القلم ليخبره بكل شيء. ولكنه في اللحظة الحاسمة تراجع، ولم يجد مفرًّا من الكذب حتى ينجو عمه وابن عمه وضميره. ولكن القلم السياسي لم يكن ساذجًا، فراقب تحركات عبد الحميد واقتحم بيته في غيابه ثم اقتحم بيت عمه في حضوره. وعثر ضابط البوليس على مجموعة من القرائن التي تفيد أن «شيئًا ما» يربط يبين هؤلاء الناس وإبراهيم حمدي، ولكنه ليس شيئًا حاسمًا. وسيق محيي وعبد الحميد إلى سجن الأجانب، وأجريت معهم كافة عمليات التعذيب التقليدية والمستحدثة، ولكنهما لم يعترفا! لقد أحس محيي بأن شيئًا بين أضلعه — لا علاقة له بالوطنية — يمنعه من الاعتراف، بالرغم من هزاله الذي تدهور بصحته حتى أغمي عليه وظنوه قد مات وأحالوه إلى المستشفى. وعبد الحميد وجدها فرصة العمر ليثأر من كل ما هو سلبي في حياته فلم يعترف وقاد مختلف مظاهر التمرد في المعتقل، من الإضراب عن الطعام إلى تنظيم الاتصال بالخارج إلى إثارة الاحتكاك بالضباط والجنود. وكان السجن في حياة كل منهما نقطة تحول خطيرة من موقف المتفرج على الحياة والثورة

والوطنية إلى موقف المشارك بحياته في الثورة والوطنية. وامتدت نقطة التحول إلى خارج الأسوار ومضت تسرع الخطى إلى بيت محيي، إلى والديه وأختيه، وأصبح الأب منفعلًا «بالسياسة» متمردًا على «الأوضاع» ولم تعد ذكريات ثورة ١٩١٩م التي عاصرها صبيًّا هي كل ما يشغل باله من الثورات؛ بل أصبح الآن له ابن معتقَل بتهمة الثورة الجديدة التي تجيش في صدور المصريين جميعًا. ووصلت نقطة التحول في امتدادها إلى إبراهيم حمدي نفسه في الأماكن العديدة التي أخفته عن أنظار البوليس. كان إبراهيم قد بدأ يشعر في الآونة الأخيرة أن اغتيال عبد الرحيم باشا شكري أو ضباط البوليس السياسي عملٌ لا قيمة له! ولأول مرة يتوهج عقل إبراهيم بنورٍ جديد، بدأ خافتًا في البداية ثم أضاء فجأةً كل خلايا مخه، وعرف أن «الأفراد»، سواء كانوا إنجليزًا مستعمرين أو مصريين عملاء للاستعمار إنما هم «أدوات» في «نظامٍ» أكبر منهم، نظام تتفاوت أنصبة كل منهم في إقامته والحرص على بقائه والعمل على حمايته، ولكنه نظام لا أمل في «إصلاحه» بترميم أجهزته واستبدال حكومةٍ بأخرى، بل لا بد من «تغييره» من الأساس. وقفزت الفرحة من عيني إبراهيم، وسرعان ما أطل مكانها نوع من التفكير الهادئ المنظم، فهذا التغيير لا يحدث إلا بثورة، والثورة لا تتم إلا بتنظيم، والتنظيم لا يتكون إلا بالإيمان والناس والسلاح. وتحول تفكير إبراهيم من البحث عن وسيلة للهرب «خارج» مصر إلى البحث عن وسائل للبقاء «داخل» مصر. هو يعلم أن مصر حبلى بالمنظمات السرية والأحزاب العلنية. وهو يعلم أن المصريين بالرغم من كل ما يبدو على أجفانهم المثقلة بالنعاس فإنهم عطاشى إلى هذه اللحظة التي «ينتهي» فيها كل شيء، و«تبدأ» منها كل الأشياء. لم تكن هناك صورة محددة للثورة في ذهنه، المهم أن تأتي، والتفاصيل فيما بعد. وانحرف به تفكيره إلى دوره هو في هذا الخضم الجديد الهائل الذي اقتحم وجوده دون سابق إنذار. وقرر لنفسه ولزملائه قرارًا لا رجعة فيه: دعوني أكن الطلقة الأولى في ثورة مصر. إنهم يصمتون عن مصرع جندي أو اغتيال عميل، ولكنهم لن يصمتوا عن تدمير معسكر بأكمله! يجب أن يبدأ «الكفاح المسلح» بالمشروعات الكبيرة المنظمة. حينذاك ستنفجر الثورة في مصر كلها، وسيعرف المصريون الطريق الوحيد إلى تحقيق الأمل، إلى تحقيق سيادتهم على أرضهم، ويكفيني أن أكون العلامة الدامية إلى هذا الطريق. وأحضر له زملاؤه القنابل والديناميت، ورافقوه إلى مكان الخطة. وبعد دقائق تم نسف المعسكر البريطاني في العباسية، وبعد دقائق أخرى كان إبراهيم حمدي جثةً هامدة هوت على الأرض وصاحبها يكاد يقبل التراب وهو يبتسم، كان يستطيع

أن يستخدم مسدسه الكبير في الدفاع عن نفسه، ولكن اليد المصرية التي كانت تطارده سبقت يده وأردته شهيدًا ترسم دماؤه على الثرى كلماتٍ باقيةً في تاريخ ثورتنا. وشعر محيي في السجن «كأن إبراهيم لم يمت، ولن يموت، إنه يعيش دائمًا في صدره»، وإذا لم يكن قد اشترك في السجن في معركةٍ واحدة من معارك زملائه، فإن هذا لا يعني أنه كان بعيدًا عن أفكارٍ جديدة تتركز في كلمة «العنف»، ولكن العنف كان في رأسه «لقد أصبح يحمل فيها آراءً جديدة صائبة تصل إلى الهدف مباشرةً وتثير أمةً بأكملها». وقامت الثورة التي شاركت في صنعها الأجيال السابقة على ١٩٥٢م، وأحس محيي أنه اشترك في صنع البطل الجديد «أو ربما كان الأصح أنه اشترك في صنع البطولة، والبطولة ليست فردًا واحدًا يمكن أن يموت»، وإنما قوة لا يصنعها فرد «ولكن تصنعها أمه وتجسدها في فرد، فإذا استشهد هذا الفرد أو انحرف، جسدتها في فردٍ آخر، البطولة لا تموت أبدًا، ولا تنحرف أبدًا، ولم تمت بطولة إبراهيم ولا انحرفت، ولم تمت بطولة سعد زغلول، ولا مصطفى كامل ولا عرابي، لم تمت يومًا واحدًا، كانت بطولةً حيةً دائمًا، حيةً بحياة الشعب، تتجسد في الزعيم تلو الزعيم.»

والرواية على هذا النحو تكاد أن تقدم لنا «البطل الوطني الكامل» كما سبق أن قلت، فهو كالعادة ينتمي إلى إحدى فئات الطبقة الوسطى ولا تملأ رأسه سوى قيم هذه الطبقة ومبادئها وأفكارها، وهي قيم ومبادئ وأفكار مقهورة في ظل التحالف غير المقدس بين الاستعمار والإقطاع والرأسمالية الكبيرة، وهي لذلك قد تقترب من بعض الطبقات الأخرى الأكثر دنوًّا منها في السلم الاجتماعي حين يأتي ذكر العمال والفلاحين في سطر أو اثنين في الرواية، وإشارة إلى اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، وإشارة أخرى إلى المنظمات الثورية السرية. ولكن «البطل» هو التجسيد الموضوعي الأمين لهذه الطبقة الوسطى المصرية في الأربعينيات من هذا القرن؛ فقد حمل إبراهيم حمدي صليب طبقته كاملًا، رفع عنها كل خطاياها فكان فردًا كامل الفردية. وتقترن بطولته بظاهرتين هامتين هما الزعامة والاستشهاد، فهو ليس مجرد بطل بين الأبطال، وإنما هو بطل الأبطال هو الزعيم. وهذا هو بالضبط الدور الذي أعدت الطبقة الوسطى نفسها للقيام به، ألا تكون مجرد شريك لبقية الطبقات في الكفاح الوطني؛ بل أن تكون قائدة هذا الكفاح وزعيمته. ولهذا لم ينتمِ إبراهيم حمدي إلى أية منظمة تحقق أهدافه. كان هدفه غاية في الوضوح: أن يجلو الإنجليز عن مصر. ومن هنا جاء ذكر العمال والفلاحين كعناصر يمكن الاستعانة بها في تحقيق هذا الهدف فحسب. أما ما تشتمل عليه هذه الطبقات من قيمٍ اجتماعية ومصالح أخرى بعد الاستقلال، فهذه كلها «أشياء» ليست

في الخريطة التي رسمها بنفسه ولنفسه. وإبراهيم حمدي ليس زعيمًا فقط، وإنما هو شهيدٌ أيضًا. لقد مات دون أن يكون بطلًا تراجيديًّا أقبل موته نتيجةً حتمية لبذرةٍ سلبية في كيانه الذاتي الخاص، ومات أيضًا دون أن يكون بطلًا ملحميًّا يمثل الخير المطلق في صراعه ضد الشر المطلق وينتهي موته بانتصار الخير. كلا، لم يمُت إبراهيم حمدي بطلًا تراجيديًّا أو بطلًا ملحميًّا، وإنما مات بطلًا وطنيًّا ورمزًا باقيًا للثورة. فالثورة لم تنتهِ بموته لأن طبقته لم تنتهِ بنهايته. وهذه السمة أول ما تميز البطل الوطني؛ إنه فرد كامل الفردية حقًّا، ولكنه في فرديته المسرفة «يمثل» طبقةً كاملة و«يجسد» عمودها الفقري، أي أنه يستمد فرديته من عصارة القيم التي تشكل هي كيان الطبقة الوسطى. وهو «بطل» بقدر ما يمثل هذه الطبقة، وهو أن استشهاده تعبير حاد عما يصيب هذه الطبقة من نكسات وخسائر ومعاناة هائلة ضد القوى التي تصارعها. والطبقة الوسطى ليست خيرًا مطلقًا، والصراع الذي تتصدى لقيادته يستهدف اغتيال الشر المطلق لأن تكوينها الموضوعي يشتمل على نسبة من هذا الشر جنبًا إلى جنب مع نسبة الخير. والمعيار لخيرها وشرها ليس معيارًا ذاتيًّا محضًا، ولا موضوعيًّا محضًا. إنه معيارٌ مركَّب من الذات والموضوع، فالمجتمع من ناحيةٍ وما يناله على يديها من خير أو شر هو هذا المعيار، وتطورها النوعي المستقل من ناحيةٍ أخرى هو أيضًا هذا المعيار. وهذا هو التناقض الذي صوره إحسان عبد القدوس ببراعة في شخصية إبراهيم حمدي، فهو ليس تناقضًا ذاتيًّا يتصل بالنفس البشرية حتى يتحول بموته إلى البطولة التراجيدية، وإنما هو يحمل بين جنبيه التناقض الجوهري الأصيل في الطبقة التي يمثلها، فهو لا يمثل خيرًا مطلقًا فيموت في ساحة البطولة الملحمية. إنه بطل «وطني» يتصارع بين جنبيه الخير والشر المتولدان عن «تمثيله الموضوعي» للطبقة الوسطى، وليسا هما بالخير أو الشر بالمعنى الذاتي أو الروحي، إنهما ليسا «قدر» إبراهيم حمدي، بل هما قدر الطبقة المتوسطة المصرية، أن «تثور» وتتزعم «ثورات» الآخرين، وأن «تستشهد» وتفوز «بالبطولة» على الآخرين.

وقد صاغ إحسان هذه المعاني صياغةً تقترب من حافة القصة البوليسية، والرواية تغري كاتبها حقًّا بتتبع مطاردة رجال البوليس للبطل، كما أن طبيعة المجلة الأسبوعية — روز اليوسف — التي نشر فيها الرواية للمرة الأولى تغري من الناحية الصحفية البحتة أن يطيل الكاتب في المواضع التي تجذب فضول القارئ إلى الأعداد التالية. وقد نجم عن ذلك اتساع الحيز الذي استنفد الأيام الأربعة التي قضاها إبراهيم مختفيًا في

بيت محيي، وضيق المساحة التي «تطور» فيها الجميع بما فيهم إبراهيم نفسه. إن تطور إبراهيم من أسلوب «المغامر» الوطني إلى مرحلة «البطولة» الوطنية كان يحتاج إلى الحيز الأكبر، حتى لا يتورط الكاتب في «تقرير» هذا التطور دون تصويره موضوعيًّا. لقد اكتفى بتصوير الجانب البوليسي تصويرًا يتسم بالمهارة، حتى إن الرواية — من هذه الزاوية وحدها — تعد من أخطر الوثائق الفنية التي سجلت أساليب القهر وأجهزة الأمن فيها قبل الثورة. وبينما كان من الممكن أن يتوقف الكاتب بروايته عند استشهاد إبراهيم والإفراج عن محيي، نراه يعقد فصلًا دعاه «الفصل بعد الأخير» يؤكد فيه أن الثورة قد قامت وتحقق حلم إبراهيم. وهو «مطبٌّ» فني بالغ السوء كنت أنزه كاتبًا بارعًا كإحسان عبد القدوس من أن يتردَّى فيه، وهو مطب شبيه بالكلمات التي سطرها قبل الصفحة الأولى من الرواية وأشار فيها إلى أن أحداث الرواية تدور قبل الثورة. إن هذه الإشارة وتلك الخاتمة من الأخطاء الفنية الفادحة التي «تعمد» الكاتب أن يقع فيها فيما يبدو حتى لا يثير حول الرواية غبارًا من سوء الفهم. ولكن الرواية — من داخلها — تحمل عن الكاتب هذا العناء، فالأسماء والشخصيات والمواقف والأحداث، جميعها تصرخ بأنها «قبل الثورة»، وهكذا تسقط أهمية الإشارة التي تصدرت الرواية. والرواية أيضًا — من داخلها — تؤكد أن أبطالًا جددًا قد احتلوا خشبة المسرح الوطني التي سقط فوقها إبراهيم شهيدًا، ومعنى ذلك أن الغليان مستمر والثورة «حتمية» الوقوع. ويكفي الفن أن يقوم بهذا الدور الطليعي، لا أن يتحول إلى دور المسجل الوثائقي الذي يختم الرواية بما يشبه نهايات الحواديت، فبدلًا من أن يقول: «وعاشوا في تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات.» قال إن الثورة قامت، وإن بطلها الجديد قد انتصر. وهي خاتمةٌ مفتعَلة لا تتصل بأية ضرورة فنية بما قبلها اتصالًا فنيًّا وثيقًا، وإنما هي تعلن فقط عن شيءٍ آخر غير «الخوف من سوء الفهم» الذي أملى عليه الإشارة الأولى، تعلن رغبته في ربط الحاضر بالماضي على حساب الماضي من ناحيةٍ والفن من ناحيةٍ أخرى. ويبقى «الحاضر» وحده ثمنًا بخسًا لما تورطت فيه الرواية وكاتبها. وبالرغم من أن هذه الخطيئة في حق الفن قللت من قيمة «في بيتنا رجل» فإنها ستظل الرواية المصرية الوحيدة التي اكتملت فيها صورة البطل الوطني وما تشتمل عليه خطوط هذه الصورة من رموز.

تحتل علاقة البطل الوطني المثقف بالمرأة والحب حيزًا ثانويًّا في رواية إحسان عبد القدوس، في حين أنها تغطي المساحة الرئيسية في «قصة حب» ليوسف إدريس؛ ذلك

أن إحسان وقد اختار لقصته «البطل الوطني الكامل» محورًا للعمل الفني تدور من حوله مجموعة هائلة من الجزئيات والعناصر التي تتداخل فيما بينها على نحوٍ غاية في التعقيد، فإن المرأة حينئذٍ أو الحب لا يَعْدو أن يكون مجرد عنصر لا يتكامل إلا بغيره من العناصر الخالقة للعمل الفني ككل. أما يوسف إدريس، فقد التقط هذه الجزئية الخطيرة في حياة الإنسان عمومًا، وركز عليها الأضواء عندما أصبحت إحدى خصائص الإنسان «البطل» على وجه الخصوص. ونحن إذا استبعدنا «الفصل بعد الأخير» أو المذيلة — لا الخاتمة — المقحمة على قصة إحسان، نجد أنفسنا أمام «قصة حب» ليوسف إدريس، وقد بدأت من حيث انتهى بطل «في بيتنا رجل»، نجد أنفسنا — تاريخيًّا — غداة الأحداث الخطيرة التي بدأت بهبَّة ١٩٤٦م وتبلورت في الكفاح المسلح عام ١٩٥١م، وها نحن أولاء نستقبل اللحظات الحاسمة في تاريخنا عشية حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢م وما كان له من تأثيرٍ عميق في مجريات الأمور، بحيث استطاع أن يعجل بثورة يوليو ١٩٥٢م. وإبراهيم حمدي الذي انتهت به أحداث «في بيتنا رجل» صريعًا يُبعَث من جديدٍ في «قصة حب» مختفيًا من جديد «في بيت» أحد الزملاء الذين ابتعدوا عن العمل السياسي حقًّا، كمحيي في قصة إحسان، ولكنهم لا يرون بأسًا في حماية صديقٍ عن أعين البوليس ما دامت الشبهات بعيدةً عنهم كل البعد، كما هو الحال في شخصية «بدير» في «قصة حب»، فهو يستقبل صديقه «حمزة» مرحبًا، إلى أن تدخل «فوزية» في حياته فلا يتحمل أن يراهما وقد أكلت قلبه الغيرة من هذا الصديق المطارد الذي تأتيه «البنات» في مخبئه بالرغم من أنه إنسان بلا مستقبل. ولا تحدث في حياة بدير تحولات جذرية كتلك التي حدثت في حياة محيي بعد دخوله السجن، ولكن التحولات التي حدثت له اكتسبت أبعادًا إنسانيةً عامة، حتى إذا اقتنع برأي من آراء حمزة السياسية فإنه يقف باقتناعه عند حدود محبته لحمزة ولا يتسع وجدانه لمحبة «السياسة» التي لا يدري عنها — وهو في بيته الوثير — إلا أنها تعني شبح السجن والمطاردة والجوع والتشرد، فتلك هي أحوال صديقه «المهندس» حمزة الذي فُصِل من عمله وراح يكوِّن لجان الكفاح المسلح ويبني المعسكرات ويرفع الروح المعنوية للمناضلين ويجمع التبرعات للعمل الوطني ويصل ليله بنهاره في عملٍ لا يكل من أجل «الوطن» وهو لا يجد ما يقتات به أو يحمي جسده النحيل من البرد المتوحش.

ولا تعتمد قصة يوسف إدريس على «الحدث» في نموه وتطوره كما لاحظنا في قصة إحسان؛ حيث يكاد أن يكون الهرب أو الاختفاء في حياة الشخصيات جميعًا هو الحدث

الدرامي الذي يتطور مع هذه الشخصيات وبها. في «قصة حب» يعتمد الكاتب على بناء الشخصيات لا على بناء الأحداث؛ ذلك أن الاختفاء في حياة حمزة وفوزية وبدير لا يشكل جوهر البناء الدرامي لأنه لا يسهم في تطور القصة وشخصياتها ومضمونها الفني. وشخصية «البطل» هي المحور الذي تدور من حوله بقية «الشخصيات» لا الأحداث، فالعلاقة التي تربط إحدى الشخصيات بالبطل هي التي تدفع ببناء القصة في هذا الاتجاه أو ذاك، هي التي ترسم هذه الزاوية أو تلك، هي التي تحدد بشكلٍ قاطع مسار ما نسميه بالتفاعل بين الشكل والمضمون في العمل الفني. وشخصية حمزة نلتقي بها في غمرة النضال الوطني ضد الاستعمار الإنجليزي مع بداية الخمسينيات من هذا القرن. ويستخدم الكاتب بقية الشخصيات «كمحك» يبرز قيمة المعدن الذي تكونت منه هذه الشخصية، ثم يستخدم الشخصية نفسها كمونولوج داخلي وفلاش باك في وقتٍ واحد حتى يحلل كيمياء الأرض وطبيعتها التي استخرج منها هذا المعدن الإنساني. من خلال شخصية «فوزية» نتعرف على بعض صفات هذا المعدن. قالت له ذات يوم: «الناس خلاص استسلموا، عاملين زي التمساح الميت مهما تنغز فيه ما يحسش.» قال لها: «لو كنتي في إسكندرية يوم ٦ مارس وشفتي العيال وهم فاتحين صدورهم وداخلين على المترواليوزات ما كنتيش تقولي كده.» ليس «الحوار» النظري وحده هو الذي يؤكد الروح النضالية عند حمزة، وإنما «الواقع» الذي عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من «المنهج الثوري» صفةً جوهرية للمعدن الذي تكونت منه شخصية حمزة. ومن خلال فوزية أيضًا نتعرف على جانبٍ آخر أو صفة أخرى في معدن حمزة حين «مثلت» عليه دور المستنكرة أن يكون البطل «عاشقًا»، قال لها في بساطةٍ أذهلتها: «إنتي واخدة عنا فكرة مثالية قوي، أنا مش بطل ولا كلام من ده. فاهماني ازاي أنا من لحم ودم وعندي نفس المشاكل الجنسية والنفسية اللي عند كل الشباب اللي زيي.» ومرة ثانية أقول إنه ليس بالحوار وحده تحيا المشكلات العادية في حياة البطل، وإنما «الواقع» الذي عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من «الفطرة الإنسانية المألوفة» صفةً جوهرية للمعدن الذي تكونت منه شخصية حمزة.

هناك شخصية أخرى مثل شخصية «أبو دومة» التربي الذي أخذ يروي لحمزة كيف استدرج جنديين إنجليزيين في المقابر، وكانت ثلة من الجنود قد أتت «أيام سعد باشا» لتفتش الترب وقتلهما «ولا حد شاف ولا حد دري»، وقد ظن حمزة أن الرجل «يبالغ» في ادعاء البطولة، وبالتالي فإنه يبالغ في قدرته على إيجاد مخبأ له عن أعين البوليس،

ولكنه فوجئ به «يخلق» له مكانًا نادرًا في مقبرة داود باشا ويرفض أن يأخذ شيئًا في مقابل هذا العمل قائلًا في ذعرٍ حقيقي: «هو أنا راجل واطي!» كشفت هذه الشخصية لحمزة أن «في كل إنسان جزء طيب ونضيف وثوري». وهكذا بقية الشخصيات، كانت كل واحدة منها تكشف في علاقتها بحمزة عن صفاته السلبية والإيجابية على السواء أو أن هذه العلاقات كانت تكوِّن فيما بينها «شخصية حمزة» أو معدنه. أما الأرض التي استخرج من جوفها هذا المعدن، فقد تكفلت بها مونولوجات البطل الداخلية وذكرياته التي عبَّرَت عن نفسها في الفلاش باك أحيانًا وفي الأحاديث المتبادلة بينه وبين الآخرين في معظم الأحيان. ما هي هذه الأرض التي خرج من بطنها هذا «المعدن البطولي» بكل ما يشتمل عليه من سلبيات وإيجابيات؟

لقد ولد حمزة في مرحلة حية من تاريخ مصر، وحين رأت عيناه النور كانت المظاهرات من أول المعالم التي تشكَّل بها «الكون» في نظره، وعاش حتى رأى المظاهرات غير مقصورة على الطلبة «إنما فيها طلبة وناس كبار وناس بجلاليب وتجار وكمسارية ترمواي وعمال وأولاد من اللي بيلموا سبارس ويمسحوا جزم وصبيان ورش، الأولاد اللي بيقولوا عنهم الغوغاء». كانت مصر تمور بالثورة الوطنية، ولكن البعد الاجتماعي في الثورة هو البعد الغالب على تكوين حمزة، وهذا ما يبتعد به خطوةً عن نموذج «البطل الوطني الكامل» في قصة إحسان. إن وطنيته قد ولدت ومعها هذا العنصر الاجتماعي الواضح، بالرغم من كل الملامح التي قد تجمع بين حمزة وإبراهيم حمدي. بل أقول إن التطور الأخير في حياة إبراهيم حمدي، التطور الذي جعله يفكر في الجماهير المسحوقة والثورة الشعبية المنظمة، هذا التطور هو نقطة الانطلاق في حياة حمزة، بعد أن كان خاتمة الحياة عند إبراهيم حمدي. ونقطة البداية لا تخلو تمامًا من سمات النقطة التي بدأ منها إحسان عبد القدوس، فحمزة أيضًا ينظر إلى المسدس في بدايات تطلعاته الوطنية نظرةً تمتُّ بصلة قرابةٍ إلى الفوضويين في فرديتهم وتبتعد خطواتٍ عن الثوريين في تنظيماتهم، يقول حمزة: «أيام أن كنت في توجيهي وأولى جامعة كنت عاوز مسدس وبس، كانت كل حياتي متبلورة في حصولي على مسدس، مش مهم أستعمله في إيه، المهم كنت عايز مسدس وبس.» وحمزة ليس ابنًا لأحد الموظفين كوالد إبراهيم أو محيي، وإنما هو ابن عسكري دريسة في إحدى القرى ناضل هو وزوجته بالجوع والمرض والصبر ليدخل المدرسة، وعندما شب أخوه ألحقوه وهو بعدُ صغيرٌ بورَش السكة الحديد حتى يصبح ميكانيكيًّا، ولكن القطار بتر إحدى ساقَيه ذات يوم أسود، فاكتفى بالعمل خفيرًا

للمزلقان. كل هذا حتى يفسح لأخيه الأكبر مكانًا في المدرسة ثم الجامعة ليتخرج مهندسًا تزهو به الأم التي ضحت بعمرها من أجله وهي تطرز المناديل بأوية لنساء القرية، وأخته العانس التي لم تجد لفقرها زوجًا يسترها. واستطاع حمزة أمدًا من الزمن أن يزامل بين المدرسة والمظاهرات، ثم بين الجامعة والوطنية، إلى أن تخرج مهندسًا ولكن بعد فوات الأوان، فقد حالت أحوال البلد بينه وبين القدرة على الجمع بين الحياة العادية والثورة. وبعد أن كان حلمًا يراود الأب والأم والأخ والأخت أن يعود إليهم المهندس أو جواباته على الأقل وبها ما يمسك رمقهم ويعفيهم من الذل والعذاب، كان حمزة قد رسم لنفسه طريقًا آخر وحلمًا آخر يجمع فيه بين الإنجليز وسارقي أقوات الشعب في سلةٍ واحدة، يعد لها مع الجماهير الثائرة نارًا كافيةً لحرقها إلى الأبد «الحكاية يا سيد مش حكاية الإنجليز، دي حكايتنا احنا، حياتنا ومستقبلنا». على أن حمزة لم يتخلَّ لحظةً واحدة عن دوره الأساسي كأحد أبطال المقاومة الوطنية، فالكفاح المسلح ضد المحتل هو الطريق الوحيد الذي يجمع الشعب كله من أجل الاستقلال، وهو الطريق الذي صادف فيه «فوزية»، إحدى المدرسات الكثيرات اللائي يشتركن بما يقدرن عليه في المعركة، فتاةٌ تمور بالحماس وتتطلع إلى المعرفة وتحب حمزة، وفي غمرة حماسها تتخيل، وتعيش خيالها كأنه واقع وتعامل واقعها بهذا الخيال، فتبدو لنا من الخارج «كذابة» وهي طموحة لأن تحطم أسوار الواقع لتعيش في الحلم كأي رومانتيكية أصيلة من نفس العصر الذي عاشت فيه «نوال» التي أحبت إبراهيم حمدي، وأحبت فيه الثورة والكفاح، وشاركت من أجله في بعض ما تقتضيه الثورة ويحتمه الكفاح. هكذا «بالغت» فوزية حين أحضرت لحمزة مبلغًا من المال على أنه من تبرعات زميلاتها ولم يكن سوى «قرض» منهن، وهكذا لجأت إلى «التمثيل» بأنها لا تفكر في الحب وأنها قد فوجئت به يحبها حتى يظن أنها بطلةٌ خرافية بينما كانت هي غارقةً في حبه، وهكذا لجأت إلى «الادعاء» أنها تستطيع إخفاء الحقيبة المحملة بالديناميت وكادت — في نفس الوقت — أن تهرب من سائق التاكسي وعادت إليه في اللحظة الأخيرة وقد «أفاقت» من هول ما وصلت إليه من «ازدواجية» فقررت أن تبوح له بكل شيء، وأن تتزوجه بالرغم من كل شيء. حينئذٍ يفيض القلب على شفتي حمزة: «أنا مش بحبك حب عادي، أنا حبيت مصر فيكي، حبيت النيل اللي في دمك وبياض القطن اللي في وشك وشمسنا الحلوة اللي عسلت في عنيكي.»

وليست «الشخصيات» في «قصة حب» مجرد مرآة للشخصية الرئيسية وإنما لها كينونتها الخاصة وذاتيتها المستقلة. بدير — مثلًا — الذي استقبل صديقه في أحرج

اللحظات، هو الذي طرده عندما «نهشت» الغيرة قلبه، وهو أيضًا الذي ناداه في الأهرام أن يعود! وأم محمود — زوجة أبو دومة — امرأة جميلة وتعرف القراءة والكتابة ولكنها تحب زوجها التربي ويرشحها حمزة لعضوية لجنة الكفاح المسلح. وسعد، المناضل الذي جاء بفوزية إلى حمزة في المعسكر، تحول في ظل الأحكام العرفية إلى ضائع يبحث عن اللذات الطارئة في العربات الفاخرة، ولكنه كان أول من وصل قبل الموعد حين اتصلت به فوزية وأخبرته بمكان الاجتماع في المقابر وأن لجنة الكفاح استأنفت نشاطها. ورشدي الذي كان شعلة النشاط الوطني رفض أن يُئوي حمزة ليلةً واحدة، ثم تبين فيما بعد أنه يؤدي خدمات من نوع ما لرجال الأمن. وهكذا يعتمد يوسف إدريس في بناء قصته على «الشخصيات» التي تتمتع بوجودها الخاص إلى جانب إبرازها لبعض الصفات في معدن الشخصية الرئيسية.

لقد أجهض ٢٦ يناير ثورة الشعب، ضد الإنجليز وضد مستغليه، وكان على الثوار من أمثال حمزة أن يتحاشوا الوقوع بين يدي البوليس حتى يتمكنوا من الإبقاء على الجذوة المتقدة «وعرف الناس من الحارق ومن الضارب، والناس حين يحددون أعداءهم لا يترددون، وبدَءوا يسخرون، وانطلقت النكات بادئةً برأس الرمح ووزرائه ولم تترك حتى الذيول، وشدد الأعداء من قبضتهم ليغلقوا الأفواه، ولكن كانت السخرية قد أضاعت رهبتهم وهونت من شأنهم، فقابل الناس الضغط بإحساسهم أن لا بد من التقدم خطواتٍ أخر، وشعر الأعداء بالخطر، وانهالت ضرباتهم هوجاء، ومع كل ضربة يزداد تجمع الناس ويتعلمون، ويلتفون حول المضروبين، فيخاف الضاربون، ويزداد البطش فتقترب النهاية.» ويكاد البوليس أن يمسك بحمزة قرب النهاية حين أعطى موعدًا للقاء أحد المناضلين، ولكنه يتمكن بواسطة الأعداد الغفيرة من الناس في الشارع والأزقة والحواري والسوق، الجماهير التي لم تلتفت إلى خدعة النداء البوليسي «امسك حرامي» فتركت البطل يجري ويجري حتى أفلت من أيدي الوحوش المتربصة. وهي نهاية تختلف عن نهاية «في بيتنا رجل» من حيث الشكل ذلك أن مصرع إبراهيم حمدي لا يختلف في جوهره عن نجاح حمزة في الهرب. والرواية الوطنية في مصر من هذه الناحية أقرب إلى روح الملحمة، وإن لم يكن حمزة أو إبراهيم بطلًا ملحميًّا، وإنما قصدت روح النزال بين البطل والقوى الخارجية وروح الغلبة لعنصر الخير على عناصر الشر مهما مات البطل في قصة إحسان أو نجا كما هو الحال في «قصة حب» ليوسف إدريس. وإذا كانت القصة الأولى قد أنجزت مهام «البطل الوطني الكامل» فإن القصة الثانية التقطت

تطوره الأخير، وهو ليس تطورًا مقصورًا على رمز البطولة الذي بدأ يستوعب ملامح جديدة، وإنما هو أيضًا تطور الثورة الوطنية إلى درجة الالتحام بالثورة الاجتماعية أو تطور البطل الوطني إلى «بطل ثوري» يبتعد بموته خطواتٍ عن مملكة التراجيديا، ويقترب خطواتٍ من عالم الملحمة.

إذا كانت علاقة المرأة المصرية بحركة الكفاح الوطني تحتل حيزًا ضيقًا في قصة إحسان عبد القدوس، وإذا كان هذا الحيز قد اتسع ونما وتطور في قصة يوسف إدريس، فإن هذه العلاقة هي المشهد الرئيسي في قصة لطيفة الزيات التي كتبتها عام ١٩٦٠م تحت عنوان «الباب المفتوح». لقد شاركت نوال في قصة «في بيتنا رجل» حبيبها إبراهيم حمدي همومه، وكان العمل الوطني واحدًا من هذه الهموم، أي أنها عرفت الوطن من خلال الرجل. وشاركت فوزية في «قصة حب» حبيبها حمزة حياته التي لم تنفصل لحظةً واحدة عن حياة الشعب المصري، أي أنها عرفت الوطن من خلال الرجل والشعب المصري معًا. أما في «الباب المفتوح» فقد عرفت ليلى رجالًا كثيرين، ولكنها عرفت الوطن قبلهم جميعًا وبعدهم جميعًا. لم يكن «الرجل» في أي وجه من وجوهه أو جزئية من جزئياته، يشكل همزة الوصل بينه وبين قلب ليلى وقلب مصر. بل اتسم اللقاء الحار بين ليلى ونضال الشعب المصري ضد الاستعمار بالمباشرة والتلقائية، كما اتسمت البطولة الوطنية في «الباب المفتوح» بأنها بطولة الشعب في مجموعه وليست بطولة فردٍ من الأفراد، سواء قُتِل هذا الفرد في أرض المعركة كعصام أو جُرِح كليلى أو نجا كمحمود وحسين. ويبرز معنى البطولة ورمزها في هذه القصة من خلال البناء الروائي الذي أسسته الكاتبة بمهارة وحذق شديدَين أكثر مما يبرز في «موضوع» المقاومة ذاته كمحورٍ فكري للعمل الفني.

والرواية — من زاوية البناء التاريخي — تغطي مساحةً زمنيةً طولها عشر سنوات تبدأ من ٢١ فبراير ١٩٤٦م، وتنتهي غداة صد العدوان الثلاثي في نوفمبر ١٩٥٦م، ولكن الكاتبة لا «تسترسل» مع هذا البناء التاريخي يومًا فيومًا لأن الرواية لا تدخل في باب المطولات النهرية التي تعتمد على التطور التدريجي واللقطات البطيئة. إن مظاهرات فبراير ومارس ١٩٤٦م والكفاح المسلح في منطقة القناة عام ١٩٥١م ورد العدوان عام ١٩٥٦م، ليست هذه كلها إلا «علامات» في طريق الكفاح الوطني المصري تسترشد بها مؤلفة «الباب المفتوح» في تبيان حركة التطور من ناحية، والجذور الضاربة في أعماق الأرض المصرية من ناحيةٍ أخرى. أي أن الوجه التاريخي للرواية ليس مقصودًا في ذاته،

وبالتالي فلا مجال للمقارنة أو المطابقة بين «الواقع التاريخي» و«الواقع الروائي» في قصة لطيفة الزيات، لأنها لم تستهدف قط أن تؤرخ للحركة الوطنية المصرية، وإنما أرادت أن تسجل فنيًّا إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة المصرية.

والرواية — من زاوية البناء الاجتماعي — تواكب مجموعةً هائلةً من أحلام وتطورات ومركبات الطبقة المتوسطة المصرية في مختلف درجات نموها وشرائحها ومراحل عمرها، ولكن الرواية تركز بوجهٍ خاص على فئة المثقفين من أبناء وبنات هذه الطبقة، وتختار أزمة الأزمات في حياتهم الفكرية والاجتماعية خلال الأربعينيات من هذا القرن، وهي أزمة الوجود المعنوي أو أزمة القيم أو أزمة الضمير. أي أن الكاتبة لم تقصد قط إلى أن تصور الطبقة المتوسطة المصرية في ذاتها بشكلٍ عامٍّ أو أن تصور البرجوازية الصغيرة بشكلٍ خاص، وإنما هي استهدفت أن تصوغ فنيًّا أزمة الضمير الفكري عند مثقفي الثورة الوطنية الديمقراطية الذين اكتوَوْا بنيران العلم والمعرفة «في الكتب» والتخلف المروع «في الواقع»، والتهبَت صدورهم بضرورة إنجاز مهام الثورة الوطنية جنبًا إلى جنب مع المرارة التي تسد حلوقهم كلما تذكروا «أهوال الوضع الاجتماعي» الضاغط على قلوبهم، فيكسب «الاستقلال» في عقولهم معنًى مختلفًا كل الاختلاف عن معناه التقليدي.

والرواية في بنائها الفكري والفني تفسر لنا هذا التوازي المحكَم بين مختلف الخيوط الصانعة لهذا النسيج الذي ندعوه ببطولة الشعب المصري في مقاومة الغزاة من خلال ثلاث أو أربع شخصيات طفَت على سطح الأحداث، ومن خلال مئات الألوف الراسخة في القاع تصنع البطولة بأيديها وتخلع عليها هذا الاسم أو ذاك حتى تحتفظ به ذاكرتنا «رمزًا» فحسب إلى ملايين الأسماء التي تضيق عنها الصفحات فيلجأ المؤرخون والكُتاب إلى تسميتها بالجماهير أو الشعوب. وإذا كانت قصة «في بيتنا رجل» من النوع الأدنى الذي يصنف باسم الروايات الوطنية حيث تدور الأحداث حول محورٍ واحد هو «البطل الوطني الكامل»، وإذا كانت «قصة حب» قد زاوجَت بين العمل الوطني والحياة العاطفية للبطل، كما زاوجت بين البعد الاجتماعي والبعد الوطني بحيث يصعب تصنيفها تحت عنوان الرواية الوطنية، بالرغم من انعقاد بطولتها لأحد أبطال المقاومة الشعبية، فإن لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» تقوم بعملية تطريزٍ باهرة حقًّا لمختلف الخيوط النفسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية، بحيث يصبح «الوجه الوطني» للرواية مجرد عنصر من عناصرها لا يتكامل معناه ولا تتبلور دلالته إلا برفقة بقية العناصر المزاملة والملازمة له على طول النسيج الفني للرواية. فليس المحور الوطني هو الخيط الوحيد

السائد على هذا النسيج؛ بل هو يتشابك ويتداخل مع محاور عديدة تتصل بأوضاع طبقة هي الشريحة البرجوازية الصغيرة، وتتصل بأوضاع فئةٍ محددة من هذه الشريحة هي طائفة المثقفين، وتتصل بأوضاع أزمة من أزمات المثقفين تواجههم فور انبثاق التناقض بين القيَم الجديدة التي يحملونها في عقولهم والعلاقات الاجتماعية الراسخة في سلوكهم والراسبة في قلوبهم، تلتقي هذه الخيوط جميعها في «الباب المفتوح» متجاورةً حينًا ومتصارعةً حينًا آخر ومتفاعلةً دومًا. وكذلك كان من شأن هذا التطريز الدقيق الباهر أن اختفت البطولة الفردية في العمل الوطني، ولا شك أن «ليلى» هي بطلة الرواية «ككل» ولكنها ليست على الإطلاق بطلة الجانب الوطني منها، وهي خطوة تالية لقصة يوسف إدريس من حيث إن حمزة كان بطلًا فردًا بالرغم من انتمائه للجماهير العريضة، فالمعارك الثلاث الرئيسية التي تدمدم بها قصة لطيفة الزيات من ١٩٤٦م إلى ١٩٥٦م مرورًا بعام ١٩٥١م لم تبرز بطلًا روائيًّا فردًا، وإنما أوحت على الدوام «ببطولة الجماعة» البشرية غير المنتقاة من طبقة أو فئة أو طائفة بعينها، الجماعة التي تكاد تمثل «مصر» في إطارها القومي الشامل. على أن هذا البعد القومي في الرواية لا يطمس البعد الاجتماعي الذي يبدو في سلسلة لا متناهية الأفعال وردود الأفعال، سواء في مستوى البرجوازية الصغيرة التي تحتل الشاشة الرئيسية للعمل الفني أو في مستوى بقية الطبقات التي تحتل المراكز الثانوية.

ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين حياة ليلى في البيت والمدرسة وحين خرجت في مظاهرات ١٩٤٦م «وهي طفلة تائهة في الطريق بين ناس غرباء ينظرون إليها ولكنهم لا يرون دموعها، وهي مدام كوري وبطل يحطم قضبان السجن لينقذ شعبه من الاستعمار، وهي كل هذا وأكثر من هذا، أو هي على الأقل معهم». لقد حاولت ليلى أن تتراجع من المظاهرة تحت ضغط ابنة خالتها «جميلة» وأن تشق لنفسها طريقًا يفصلها عن الكتلة الآدمية المتدفقة. «ولكن الكتلة جرفتها في طريقها وفصلتها تدريجيًّا عن جميلة، ووجدت ليلى نفسها في الشارع»، ثم لمحت ليلى أباها وقد حملتها أكتاف الطالبات وهي تهتف، وتخيلت للحظةٍ ما سوف يحدث عند عودتها إلى البيت، ولكنها سرعان ما اندمجت في المشهد المثير «ولم تعد تراه. لم تعد ترى إلا هذه الآلاف وقد انصهرت في كلٍّ، كل إلى الأمام يدفعها، كل يحيطها ويحميها، وانطلقت من جديد تهتف بصوتٍ غير صوتها، صوت وحَّد كيانها وكيان الكل».

ولقد دخلت ليلى عدة تجارب بعد أن وقفت منها الأسرة موقفًا عنيفًا لاشتراكها في مظاهرات ١٩٤٦م، كما وقفت من أخيها محمود نفس الموقف حين جرح في إحدى

هذه المظاهرات برصاصةٍ إنجليزية. وكان موقف الأسرة من المشاركة في العمل الوطني، موقفًا عامًّا وشاملًا من المشاركة في «الحياة» كلها. وهكذا تقف الأصول والقواعد المقررة حائلًا بين ليلى وبين أن تحيا حياتها بلا تمزُّقٍ بين إرادتها وإرادة الآخرين. وحين قرر محمود أن يذهب إلى خط النار في خضم المد الوطني عام ١٩٥١م أنذرته الأسرة بأنه لن يعود ابنًا لها إذا عاد من الحرب. ولكن محمود لم يأبه لإنذار الأسرة وذهب «وفي قلب كل إنسان تطوف رغبة في أن يكون هناك، وجهًا لوجه أمام العدو في معركة حياة أو موت». أما عصام — ابن خالتها الذي تُبادله الحب — فقد تراجع في اللحظة الأخيرة أمام «حركات» أمه وتمثيلها البارع. وكان نكوص عصام عن السفر إلى منطقة القناة بداية «الهزيمة» في حياة ليلى؛ حيث انتهت تجربة الحب يوم همست جميلة في أذن ليلى بما يجري بين عصام والخادمة في الظلام كل ليلة. ولكن الكاتبة لا تدمغ إنسانًا ما بالشر المطلق أو الخير المطلق، فكما أنها تختار شخصياتها المحيطة بالبطلة اختيارًا «إنسانيًّا» عميقًا، فهذه شخصية قوية وتلك شخصية ضعيفة، فإنها أيضًا تبرز في الشخصية القوية بعضًا من نقاط ضعفها، كما تبرز في الشخصية الضعيفة بعض ما تنطوي عليه من مواطن القوة. وهكذا نجد عصام في حرب ١٩٥٦م على خط النار الأول في بورسعيد حيث يلقى مصيره شهيدًا. هذا التباين في اختيار الشخصيات وتكوينها هو «المنهج» الفني الذي آثرَته لطيفة الزيات لتكسب شخصياتها حيويةً دافقة فتشعر بإنسانيتها من لحم ودم، وهو المنهج الذي جعل من بطولة ليلى نموذجًا للقلق والحيرة والعذاب، فالحياة من حولها ليست بيضاء تمامًا أو سوداء تمامًا حتى تحسم اختيارها بين الأبيض والأسود، وإنما تتعدد الألوان بين هذين اللونين تعددًا مذهلًا يوقعها في الاضطراب ويكاد يوقع بها بين براثن الخلل. بل إن شخصية ليلى في الواقع الروائي ليست شخصيةً متجانسة إلا في أضيق الدوائر، وإنما هي مزيج معقد من مركبات كثيرة أسهمت في صنع كافة مراحل تطورها. فهي قد رفضت عصام حقًّا، ولكنها تتجاهل «حسين» تجاهلًا مفتعلًا؛ إذ هي معجبة بانضوائه في صفوف الفدائيين واشتراكه في القتال الفعلي، وتفاؤله الصريح بالرغم من حريق القاهرة ومهادنة الحكومة للإنجليز وتناقص عدد المقاتلين، وهي معجبة بقدرته على الوقوف إلى جانب محمود في أرض المعركة حين نال منه التشاؤم وراح يردد كلمات أبيه: «إن الحكومة غير جادة في موقفها، وعناصر الخيانة متوفرة، وماذا تستطيع الشجاعة والبطولة أن تفعل؟» ولم تكن هذه الكلمات هي الخط الأصيل في تفكير محمود، فهو الذي كتب إلى ليلى من الميدان يقول إن الخوف هو الذي يجعل

للكفاح لذة «فالإنسان يتقدم وهو خائف ولكن قوةً أكبر منه، أكبر من خوفه تدفع إلى الأمام»، هي — ليلى — معجبة بحسين لأنه جعل شعاره في المحنة «دي مش ممكن تكون النهاية» حتى وألسنة اللهب تأكل جمال القاهرة في ٢٦ يناير المشئوم. ويبدو أن هذا الإعجاب بحسين قد تطور في أعماقها إلى حبٍّ لم يطفُ على السطح وإنما تمكنت من كبته بمهارةٍ كرد فعل لتجربتها مع عصام، وكتجربة جديدة مع الحياة بالخضوع للأهل والمعارف والأصدقاء، والارتباط أمامهم جميعًا بالدكتور رمزي أستاذها في الجامعة الذي لا يحبها ولا تحبه، وإنما جريًا وراء الأصول والقواعد المقررة شاءت أن تدفن نفسها حيةً بين أحضان العُرف العام. كان قبولها الارتباط برمزي نوعًا من الانتحار، وكانت فترة الخطوبة نوعًا من الموت البطيء، ولكنها قبِلَت الانتحار والموت ورفضَت الحياة مع حسين الذي سافر في بعثة إلى الخارج وخياله يقترن بليلى و«الأبطال الذين وقفوا للأعداء شامخين، والفرحة الغامرة التي تألقت في عينَي الصبي حين رفع رأسه لآخر مرةٍ ليشاهد النار وهي تتأجج في معسكر من معسكرات الإنجليز، والأسطى مدبولي يزحف وهو جريح ويحرق مخزن البترول بقنبلةٍ يدوية ويحترق معه وهتافه بسقوط الاستعمار يدوي في سكون الليل يهز الأعماق ويهز الأرض ويفجر منابع الثورة». وما لبث حسين أن عاد من أوروبا عشية العدوان على بورسعيد، وبينما كان الدكتور رمزي يقول: «المثقفون فئة مختارة، فئة ما تحاربش، كل بلد ينقسم إلى قسمين، قسم يفكر وقسم يحارب. والدفاع عن البلد يجب أن يقتصر على غير المثقفين.» كان حسين ومحمود وعصام وسناء وليلى، جميعهم في أتون المعركة، وتذكر ليلى كلمات حسين إليها في أحد خطاباتها، كلمات تذكرنا بما قاله حمزة يومًا لفوزية في قصة يوسف إدريس، كلمات نابعة من القلب ومنبثقة من أعمق خلجات كيانه: «ومنشأ الصعوبة أن حبي لوطني كان قد اختلط بحبي لك، حتى أصبحت أنت رمزًا لكل ما أحبه في الوطن.» وعندما دوت قنابل العدو ورشاشاته من حولها أحست بشيء ينتفض في داخلها كالعملاق «شيء جديد مثير لا يتخلى عنها أبدًا، شيء أقوى من النار التي تحترق في صدرها ومن الثلج الذي يرتجف في أطرافها، أقوى من الاسترخاء، من التراب، من الموت»، ولعلها قارنت في ومضة ذهن بارقة — وهي تخوض في الدم وتصطدم بالأشلاء والجثث ووجوه الجرحى — لعلها قارنت بين هذا «المصير» الذي آلت إليه حياتها والمصير الذي كان «محتملًا» أن تئول إليه مع رمزي، وهو المصير الذي عايشت طرفًا منه في حياة ابنة خالتها جميلة التي تزوجت بالأصول والقواعد المقررة، فكانت النتيجة هذه «الحياة الأخرى» التي تحياها بين

أحضان هذا الرجل أو ذاك ممن يحومون حولها كالذباب. وهو أيضًا المصير الذي انتهت إليه حياة صديقتها «صفاء» ابنة دولة هانم التي فضَّلَت الانتحار على أن تعيش حياتها لحساب الآخرين. نماذج عديدة لا حد لتباينها وتفردها، تعرضها الكاتبة في تسلسلٍ وتشابُكٍ وتداخل مع بعضها البعض، حتى يبدو مصير ليلى في النهاية التي حددته لها أرض المعركة الدامية في بورسعيد وهي تلقي بخاتم خطوبتها — الشيء الوحيد الذي يربطها برمزي وأهلها وكل ما يمثلونه من قيم — ثم تلقي بنفسها بين ذراعي حسين بكل ما يمثله من قيم. هل ترتبط هذه «النهاية» أو هذا «المصير» بما سبق من مقدمات؟ أم أنه «حالة مفاجئة» قلبت موازين الرواية؟ لو أدركنا أن لطيفة الزيات تعتمد اعتمادًا — يكاد أن يكون مطلقًا — على صياغة المد والجزر وتجاور السلب والإيجاب؛ لقلنا إن هذا المصير الذي انتهت إليه ليلى — ومصر معها — لم يكن قط حالةً عرضية مفاجئة، وإنما جذوره غائرة في الأعماق، قد تتعثر شعيراتها أو تجف العصارة في بعض بذورها أو تميل للرياح بعض أغصانها أو تذبل بعض أوراقها، ولكنها أخيرًا تثمر، وتثمر ثمارًا تنتمي إلى هذه البذور التي تجذرت في الأعماق وارتوت بعصارة الأجيال وسمدت بدمائهم ثم أورقت وازدهرت. إن ليلى التي خرجت في مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦م — وتلك هي البذرة الأولى في حياتها — هي نفسها ليلى التي كتبت في طلب الوظيفة أن تكون بورسعيد محل عملها وهي التي اشتركت في القتال وجرحت. وما جاء قرارها بقبول حسين ورمْي خاتم رمزي إلا تتويجًا لهذه المسيرة البطولية في تاريخها، وتاريخ الشعب الذي تنتمي إليه. لقد أدرك محمود حين رفضت مغادرة بورسعيد «أن نفس الشيء الذي حدث له أثناء معركة الفدائيين في القناة قد حدث لها. لقد خرجت من دائرة العائلة، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل. وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن»، وربما كانت ليلى نفسها قد أدركت هذا المعنى وهي تنحني تسند إلى صدرها امرأةً شابة فقدت ساقيها ثم مالت عليها تغطيها بملاءة بيضاء والتقت عيونهما، أو وهي ترى الدماء تنزف من عصام وقد طوى يده اليمنى على قنبلة، ووجهه الشاحب يتألق بشفافية أثيرية وعيناه تلمعان ببريق وهاج «وكأنه يرى رؤيا رائعة الجمال».

إن قصة «الباب المفتوح» لا تؤرخ كما قلت للحركة الوطنية المصرية. ولكنها تسجل فنيًّا إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة في بلادنا. ولولا ما أصرت عليه الكاتبة من تقسيم للرواية إلى ما يشبه الأجزاء التاريخية؛ فتبدأ الجزء الأول بأمسية ٢١ فبراير ١٩٤٦م وتبدأ الجزء الثاني بثورة يوليو ١٩٥٢م وتبدأ الجزء الثالث بيوم ٢٩ أكتوبر

١٩٥٦م، لولا هذا التقسيم التاريخي المتعسف للرواية لجاء هذا الإيقاع أكثر دلالةً على ما يرمز إليه تطور ليلى من نمو حركة المقاومة المصرية. جاء هذا التقسيم شبيهًا بالحواجز لا بالفواصل الموسيقية، لا يتسق مع المنهج العام للرواية الذي يعتمد على التداخل والتشابك والتطريز الماهر الدقيق الذي اتسمت به الفصول الأولى. فالتمييز بين المراحل الروائية يختلف عن التمييز بين المراحل التاريخية، والخلط بين الاثنين يثمر لونًا من التقريرية المباشرة، لونًا غريبًا على النسيج الروائي. ولقد أرادت لطيفة الزيات من هذا التقسيم — فيما يبدو — أن تضع علاماتٍ فارقةً في الطريق الطويل الذي مضت فيه بطلتها، وهي تغطي حيزًا زمنيًّا بلغ عشر سنوات من عمر المقاومة المصرية. على أنه كان في إمكانها أن تضمر هذه العلامات في البناء الفني للرواية بدلًا من عرضها كواجهةٍ ضوئية صارخة. ولكن «الباب المفتوح» ستظل علامةً باقية في تطور الرواية المصرية التي استخدمت أحدث منجزات التكنيك في الغرب جنبًا إلى جنب مع التجربة المحلية الأصيلة، تجربة جيلٍ حرث الأرض في الأربعينيات وألقى مراسيه في الخمسينيات، جيل البطولة التي بدأت حلمًا يراود مخيلة المثقفين على صفحات الكتب، وانتهت واقعًا مريرًا يصدم القلب والعقل فوق أرض مخضبة بالدم. وليست ليلى ومحمود وحسين وعصام وسناء إلا رموزًا جسدتها بورسعيد في محنتها الكبرى.

وإذا كان بطل إحسان عبد القدوس قد انتهى روائيًّا بمصرعه، وإذا كان بطل يوسف إدريس قد نجا من الموت، فإن «أبطال» لطيفة الزيات تتنازعهم الحياة والموت تمشيًا مع المنهج العام في الرواية، المنهج الذي بدأ بالعمل الوطني كواحد من العناصر العديدة في الحياة، وهي عناصر شديدة التباين والتشابك والتعقيد، وهو المنهج الذي صاغ الشخصيات الروائية في إطارها الإنساني الموزع بين القوة والضعف لا بين فرد وآخر؛ بل في الفرد الواحد. وهو المنهج الذي بنى الأحداث وطورها في مد وجزر وسلب وإيجاب، وهو المنهج الذي وظف مختلف أدوات التعبير الفني من سرد وحوار ومونولوج داخلي وفلاش باك وأحلام وذكريات ورسائل وهذيان وأحلام يقظة، وظفها في البناء العام للرواية، وهو البناء الذي دعوته بالتطريز الماهر الدقيق وقد انعكس فيما أسميته بالتداخل والتشابك والتباين. أقول إن هذا المنهج لم يعقد البطولة لفرد من الأفراد، ولهذا السبب فقد أفلت منا نهائيًّا التصنيف التقليدي لهذه البطولة، فهي ليست بطولةً تراجيدية بالرغم من النهاية الفاجعة لعديد من الشخصيات، وبالرغم من الهزات الداخلية العنيفة لقلوب وعقول الكثيرين منهم. وهي أيضًا ليست بطولةً ملحمية

يتميز فيها الشر المطلق من الخير المطلق، وتنتهي بغلبة الخير على الشر. كلا، إن المنهج الذي تمرست عليه لطيفة الزيات في بناء هذه الرواية لا يقترب في الكثير أو القليل من عالم التراجيديا أو روح الملحمة؛ بل نحن لا نستطيع أن ندرجها في باب البطولات الوطنية التقليدية حيث يحتل العمل الوطني الشاشة الرئيسية للرواية. وإنما استطاعت مؤلفة «الباب المفتوح» أن تجعل من البطولة في روايتها — بالرغم من إنسانية أبطالها وحيويتهم الدافقة كبشر من لحم ودم — «رمزًا» عميق الدلالة و«رؤيا» شاملةً ومتعددة الأبعاد، هي أن المقاومة — في ذاتها — من العناصر المكونة للبناء الإنساني بطبيعته وليست شيئًا طارئًا، وما المعارك الوطنية إلا بمثابة «المثيرات» التي تبعث مشاعر المقاومة من مرقدها والعمل الوطني هو المنبه الشديد الوطأة الذي يوقظ حس المقاومة من مكمنه، ولكن غياب المعارك — واندماج الإنسان في حياته العادية «التي تحتل الجزء الأكبر من صفحات الرواية» — لا يعني غياب المقاومة أو فقدانها لأنها عنصر حي في تكوين الشخصية (قد ينام في شخصية عصام، ولكنه سرعان ما يستيقظ مهما طال الأمد، وقد يتخدر فوق أرض المعركة نفسها كما حدث لمحمود، ولكنه سرعان ما يفيق)، ولأنه عنصر فحسب، وليس كل العناصر، فقد بنت الكاتبة روايتها فنيًّا على هذا الأساس الراسخ، ولم تنسَقْ مهرولةً وراء مغريات المشاهد الوطنية التي صورتها في أحجامها الطبيعية، أي في نسبتها إلى الكيان العام. ولأنه عنصر إنساني حقيقي فإنه موجود في كل شخصية مهما تفاوت حجمه من فرد إلى آخر، ومن مرحلة إلي أخرى، موجود بمعدل تطورٍ متناسق مع البناء العام. هذا هو الجوهر الكامن في «الباب المفتوح» أو الرمز الذي تلبسته معظم الشخصيات والأحداث والمواقف، و«رؤيا البطولة» التي أبدعتها لطيفة الزيات في نفاذٍ وعمق، بطولة الإنسان في قوته وضعفه، في حياته اليومية وفي ميدان القتال. لقد أصبح ميدان القتال في «الباب المفتوح» ضمن جزئيات الحياة اليومية، ولذلك صح لنا أن ندعو رؤيا البطولة هذه برؤيا المقاومة، مقاومة الذات والمجتمع والقهر الأجنبي. وكأن، المقاومة في هذه الرواية الهامة أشبه بمصل واقٍ يمنح الإنسان مناعةً تلقائية ضد الخور والضعف، هو مصل البطولة — فالكل أبطال في الرواية — في مواجهة الهزائم. وهكذا قالت المؤلفة لكل مصري: أنت في الأساس بطل، وبذرة النضال والمقاومة في أعماقك، والأحداث وحدها قادرة على استنبات هذه البذرة، فتورق وتزهر وتثمر آياتٍ من العجائب. ليس البطل هو «الزعيم» فحسب، ولا هو «القائد» ولا هو من «يحترف» العمل الوطني، ولا هو من يأتي بالخوارق، وإنما هو كل رجل، وكل امرأة.

نستطيع أن نلاحظ على تطور رمز البطولة في قصص المقاومة المصرية، أن هذا الرمز قد بدأ من بطولة «الجماعة» في شكلها البدائي الذي تمثل في قصة «عذراء دنشواي» وانتهى إلى بطولة «الجماعة» أيضًا، ولكن في شكلها الحديث، والبدائية التي كانت عليها البطولة الروائية عام ١٩٠٦م تعني البساطة والتلقائية والبعثرة التي كانت عليها مقاومة الشعب المصري في بداية هذا القرن. والحداثة التي آلت إليها البطولة الروائية عام ١٩٥٦م تعني المزيد من التعقد والتركيب والتلاحم والتنظيم وهي العوامل التي شكلت الخط العام للمقاومة المصرية إبان الخمسينيات. وخلال الخمسين عامًا من النضال المتواصل الذي عبَّرَت عنه الرواية المصرية تطور رمز البطولة فيها من الشكل الجماعي البدائي إلى التمايز المرتبط بالنمو الواهن للبرجوازية الناشئة كما صورتها «عودة الروح» و«بين القصرين» في ثورة ١٩١٩م إلى «البطل الوطني الكامل» أو البطل الفرد النموذج «في بيتنا رجل»، هكذا في خط بياني صاعد ما يلبث أن يعود المنحنى — ولكن في مستوًى تركيبي جديد — فنلتقي بالبطل الاجتماعي المرتبط تنظيميًّا وسياسيًّا في «قصة حب» و«الباب المفتوح». ويكاد أن يكون هذا التطور خطًّا متوازيًا مع التطور الاجتماعي والسياسي لحركة النضال المصري الحديث.

والملاحظ أن الرواية المصرية قد أرَّخت لثورة ١٩١٩م وانتفاضات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، ولم تؤرخ بصورةٍ رئيسية لثورة يوليو، أي أنها عكست روح الانكسار ولحظات الهزيمة أكثر من عكسها لروح الانتصار ولحظات الفرح، وتقر بها هذه النغمة المأساوية من عالم التراجيديا ولكنها لا تملك أسباب الدخول من أبواب هذا العالم الدرامي. وتكاد تقترب من عالم الملاحم الشعبية في اعتمادها على تجسيم الصراع بين القوى الخارجية من ناحية والبطل من ناحيةٍ ثانية، مهما اختلفت مصاير البطل من رواية إلى أخرى. ولكن الملاحظة الدقيقة تقول إن ما نستشعره من روح المأساة التي ترفرف على بطولات المقاومة المصرية تمتُّ بصلة قرابةٍ إلى النشأة الرومانتيكية للرواية المصرية وتطورها أكثر من صلتها بالحس التراجيدي. كما تؤكد هذه الملاحظة أن الوجه الملحمي الذي نصادفه أحيانًا ما هو إلا قناع يخفي وراءه وجهًا حقيقيًّا قريبًا من اليوتوبيا المحلقة في أجواز الأحلام على أجنحة الخيال.

ولعلنا نلاحظ أيضًا أن الرواية المصرية لم تأخذ في الأغلب موقف النبوءة ولا موقف المواكبة، وإنما مالت إلى موقف المؤرخ، على أن الشخصية التاريخية ليست هي الشخصية الرئيسية بها، وإن كان الحدث التاريخي هو الحدث الرئيسي. وانعكس البعد الاجتماعي

في مختلف مراحل تطور الرواية المصرية لأن المسألة الوطنية في التاريخ المصري كانت في جوهرها صراعًا اجتماعيًّا في بلد متخلف وشبه إقطاعي. وقد أسهمت الزاويتان التاريخية والاجتماعية في بناء «بطل المقاومة» على نحوٍ بعيد عن الشخصية الخارقة للمألوف تلك التي تأتي بالعجائب، واقتربت من الشخصية التي ترتبط بعمل إيجابي في الثورة إلى الشخصية التي تحمل عبء أكبر التضحيات، حتى ولو لم تثمر. ولهذه الأسباب مجتمعةً، ظلت الرواية المصرية في خطها الرئيسي — بالرغم من كل ما يعترضه من منعطفات ومتعرجات — سلاحًا ثوريًّا في معركة المصير.

الفصل الرابع

بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية

إذا كانت مأساة هذا العصر هي التفرقة العنصرية، فإن كارثة فلسطين وقيام إسرائيل، من أبشع معالم هذه المأساة. فالدعامة الأساسية التي أُنشِئت عليها دولة الاغتصاب هي الفكرة العنصرية. ومن هذه النقطة تصبح جراحنا القومية في فلسطين جراحًا إنسانيةً شاملة لأعمق ما في الضمير البشري من نبضات كارهة بطبيعتها لعصور البداوة والظلام.

ولقد عرف اليهود قيمة التعبير الوجداني عما دعوه بقضية «أرض الميعاد»، فكانت لهم جولات عديدة في مجال الرواية القائمة على الفكرة الصهيونية في لغاتٍ عالمية كثيرة.

أما نحن العرب، أصحاب المأساة الحقيقة؛ فقد آثرنا القصيدة الخطابية لزمن طويل إطارًا يتيمًا لأحزاننا، كما آثرنا تضييق الخناق على معنى المأساة في فلسطين فنزعنا رداءها الإنساني الرحيب، وأضفَينا عليها ثوبًا قوميًّا ضيقًا. ولذلك كان من العسير أن يكون هذا الشعر سفيرًا فنيًّا مستجابًا لدى الشعوب الأخرى التي تؤثِّر فيها الدعاية الصهيونية ليل نهار.

وإذا كانت هناك بعض القصص التي صاغت هذا الجرح الدامي، فإن صياغتها لم تخرج عما أرادته القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء إلى المستوى السياسي فحسب وما يتبعه من تقريرية ومباشرة، والانطلاق من المعنى القومي الضيق دون الدلالة الإنسانية الكبرى، فأوجزت فكرة الاغتصاب، والنهب، ولم تحاول قط إضاءة الفكرة العنصرية، وهي الدعامة الأساسية — فيما أرى — التي تقوم عليها إسرائيل، وتنبثق عنها مأساة فلسطين.

أي أننا إذا شئنا أن نقدم أدبًا إنسانيًّا يعبر عن مأساتنا «الخاصة» في فلسطين، فإنه يجب أن يتلافى أولًا التورط في وهاد السذاجة والسطحية والإبقاء على العنصر السياسي فحسب. ومعنى ذلك أنه يتعين علينا الإحاطة الشاملة بكافة أبعاد التجربة وتشابكها

المعقد، فنحرز أخطر شروط العمل الأدبي، وهو الصدق الفني. كذلك ينبغي أن نصدر في معاناتنا للتجربة عن وعي عميق بجوهرها الإنساني العام الذي ينفذ ببساطة إلى ضمير العالم كله. فنكون قد أخلصنا للدلالة الكلية في مأساتنا، واستطعنا أن نقدم لأي إنسان في أي مكان من أرجاء الدنيا، خلاصة مأساة العصر.

وليس غريبًا أن يحاول القيام بهذا الواجب الضخم اثنان من جيل المأساة.

فالكاتبان حليم بركات وغسان كنفاني هما من الذين تجرعوا مرارة الكارثة قطرةً قطرة، وعاشوا، بشكلٍ ما، في قلب المأساة، نبضةً نبضة. وهم — بعد ذلك — من أبناء الجيل العربي المثقف الذي عاني ويلات التخلف الحضاري المرعب في بلاده، واستنشق نسمات الازدهار المادي والفكري في أوروبا وأمريكا، ومن ثَم تفجرت أزمته في ذلك التمزق الملتاع بين الرغبة في أن يعيش حياته بعيدًا عن ضراوة التخلف، والرغبة في أن يعيش مجتمعه كما يريد هو.

ثم جاءت محنة فلسطين — ويا للعجب! — كطوق النجاة لهذا الجيل الحائر المعذب؛ فقد حددت له بصورةٍ حاسمة أبعاد القضية التي قُدِّر لشبابه أن يتحملوا عبأها بكفاية وإخلاص نادرَين؛ إذ أحسوا أنهم يتحملون في واقع الأمر عبء أنفسهم أولًا، وعبء أمتهم ثانيًا، وعبء الحضارة الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين أخيرًا. أي أن كارثة فلسطين قد حلت لهم معظم المتناقضات بين هذا الثالوث. بمعنى أن تمزقاتهم العديدة المبعثرة قد توحدت في تمزق واحد كبير يشتمل على كافة التمزقات التي حشدها لهم العصر في مواجهتهم للشرق بالغرب على المستوى الحضاري، تمامًا كما كانت الحربان العالميتان عاملًا حاسمًا عند الشباب الأوروبي في انصهار أزماته المختلفة في بوتقة أزمةٍ واحدة كبرى؛ هي مشكلة الإنسان مع القيم التي أدت به لأن يكون «لامنتميًا».

حليم بركات في روايته «ستة أيام» يطرح قضية الانتماء في حياة هذا الجيل. وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية في الثلاثية، أعني قضية «كمال عبد الجواد». وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتماء في هذا المجتمع هي «الحرية». وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصرًا جديدًا إلى الأزمة هو «التخلف» الحضاري.

والحق، أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضاري في المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة «المنتمي» في بلادنا. فالفروق الأساسية بيننا وبين الغرب في

الوقت الراهن أننا ورثنا مرحلتنا الحضارية المعاصرة من أحضان التخلف الرهيب عن ركب الحضارة العالمي، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم. فكان «الانتماء» إلى النظريات الاجتماعية والحلول الاقتصادية والسياسية أمرًا لا مفر منه أمام الضمير العربي، وكان «اللاانتماء» مجرد أمنية تمليها الظروف السيئة على الوجدانات المرهقة. أما في بلاد الغرب، فالعكس هو الصحيح: الموقف الأصلي هو اللاانتماء، أما «الانتماء» فهو مجرد أمنية يمليها الحنين على الوجدانات المعذبة. لذلك كان نجيب محفوظ في منتهى الصدق الفني والإخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة كمال عبد الجواد تنتهي بالانتماء إلى الثورة الأبدية، بالانحياز إلى صدى كلمات ابن شقيقته أحمد شوكت.

أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية «سهيل» في أتون الأزمة في قلب المحنة في اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة.

إن سهيل أحد أبناء قرية «دير البحر» التي أنذرها اليهود بالاستسلام خلال أسبوع، وإلا تلاشت نهائيًّا مع رياح الموت والدمار. وتبدو أهمية الزمان والمكان هنا بالغةً من زاويتَين: الأولى فكرية، وهي أن الفنان أراد أن يستشف أعماق هذا النموذج البشري في ذروة اللحظة الحرجة، والأخرى تعبيرية، وهي أن البناء الروائي يخلو عادةً من الحواشي والذيول عندما يأخذ الزمن في الاتساع والعمق لا في التراخي والطول. لذلك يلجأ الكاتب إلى المونولوج الداخلي والمذكرات الشخصية والأحلام وكافة مستلزمات التعبير عن الماضي والحاضر والمستقبل في قطاعٍ زمني قصير المدى. إن أهمية الزمان والمكان تخضع بصورةٍ تلقائية للحدث الرئيسي الذي يتمدد فيهما معًا من خلال الشخصيات الثانوية والرئيسية على السواء.

والحدث في «ستة أيام» هو محنة دير البحر أمام إنذار الأعداء «أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض»، كما يقول السطر الأول في الرواية. هذا الحدث يتجسد في الشخصية الأولى: سهيل الذي يتمدد في داخله ومن خارجه مونولوج طويل يتشابك مع أول خيوط المأساة «الضباب المتكاثف يتصاعد ويحيط بدير البحر فيفصلها عن العالم. إنها سفينة من أرض كنعان تمخر البحر لأول مرة متحديةً الموت الجحيمي عند أطراف الوجود»، «السفينة تواجه الموت بلا دفة. رغم هذا تتحدى»، «إن أمةً كبيرة ستهلك» (ص٩). هذا الخيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفكرة لا تنفصل عن ذاته. أي أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التي نبت من ترابها، فكرة واحدة لا تتجزأ. وقضية الانتماء لا تبدأ من هنا. إنها تبدأ من تصور الفرد للمجتمع كمجموعة من الأفراد، من تصور سهيل لفريد وعبد الجليل وناهدة وخالد ولمياء وليليان. من

حركة الفرد في المجتمع، تبدأ القضية، أقصد تبدأ الأزمة. وباختيار المؤلف لمأساة فلسطين محورًا فنيًّا لمناقشة هذه القضية، نضع أيدينا على جملة أشياء. فهو — أي الفنان — يلتزم تلقائيًّا بوجهة نظر «المنتمي» إلى المأساة. ويشير هذا الاختيار في نفس الوقت إلى أن هذا المنتمي في أزمة. وهذا هو الإطار الفكري للرواية: «سهيل» شاب فلسطيني تعرَّف إلى أوروبا معرفةً حميمة «نذر نفسه، لا يدري لأي شيء. يغترب أحيانًا، وأحيانًا يحس أن الحياة رائعة. يكفي أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش» (ص١٢). وفي أوروبا تتمزق أشياء عديدة في صدره، ثم يعود إلى قرية دير البحر لتزداد حدة التمزق؛ ذلك أنه يعود بجسم عربي وعقل غربي، يعود إلى المجتمع المتخلف بحضارة متقدمة، ومن هنا يبدأ الصراع «خليط غريب من البشر يحيط به. رغم هذا يشعر أحيانًا أنه يحبهم، حتى ليود أن يعطيهم شيئًا يوحد بينهم ويجعلهم كائنًا حيًّا».

هذا هو شعار المنتمي العربي، لا يقترب في القليل ولا في الكثير من المنتمي في أوروبا، حيث التربية الديمقراطية للشعب عميقة الجذور، وحيث الحضارة الصناعية في أوج مجدها، فالمنتمي الأوروبي يلتزم بحرية، وبلا عقد. كذلك فإن هذا الشعار لا يقترب من اللامنتمي في الغرب، لأن اللامنتمي الغربي يحس أنه يعيش في عالم بلا قيم. أجل إنه يشعر بحنين جارف إلى الانتماء، ولكنه لا يستطيع.

سهيل في «ستة أيام» ليس منتميًا أوروبيًّا مستريحًا هادئ البال، وليس لامنتميًا بالغ اللامبالاة والرفض للقيم، إنه منتمٍ في أزمةٍ، «صدره يمتلئ برائحة العرق والعطر، بالمحبة والأنانية، باليأس والأمل، بالهرب والتحدي، بالموت والحياة. خيط غريب يفصل بينها. لا يقدر أن يأمل أو ييأس، لا يقدر أن يضجر أو يستقر. إنه في تمزُّقٍ أبدي» (ص١٣). هو عميق الانتماء حين يقف في الجماهير يخطب «السؤال هو أن نستَسلم أو نموت. الجواب بسيط جدًّا: أن نموت أو ننتصر» (ص١٠). «أهل دير البحر نشَئوا مع المخاطر فاعتادوها وأحبوها، حتى ليصعب عليهم أن يفصلوا وجودهم عنها. لقد تناوبت أمواج العدوان على هذه البلدة وتركت فيها انحطاطها. نريد أن نوقف هذه الموجات. نريد أن نتحدى. لم يعد لنا غير التحدي لم يعد لنا غير الموت. إنه نعمتنا الأخيرة. إنه السفينة التي تمخر ضمير الأجيال الآتية، قد لا ننتصر في هذه المعركة ولكننا نترك لأبنائنا أسطورةً؛ أسطورة التحدي والبطولة والاستشهاد، فيرتفعون بوجودهم نحوها، هم لا بد أن ينتصروا» (ص١٤).

هذا الانتماء الأصيل يصطدم في وجدانه بكافة آيات التخلف: كيف يواجهون الأعداء؟ بالبندقية العتيقة والمسدس والخنجر والوهم الخرافي في الرءوس والساعة المتوقفة عن

المسير؟ (ص١٣). الانتماء يصطدم بالشك في قدرة التخلف على دحر العدو، وهنا يتأزم المنتمي العربي — سهيل — ويميل إلى اللاانتماء، إلى رفضه القيم، إلى الارتياب فيما قاله للجماهير وهو يخطب.

وعندئذٍ يمد المؤلف خيطًا آخر بين المنتمي والمجتمع كأفراد، بعد أن تعقد الخيط الأول بينه وبين المجتمع كفكرة. إن سهيل يحب ناهدة «لماذا لا يذهب إليها الآن ليصارحها بحبه؟ قد يموت في هذا الأسبوع. قد تموت هي. ليطلق العصفور من قفص صدره فوق البحر، في المطر والضباب» (ص١٩).

وناهدة هي الطرف الذي يقابل لمياء. فهو يحب ناهدة بالرغم من أنها من الدين الآخر، كما أنها ابنة الشهيد إبراهيم العامري الذي أقيم له تمثال كبير في دير البحر رمزًا إلى صلابته في المقاومة. وابنته لذلك هي رمز القداسة والصلابة والمقاومة. لذلك وفق المؤلف في اختيارها — دون لمياء — رمزًا لأزمة المنتمي مع المجتمع. إنه يستطيع أن يقضي وقتًا ممتعًا مع لمياء بغير اصطدام مع المجتمع. أما ناهدة فالدين يمنعه من الزواج بها، وتمثال أبيها يحرمه من لقائها. إن ظروفها هي مجموعة القيم الفاسدة في مرحلتنا الحضارية المتخلفة، لذلك فهو يحبها ويتأزم بسببها في وقتٍ واحد.

في هذه النقطة يختلف عن فريد، المنتمي الذي ينحني للعاصفة، فيدوس على قيمة القيم في حياته؛ الحرية. فريد ينتمي بإخلاصٍ شديد إلى كافة موضوعات أمته وتقاليدها، ليصل في النهاية إلى الهدف السياسي فحسب، وهو دفع العدو عن احتلال أرضه.

أما سهيل فهو ينتمي أيضًا إلى هذا الهدف البعيد، ولكن من خلال قيمه الخاصة به، لا القيم الاجتماعية السائدة. لذلك تتأزم علاقة سهيل بناهدة، ويكاد فريد يردد نفس الكلمات التي رددتها الأم: الأعداء على الباب ونحن نتلهى بكلماتٍ لا معنى لها.

ويوجز سهيل مشكلته ومشكلة الآلاف من الشباب العربي: «الأعداء ليسوا المشكلة وحدهم. لنا أعداء في الداخل أيضًا. وقد فشلنا حتى الآن أمام أعدائنا في الخارج لأننا تجاهلنا أعداءنا في الداخل» (ص٣٧). هذا ما قاله للأم، وهو قريب الشبه بما قاله لفريد: «كل ما في الأمر أنني أرفض أن أومن بشيء لمجرد أن أهلي يؤمنون به. أرفض أن أتبع دون أن أختار. ليس من حقي أن أضع الأجيال القادمة في قمقم وأغلق عليها، أحرمها أن تتنفس بحرية» (ص٤٧).

أما ناهدة نفسها، فتثور على أمها، وتتمرد على المجتمع، فتنفرد بسهيل وتتحرر من ثيابها وكل القيم.

خيوط أخرى يمدها المؤلف بين سهيل والناس. فهناك عمه المتدين الذي يكتفي بالصلاة من أجل «الخلاص» ويردد أن رفع السلاح خطيئة، وعمه الآخر يدفن أمواله بمكانٍ ما من المنزل بينما يمشي حافيًا في الشوارع ويردد دائمًا أنه بلا وريث.

وهناك عبد الجليل، أحد المناضلين، الذي يجمع النقود من أهل القرية المكافحة ويهرب بها، عبد الجليل هذا هو الذي كان شعاره: «شيء رائع جدًّا. رائع أن نعيش من أجل قضية. رائع جدًّا» (ص٨).

وكأن الفنان يهمس لنا بأن الانتماء بلا وعي أو بلا حرية، الانتماء الذي ينحني للعاصفة قد يؤدي إلى الخيانة. وبذلك يكون فريد شخصيةً مفردة لا يقاس بها هذا اللون الغائم من الانتماء. كذلك فاللاانتماء المنافق الجبان يؤدي إلى الخيانة. إن لمياء لا ترفض القيم عن وعي بل نشدانًا للسلامة، لمجرد أن تعيش وتأكل وتشرب. تقول له: «سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة والشوارع الضيقة والحريم والأسوار حول البيوت وثيابي الداخلية كي تنام معها في أيام الصيف في بلاد الوهم. سنهرب، سنهرب.» هذا اللاانتماء المزيف لا يمت بأية صلة إلى اللاانتماء الغربي، لأنه ينشد الهرب من الموت، ولو كان في سبيل أقدس ما في الوجود من قيم. أما سهيل فيعترف لها بأنه ينتمي «إلى الحقيقة. هذه أرضنا، فيها نجوع وفيها نشبع، فيها نعيش على هامش الوجود، وفيها يمكن أن نعيش في قلب الوجود» (ص٩٦)، «تنسين ما هو أهم، الحقيقة. من حقنا أن نعيش في أرضنا. إنها لنا» (ص٩٩).

فإذا نطقت لمياء: «أشعر أن قرونًا تفصلني عن هذا الشعب، كيف يمكن أن أشعر بالانتماء.» نحسُّ بما في قولها من زيف وافتعال؛ إذ هي تردد هذه الكلمات وهي تتوسل إلى سهيل بدموعها وجسدها أن يقول لها كلمة حب، ولو لم تكن صادقة. لقد تحولت إلى كتلة من الشهوة تحت ستار الحب الزائف، كما سبق لها أن تحولت إلى كتلة من الجبن تحت ستار اللاانتماء الأكثر زيفًا. لذلك يغادرها سهيل وداخله يتمتم: «من أجل أن يكون صادقًا مع نفسه، كفر بمعظم ما يؤمن به الناس. الصدق كان ملجأه الوحيد، وفي برهةٍ أدرك أنه بلا ملجأ» (ص١٠٥).

هذه المجموعة من الخيوط البشرية يصوغها الفنان حليم بركات كشخصيات مفردة أولًا، كل منها يعبر عن ذاته الخاصة، ثم كشخصيات رامزة ثانيًا، كل منها يعبر عن أحد جوانب مشكلة المنتمي العربي. بل إن سهيل نفسه شخصية تتكامل لها على طول الرواية معالم الذات المفردة، والنموذج البشري الرامز في نفس الوقت. ومن هذا المستوى

ترتفع أحداث الرواية من كونها جزئيات الحياة اليومية إلى مستوى القضية الفكرية المطروحة. هذه الخيوط توحد سهيل وتتجاذبه في نفس اللحظة. إنه يحب ناهدة ويكره الزواج، ويعشق دير البحر ويمقت التخلف، ينضم إلى صفوف المجاهدين ويرفض الطاعة العمياء. وفي غمرة هذا التمزق يكلَّف بالاتصال بأركان حرب الدولة الشقيقة، وفي طريقه يقبض عليه الأعداء. وهنا تبلغ الأزمة ذروتها.

وهذا هو منهج حليم بركات في التعبير الفني. لقد وضع جميع شخصياته في أزمةٍ واحدة في إطار محدد من الزمان القصير والمكان المهدد بالخطر، أي في إطار الحدث الفذ في حياتهم جميعًا. ثم هو يختار من بين هذه الشخصيات أكثرها قلقًا وتأزمًا، فيجتاز سهيل كافة الظروف «العامة» المريرة التي اجتازتها دير البحر، ثم يضع الفنان هذه الشخصية بالذات أمام ذلك الحدث الفذ، فيقع سهيل في أيدي العدو، فيمارس بجسده ونفسه أبشع ألوان التعذيب، فماذا يكون موقفه؛ هل يعترف بما لديه من معلومات، فينقذ نفسه ويذهب للقاء حبيبته، أم إن «شرفه» معلق بهذه اللحظة الفاصلة في حياته؟

إن كثيرًا من المنتمين ينهارون تحت وطأة هذه اللحظة القاسية حين يكون انتماؤهم غير كامل الوعي بمعنى الانتماء، حين لا يكون انتماؤهم حرًّا أصيلًا، حين تكون ثمة مسافة بين انتمائهم والقضية العامة التي ينتمون إليها. أما سهيل فقد استطاع أن يحول القضية العامة إلى قضية شخصية تنبع من الذات، فهو ينتمي إلى جوهر القضية العامة الذي لا ينفصل عن جوهره، وهو الحرية. إن حرية بلاده هي حريته شخصيًّا. لذلك يتحمل العذاب بأصالة ودون افتعال. إنه ينتمي إلى أقدس مقدسات الذات الإنسانية، ولكنه يرفض بعنف وإصرار ما يمكن أن يدنس هذه الذات من شوائب القيم الآسنة.

لهذا السبب لا يفاجأ بغدر العدو الذي دمر بلده قبل الموعد المحدد للتسليم، فعندما يأخذه الضابط إلى سطح المعتقل ليرى كيف تحولت دير البحر إلى كتلة من النار والدخان، يسخر الضابط قائلًا: بعد قليل تتحول إلى رماد. فيجيب سهيل: الرماد يخصب الأرض.

«– فنستغلها نحن.

– لوقتٍ قصير، ولكنني كنت أتحدث عن شيءٍ آخر ...» (ص٢٣١).

بعد عشر سنوات من بداية المأساة، تدور أحداث قصة «رجال في الشمس» للكاتب غسان كنفاني، فيطرح قضية هذه المجموعة البشرية التي اغتُصبت أرضها، ولم يعد لها من أمل سوى «مجرد الوجود في الحياة».

وإذا كان حليم بركات قد لجأ إلى التركيز الزمني والمكاني في «ستة أيام»، ومن ثم كان المونولوج الداخلي الطويل هو الدعامة الأساسية في العمل الفني، فإن غسان قد لجأ إلى تركيز النماذج البشرية وتعميق الحدث الروائي من خلال المونولوجات الداخلية التي كانت تتمثل لأصحابها في حوارٍ مباشر بينها وبين نفسها تارة، وبينها وبين ذويها تارةً أخرى. «رجال في الشمس» هم أبو قيس، وأسعد، ومروان، الذين استطاعوا الوصول إلى البصرة بالعراق بغية الهرب إلى الكويت حيث يستطيعون العيش الكريم.

عندما يقف أبو قيس أمام الرجل السمين الذي يشتغل بالتهريب مقابل خمسة عشر دينارًا للفرد، تنثال على مخيلته ذكريات الأمس القريب والبعيد، ذكريات الأستاذ سليم المدرس بقريته الفلسطينية الذي رآه من نافذة شباك الفصل المدرسي يعيد القول بأنه حين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات، يشكلان نهرًا واحدًا اسمه شط العرب، يمتد من قبل البصرة بقليل. ويذكر ابنه قيس الذي رفض امتحان والده له حين سأله أين يقع شط العرب، وأخبره أنه رآه من مقعده في الفصل وهو ينظر من النافذة. وها هو ذا يرقد فوق دقات قلبه أمام الشط يتذكر كلمات صديقه سعد: «لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك فقدت شجراتك وشبابك وقريتك كلها» (ص١٤). لذلك فهو يحس بالغربة أينما وجد؛ فحين وقف يحدق بالنهر «أحس أكثر من أي وقت مضى بأنه غريب وصغير». إنه يعلم تمامًا أن الكويت ليست الفردوس المفقود، وإنما هي «مجرد الوجود في الحياة»، ويعلم تمامًا أن البيت الذي يسكن فيه بأسرته، ليس بيته «رجل كريم قال لك: اسكن هنا. هذا كل شيء، وبعد عامٍ قال لك أعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياسًا مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد» (ص١٥). لذلك فهو لا يعبأ بأنه قد يموت في طريق الهرب، لأن حياته الحاضرة ليست أفضل من الموت. ولكنه لا يستطيع أن يعطي الرجل السمين كل ما معه من نقود، فهو لا يملك سوى الخمسة عشر دينارًا.

نفس الأحاسيس التي يموج بها صدر أسعد، الشاب الهارب من الأردن «الطريق، أتوجد بعدُ طرق في هذه الدنيا؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام» (ص٢٢)، «وأحس حينما كان يرتدي الوهاد الصفر، أنه وحيد في كل مكان». لقد حصل على بعض النقود من عمه حتى يصير بوسعه أن يتزوج ابنته ندى كما يقول العم، أما هو فلم يفكر في شيء كهذا من قبل.

أما مروان «فهناك، داخل الدكان، تقطعت آخر خيوط الأمل التي شدت لسنواتٍ طويلة، كل شيء في داخله» (ص٣٥). إنه لا يستطيع أن يعطي أكثر من خمسة دنانير،

لأنه لم يأخذ سوى عشرة من والده الذي يعيش مع زوجته الأخرى التي بترت الحرب إحدى فخذيها «ليس يدري كيف أجاز لنفسه أن يصف أباه بأنه مجرد كلبٍ منحط» (ص٤٠)، ما الفرق بين أبيه وشقيقه زكريا الذي سافر إلى الكويت وكان يرسل إليهم بعض النقود، ثم قاطعهم حين تزوج؟

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين يمثلون في مجموعهم شعب فلسطين المشرد، لكلٍّ منهم على حدة مأساته الخاصة، ولكن الكارثة الكبرى توحد بين مشاعرهم وتلقي بهم إلى الرجل الرابع الذي شاهد أحدهم عند الرجل السمين فجاذبه الحديث وأخبره أنه يستطيع أن يقوم بتهريبهم إلى الكويت في عربة المياه التي يقودها مقابل عشرة دنانير للشخص فقط. الصعوبة الوحيدة التي ستقابلهم هي رجال الحدود. لذلك يتعين عليهم أن يهبطوا من فوق العربة إلى داخل الخزان لمدة خمس دقائق عند منطقتَي الحدود اللتين سيعبرانها.

هذا الرجل هو أبو الخيزران الذي فقد رجولته أثناء الكارثة عندما انفجرت فيه إحدى قنابل العدو، فهو يعيش نفس المأساة في صورةٍ أخرى: «ولقد عاش هذا الذل يومًا وراء يوم، وساعةً إثر ساعة، مضغة مع كبريائه. عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور، ولكن أية أمور، أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع، لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن. لم يقبل ذلك حتى حين كان تحت المبضع يحاولون أن يقنعوه بأن فقدان الرجولة أرحم من فقدان الحياة. لقد احتاج إلى وقت طويل حتى يعتاد مجرد الحياة» (ص٦٨). لذلك فإنه لا يرغب الآن إلا في المزيد من المال، حتى يترك كل شيء بعد عامين ويستقر: «أريد أن أستريح، أتمدد، أستلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر، لا أريد أن أتحرك قط، لقد تعبت في حياتي بشكل أكثر من كافٍ» (ص٧٢).

وهكذا تضم العربة هذه المآسي المتعددة، والمتوحدة في مأساةٍ أعظم وأكثر شمولًا. «كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم، وبأحلامهم وعائلاتهم، ومطامحهم وآمالهم، وبؤسهم ويأسهم، وقوتهم وضعفهم، وماضيهم ومستقبلهم. كما لو أنها آخذة في نطح بابٍ جبار لقدر جديد مجهول، وكانت العيون معلقةً فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبالٍ غير مرئية» (ص٨٧). إلى أن تأتي اللحظة الحاسمة الأولى عند أول منطقة للتفتيش على الحدود، ويدخل الرجال الثلاثة خزان العربة لمدة سبع دقائق، يعود بعدها أبو الخيزران ليفتح عليهم، ويخرجون الواحد بعد الآخر، ثم يتكرر المشهد عند منطقة الحدود الثانية، ولكنه لا يكتمل بالنهاية السابقة. فقد تعطل أبو الخيزران عند

المختص الذي راح يداعبه ويغمز له بأنه يعرف جيدًا علاقته الجنسية بالراقصة كوكب في بغداد، ولا يمنحه تأشيرة المرور إلا بعد أن يأخذ منه وعدًا بليلة حمراء مع كوكب. وعندما يركب أبو الخيزران ويجتاز الخطر يفتح الخزان فلا يخرج منه أحد. لقد مات الرجال الثلاثة، «تحسس طريقه منحنيًا إلى الفوهة، وحين أخرج رأسه منها لم يدرِ لماذا سقطت في ذهنه صورة وجه مروان دون أن تبرح. لقد أحس بالوجه يلبسه من الداخل مثل صورة ترتجف على حائطٍ، فأخذ يهز رأسه بعنف وهو ينسل من الفوهة فتحرق رأسه شمس لا ترحم» (ص٩٨).

إن الفنان حين يختار «الجنس» بالذات كموضوع يؤخر أبو الخيزران عن فتح العربة، إنما يمس جوهر ذلك النموذج البشري الذي فقد رجولته في الحرب. ثم يفقد رفاقه الثلاثة في أزمة ذلك التناقض الغريب بين فقدان الرجولة وما يتخيله موظف الحدود عن جولاته الجنسية. وكأن المؤلف يسخر من عبث الحياة ومنطق الوجود.

أبو الخيزران لا ينسى نقود الضحايا فيأخذها من ثيابهم بعد أن ألقى الجثث في عرض الطريق، ولكن فكرةً ما تفجرت في رأسه بصورةٍ مفاجئة، فصرخ في الموتى ورددت الصحراء صدى الصراخ.

«– لماذا لم تدقُّوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟» (ص١٠٦).

ولا شك أننا نستطيع أن نترجم الرواية من المستوى الواقعي لجزئيات حياتنا اليومية إلى المستوى الرمزي، فنقول إن الإحساس بالغربة الذي كان يختلج في صدور الرجال الثلاثة هو الشعور الإنساني العام في هذا الكون، كما أن عربة الموت ليست إلا هذا العالم غير المعقول الذي نعبر داخله في رحلة طويلة شاقة إلى تلك النهاية البشعة. ويظل تساؤل أبو الخيزران إدانةً مستمرة من ضمير الوجود للجنس البشري الذي لم يتجاوز حدود شهواته العنيفة.

غير أن هذا التفسير يغفل في نفس الوقت الجذور المحلية العميقة لهذه المأساة. فالأمر عندي أن القصاص يصور الشعب العربي في فلسطين على أنه منذ تشرد من أرضه لم يجد صديقًا سوى عربة الموت. فالكويت لا تمثل له الفردوس الضائع والأمل الموعود، وإنما هي تمثل الحد الأدنى للحياة التي توفر لأبي قيس أن يعلم ابنه الصغير، وتتيح لأسعد بأن يتزوج بمن يشاء، وتمنح مروان الفرصة لأن يحب أباه ويطعم أمه.

أما الرجل السمين الذي يقوم بعمليات التهريب في البصرة فيرمز به الكاتب إلى تلك الفئة الاستغلالية في المجتمع العربي. وهو لا يشبه أبو الخيزران، لأن هذا الأخير جزء لا ينفصل عن جسم المأساة.

والمقارنة بين «ستة أيام» و«رجال في الشمس» لا تعنينا إلا من زاوية أوجه الشبه بين الروايتين. حليم بركات يترك لنا بطل الأزمة يظل حيًّا، فسهيل بالذات في نهاية القصة، في نهاية العذاب، لم يمت. بالرغم من أن دير البحر قد دُمرَت وجميع الأصدقاء ماتوا. غسان كنفاني أيضًا يجعل أبو الخيزران وحده الرجل الذي فقد رجولته، لا يموت. بينما يقتل الفرن الجهنمي رفاقه الثلاثة.

والرمز في القصتين شديد الوضوح، وهو أن من يجسد الأزمة يظل حيًّا مهما بلغت الأزمة ذروة المأساة، سواء كانت هلاك دير البحر، أو هلاكًا للرفاق الثلاثة. ومعنى ذلك أن الأزمة باقية ممثلة في مشكلة المنتمي في «ستة أيام» ومشكلة العقم في «رجال في الشمس».

وإذا كان الجنس يلعب دورًا هامًّا عند حليم بركات هو تقييم مدى التخلف الحضاري وافتعال اللاانتماء، فإنه يلعب دورًا لا يقل أهميةً عند غسان كنفاني هو المقابلة بين ضياع الوطن وفقدان الرجولة. كذلك فإن عقربَي الساعة اللذين لا يتحركان في دير البحر يشبهان عربة الموت في إنكار الزمن.

إلا أن سهيل في نهاية «ستة أيام» يؤكد للضابط العدو بأن رماد دير البحر سوف يخصب الأرض، كما أن أبا الخيزران في «رجال في الشمس» يصرخ لماذا لم يدقوا باب الخزان.

ومن هاتين النهايتين ينبثق الأمل الكبير في أن يكون للأيام الستة عند حليم بركات يوم سابع ليس ببعيد، تسترد فيه دير البحر أقدس قيم المنتمي؛ الحرية. كما لن يحتاج رجال غسان كنفاني إلى عربة الموت، فسوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة. وهذه هي الدلالة الإنسانية الرحبة في هاتين الروايتين.

الفصل الخامس

بطل المقاومة في الرواية الجزائرية

ينفرد الأدب الجزائري الحديث، بين مختلف آداب الشعوب العربية، بمجموعة من الخصائص قلَّما تجتمع في أدب واحد على مجرى التاريخ، ويندر أن يتميز بها أدب قومية واحدة. في مقدمة هذه السمات التي يتصف بها الأدب الجزائري هو ذلك التشابك المعقد بين تيارات ثلاثة جلبتها ورسختها الظروف التاريخية، وهي التيارات البربرية والعربية والفرنسية، لغةً وحضارة. لقد ازدوجت — في أحسن الأحوال — ألسنة أدباء الجزائر وقلوبهم، وتبلبلت في معظم الأحوال أفكارهم التي تراوحت بين الشد والجذب والجزر. فالثقافة الفرنسية التي يحمل لواءها الاحتلال المقيم على مدى مائة وثلاثين عامًا، تحمل في تضاعيفها بذور «التقدم» و«التطور» و«التغير». هذه المعاني التي تجيش بها الصدور فيما يشبه الضباب، ولا تتجسد مطلقًا في اجترار المحافظين لمراحل منحطة من تاريخ الأدب العربي. غير أن الاستعمار الفرنسي في نفس الوقت، كان يحمل أهوال التخلف والفقر والموت، في حين كانت عروبة الجزائر تمثل الخلاص الوحيد الممكن من قبضة الاحتلال، وبين الثقافة الفرنسية المقروءة والمكتوبة، والثقافة العربية المكتوبة في بعض الأحيان، المنطوقة في أقلها، كانت تترنح اللغة البربرية على ألسنة مجموعة من القبائل تسكن الجبال وتحرص على أدبها الشفوي حرصًا روحيًّا عميقًا جذب انتباه وذاكرة وأقلام كتاب المدن، فقاموا على تدوينه تارةً وحفظه تارةً أخرى.

على أن الزمن في تدافع مجراه الذي لا ينقطع، لم يفصل بين ثقافة وأخرى بحاجز لا سبيل إلى اختراقه، وإنما التقت التيارات الثلاثة؛ لقاء الصراع والتفاعل والاندماج، وأثمرت في النهاية أدبًا «جزائريًّا» قبل أي شيء، قبل أن يكون فرنسيًّا وإن نطق بالفرنسية، وقبل أن يكون عربيًّا أو بربريًّا وإن نسج أحداثه وأشخاصه من حياة العرب والبربر. وإنما توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان في صورةٍ شديدة التعقيد والثراء،

هي صورة الأدب الجزائري المعاصر الذي تتعدد منابعه وأصوله وجذوره، ولكنها تعود فتلتقي ضمن تيارٍ أشمل من كل التيارات مجتمعةً، هو تيار الثورة الجزائرية العارم، فهذه الثورة هي البوتقة التي انصهرت خلالها «الروح» وتطهر في أتونها «الوجدان» وتبلور بدمائها «الفكر»، وأقبلت الرواية الجزائرية غداة الحرب العالمية الثانية تحمل في تضاعيفها هذا التاريخ المليء بالصراع، وتشارك أيضًا في ترجيح كفة الإنسان الجزائري وإن نطق بين صفحاتها بلغة الأعداء. وتقول الدكتورة سعاد محمد خضر في كتابها «الأدب الجزائري المعاصر»: «لقد ساعدت حدة ذلك الصراع نفسه في الجزائر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفي فترة تعاظُم حركة التحرر الوطنية، على ظهور القصة الجزائرية الحديثة. والقصة الجزائرية الحديثة من أكثر الأنواع تطورًا في الأدب الجزائري وأقدرها على توضيح الحقيقة الجزائرية أمام القارئ، بتقديمها مختلف الإجابات على مختلف المشاكل التي تبرز أمام الشعب الجزائري وبتوضيحها طريق المستقبل»، و«لقد كانت المعركة من الأسباب القوية التي دفعت إلى ظهور القصة الجزائرية.»

إن أهمية هذه النقطة في تقديري هي أنها توضح لنا لماذا غلب طابع «المقاومة» على الإنتاج الروائي الجزائري على ما عداه من خطوط وألوان. فليس هناك في الأدب الجزائري فرع يُسمَّى «أدب المقاومة» لأن هذا الأدب في مجموعه، جملةً وتفصيلًا هو أدب مقاومة. وربما هذا ما يفسر الملاحظة التي أبداها الدكتور أبو القاسم سعد الله في كتابه «دراسات في الأدب الجزائري الحديث» قائلًا إن «البطل» في الرواية الجزائرية ليس إلا شخصًا عاديًّا ركز الكاتب فيه وعليه كل مشاعر المواطن، إنه ليس مثلًا أعلى ولا نموذجًا خارقًا تتجسد فيه فكرة أو مبدأ عام، وإنما هو إنسان واقعي فيه كل ما في الواقع من مأساة وحرارة وصراحة، وليست له «مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة». وكذلك تفسر لنا هذه الظاهرة أن «الأدباء» الجزائريين لم يمارسوا الأدب «تفرغًا له» وإنما من خلال ركام التجارب الهائلة والمختزنة التي صادفتهم في حياتهم اليومية حيث اشتغلوا بمختلف الحرف والمهن فجاءت معظم أعمالهم «سِيرًا شخصية». ويعمم هذه الفكرة الدكتور سعد الله حين يقول في كتابه: «إن أول عمل يكتبه أديب من شمال أفريقيا هو إعادة ترجمة شخصية يفصح فيها عن انتمائه إلى عالَمين مختلفَين، كما يعبر فيها عن ألمه من عدم استطاعته أن يجد مكانًا في أي من هذَين العالَمين.»

لقد عبَّرت الغالبية من أدباء الجزائر عن هذا الصراع الكامن في أعماقهم بين اللسان الناطق والوجدان النابض، بين الحضارة الجديدة التي جرت مسرى الدم في عروقهم

حتى اختلط بدمائهم التي فجرت فيها الحياة النطفة الأولى من صلب الأسلاف. وعندما تغلب الدماء الجديدة الدماء الأصيلة، يثمر الكاتب الجزائري أدبًا فرنسيًّا يرطن بالأسماء والأحداث والأماكن الجزائرية، وعندما تغلب الدماء الأصيلة الدماء الجديدة يثمر الروائي الجزائري أدبًا جزائريًّا ناطقًا باللغة الفرنسية، وعندما يحتدم الصراع بين القديم الأصيل والجديد الوافد يعجز الفنان الجزائري عن تحقيق التوازن والتكافؤ والانسجام في العمل الفني حتى ليصبح هذا العمل شاهدًا على تمزق جيل بأسره.

وفي هذا الفصل نقدم ثلاث عينات نموذجية لهذه الأحوال الثلاثة التي تتجاذب الأدب الجزائري الحديث، وبخاصة عندما تصبح «المقاومة» الخامة الرئيسية للعمل الأدبي.

ويعد محمد ديب رائدًا للرواية الجزائرية الحديثة، فقد كان من أوائل الذين طوَّعوا الشكل الروائي الحديث، أي الشكل المتعارف عليه في الغرب، لامتصاص هموم الإنسان الجزائري الذي كان الشعر والأدب الشفوي عامةً هو زاده الروحي الرئيسي. ومن بين أعمال ديب الكثيرة والمتنوعة تعد ثلاثيته «البيت الكبير، الحريق، النول» في مقدمة الأعمال التي تؤرخ لمواد الرواية الجزائرية وتضع اسم كاتبها في مصافٍّ الطليعة من كتاب الجزائر. وينطبق على ثلاثية ديب التعريف القائل بأنها سيرة شخصية لصاحبها، ولكنها في نفس الوقت «مذكرات الشعب الجزائري»، كما وصفها أراجون، أو هي الجزائر نفسها كما قال معظم النقاد الذين تناولوها بالتقييم؛ ذلك أنها تتناول بمنهجٍ فني قريب من منهج الكاتب المصري نجيب محفوظ — وإن لم ترتفع إلى مستواه — الحياةَ الجزائرية في مرحلة المخاض قبل الثورة، فهي تتناول حياة العمال في المدينة وحياة الفلاحين في القرية ثم تنتهي إلى «أن النار قد بدأت. لن تتوقف أبدًا إنها سوف تستمر مشتعلةً ببطء وبعماءٍ إلى أن تعم ألسنتها الدموية البلاد كلها بحرارتها المدمرة». وقد ظهرت الأجزاء الثلاثة في ١٩٥٢م و١٩٥٤م و١٩٥٧م على التوالي. وهي تتوقف عند أعتاب «النبوءة» بما سيكون، تاركةً ما كان إلى روايته التي صدرت عام ١٩٥٩م تحت عنوان «صيف أفريقي».

وتتميز «صيف أفريقي» بإحكامٍ فني شديد يتجاوز به محمد ديب — فنيًّا — مرحلة «البيت الكبير»، كما تتميز بمضمونٍ إنساني عميق يتجاوز به حدود الزمان والمكان التي كانت تحد روايته الأولى. فالمقاومة هنا ليست في مرحلة «النبوءة»، وإنما يواكب محمد ديب باختزال الروائي القادر وموهبة الفنان التشكيلي الذي يعبِّر في خطوط

قليلة عن دنيا بأسرها، يواكب الثورة الجزائرية التي اندلعت وهو يتم الجزء الأخير من روايته الأولى محققةً الحلم الذي ارتآه. ومرةً أخرى، يعمد محمد ديب إلى اختيار نماذجه البشرية من «الجزائر» كلها، لا من طبقةٍ دون أخرى، ولا من فئة دون أخرى، يختار التاجر وصاحب الأرض، والموظف الصغير والطالبة والخادمة والفلاح، يختار أيضًا الثوري والخائن والمتردد، ويختار «فرنسا» بكل ما يمثله استعمارها من قيمٍ تخون الثورة الفرنسية، يختار لفرنسا وجهها الهمجي المتوحش الذي يعبث بكل قيمة ولا يعبأ بأية مبادئ ولا يعمد ديب في بناء «صيفه الأفريقي» إلى العقدة الكلاسيكية التي تتجمع عندها ذروة الأزمة حتى يتدرج بها نحو الانفراج عند الخاتمة؛ بل هو ينسج بناءه الفني من «الشخصيات» التي يتتبع إحداها خطوةً أو خطوتَين، ثم يتركها إلى شخصيةٍ أخرى فثالثة، ثم يعود إلى الأولى من جديد ويضيف شخصيةً رابعة فخامسة، حتى يختتم روايته بالعودة إلى الشخصية أو «الحالة» الأولى، فالحق أن الشخصية الواحدة التي يتتبعها لا تستبين معالمها إلا باحتكاكها مع بعض الشخصيات الثانوية حتى لتستحيل الشخصية موضع المتابعة إلى «حالة» كما قلت أو «شريحة» كما أحب أن أضيف.

والشخصية الأولى التي يتتبعها محمد ديب في صيفه الأفريقي هي شخصية «زكية» الفتاة التي نالت الشهادة الثانوية وترغب في العمل كمعلمة، ويوافقها أبوها على أهمية العمل في التدريس، ولكن جدتها تبدي انزعاجها الشديد وتفضل أن يبحثوا لها عن زوج بدلًا من الوظيفة التي تجلب العار لها ولأسرتها، وقد تتسبب في تأخير العريس المنتظر إذا لم تلغِ إمكانية قدومه أصلًا. أما والدتها فهي تقف موقف من لا رأي له، ولكنها حائرة معذبة من أجل مستقبل ابنتها. ويقطع الكاتب حوارًا يدور بين الأب والخال حين يتساءل «مختار راعي» ما إذا كان «علال» يعلم إلى أين ستنتهي الأمور، فيجيبه: «في الحقيقة، ليس هناك ما يشير إلى أن الأمور على أهبة الترسب والعودة إلى مجراها الطبيعي.»

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى الشخصية الثانية لفلاح يدعى «مرحوم» يركب حمارًا يحمل صندوقي خبز يهبط بهما نحو المدينة في سرعة الإعصار لا يريد أن يرى الجنود الذين تنقلهم السيارات وتمتم: «عتاد أمريكي، خوذات وبزات أمريكية، أسلحة أمريكية، أليس عند هؤلاء شيء سوى جلودهم؟» وكان ما يزال يراهم بعين الأمس عندما نسف المناضلون الخط الحديدي وبدأ الفرنسيون جولةً ضارية بالرصاص والدم والموت يحولون الشوارع إلى قبور. وعند مدخل المدينة تعرض «مرحوم» لتفتيش دقيق من الجنود، وأحس أن

الجزائري، وبخاصة إذا كان عاملًا أو فلاحًا، يتعرض أكثر فأكثر لمزيد من التفتيش. وتوقف عند حانوت أحد العطارين وظهر له رجل لم يعرفه من قبل يرتدي صدارًا من القماش الأزرق. وطلب منه لترَين من البترول، وسأله وهو يتناول الإناء «أين أحمد؟» وأجاب الرجل باقتضاب: لقد اعتقلوه وقبضوا «على واحدٍ من أبناء أخي». وقطع مرحوم الصمت الجاثم بقوله إن اثنين من الفلاحين قُتِلا في الحقول، وإن ثلاثةً سِيقوا إلى المعتقل بعد نهب منازلهم. ثم تدبر المكان والمارة واختطف الكلمات قائلًا: «هل سمعت، الليلة.» وردد الآخر وراءه «الليلة». وتوجه من فوره إلى أحد المقاهي وأخذ يجتر ذكريات الليلة التي رحل فيها ابنه عن البيت إلى الجبال لينضم إلى الثوار، وانتظر قليلًا على المقهى وانصرف.

وينتقل بنا محمد ديب إلى الشخصية الثالثة، لرجل لا يفتقر إلى مظاهر الثراء هو «بابا علال» خرج من بيته على إثر قرعات أيقظته في الصباح الباكر وإذا برجل يطمئنه فيما يشبه الهمس على ابنه ويطلب إليه أن يذهب إلى من يدعى «سيلكا» ويختفي. وسيلكا هذا حداد يملك كوخًا عند باب بومدين، فامتعض بابا علال قليلًا ولكن ماذا يجدي الامتعاض مع هؤلاء «الحمقى» من الشباب الثائر. وهو لن يصفح عن ابنه «حميد» الذي امتهن مركزه لهذه الدرجة، وها هو ذا في طريقه إلى حداد، ومن يدري ماذا يحمل الغيب. وأقبل الحوار بين بابا علال وسيلكا حادًّا قاطعًا ملتهبًا، إذا قال الحداد: «لا تبتئس، ليس من الخسارة في شيء أن يوجد شاب كابنك هناك.» أجابه: «هذا صحيح، ولكن ما لا شك فيه أن كل ذلك سينتهي نهايةً سيئة.» وإذا احتد بابا علال وصرخ: «وماذا لو مات؟» زمجر سيلكا: «في هذه الحالة لن يكون عاش سدًى.»

وما أسرع ما يعود بنا الكاتب إلى الشخصيات التي سبق أن تعرفنا عليها من جديد قبل أن نتعرف إلى بقية الشخصيات. يعود بنا إلى «مرحوم» وهو راجع فوق حماره يفكر في تلك الأيام التي وصلت به إلى أن يكون «مسئول تموين المناضلين» في الجبال، وأن يكون «قاضيًا سريًّا» للمواطنين الذين يرفضون الاحتكام إلى عدالة المستعمر، وأن يكون مشرفًا على حالة أُسر الشهداء والضحايا والمقاتلين في المنطقة. لقد عاد كسير الخاطر بعد أن علم باعتقال العطار أحمد، واكتفى بأن يردد في وجه زوجته الغضوب: «ما هذا الوباء الذي يجتاح العالم.» ويعود بنا كذلك إلى زكية لنعلم أن الموقف ازداد سوءًا وبات متوقعًا بين آونة وأخرى أن تتزوج من ابن عمها الذي لا تربطه بها أية وشيجة غير قرابة الدم. وتمتمت في أسًى وهي تخاطب الليل: «علينا أن نذعن. وأن نقبل كل شيء. هكذا تبدأ أبدية الحياة.»

ويستأنف محمد ديب مسيرته الروائية فيضع في طريقنا الشاب «جمال» وهو رجل تطحنه الحياة والموت معًا، يزهد الحياة ويرهب الموت، وبينهما يعيش ضائعًا يفلسف أيامه أو يتسلى بها قائلًا: «إن معظمنا يعيش عيشة أناسٍ نسوا شيئًا ما، ولكنهم في غمرة حيرتهم الفكرية يتابعون البحث عن هذا «الشيء» وهم يتعثرون صارخين مراتٍ ولاعنين ...» وفي جولة جمال بين أصدقائه ندرك أن الضياع ليس من نصيبه وحده، لقد بث «الرعب» أنفاسه في كل شيء، حتى لقد بات بعض الناس أشباحًا وبعض الأشباح أناسًا، وما من سبيل أمام جمال إلا أن يبحث له عن عمل «إننا جميعًا بحاجة إلى الفعالية مهما تكن، وليس من يستطيع أن يعيش على هامش الحياة» هكذا راح يسرِّي عن نفسه وهو يستمع إلى اقتراح صديقه الحاج بأن يعمل بائعًا في متجر أحد الأصدقاء. وكان الحاج يصغي إلى جمال متفهمًا هذا القلق الدفين الذي يكاد يجرف كل شيء، بينما كان جمال يفكر «كلما تفحص الإنسان الدوافع التي تحرك البشر، وكلما ازدادت دراسته لتصرفاتهم ازداد يقينًا بأن ثمة تاجرًا للأقدار قد صمم على تصفية كل هذه الكائنات، ثم آثر أن يلزم الصمت». وهي نفس الكلمات تقريبًا التي كانت تفكر بها زكية في موقعٍ آخر، وقد ضيقوا حولها الحصار، ويا له من حصارٍ باسم الأبوة والأمومة والمودة والخوف على مستقبلها «في هذا العالم ينقلب الود نفسه إلى مرارة، من المسئول عن ذلك؟ لا أحد، وقد يكون الناس جميعًا». وإذا كانت بوادر الإيجابية قد انتابت نفس جمال وبوادر التمرد قد اجتاحت نفس زكية؛ فقد وصل الأمر ببابا علال أن يسير في المدينة غير عابئ بهذا التوقيف الجماعي الذي ينظمه عدد كبير من رجال الشرطة والفرقة العسكرية الأجنبية، ولا خائف من الأوروبيين الذين يعرف أنهم مسلحون وغاضبون فلم يكن ليفسح لهم الطريق. وانطلقت الكلمات من فمه كالرصاص غير المتوقع: «إنني أكرهكم وأتمني أن تروا ذلك! إنني أكرهكم وأزدريكم. إن لي أنا أيضًا ابنًا هناك! ماذا تنتظرون لتقتلوني؟ وما خوفكم إلا لأنكم كنتم دائمًا جبناء. إن جيوش العالم كله لا تستطيع إنقاذكم. إن ابني وجميع أبناء هذه البلاد سيوارونكم التراب.» هكذا إذن قد أحدث الإرهاب عكس مبتغى المعتدين. ومهما يفعل جمال بعد الآن فإن أعماله تتخذ مظهر ذكريات غامضة وهو منذ الآن غائب بفكره عن المكان، ينتظر يوم الرحيل كأنه عنوان حياة جديدة. وقال في نفسه: «ما أعجب الحياة، إنها حلم، حلم لا يبقى منه بعد اليقظة إلا آثار عابرة.»

ونلتقي بشخصية جديدة هي «مصطفى والي» الذي لا يريد أن يغير عادته الأسبوعية في زيارة أخيه الأكبر أحمد، فما إن وصل إلى هناك هذا مع ابنته «نورا» التي كاد أن

يسرقها منه المرض وهو يعلمها مادة الحساب ويستذكر لها المسائل الصعبة، ما إن وصل إلى باب أخيه حتى فاجأته لافتة ثبتتها سلطات الأمن تنبه الرأي العام إلى أن لأحمد والي ابنًا ينتمي إلى «عصابات الإجرام الخارجة على القانون». وما إن خطا داخل البيت خطوةً واحدة حتى دهمته قوات الفرنسيين وقبضت عليه بالرغم من محاولته أن يفرق لهم بينه وبين أخيه، ونسي ابنته تمامًا بالرغم من صراخها الذي يصم الآذان، واكتفى بأن ابتسم للفرنسيين قائلًا لأهله: «هؤلاء السادة هم لطفاء.» وخرج معهم وهو يشعر بأن شيئًا ما قد انفصم في قلبه.

وذات يوم كان مرحوم جالسًا القرفصاء مع ثلاثة فلاحين آخرين في بقعةٍ ضيقة من الظل الأسود كان منزله يرسمها على الأرض حين أقبلت قافلة عسكرية انتشر جنودها في كل مكان وشرعوا يدخلون الأكواخ، وقرقع الرصاص في البيوت وتساقطت جثث البشر مع جثث الحيوانات واختلطت دماء الجميع في جداول صغيرة عكرتها أقدام الجنود وهي تختطف الغنائم من كل صنف، وانطلقت الماشية التي نجت نحو الجبال. ودفع مرحوم مع جماعته إلى سيارة حين انتهى التفتيش، ولكن ما إن تأهب للصعود حتى سمع اسمه ينطقه أحدهم محرفًا، فالتفت فأخذوه بمفرده إلى سيارةٍ أخرى. وهدأ كل شيء وجثم صمت غريب على كل شيء، الحيوان والنبات والحماد والإنسان «وها هم يصغون إلى قلب الليل الضخم وهو يدق. ولم يكن يعكر هذا الهدوء المترامي الأطراف غير غناء الريح الأصم، الذي ينقل من الأماكن المنزوية أصواتًا خفيةً كانت من الخفوت والإبهام بحيث لا تستطيع الأذن أن تدركها». وكان لليل في هذا المكان المحاط بالهضاب القاتمة شكل الموت، حينما اخترق الخلاء والظلام والصمت، رجلان أعينهما معصوبة، كان أحدهما «باسهلي» والآخر ابنه الذي تبقى من الموت «ماجد»، وتوقفا فجأةً أمام أحد المنازل لفلاح يدعى «العياشي» وقرعا الباب، وبعد أخذٍ ورد خرج لهما الرجل وعلى مبعدة من البيت أوثقه الفتى بحزام الأب فانطلق صارخًا «التوبة، أنا مسلم!» ولكن باسهلي لم يصغِ إليه ولم يُعِره التفاتًا، بل قال في حزمٍ وغضب وحزن: «بسببك لقد قُتِل ولداي، هل تجرؤ أن تنكر ذلك؟ وما حدث اليوم، هؤلاء الرجال الذين اقتيدوا والذين سيُقتلون لا شك. إيه. قل إنك بريء! لم تأخذك الشفقة على إخوانك، لقد بعتَنا. لماذا؟ ماذا فعلنا لك؟ ستجيب عن ذلك أمام الله.» وهوت في الظلمة قبضته التي كانت تمسك بفأس، وصرخ الرجل: «اغفر لي.» ثم تدحرج مرتخيًا، ونبح كلب نباح الموت. ويختتم محمد ديب «صيفه الأفريقي» بالعودة إلى البداية، إلى زكية وأبويها وجدتها وخالها وابن

عمها، وكانت هي ما تزال تغمغم: «إن اللعنة لتلاحقنا، وتلك حياتنا.» أما مختار راعي فكان يصوغ حيرته العظمى في كلمات قليلة: «أنا أراهن. إن أمرًا ما يجري هنا، أمرًا لا أفقه عنه شيئًا.» أما هي فعادت إلى صمتها تقول: «لست أعرف ماذا سأصبح، ولا أعرف إلا أن أفكر في أشياء مستحيلة. كأنما نفسي تنادي في الظلمات. ومع ذلك فيجب أن يكون هناك شيء أبسُط نحوه ذراعي.»

هذا هو الصيف الأفريقي الذي تمثل فيه «الجزائر» بطولة المقاومة الضارية، المقاومة الشاملة ضد الذات أولًا وما يتصل بها من أغلال الماضي، وضد كل ما هو سلبي يعكر صفو النضال المقدس وإن تبدت السلبية في لامبالاة شخصية مثل جمال، أو في الخيانة المباشرة كما هو الحال مع شخصية العياشي، وضد الوحش الأشقر الذي يرتدي ثياب الحضارة ويخون مبادئه القديمة؛ بل يمرغها في الوحل تمريغًا يدوس على كرامة الإنسان. ولأن محمد ديب قد اختار «الشخصية» خامةً فنية لصيفه الأفريقي، فإننا لن نعثر على الحدث الدرامي في صورته المرئية المحسوسة؛ بل سنشعر به في «تطور» الشخصيات من حال إلى حال. هذا الحدث الذي يربط بين جميع الشخصيات — سواء التقت ببعضها البعض أو لم تلتقِ — هو الاستعمار الفرنسي الرابض فوق أرض الجزائر، وهو المقاومة البطولية الباسلة لشباب الجزائر. ولقد آثر محمد ديب أن يطلعنا على مشاهد حية من الشق الأول للحدث — وهو الاستعمار — وآثر أن يخفي عن عيوننا مشاهد المقاومة، وإن عكس آثارها على تطور الشخصيات العادية في حياتها اليومية، هذا التطور الذي يصل إلى الطفرة في تحول جمال من اللامبالاة إلى الفعل الإيجابي، وتحول بابا علال من سخطه على المناضلين إلى سخطه على المحتلين. لقد آثر محمد ديب عامدًا أن يبرز الصورة الوحشية للاستعمار ليشارك بها في شحن الوجدان الجزائري ضد أعدائه، وآثر عامدًا أن يخفي أبطال المقاومة، واكتفى برمز لا تخيب سهامه هو «مرحوم» الفلاح الذي أخذوا ابنه من قبل فحمل عنه أعباء المقاومة السرية ما استطاع، حتى أخذوه هو في النهاية. آثر أن يخفي أبطال المقاومة حقًّا، واكتفى برمز لا تخيب مهامه، هو «زكية» التي لم تعد من حريم الأمس؛ بل هي تبحث في جوف الليل البهيم عن ضياء شمس بلا غروب. وقد أسهم هذا التشابك بين ما هو سلبي وما هو إيجابي، وبين الحياة والموت، في تغليب الدماء القديمة الأصيلة في شرايين محمد ديب على الدماء الجديدة الوافدة، مع الحضارة الفرنسية ولغتها التي كتب بها هذه الرواية، فجاءت بالرغم من هذه اللغة، عملًا جزائريًّا صميمًا، عملًا يشارك في حركة المقاومة

بأوفر نصيب، ويفصح عن نبوءة «البيت الكبير» بأن الحريق التهمت نيرانه كل شيء، ولم يعد سوى القليل حتى يخلف الرماد أرضًا صلبة، يبني فوقها المناضلون الجزائر الجديدة.

على النقيض من محمد ديب يقف مالك حداد في الطرف المقابل، غلبت الدماء الجديدة دماءه القديمة حتى لم تعد هذه سوى ذكرى تمضغها رواياته وأشعاره في لحظات الملل. لقد اختلطت الأمور على وجدانه الوطني فلم يعد يميز بين اليأس الذي يخيم بظلاله على الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية، والتمرد الذي ينبغي على المرء أن يواجه به الدنيا إذ ارتضي الحياة على الموت، والثورة التي تجيش بها أرض بلاده للتخلص من رسل الدمار، ولتؤسس موطنًا كريمًا لهذه «الحياة» التي ارتضاها. من زاوية الفكر اختلطَت الأمور على مالك حداد، فغشيت فنه سحابة قاتمة قاربت بينه وبين الحضارة الوافدة التي هاجر إليها، وباعدت بينه وبين الحضارة الأم التي هجرها. ولكن هذا التباعد لم يخرج بمالك حداد عن دائرة «الثورة»، بل فرض عليه أن يرى ما لم يرَه الآخرون، فإذا كان محمد ديب قد أبصر «شمس» الجزائر، فإن مالك قد أبصر ليلها. إن أدبه لذلك هو الوجه الآخر للصورة، ولونه القاتم تبرره سلبيات المعركة، ونغمه الجنائزي هو التعبير المأساوي الحاد عن ساعات الجزر التي عرفتها المقاومة. لكم غنَّى لها بشعره ونثره، ولكن الكلمات كانت تعود إلى حلْقه وقد علق بها طعم الرماد. وبدلًا من أن تمثل فرنسا حلمًا حضاريًّا يمكن تحقيقه على أرض الجزائر، أمست هي الواقع الذي يعيشه بكل ذرات دمه، وتحولت الجزائر إلى حلم غامض أبدي.

وتكاد روايته «التلميذ والدرس» أن تكون أعمق تجسيداته الفنية لهذه المتناقضات الدامية التي يكتوي بها وجدانه. والشكل الفني نفسه يكاد ينطق بغلبة الدماء الجديدة، ومالك يبدأ صياغته من الكلمة فالجملة إلى بقية النسج الروائي، ولا يفعل العكس: أن يصمم هيكلًا روائيًّا للأحداث والشخصيات والمواقف، ثم يملؤه بالكلمات. أي أن الشاعر — ببساطة — يسيطر على الروائي. وتكاد الرواية في كثير من المواضع أن تتحول إلى قصيدةٍ شعرية. وهذا ما يفسر أن البناء الذي انتهت إليه — ولم تبدأ به مطلقًا — هو المونولوج. إن «التلميذ والدرس» في جوهرها مونولوج طويل، فنحن لا نتعرف طول الرواية إلا على شخصية واحدة لهذا الطبيب الجزائري الكهل، القاطن في إحدى المدن الفرنسية، وحيدًا بعد أن ماتت زوجته. وليست ابنته التي تتراءى لنا بين الحين والآخر

إلا هذا الخيال الرابض بين جوانحه، وكأن الماضي بالرغم من عزلته النائية لا يستطيع أن ينفصل عن الحاضر بكل كثافته؛ بل هو لا يستطيع أن يقطع الأواصر بينه وبين المستقبل بكل طراوته. والمفارقة الروائية التي ينطلق منها مالك حداد أن الطبيب — الأب — حريص على إبقاء حفيده بين أحشاء الابنة — المناضلة — التي جاءت إليه راغبةً في الإجهاض. ونتجاوز منتصف الرواية بقليل، حين يمزق الدكتور صلاح قدير حبال الصمت ليجيب ابنته «لا» لن يقتل هذا الجنين. وتبدأ مع النصف الآخر للرواية مشكلة جديدة، فرجُلها الذي اختارته من بين مئات الرجال تهدده السلطات الفرنسية بالاعتقال، وهي تطلب من أبيها أن يخفيه في بيته بضعة أيام حتى تمهد له وسائل السفر إلى الخارج. وقرب خاتمة الرواية تمتد يدا الدكتور قدير إلى حبال الصمت مرةً أخرى لتمزقها ويقول: «نعم»، وبين «لا» الأولى و«نعم» الثانية يكشف لنا مالك حداد عن رمز البطولة في المقاومة الجزائرية كما يتضح في شريحة معقدة، كتلك التي ألقى بها إلينا في «التلميذ والدرس».

تبدأ القصة وزميله الدكتور «كوست» يلفظ أنفاسه الأخيرة في منزله، وأمامه ابنته «فاضلة» يرجوها أن تحدثه عن الجزائر، وهو يعلم أن الدقيقة التي تجلسها ابنته الآن ستدوم طول الليل. وتحدثت فاضلة ولم يكن حديثها إلا محاكمةً «ما كان ينبغي أن أسكن في فرنسا بعد وفاة زوجتي. ما كان ينبغي أن أفعل كذا أو أفعل كذا. تزعم أني بحثت عن السلام، عن سلامي، إني لست غير أناني من العامة مجرد من الوجدان الوطني؛ بل من الوجدان كله. وإني من أصحاب الحلول السهلة، وإني لجأت إلى الجانب الآخر من البحر، الجانب الآخر من التاريخ ... إلخ.» والحديث عن زوجته يرجع به إلى تلك الأيام التي كان يلتقي فيها بطالبةٍ لم يبادلها كلمة حب «كانا يتكلمان عن الجزائر» ولا يذكران مع شهر مايو زهور الربيع، وإنما تقتحم مخيلتهما أحداث «شهر الشر» الملعون بين كل الشهور، شهر الحصاد الدموي بعد أكثر من قرنٍ على عام ١٨٣٠م حين وطئت أرض الجزائر أولى طلائع العدو «كانت تلك نهاية العالم». ومنذ سنوات عديدة والإذاعة الفرنسية تعلن كل يوم اثنين للعالم ميزانيتها المنتصرة «كذا من الجزائريين أصبحوا خارج المعركة». والبغضاء تدوم زمنًا، أما الحقد فخالد. ويصرخ الأب المكلوم من صميم فؤاده: «أنا لا أعرف أحدًا بلغ العشرين في الجزائر.» وتلك إذن هي المأساة الحقيقية الكامنة في أعماقه، المأساة التي تملي عليه أن يلمس في ابنته وترًا لا يخيب، فهي لم تعمل بالسياسة كأولئك المراهقين الذين يملَئون وقت فراغهم بأحلام رومانتيكية،

ولكنها تألمت تألمت كثيرًا، تألمت أكثر مما عملت، لهذا لن يشفق عليها وهو يقول في داخله: «من أجل الرجال سيعيش ذلك الطفل.» وقبل أن تطمئن الفكرة داخل المرجل الذي يغلي، تنتصب أمامه أشباح الكلمات الكبيرة: الموت، البطولة، الزمن، وتموج ضلوعه بهديرٍ يعلو صوته على كل الأصوات: «أنا تغيظني البطولة. أنا لا أفهم الموت ولا الأبطال. لقد بات الأبطال عديدين. البطل هو من ارتضى الموت. وليست القضية في هذه الأحوال أن يعيش المرء أكثر مما ينبغي له؛ بل ليست في أن يعيش. إن المرضى ليسوا أبطالًا لأنهم يلجَئون إلى الأطباء. إذن كل البشر مرضى. ولكني أحسد الأبطال. إن الأبطال لم يبلغوا العشرين من عمرهم. شبابهم أبدي لأنهم يقضون جميعًا فتيانًا. إنهم يتحدون الزمن.» وهو سعيد لأنه جبان حدد الخوف حماسته، ولكنه يبرر ذلك بأن الشجاعة في صفائها الطبيعي هي نفي للشجاعة، ولا توجد علاقة مشتركة بين البطل والبطولة، ولا يمكن للمرء أن يكون في وقتٍ واحد بطلًا وقديسًا، مع أنه يجب أن يكون كذلك «ولهذا السبب كان لا وجود لهذا ولا لذاك». وحين همست فاضلة كما لو كانت تحتضر: «أنا جد شقية.» كان هو في انتظار هذه الكلمة لأنها في رأيه تلخص تاريخ وطن. فمن المستحيل أن يكون الإنسان سعيدًا وجزائريًّا في آنٍ، أولئك السعداء فقدوا الذاكرة، ولا فرق بينهم وبين الحمير التي تبتسم في بلاهة «حتى عندما تنهق بالفرنسية». وهو يعلم أن فاضلة تقدم الخلاص من طفلها على الخلاص لرجلها، والوطن هو الدافع وهو الفرصة، فإذا قالت له إنك تعيش في فرنسا منذ عشر سنوات، وبت تجهل شباب الجزائر وشيوخها «لقد رحلت» اقتحم خياله على الفور مقهًى وطني تحرسه «تينة بنت مائة عام» في القرية التي يعرفها جيدًا، القرية التي تألمت كثيرًا، ومع هذا فهو قانع بأن التينة باقية «وجودًا لا يفسر ولكن الحمائم رحلت» وليس هناك وقت لدى البطل يضيعه في تبديل ذاته، فالبطل إنسان، وليس كل إنسان بطلًا. ومن الطبيعي أن يثور الابن، لهذا يعجب بالثورة، ولكن المحاكمة لن تمتد أكثر من ذلك لأنه يخاف مناقشة الحساب، ويفضل الحلول. لقد جلس الخريف على مقعد المتهمين وما عاد لديه غير الذكريات.

ولكن الإجهاض هو المأزق، هو الشارع المسدود — يقول قدير — إنما يجب أن نلد أطفالًا في الظروف الحالية «إنهم التحدي الذي نجأر به» إن شيئًا ما لا يوحي بالطمأنينة في هذا العالم غير وجه طفل. وفي صيف ١٩٤٠م كان يعمل طبيبًا في إحدى الكتائب المحاربة في صفوف الفرنسيين، وقد رأى في الشتاء شيئًا غير واقعي؛ المقبرة نفسها لم تكن في مكانها، وما كان مظهرها ليعبر عن فكرة السلام التي توحيها عادة، أما برج

الكنيسة المجاورة فقد انهار بين القبور، ومن السخرية أنه كانت توجد لوحة إعلانية كتب عليها «تذوقوا خمر اللورين»، هنا أيضًا كان العبث يقود الحفلة. وتابع نزهته الحزينة وهو يردد أن الحرب هي أعلى ضلال البشر، ثم التقى بفلاح شيخ يعمل في حقله، وكانت مزرعته تحترق، فلم يستطع دفع نفسه عن سؤاله: لماذا يستمر في زرع بستانه والألمان واصلون بين لحظة وأخرى؟ نظر إليه الفلاح غائبًا، ونظر إلى مزرعته التي تشتعل، ثم انتهى إلى أن قال له: «ومع ذلك يجب أن ينبت، شيء هنا.» هكذا يمتزج الواقع بالأسطورة في قصة مالك حداد، فلا شيء حقيقي في هذه القصة إلا الطفل، وتجهل هذا فاضلة. ولقد دله فلاح اللورين العجوز على ما يجب عمله، كان شجاعًا كقوةٍ خالدة تثق في الحياة وتنتقم من الموت. غير أن المنفى لا يولِّد غير مرارةٍ بشعة «إلا إذا عملنا حقيقةً». والطفل الذي ترفضه فاضلة هو الجسر العظيم بين المنفى المرير وتينة القرية ذات المائة عام، فهل يعزف الخريف عن مزاعمه؟ وهو يُقسم مجيبًا بأن لهذا الطفل قيمةً كالقدر، لأنه يصنع التاريخ. وإذا كان من الممكن أن نلفظ طفلًا، فإنه من المستحيل أن نلفظ فكرة. وما دامت فاضلة تتكلم عن الطفل كأنه ولد، فهو إذن موجود، ليس في بطنها وحدها، ولكن في بطن التاريخ أيضًا. وهو — الجد المنفي، أو الخريف الذي يسد ثغرات العالم — لن يزرع أبدًا تينةً عمرها مائة عام إلا إذا أمست ابنته من جديد هي ابنته، وإلا إذا بدأ حفيده من جديد يزرع الغابات. فإذا قطعت عليه فاضلة حبل تفكيره بقولها: «هذا الطفل يعقد كل شيء.» اجتاحه العجب من أن يكون الأسهل هو صنع الثورة، أسهل من أن يكون لنا طفل. وهو — على العكس — يعتقد أنه يجب أن نقاتل عندما يكون لنا طفل «يجب أن نقاتل جيدًا». وهو لا يلوم فاضلة ابنته، ولا يعتب على حبيبها عمر، ولكنه لا يغفر لهما أنهما فكرا ذات يوم في «ترحيل» ذلك الطفل الذي لم يدعُه غيرهما للحضور.

ويتأمل صلاح قدير ابنته بدقة وإمعان للنظر. هو يظن أنه لم يوضع في مكانه قط: «لقد ضللت عصري، ولقد شاء التاريخ أن أمتطي دائمًا جوادًا على عصرين، على حضارتين.» لذلك يرفض لابنته وابنها أن يجتازا التجربة، لو أنها لفظت الطفل لما تعدت كونها تمتطي جوادًا على عصرين، والمرء يمشي متمايلًا إذا أكثر من ركوب الخيل، فالأحمر الذي يلون أظافرها يلون أيضًا لهجتها القادمة من سماء اللوار فيجعلها تتحدث بالفرنسية عن العالم «العربي». لقد تعرف الخريف — هو نفسه الدكتور صلاح — على ربيع معاصر له، هو ابنته بعينها. فهل تتكرر المأساة؟ والصورة التي ترتفع على

الحائط وتشير إليها فاضلة تمخر به عباب الزمن، هي صورة أمها التي ماتت ولم تكن قد تجاوزت الثامنة. صورة سعدية التي حشرج أبوه باسمها قبل النهاية: «ستتزوج سعدية.» ولما كان أبوه هو الذي جعل منه رجلًا مرموقًا متعلمًا في باريس، كان عليه أن يتزوج من سعدية، ولأنه رجل تعلم الطب في باريس فأصبح طبيبًا مشغولًا عن البيت والعائلة لم يستطع أن يعيش مع سعدية، وماتت الزوجة التي أحبها كأخته في مستشفى للأمراض العصبية. ولأنه تعلم في باريس أحب جرمين حبًّا يختلف عن حبه لسعدية، ولكنها كانت مخطوبةً فضرب رأسه في الحائط. وعندما رآها حبلى ذات يوم تقف إلى جانب الحاكم الفرنسي للمنطقة التي عمل بها في الجزائر، لم يكن له رأس يضربه في الحائط. وعندما جاءت إلى عيادته ذات مساء كان قد أغلق مكتبه عليه وأمر الممرض ألا يُدخل عليه أحدًا ولو كان أرحم الراحمين. ومستقبله الوحيد لم يعد سوى هذا الطفل الذي سيحميه رغمًا عنها. فقد دخلت عليه، وهي بعدُ صغيرة وجرمين معه، فحالت بينه وبين الانهيار. والطفل القادم لا يقل عنها قدرةً في الحيلولة دون الانهيار. والمساومة في داخله أصبحَت عادلةً: الطفل أمام عمر، الطفل يبقى، وعمر يبقى، أما إذا ذهب الطفل فعمر أيضًا عليه أن يذهب. قالت له: «إنها ليست جريمة أن يحب الإنسان وطنه.» وخزَته الكلمات، ولكنها زادت من تماسك المعادلة الخفية وصرامتها. وراح قلبه ينزف: «فاضلة مناضلة. أحييها وأمجدها، أنظر إليها من نافذة ضعفي. أنا أعلم أن الخيانة هي في التخلي عن الجماعة. إنها طلاق. وأنا لم أطلق. أنا لا قدرة لي على الحياة، والحب، بل ولا الموت. لقد تقاعدت يا دكتور قدير، اعترف بذلك. ولكنك لست كذلك البطل الشاعر ببطولته الذي استنفد زمنه فارتضى بأن يصبح مدربًا أو بائع دراجات. إن الفاضلات والعمرين وكثيرين من أمثالهم، على شاكلتهم، هم الأبطال، الذين أصبحوا أبطالًا، الأبطال الوحيدين.» أما هو، فكالخريف يزحف مع الأوراق الميتة التي تطقطق في أزقة المدينة الصغيرة، وعلى الذين لم يعرفوا كيف يتخذون موقفًا أن يقنعوا باستقالةٍ أبدية. هو يرى نفسه على الرصيف والقطار يهرول في أقصى سرعته، وعلى الذين بلغوا عمره ألا يقفزوا إليه فهذا مستحيل. وألا يَجروا وراءه، فمنظرهم سيكون مضحكًا، وألا ينزعوا قضبان القطار لأنها جريمة: «جريمة تفسد التاريخ.» وهو إذن، يكتفي بتحية سرعة القطار من فوق الرصيف، وينتابه بعض الخوف؛ إذ تبادرت إليه فكرة أن هذه السرعة في رؤيتها التي لا ترحم قد تشوه — ولو إلى حين — بعض المناظر: «إن السرعة على حق ولو أوجعت قلبي.» وإذا كانت فاضلة تخبره بأن ثلاثةً من إخوة عمر قتلوا في

المعركة، أي ثلاثة من أعمام هذا الطفل، فكيف تطلب إليه أن يقتل هذا الطفل؟ يخطر له — من الناحية الأخرى — أن يتساءل: كيف تطلب إليه أن يئوي مناضلًا وطنيًّا مثل عمر، وهي إذا تغاضت عن مشاعر البنوة تعتبره من الخونة؟ إن المناضلين لا يعرفون سوى الألوان الواضحة: الأسود والأبيض، الوطنيون والخونة. وهو ليس فارًّا من الجندية ولم يلتحق بالجيش في حدود المعنى الذي يعطيه المناضلون لهذه الكلمة. ولكن ألَّا يعمل المرء شيئًا في العصر الذي نعيش فيه والعصر الذي لما نعش فيه — يقول قدير — ألَّا يعمل المرء شيئًا هو شكل للخيانة. فكيف — من جديد — يئوي خائنٌ وطنيًّا؟

ويختم مالك حداد قصته — أو قصيدته — بآخر تنهدات صلاح المرة: أنا عجوز، وأحب أولًا جرمين، وحبي هو نفي للزمن. وتتضح لنا دلالة جرمين في جلاءٍ عندما يكشف عن وجهها نقاب الزمن: إن ما بقي لي من حياتي هو ملك لجرمين، في الحرب والسلم، في الخريف والربيع أحب جرمين. أحببت جرمين وأنا ابن ستة شهور «أحببتها قبل أن أولد. لقد وجدت منذ أحببتها». ويجلو لنا الرمز أكثر فأكثر حين يؤكد أنه لا يوجد بينه وبين ماضيه زمن فحسب، فهناك «ثغرة»، هناك «انقطاع». هل تتجسد هذه الهوة في المسافة بين الصورتين اللتين عثر عليهما في حافظة فاضلة، صورته، وصورة عمر؟ هذه المسافة التي رسمتها شفتا عمر «يفضحهما التحدي». فهل هو إذن على حق في أن يرفض شيئًا تطلبه فاضلة؟ أين الخير وأين الشر — فيما يتساءل — ما دام الموت يجمع بين هذَين الحدَّين في نهايةٍ واحدة؟ جثمَت الإجابة على قلبه وهو يمشي في جنازة الدكتور كوست صباح اليوم التالي، أحس أنه يشاهد منظرًا خاصًّا به، هو الذي مات ويدفنونه الآن. هو الذي مات كثيرًا قبل الآن، لكم يخطئ التعبير القائل: «لا يموت الإنسان غير مرةٍ واحدة.» وعندما قام بزيارة مدام كوست في المساء لتعزيتها، كان في زاوية من زوايا غرفة الاستقبال شاب عرفه على الفور يتكئ على صندوقٍ قروي فقال له: «تعالَ يا صغيري. إن فاضلة تنتظرنا.» وهكذا نجحت آخر عمليات زميله الدكتور كوست الذي ترقد الابتسامة الخبيثة على شفتيه في القبر، وهكذا يتأكد لصلاح قدير أن الإنسان الآلي قد يبرع في صناعة الجراحة أكثر بكثير من الدكتور كوست، ولكن أبدًا لن يستطيع أن يطبع على شفتيه هذه الابتسامة الخبيثة.

لقد آثرتُ أن أستعير كلمات مالك حداد في صياغة الاتجاه العام للرواية. وذلك حتى لا يتعسف المرء في تقييم هذا الاتجاه بغير أن يستحضر في مخيلة القارئ الملامح المميزة له. لقد اختار مالك منذ الوهلة الأولى أن يكون «المنفى» هو المهاد الذي يبذر

فيه رموزه، واختار أيضًا «جيلًا» محدَّدَ الأبعاد، هو المناخ الذي يجسد لنا أشواقه. ومن الممكن حينئذٍ أن يكون «جيل المنفى» هو الصيغة المعبرة عن رؤيا المقاومة في قصة «التلميذ والدرس». فمنذ مائة وثلاثين عامًا تمكن الفرنسيون لأسبابٍ عديدة من إلقاء مراسيهم على شواطئ الجزائر. ولقد ثارت الأجيال الجزائرية على المحتل الغاصب جيلًا بعد جيل. ولكن الحال قد تغيرت منذ الحرب العالمية الثانية، تغيرت صورة العالم وفرنسا والجزائر، تغيرات يبدو بعضها للعين المجردة، وأخرى تحتاج إلى ما هو أكثر. وكان الجيل الجزائري المعاصر للحرب هو الجيل المرشح لبلورة المأساة التي ترزح تحت عبئها بلاده بلورةً نهائية؛ فقد دخل الحرب مع فرنسا فلما انتصرَت أشاحت بوجهها عنه، وأقبل الثامن من مايو ١٩٤٥م تكثيفًا بشعًا لكل تعاسات الاستعمار، وترك هذا اليوم في قلوب الجزائريين جرحًا عميقًا لم يندمل إلا مع شبوب الثورة الشاملة بعد هذا التاريخ بأقل من عشر سنوات. هذا هو «شهر الشر الملعون بين الشهور» كما يصفه بطل «التلميذ والدرس»، وهو أحد أبناء هذا الجيل الذي عبَّر عن ضراوة المأساة قبل نشوب الثورة، وعندما شبَّت كانت الأرض السخية قد أثمرت جيلًا جديدًا في الجبال والصحاري والريف والمدن والمنافي، جيلًا ولد من جديد في الثامن من مايو ١٩٤٥م كما يقول مالك حداد، فأقبلت الهوة بينه وبين جيل المأساة عميقةً وغائرة. ولقد وُفِّق مالك غاية التوفيق حين صور هذه الهوة أحيانًا كالفجوة وأخرى كالهاوية، تفصل بين الجيلين فصلًا حادًّا وأبديًّا لا يتيح مجرد «الصراع» بينهما، ليس هناك صراع بين جيل صلاح قدير وجيل فاضلة وعمر لأنه ليس بينهما تواصل؛ لذلك تأتي الرواية مونولوجًا طويلًا. بل إن فاضلة وعمر ليسا إلا أشباحًا تدور في ذهن صلاح، وما الحديث بين الأب وابنته إلا منعطفات المونولوج ومنحنياته، وليست على الإطلاق حوارًا بين الأنا والآخر. لهذا تندرج «التلميذ والدرس» في خانة ما يُسمَّى برواية الشخصية الواحدة، وهي أقرب ما تكون إلى بناء يولسيز، فالحيز الزماني المحدد بأربع وعشرين ساعةً أو أقل، يتسع حجمه بغير حدود حتى ليبتلع عمرًا كاملًا وحياةً كاملة، عُمر إنسان وحياة جيل. فالزمن يتخلخل بناؤه مع تخلخل بناء الشخصية ولا تعود الدقيقة ستين ثانيةً، وإنما تمتد أمام عينَي صلاح إلى ليلةٍ كاملة وتتمدد داخله إلى حافة الأبدية. هكذا يبرع الفنان في المطابقة الفذة بين بناء الشخصية، وتحديدها بإطار من الزمان والمكان. ولأن الشخصية أقرب إلى مادة الحلم فالزمن الذي تتحرك في إطاره هلامي، والمكان أقرب إلى شاشة السينما. وتلك هي طبيعة صلاح قدير، الجزائري الضائع في غير وطنه، نفَته الأحداث خارج التاريخ؛

تاريخه، وألقت به الدولة على هامش الحياة؛ حياته. وتتحول الرواية إلى قطاعاتٍ طولية عديدة لا إلى قطاعٍ طولي واحد تخترقها قطاعات عرضية متعددة لا قطاع عرضي واحد. هو بناء مركب غاية في التعقيد، ولكن «الحالة» التي يتناولها الروائي بالتجسيد الفني هي شريحة إنسانية مركبة بالغة التعقيد أيضًا. فبينما صلاح قدير «عينة نموذجية» لحيل المأساة، نراه في الوقت نفسه شخصيةً فريدة لا تضاهى. وهو إذ يتمسك بالحياة ويصر عليها إصرار الأنبياء (برفضه القاطع لإجهاض الفتاة) يعشق الموت عشقًا خالصًا من زينات الحياة الدنيا، فيراقص العبث إلى أن يدفن نفسه مع جثة صديقه كوست. والفنان يقتطع من بطله شريحةً ممتازة لقطاعٍ طولي، منذ أن ينفق عليه والده كل ما يستطيع حتى يتعلم في باريس إلى أن يتزوج من سعدية وتموت، وسرعان ما يجتزئ من الشريحة قطاعًا عرضيًّا لا يقل امتيازًا، فيسرد لنا قصة حبه الوحيد لجرمين المخطوبة إلى فرنسي يصادفه في حياته العملية عندما يعمل طبيبًا في قرية جزائرية، والفرنسي يحكم المقاطعة. ويعاود الكرة فيقدم لنا شريحةً جديدة لقطاعٍ طولي جديد، منذ أن نراه طبيبًا في إحدى كتائب الفرنسيين إبان الحرب الأخيرة حتى يرى الدمار يكوم أنقاض الكنيسة جنبًا إلى جنب مع إعلان الخمور، والمقبرة لا توحي بالسلام المفترَض، وتنتهي به الجولة عند ذلك الفلاح الشيخ الذي تشتعل مزرعته بنيران الألمان، ويستمر مع هذا في بذر النبات الجديد. وهكذا تتبادل القطاعات الطولية والعرضية مراكز العرض المستمر فيتقاطع الزمان بالمكان، وتحيا الشخصية خارج حدود التاريخ وتتنفس معها عطر البطولة وتختلج أجفاننا برائحة المأساة. ولا يصبح تدفق الأفكار والخواطر تداعيًا ذهنيًّا ولا النقلات إلى الماضي مجرد فلاش باك، وإنما تتراكم الجزئيات حتى تتحول إلى كليات، وتتراكم النسبيات حتى تتحول إلى مطلقات. وهو منهج في التعبير الروائي يستمد حيويته من شباب الرواية الجديدة في أوروبا، ولكنه أكثر امتلاءً وكثافة بقضايا لا ترِد على خاطر الروائي الأوروبي، قضايا الإنسان الجزائري في مرحلة تحوله الحضاري العنيف. يطبق مالك حداد هذا المنهج الثري في اختيار إطاره الروائي الذي يبدأ مع الساعات الأخيرة من حياة الدكتور كوست، وينتهي بجنازته، أي في إطار العبث العقلي لهذا الوجود. على أن الرواية تبدأ قبل كل إطار، تبدأ مع فاضلة، وتنتهي بعد كل إطار، تنتهي مع عمر. وبين فاضلة وعمر من ناحية، والدكتور كوست وابتسامته الغريبة من ناحيةٍ أخرى، يصوغ مالك حداد تمثالًا شاهقًا لصلاح قدير، من طينة لا تميزها سوى الرخاوة الشديدة. هذا التمثال الذي يصوغه مالك حداد بمتعة لا حدود لها هو تمثال

جيل المأساة الذي تخلى ولكنه يرفض لغيره أن يتخلى قبل أن يولد. لا بد للطفل أن يولد ويختار القبول أو الرفض. أما أن نختار نيابةً عنه فهو تزييف لا يقبله صلاح، البطل الكامل الزيف. وهكذا يمكن أن نعكس المثل الشعبي القائل: بأن النار تخلِّف رمادًا، فالرماد بدَوره يستطيع أن يخلِّف نارًا. ومن عناصر الطينة الرخوة التي يبني بها الفنان تمثاله الشامخ؛ فاضلة وعمر. إن الروائي يصدق مع نفسه إلى أبعد الحدود حين ينتقي «مناضليه» على هذه الصورة الشاحبة الباهتة، فهو لا يلتقطهما من جبال أوراس يطاردان بالسلاح ملوك شهر الشر الملعون بين الشهور، ولكنه آثر أن يلتقطهما في باريس، ومتى؟ وهما يحاولان التخفي حتى تحين ساعة الهرب إلى خارج الحدود. إلى أرضٍ محايدة، إلى سويسرا مثلًا. فاضلة وعمر إذن في «بوز» نضالي وليسا مناضلين؛ بل هما غير موجودين أصلًا وجودًا موضوعيًّا مستقلًّا عن خيال صلاح قدير، هما شبحان ذهنيان ينبشان أفكار صلاح وقيمه، هما عنصران ضمن عناصر كثيرة تتميز بالرخاوة الشديدة بنى بها الفنان تمثاله. وفي إطار اللحن الجنائزي الذي يصوغ به مالك حداد النغم الرئيسي لروايته يختلط الواقع بالأسطورة، فيصر الفلاح الشيخ على بذر البذور في أرض تحترق، وتصر جرمين على العودة إلى صلاح وزوجها حاكم المنطقة، وتصر فاضلة — بدورها — على التخلص من الطفل، والثورة أحوج ما تكون إلى الرجال، وعمر يصر على التخفي والهرب من السلطات وهذه السلطات في بلده تشن حرب إبادة منظمة ضد مواطنيه. ومالك حداد، أين هو من ذلك كله؟ هو الكثير من صلاح قدير، وهو الكثير من فاضلة وعمر. لقد صرح صلاح قرب النهاية بأنه خُلق من أجل جرمين، ولم يكن بحاجة إلى الصراخ لنفهم أن بطل المنفى وجيل المأساة قد خُلق من أجل أرض المنفى، من أجل فرنسا. ولقد تحاملَت فاضلة على نفسها وشاخت الكلمات على شفتيها وقالت إنه ليس من العيب أن يحب الإنسان وطنه، ولكنها أيضًا ابنة ذلك التمثال، هي عنصر من عناصره الرخوة. والبطل الغائب الذي يأتي ذكره مرارًا دون أن نراه لحظةً واحدة هو الجزائر، غيابها يرمز إليها، ومأساة جيل المنفى في بطولتها، مهما ضعفت دماؤها في شرايين مالك حداد تحت ضغط الدماء الجديدة.

إذا كانت الدماء القديمة قد غلبت الدماء الجديدة في رواية محمد ديب، بينما غلبت الدماء الجديدة على الدماء القديمة في رواية مالك حداد، فإن هذه الدماء وتلك تتوازى توازيًا مرًّا ومؤلمًا في رواية كاتب ياسين «نجمة»، وهي من خلال هذا التوازي المؤلم تصوغ

البناء «الجزائري» للرواية مهما شابت هذا البناء تمزقات الصراع الكامن بين الحضارة الأصيلة والحضارة الوافدة. إن معاناة كاتب ياسين الهائلة لم تغلِّب أيًّا من الحضارتين على الأخرى، فأقبل هذا التمزق الملتاع شاهدًا أمينًا على صدق المحاولة وأمانة التجربة. فإذا جاءت «البيت الكبير» بشيرًا بمولد الرواية الجزائرية، فإن «نجمة» تبرز من بين معظم المحاولات والتجارب، وبالرغم من كل ما بها من تمزقات، تبرز دليلًا يقينيًّا على أن الرواية «الجزائرية» قد ولدت وما جراحها إلا جراح الجزائر وعذاباتها.

وأود هنا أن أستشهد بما قاله ناقد جزائري عام ١٩٥٧م — أي غداة ظهور «نجمة» التي نشرت عام ١٩٥٦م — هو أبو القاسم سعد الله، الذي أعاد نشر ما سبق أن قاله في كتابه «دراسات في الأدب الجزائري الحديث»: «الثقافة الجزائرية ذات حظ عاثر، وتتخذ شكلًا انفصاليًّا يكاد يكون خطرًا على المجتمع نفسه. والحقيقة أن هناك ثقافتين في الجزائر تناصب كل منهما العداء للأخرى: ثقافة فرنسية وثقافة عربية صرفة. أما الثقافة العربية فتتخذ شكلًا متطرفًا كرد فعل للثقافة الأخرى. وهي ثقافة يسودها الجمود والتقليد، وينتهي بها السير دائمًا إلى منتصف الطريق. إن مجالها لا يخرج عن التعليم الديني وفروع اللغة العربية، ومن الممكن أن نفترض وجود صنف آخر من المثقفين في الجزائر، أي أولئك الذين جمعوا بين الثقافتين. ولكن هذا الصنف قليل جدًّا، وهو بالتالي لم يستطع أن يفرض اتجاهًا ثقافيًّا على المجتمع.» وإلى هذا الاتجاه ينتمي كاتب ياسين، ولكنه لم يجمع بين الثقافتين جمعًا أكاديميًّا محضًا، فهو لم يكمل دراسته المنظمة؛ إذ تشرد وهو بعدُ صبي لم يتجاوز السادسة عشرة على أثر الإخفاق المدمر لمظاهرة الثامن من مايو ١٩٤٥م. ينتمي كاتب ياسين إلى هذا الاتجاه بالمعايشة الحارة لفرنسا والجزائر جنبًا إلى جنب، وبغير أن تكون إحداهما رد فعل للأخرى. رضعَت طفولته من ثدي الحياة البدوية التي عاشتها قبيلته في الجبال والصحاري، وكان الكُتَّاب بجناحيه: اللغة العربية والإسلام، هو الفطام الفاصل بين الطفولة والصبا، وفي صباه تلقته المدرسة الفرنسية إلى أن رمت به إلى مدرسة الحياة العريضة التي تتجاور فيها البداوة والعروبة بإسلامها وفرنسا بحضارتها. ولقد امتزجت هذه العناصر الثلاثة في وجدان كاتب ياسين وعقله امتزاجًا دمويًّا من خلال الصراعات المروعة بين الأطراف الثلاثة التي تجاذبته في حدة وعنف: نحو الجزائر بعروبتها وإسلامها، ونحو أوروبا بعلمها وحضارتها. ولم يكن الشد والجذب مجرد رياضةٍ فكرية مضنية، وإنما كان واقعًا مرًّا أليمًا تعيشه بلاده، واقعًا استعماريًّا متفوقًا في العلم والحضارة يسود واقعًا وطنيًّا معذبًا يطحنه التخلف. عاش كاتب ياسين هذا الواقع بذرَّات دمه، وليست هذه

عبارةً مجازية، وإنما أقصد كل حرف فيها، فقد كان احتكاكه الدامي بتخلف وطنه وتقدم سادته الأجانب هو الأب الشرعي — وليس الترف الذهني — لذلك التمزق اللاهب بين أضلعه، التمزق الذي أثمر فيما بعد روايته اليتيمة «نجمة»، أعظم منجزات الأدب الجزائري الحديث كما يذهب النقاد. فقد كان الغربيون والعرب على السواء.

وتنبع أهمية «نجمة» في تقديري من أنها تجسيم بالحجم الطبيعي لرحلة العذاب التي خاضها كاتبها ووطنه جميعًا. إنها تجسد — شكلًا ومضمونًا — كافة مراحل التطور ومختلف أشكال التناقضات واتجاهات الصراع ونتائجه التي انتهت إليها الرحلة الدامية. ولربما كانت الثمرة الأولى لهذا العبء الذي قامت به الرواية، أنها حققت درجةً عالية من الوحدة الدينامية في العمل الفني، حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى شكلٍ ومضمون، كما أنها حققت درجةً عالية من روح الخلق حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى خيال وواقع. فالشكل والمضمون من ناحية، والواقع والخيال من الناحية الأخرى، يرتبطان ارتباطًا ديناميًّا عميقًا يرتفع بها إلى المستوى الخلاق الحي لكل إبداعٍ عظيم. الشكل يصلح مدخلًا إلى المضمون، والعكس صحيح، وكذلك الأسطورة تصلح مدخلًا إلى الواقع والعكس صحيح أيضًا.

والشكل في «نجمة» قريب غاية القرب من الفن التشكيلي في أحدث مراحله؛ إذ هي تبدو كلوحة تجريدية يصعب أن تحدد لها بدايةً ويصعب أن تحدد لها نهاية، وبالتالي تخلو الرواية من البناء الكلاسيكي في أية صورة من صوره، ومهما بلغ به التطور، كما هو الحال في قصة محمد ديب مثلًا. «نجمة» تبدأ من النهاية وتنتهي بالبداية، والأدق أن يقال إنها خلت من البداية والنهاية معًا. فهي لا تعتمد على منطق «التطور» الطولي المستقيم، لا في شخصياتها ولا في أحداثها، لأن رؤيتها للزمن لا تصدر عن منطق التقدم إلى أمام بصورة عفوية أقرب إلى الحتمية، وإنما يجتمع الماضي والحاضر والمستقبل في «نجمة» اجتماعًا حيًّا مشخصًا ماثلًا بغير هندسة أو تخطيط. لذلك فهي قد تتشابه مع قصة «الصخب والعنف» لفوكنر أو قد تتشابه مع «رباعية الإسكندرية» للورانس داريل، من حيث إن لكل شخصية زمانها الخاص ورؤيتها الخاصة التي أملت على كلٍّ من فوكنر وداريل هذا التجديد في بناء الرواية الحديثة، حيث أفردا لكل شخصية في روايتيهما حيزًا خاصًّا من الزمان تروي خلاله «الحدث» المشترك من وجهة نظرها. هذا التجديد الذي قلده في الرواية المصرية فتحي غانم وصوفي عبد الله ونجيب محفوظ، في «الرجل الذي فقد ظله» و«لعنة الجسد» و«ميرامار». تتشابه «نجمة» مع هذه الأعمال جميعها

في انتساب الزمن إلى التكوين الداخلي للشخصية بحيث يصبح لها رؤيتها الخاصة إلى «حدث واحد» تختلف في رؤيته بقية الشخصيات. ولكن «نجمة» تضيف شيئًا آخر جديدًا كل الجدة، هو انتساب الزمن — في نفس الوقت — إلى التجربة التي قامت الرواية بعناء تجسيدها. وأقول «التجربة» لا «الحدث» لأن الرواية تخلو من الحدث منذ تلك اللحظة التي خلت فيها من «البداية» و«النهاية». وإنما هي تجسد «تجربة»، بدايتها تمتد إلى الماضي السحيق، فكأن لا بداية لها أو أن هذه البداية غير معروفة تمامًا، وتمتد نهايتها إلى المستقبل البعيد، فكأن لا نهاية لها أو أن هذه النهاية غير معروفة تمامًا. ينتسب الزمان في «نجمة» إذن انتسابًا مزدوجًا إلى الشخصية من جهة، وإلى التجربة من جهة أخرى. والتجربة في «نجمة» بعثت في شخص «المرأة المتوحشة» التي جاءت إلى الدنيا من صلب جزائري نسبه قادم من أب الآباء وجد الأجداد «قبلوت» القديم، ولكنها في نفس الوقت جاءت من رحم فرنسية عشقها أربعة تنافس منهم اثنان منافسةً انتهت بمصرع أحدهما في ليلة ميلاد نجمة — المرأة المتوحشة فيما بعد — وبقي الآخر أبًا مجهولًا لهذه الفتاة التي تزوجت أخاها دون أن تدري وتبارى الشيوخ في فرض أبوتهم عليها. ولعله من أيسر الأمور أن يوقع الباحث على جميع التفسيرات التي قيلت في نجمة على أنها رمز الجزائر الجديدة، وأن الزنجي الذي صرع أباها الحقيقي وحرسها طوال الطريق إلى آبائها الجدد هو أيضًا رمز أفريقيا السوداء. من أيسر الأشياء أن يوافق المرء على هذه التفسيرات المغرية لأنها تريحه، ولكني أعتقد أن كاتب ياسين من حقه أن يطالبنا بالمزيد من العناء في اكتشاف رؤياه، لأنه مهما عانينا فلن نصل إلى سفح معاناته التي بلغت به أعلى ذرى التوتر وأقسى ألوان التمزق. فلو أن نجمة هي الجزائر وحسب لكانت رمزًا قريب المنال كهذا الذي نراه في شخصية «زهرة» بطلة رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ. ولكن نجمة فيما أتصور هي «تجربة» عميقة الأغوار في حياة بقية الشخصيات، لا يتحدد معنى الزمان في الرواية — وبالتالي شكلها — بدونها. هي تجربة ينبثق زمانها مع الجد القديم الذي اتخذ من جبل «الندحور» موطنًا لأبناء القبيلة فخانه الأحفاد يوم استطاع الفرنسيون أن يقطعوا الرءوس ويرثوا الأرض وما عليها سوى الشيوخ والأرامل والأطفال. أما الشباب فقد تفرق هنا وهناك بحجة أو بأخرى فرارًا من الذبح. وهي تجربة يتصل زمانها بالشبان الأربعة — الأخضر ومراد ورشيد ومصطفى — الذين التقوا في حب نجمة، كل على طريقته — بعد أجيال وأجيال من خيانة الأحفاد للجد — وانتهى المطاف بعد زيارات تقصر أو تطول للسجن وبعد أحداث يتقدمها الثامن من مايو ١٩٤٥م، انتهى المطاف إلى التفرق من جديد في جهات ثلاث مختلفة لأن الرابع كان

يقضي مدة عقوبته في السجن، أحدهم إلى قسطنطينة والآخر إلى عنابة والثالث إلى جهة ثالثة. ولكن المسافة بين التفرق الأول الذي أحدثته مباغتة الفرنسيين لأحفاد قبلوت فوق جبل الندحور وبين التفرق الجديد الذي أحدثته نجمة خلال سنوات العشق والسجن والوصال والإثم والعذاب، المسافة بين الاثنين هي جوهر «التجربة»؛ فقد تفرق الشباب من جديد ليصنعوا في الجبال والصحاري والمدن شيئًا لم يتلفظ به كاتب ياسين ولكن صدورهم تصرخ به، لقد تفرقوا بعد أن ظهر لهم قبلوت في الزنزانة وعيناه تشعان رسالةً خاصةً لكلٍّ منهم، هي رسالة عامة إلى شباب القبيلة كلها إلى الجزائريين جميعًا، أن يستردوا جبل الندحور من غاصبيه، أن يستعيدوا الجزائر من فرنسا، لقد اختطف «سي مختار» ابنته الشرعية من أمها بالتبني واختطفها منه الزنجي إلى رجال القبيلة باسم الأبوة، وكأنها «نبوءة» لا بد من أجل تحقيقها أن يتفرق العشاق الأربعة «ولو كان مراد معهم لكان باستطاعتهم أن يسيروا في الاتجاهات الرئيسية الأربعة، كان باستطاعة كل منهم أن يأخذ اتجاهًا محددًا». على أنه إذا كان مراد ما يزال بالسجن، فإن الأخضر يقتسم المال الذي أعطاه له ذو اللحية مع رشيد الذاهب إلى قسطنطينة ومصطفى الذي اتخذ طريقًا آخر، أما هو في طريقه إلى عنابة، أولئك هم رسل نجمة — المرأة المتوحشة — إلى الخلاص الموعود، حينذاك يستريح قبلوت القديم ولا تعود عيناه تبرقان بالألم، وإنما يستريح في قبره المقدس؛ فقد كفَّر أحفاد الأحفاد عن خطيئة الآباء في حق جد الأجداد.

الشبان الأربعة إذن هم أبناء الجزائر الجديدة أو هم في تصورٍ أكثر دقةً بمثابة البشارة السابقة على مولد الجزائر الجديدة، أما نجمة فلها من الجزائر الجديدة نصيب، ولها من الجزائر القديمة نصيب، ولها من فرنسا نصيب تفاعلت هذه الأنصبة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها فأثمرت هذه «الثورة» العارمة التي كشفت حقًّا الحجاب عن وجهها ولكنها لم تنسَ قط أصلها ومنبتها، لقد تزوجت أخاها وضاجعت الآخر، ولكن طهارتها فوق كل شبهة وإثم، لأن نجمة هي ابنة الجميع وعشيقة الكل «هي روح الجزائر الممزقة من البداية والمهددة بمختلف التوترات والتمزقات الداخلية»، كما وصفها كاتب ياسين في مقابلة أدبية.

هذه الروح هي الثورة، والثورة هي التجربة التي امتصت زمانها الخاص على نحوٍ شديد التعقيد من الماضي والحاضر والمستقبل. فهي أشبه بالبناء الموسيقي كما قال الناشر الفرنسي في صدر طبعتها الأولى: «إنها هذا التعداد الاثنا عشري لفصول الكتاب. كل فصل يؤلف التفافة كاملة وعلى كل التفافة من خطه اللولبي ترى المؤلف يزرع اثني

عشر رقمًا، تبدأ الالتفافة بالرقم الأول ثم تتلاشى في الرقم الثاني عشر، لتفسح المجال لحركة جديدة تعيد الدورة ذاتها» أو هي عالم من الكواكب «وضع المؤلف فيه الشمس — نجمة — في المركز ووضع من حولها عددًا من النجوم المختلفة الأحجام، وهذه النجوم نفسها لها توابع. وبرغم أن الشمس تحتل مركزًا ثابتًا وتشع دائمًا تقريبًا بنفس القوة؛ فإننا لا نعلم عن هذه الشمس إلا من خلال الضوء الذي تعكسه على الأجسام التي حولها، ولكنها تملك قوة تبعيد وتقريب هذه الأجسام من الضوء تبعًا لدوراتها المعتادة. وما دامت الأجسام مرتبطة بهذه الحركة التي تعيدها إلى مركز الضوء حسب قانون ثابت، فإن النتيجة هي عودة دائمة نحو الشمس (نجمة) وامتزاج كامل بين الماضي والحاضر والمستقبل.» هكذا وصفها ناقد فرنسي في بحث حول «القصة الجديدة» (بمجلة اسبري عدد يوليو وأغسطس ١٩٥٨م). ويبدو واضحًا من هاتين الفقرتين أن النقد الفرنسي يضع يده بمهارة فائقة على قضية الشكل في «نجمة» ولكنه لم ينفذ قط من هذا الباب الرحب إلى ما هو أكثر رحابةً وعمقًا؛ بل هو يتورط في خطأ فادح عندما يقتصر على هذا الجانب؛ إذ يثب مباشرةً إلى القول بأن «نجمة» — بالتالي — تنتمي إلى «الرواية الجديدة» التي ظهرت في فرنسا منذ أكثر من عشر سنوات. إن «نجمة» لا تنتسب إلى الرواية الجديدة وإن اقتربت منها مصادفةً في بعض جزئيات الشكل، لأن كاتبها ينتسب إلى «تجربة» إنسانية تختلف في الكثير عن تجربة كاتب الرواية الجديدة في أوروبا. إن تجربة كاتب ياسين أو نجمته في ليلنا الطويل، هي الثورة، لذلك كان رمز البطولة في المقاومة الجزائرية لا ينعقد لبطل من أبطالها المناضلين، وإنما يرى كاتب ياسين هذا الرمز مجسمًا في تلك الروح القريبة مما عرفناه عند توفيق الحكيم في روايته «عودة الروح» ولكن على نحوٍ أكثر تركيبًا. ومن هنا كان البناء الروائي المركب في نجمة ليس شكلًا فنيًّا فحسب؛ بل هو مضمون فكري أيضًا. والفنان حريص منذ الوهلة الأولى على تأكيد هذه الصلة العضوية بين الشكل والمضمون، حتى إذا واجهنا في سيرنا أوصالًا ممزقةً أدركنا على الفور أن هذا التمزق لا يكتسب معناه من التخلخل الذي لاحظناه في قصة مالك حداد، تخلخل الزمان والإنسان في قصة يولسيز. وإنما تعكس الأوصال الممزقة في «نجمة» أسطورة الجد القديم «قبلوت» التي تشبه من أحد وجوهها الأسطورة المصرية القديمة التي جمعت فيها إيزيس أطراف أوزوريس فدبت فيها الروح من جديد.

تبدأ الرواية بهروب الأخضر من السجن وعودته إلى الصحاب الذين يعملون في ورشةٍ يرأسها السيد إرنست وابنته الجميلة سوزي التي ينوي سائق العربة ريكارد — صاحب الضيعة المجهولة النسب — أن يتزوجها. وقد دخل الأخضر السجن لأنه حاول

أن يرفع وجهه في وجه إرنست، ودخل مراد السجن لأنه رفع وجهه في وجه ريكارد وأرداه قتيلًا في ليلة زفافه. لا يحدث لهذه القصة — أو هذا الحدث — أي تطوير حتى النهاية، وإنما تظل إطارًا يحيط «التجربة» — نجمة أو الروح أو الثورة، سمِّها ما شئت من الأسماء — ويبرز كل زاوية من زواياها إطارًا ثابتًا لصورة واحدة لا يتغير فيها إلا الخطوط والألوان من حين إلى حين. إنها في إحدى المرات خطوط السجن «ما أعلى الأسوار يا أماه» يقول مراد لقد حل الكورسيكيون محل الرومان «ونتابع نحن دورة العبيد». ويظل الإطار قائمًا وإنما تبهت في الصورة ظلال السجن لتبرز خطوط العلاقة بين العمال والسيد الفرنسي «أشبه ما يكونان بمعسكرَين يعرف كل منهما الآخر معرفةً تامة منذ أمد طويل»، وتتلاشى هذه الزاوية لتظهر زاوية جديدة «أنتم الأغنياء تنامون في أسرة الفرنسيين، وتأخذون كل ما تحتاجونه من مخازنهم، أما نحن فنكتفي بمُد من الشعير، ودوابنا تأكل كل شيء»، وتختفي هذه الألوان جميعها رويدًا رويدًا حتى يسود اللون القاني في الثامن من مايو ١٩٤٥م لأنه اللون الوحيد الذي أهَّلته نجمة لأن يمسح عار الألوان الماضية، لقد تفرقت المظاهرة الأولى حقًّا، ولكنها كانت دقة الناقوس المدوية التي تجمعت حولها الآذان بعد ذلك التاريخ بأقل من عشر سنوات، حيث كان الأخضر ورشيد ومصطفى — ومراد من سجنه — قد تفرقوا في أنحاء الجزائر يبشرون بيوم آتٍ لا ريب فيه، هو اليوم الذي اشتعلت به عينا قبلوت في الزنزانة، وهو اليوم الذي أوصى به سي مختار إلى رشيد في الطريق بين مصر والجزيرة العربية، قال له: «يجب أن تفكر في مصير هذا الوطن الذي أتينا منه. إنه ليس مقاطعةً فرنسية، وليس على رأسه باي ولا سلطان. ربما تفكر في الجزائر التي ما برحت عرضةً للغزوات في التاريخ، وفي ماضيها المستغلق، لأنا لسنا أمة. لم نصبح أمة بعد. عليك أن تعرف ذلك. نحن لسنا إلا قبائل منكوبة.» وتلك إذن هي بؤرة المأساة التي عبر عنها الكاتب في موضع آخر قائلًا: «ولكن الاحتلال كان شرًّا لا بد منه، كان طعمًا موجعًا يحمل معه وعدًا بالتطور لشجرة الوطن التي أخذت الفأس تعمل فيها ضرباتها، وكان على الفرنسيين، كما كان على الترك، والرومان، والعرب من قبلهم، أن يتمكنوا في الأرض، رهائن الوطن الذي يتمخض، الوطن الذي كانوا يتنازعون خيراته.» ولكن المد والجزر «قد تلاعبا بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله، واكتسحها هذا الذبول العاصف، ذبول شعب يحتضر». وبدلًا من الموت تطلع نجمة في سماء الجزائر، ويحفر الأخضر بالسكين على المقاعد والأبواب الخشبية «الاستقلال للجزائر» غداة انتهاء الحرب الثانية التي كان

الجزائريون في مقدمتها يدفعون الخراب عن أن يلتهم الجزائر وفرنسا معًا. ويتدافع الفلاحون والعمال ويتجمع الطلاب والشباب ويهتف الجميع ليوم النصر لا لفرنسا وحدها، وإنما للجزائر أيضًا. وحينئذٍ تنطلق رصاصة لتصيب العلم، وما أشبه المشهد بتلك المظاهرة السلمية التي خرجت بإذن من الإنجليز في «بين القصرين»، قرب خاتمة ثورة ١٩١٩م فأطلق عليها جنود الاحتلال رصاصهم فجأةً وسقط «فهمي» شهيدًا. ولكن جنود الاحتلال الفرنسي في الجزائر كانوا قد جردوا الشعب من سلاحه في المساجد، فهجمت عليهم الجماهير بالكراسي والزجاجات وأغصان الأشجار. وتدحرج حامل العلم، ويقطع الجيش الشارع الرئيسي وهو يطلق النار على الأسمال المهلهلة، ويطلق رجال الشرطة والمعمرون أيديهم وأسلحتهم في الأحياء الوطنية فلا يبقى هناك باب مفتوح. ويسيطر اللون القاني على صورة نجمة في إطارها الذي لا يتزحزح مهما تغيرت ألوان الصورة وخطوطها. ففي يوم النصر على النازية تدوس فرنسا بأقدام حديدية على الإخاء والحرية والمساواة، وتخرج النازية لسانها من فم فرنسي ساخرةً من النصر «لا حاجة بنا إلى القانون هنا. إنهم لا يفهمون إلا القوة. إنهم بحاجة إلى هتلر جديد». وتتجمع الخيوط من جديد عند نجمة لتتفرق بعدئذٍ في الاتجاهات الرئيسية الأربعة مهما كان أحد العشاق الأربعة ما يزال في السجن، وكأنها «نبوءة» الغد. إن ما فرقهم بالأمس هو بعينه الذي يفرقهم اليوم، ولكن الأمس كان فرارًا من السكين، واليوم لقاء معه، اليوم يثأر الأحفاد لجدهم القديم بفضل نجمة الحبيبة المتوحشة، نجمة رمز البطولة في المقاومة الجزائرية التي أثمرت نصرًا جديدًا بديلًا للثامن من مايو ١٩٤٥م، نصرًا يلتئم فيه الشمل والجرح لتبدأ الجزائر حياتها الجديدة.

وهكذا يبدأ كاتب ياسين روايته — كلوحة تجريدية — بلا بداية محققة — وينتهي بها بغير نهاية محققة، يبدأ تجربته دون حدث قابل للتطوير، وكأن القصة لا «قصة» لها. إنه يراكم جزئيات التجربة من أبسط مستوياتها، إلى أن تتحول في إحدى المراحل إلى مركب جديد يتطور بدوره إلى ما هو أكثر تركيبًا. فالرواية في بنائها مجموعة مستويات بعضها فوق بعض من أقل درجات البساطة إلى أعلى درجات التركيب، ففي كل مستوًى قد نرى نفس الأسماء والأحداث والمواقف، أي أننا في كل فصل من فصولها نلتقي بنفس الإطار العام، ولكن الاختلاف الزمني بين كل مستوًى وآخر هو مصدر الرؤية الجديدة في كل فصل، حتى تتكامل الرؤى عند السطر الأخير في رؤيا واحدة شاملة لأدق الجزئيات والتفاصيل، وأكبر الكليات وأكثرها تعميمًا. وهذا ما قد يتسبب في خلط لا حد له للقراءة غير الصبورة؛ إذ قد يظن المرء لأول وهلة أن فصلًا واحدًا

يغني عن بقية الفصول، ما دامت «ليست هناك بقية» لقصة تُروى أو لأحداث تتوالى. وقد يذهب الظن إلى أقصى تخوم الإثم فيتصور أن الأمور قد اختلطت على الكاتب ولم يعد يميز بين فصل وآخر. ولربما تهتدي قراءة مستأنية إلى أنها قصة واحدة ترويها شخصيات أربعة، كل منها بمنطقها الخاص. ولكن لا، إن كاتب ياسين وهو يجسم تجربته في حجمها الطبيعي كان أقرب ما يكون إلى المثال والموسيقى منه إلى «القاص» بمعناه التقليدي، كان منذ البداية قد أزمع ألا «يقص» شيئًا وإن همس وأوحى بأشياء وأشياء فلم يخضع لأسلوب الرواية، وإنما اتبع أسلوب النحت والنغم، هو يضرب ضربته الأولى — بغير إزميل ولا نوتة موسيقية — فتتشكل الخامة بين يديه على نحوٍ معين يلخص التجربة في مهادها الأول، ثم تتوالى الضربات فلا «تكمل» التشكيل وإنما تزيده عمقًا وتغني أبعاده. ليس هناك خيط واحد يمتد من الفصل الأول إلى الفصل الأخير في «نجمة». وإنما هناك مجموعة خيوط تنتقل بكاملها من فصل إلى آخر قد تزيد في الطريق خيطًا أو آخر، ولكن أهم ما يحدث لها هو أنها تتبدل من وضع إلى وضع كلما اتصلت حركتها بالتجربة أو الشخصية، أي كلما اتصلت بالزمان النسبي والزمان المطلق في الرواية. ولذلك قد يشتبه علينا الأمر أحيانًا ونتصور أن ما أمامنا هو «فلاش باك» أو من «التداعي الذهني» أو «الذكريات»، ولكن الحقيقة أن المؤلف لا «يرجع» بنا مطلقًا إلى الوراء، إنه وهو يستحضر في مخيلتنا أحداثًا قديمة إنما يؤكد على «تواجد وحضور» هذه الأحداث الماضية في قلب الزمن الحاضر. وقد يشتبه علينا الأمر أحيانًا ونتصور أن ما أمامنا هو «حلم» يتشوف فيه صاحبه المستقبل، ولكن الحقيقة أن المؤلف لا «يستدرجنا» مطلقًا إلى المستقبل إنه وهو يستحضر في مخيلتنا أحداثًا لم تحدث إنما يؤكد على «تواجد وحضور» المستقبل في قلب الحاضر. وتلك هي أبعاد نجمة ابنة قبلوت والمرأة الفرنسية وعشيقة الشبان الأربعة، وهي الأبعاد التي تصوغ لنا الزمان في صورته المطلقة، بينما تصوغ لنا بقية الشخصيات صورته النسبية. وبين الزمان المطلق — نجمة — والزمان النسي «الأخضر ورشيد ومراد ومصطفى» صراع وتفاعل واندماج يتجسد يومًا في الثامن من مايو ١٩٤٥م، ويتجسد أيامًا وسنواتٍ في صورة المليون شهيد، ويتجسد دومًا في ثورة الجزائر الدائمة؛ ذلك لأن الثورة هي «روح» الجزائر هي العذراء والمرأة المتوحشة هي «نجمة». ومن هنا كانت هذه الرواية الكبيرة هي الابنة البكر للجزائر بمعناها الأكثر شمولًا وعمقًا؛ فقد جسمت في مختلف مستوياتها البسيطة والمركبة مراحل العذاب الأكبر الذي عاناه هذا الوطن برفقة أعظم أجياله على الإطلاق. يقول أبو القاسم سعد الله

في كتابه السابق: «إن يقظتهم تعود في أغلب الأحيان إلى اتصالهم ومعرفتهم بالثقافة الفرنسية، وقد أصبح من المستحيل عليهم أن يتركوها ويعودوا إلى الماضي الذي يحاولون الابتعاد عنه تمشيًا مع القرن العشرين. ولكن يستحيل عليهم في نفس الوقت أن يقطعوا علاقاتهم بعالم طفولتهم وشبابهم وتراثهم الثقافي الخاص.» وتلك هي المهمة التي أنجزها كاتب ياسين في الأدب الجزائري، فلم تغلب عليه الدماء القديمة ولم تغلب عليه الدماء الجديدة، وإنما توازيا في شراييه توازيًا حادًّا مرًّا ومؤلمًا، بعد صراع هائل وتفاعل عميق واندماج شامل. ولذلك توفر البعد الإنساني في نجمة كما لم يتوفر في عمل أدبي جزائري من قبل، ولكن البعد القومي هو ركيزتها التي لم تتزحزح عنها، أما البعد الاجتماعي فيكفيه وضوحًا أن يجعل الروائي من الفلاحين والعمال والمثقفين الثوريين الخامة البشرية الرئيسية في الرواية حتى إنها تصبح عن يقين رواية «جيل الثورة» في مقابل جيل المأساة الذي عبر عنه مالك حداد. وفي تقييم هذه الأبعاد الثلاثة يصل الحماس بالدكتورة سعاد خضر أن تقول في كتابها «الأدب الجزائري المعاصر»: «لقد تغنى كاتب ياسين بالثورة وبالجزائر ووصف بشاعة حرب الإبادة وعذابات السجون وعبر عن آمال وآلام شعبه بقوةٍ لم يستطع أحد قبله أو بعده أن يعبر بها.»

ليست هذه الروايات الثلاث، لمحمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين، إلا نماذج أكثر تمثيلًا من غيرها للفكرة التي أطرحها في هذا الفصل، وهي أنه على الرغم من أن المقاومة هي النسج الأساسي للأدب الروائي في الجزائر فإن هناك ثلاثة اتجاهات مختلفة تعبِّر عن رمز البطولة في المقاومة الجزائرية، أحدها يغلب الدماء القديمة الأصيلة، والآخر يغلب الدماء الجديدة الوافدة، والثالث يمزج بين هذه وتلك. ولكن الرواية الجزائرية لا تتوقف عند هذه الحدود، فهناك أدباء كبار لم يكفُّوا يومًا عن المشاركة في العمل الوطني نضالًا وفنًّا حتى سقط أحدهم شهيدًا غداة التحرير، هو مولود فرعون. ولقد كان نتاجه الأدبي وجهوده الفنية مولود معمري في إنقاذ التراث الجزائري وبخاصة الشعر البربري والأدب الشفوي للقبائل من أكبر الجهود الوطنية لبناء ثقافة جزائرية جديدة.

القسم الثاني

الفصل السادس

أزمة البطولة في مسرح المقاومة

يكاد مسرح المقاومة أن يكون شكلًا مستقلًا من أشكال التعبير الدرامي، فهو — في معظمه — لا يخضع للتقسيم الأرسطي إلى تراجيديا وكوميديا، ولا يخضع كذلك للتصنيف الحديث نسبيًّا الذي يضيف إلى الشجرتين الكبيرتين أغصانًا جديدةً وفروعًا مثل الميلودرام والفودفيل والمسرح الغنائي والمسرح السياسي وأخيرًا مسرح العبث، إلى غير ذلك من مسمياتٍ درج عليها النقاد ومؤرخو الأدب المسرحي منذ نشأته إلى الآن. فلا ريب أن مسرح المقاومة قد أفاد الكثير من هذه الأشكال جميعها، ولكنه يكاد في تصوري أن يتصف بسمات جوهرية تستقل به — وإن لم تفصله — عن بقية أشكال التعبير الدرامي.

والمقاومة في ذاتها صراع بين قوتين، لهذا كانت بطبيعتها خامةً درامية. ولأنها لا تتم داخل الذات الإنسانية وإن تأثرت بها فهي بالقطع ليست خامةً تراجيدية تجسد معاناة «الانقسام»، ولأنها لا تتم بين مطلقين ولو كان أحدهما هو الخير والآخر هو الشر ينتهي بينهما النزال إلى انتصار للخير لا لبس فيه، فإنها بالقطع ليست خامةً ملحمية. ولكن مسرح المقاومة يستعير من العالم التراجيدي بعض قسماته، كما يستعير من الملحمة بعضًا من ملامحها. فهو يتبنى فكرة «الانتصار النهائي» على مستوى المجموع وفي المدى الطويل، وهكذا يقترب من أبواب الملحمة. وهو يتبنى فكرة «المأساة» على مستوى الفرد وفي المدى القصير، وهكذا يقترب من دنيا التراجيديا. فأبطال المقاومة قد يموتون دون أن تثمر مقاومتهم انتصارًا ما، ولكنهم يموتون وهم على «يقين» من هذا الانتصار. وهم في ذلك من أصحاب «الرؤى» التي تكاد تتحول بهم إلى الأسطورة الرومانسية. فالاستشهاد هنا هو العمود الفقري في شخصية المقاومة. والاستشهاد هو استباق قيمة جديدة بدلًا من قيمة قديمة، عن طريق الموت. لذلك كان الموت في مسرح المقاومة ليس موتًا مقدورًا

كما هو الحال في التراجيديا، ليس موتًا محتومًا، ولكنه كذلك ليس موتًا اختياريًّا كما هو الحال في الملحمة. وهو بغير شكٍّ ليس موتًا بالصدفة العبثية كما هو الحال في مسرح اللامعقول، ولعل قضية «الموت والشهادة» هي محور أزمة البطولة في مسرح المقاومة. فالموت حقيقة بشرية عادية كالحياة تمامًا، ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق البطل الذي يموت على مسرح المقاومة، فلو أنها كانت كذلك لأصبحت المقاومة مجرد «مناسبة» تموت فيها إحدى الشخصيات. وسوف يتضح لنا فيما بعد أن المقاومة ليست مجرد مناسبة، وإنما هي إحدى حقائق الوجود الإنساني التي لا تقل أهمية عن الحياة والموت. والموت حقيقة غيبية — كالمجيء إلى الدنيا بغير زيادة ولا نقصان — لا تعرف ما هو، وكيف كان ذلك. ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق أبطال المقاومة الذين لا يبدَءون «الفعل» في حياتهم على ضوء «اللغز الكوني» أو «سر الأسرار»، لأن الشك ليس عنصرًا من عناصر وجودهم، وإنما اليقين هو العنصر الذي يحرك هذا الوجود. والموت حقيقة واقعة لا مفر منها، ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق الشخصية في مسرح المقاومة لأن فعلها ليس استفزازًا من «قوة عليا» هي القدر المكتوب أو لعنة الآلهة. وليس استجابة عفوية للعبة الغدر والمصادفة.

الموت في مسرح المقاومة هو موت «اضطراري» يخضع لقانون الاحتمال لا للقدر ولا للمصادفات، وهو موت معقد يرتبط بالأرض والقيمة، وهما ما نسميهما بالاستشهاد، ولكنه ليس موتًا «شخصيًّا»؛ فقد يصيب هذا أو ذاك من «الأفراد» ومن لا يصيبه الموت لا يعتبر نفسه قد عاش، ومن أصابه الموت لا يعتبر من الآخرين الأحياء أنه قد مات. إن جدلية الحياة والموت على أرض المعركة لا تمنح «السقوط» طعم المأساة أو نكهة الهزيمة، إنها لا تجعل منه بطولةً تراجيدية ولا شرًّا ملحميًّا صريعًا، وإنما تمنحه طعم «الشهادة»، المعبر الوحيد إلى قيمة جديدة بدلًا من القيمة القديمة.

والاستشهاد أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية، وهي رؤية يقينية واضحة لا لبس فيها ولا غموض، وبالرغم من أن الشهيد لا يُسمَّى شهيدًا إلا بموته، إلا أنه يحيا عمره بما يمكن تسميته «روح الاستشهاد» وهي الروح التي تدفعه إلى المقاومة وهو يعلم مقدمًا أن الموت أرجح الاحتمالات، ولكنه يعلم كذلك أن النصر لا يقل عن الموت رجحانًا. الموت للفرد ربما، والنصر للمجموع حتمًا، فالنصر هنا مجاز يتصل بالمستقبل من ناحية الزمان، وبالأرض من ناحية المكان، وبالجماعة من ناحية الإنسان. لذلك فهو «رؤيا» لا بد لها من إيمان عميق وبصيرة شديدة الشفافية تقترب من حافة الحدس. ولكن «المقاومة» ليست حلمًا، هي مرحلة استباق الحلم هي الواقع في مده وجزره مثل

تسويد القيمة الجديدة أو قبل تحويل الحلم إلى واقع جديد. وأزمة البطولة في مسرح المقاومة هي هذا الصراع بين الواقع والحلم أو هي هذا الصراع بين القيم. وإذا كان الشهيد بصورةٍ عامة هو الإنسان «من أجل» فإن المناضل الوطني هو الشهيد «من أجل الأرض» والمقاومة الوطنية ترتبط عن طريق شهدائها بهذا المعنى وهذه القيمة، وكلاهما نسبي بعيد عن المطلقات الرومانسية أو مطلقات العصر الوسيط بُعدهما عن الدين أيام كان «العالم» المسيحي هو العالم الوحيد الذي يعرفه المؤمن في ظل الكنيسة، التي هي بدورها ظل الله على الأرض، وبُعدهما عن الشوفينية أيام كانت النازية والفاشية هي القيم التي يعتقد بها المؤمن في ظل هتلر وموسيليني. إن «حرية الإنسان في أرضه» هي قضية المناضل الوطني أو الشهيد الحديث الذي ولدته انبثاقات «القومية» إبان حركة التطور التاريخي.

وإذا كان «تحرير الأرض» هو اليقين القريب من أن يكون رؤية صوفية عند بطل المقاومة، فإن المقاومة في ذاتها ليست مطلقًا من المطلقات، هي ليست دفاعًا عن مطلق سماوي كالدين، كما أنها ليست دفاعًا عن مطلق أرضي كالعِرق. وإنما المقاومة حركة «نسبية»، إن جاز التعبير عن ارتباطها بالأرض والإنسان والحرية، وكلها عناصر «نسبية» تتبادل السلب والإيجاب والمد والجزر والشد والجذب. وبين اليقين الصوفي عند المناضل وجدلية المقاومة أو نسبية حركتها تبرز على الفور «أزمة البطولة» التي يجسدها المسرح أكثر من أي فن آخر تناول قضية المقاومة بالتعبير. فالرواية تبلور رموز البطولة والشعر يبلور صورتها، أما المسرح فهو القادر الوحيد بين الفنون على بلورة «الأزمة». وهي الأزمة التي أوجزت مضمونها فيما سبق، وقلت إنها ليست أزمة تراجيدية تعاني البطولة فيها من الانفصام وحتمية السقوط، وليست أزمة ملحمية يحرز البطولة فيها مَن يمثل الخير المطلق في مواجهة الشر المطلق، والانتصار فيها محتم هو الآخر. إن أزمة البطولة في مسرح المقاومة لا تتبلور في مواجهة البطل للموت، وإنما لقيام هذا التناقض الأصيل بين يقين الرؤية ونسبية المقاومة. ولذلك كان بطل المقاومة وحده هو «البطل-الشهيد» بين بقية الأبطال، لأنه لا يكفر عن خطيئةٍ ارتكبها كما هو الأمر في البطل التراجيدي، ولأنه لا يعيش بموت خصمه كما هو الأمر في البطل الملحمي. إن «البطل-الشهيد» يعيش ويموت لارتباطه المطلق بقضية نسبية في جوهرها وإن ارتدت ثياب «الحق المطلق في تحرير الأرض»، فتلك هي القيمة البديلة التي تعتمد حركة استبدالها على سلسلة لا تنتهي من النسبيات. وتلك أيضًا هي أزمة البطولة في مسرح المقاومة.

والتعبير الدرامي عن هذه الأزمة يتخذ مساراتٍ مختلفة، ولكنها تلتقي جميعًا في نقطة واحدة، هي أن الحدث الدرامي من ناحيةٍ والشخصية الرئيسية من ناحيةٍ أخرى هما معًا الأساس الراسخ للبناء المسرحي. والحدث الدرامي في مسرح المقاومة — مهما تعددت زواياه — هو مثلث متساوي الأضلاع، اثنان يوجزان القوتَين المتصارعتَين، والثالث دائمًا هو قطعة الأرض التي يتكئ عليها كلاهما. وليست الأحداث بعد ذلك إلا حركة الصراع بين القوتَين اللتَين تلدان من خلال هذه الحركة ما يُسمَّى بالشخصية الرئيسية. فليس شرطًا أن تكون هذه الشخصية من هذا الفريق أو ذاك، وإنما الشرط هو إيمانها اليقيني بحق أحد الطرفين في تحرير أرضه وتبني «الفعل» اللازم بتجسيد هذا الإيمان فيما يُسمَّى بالمقاومة. وتتعدد أشكال المقاومة تعددًا مذهلًا، سواء ما عرفته حركات التحرر الوطني منذ انتشار ظهور القوميات إلى الآن، أو ما يتفتق عنه خيال الفنان. ولكنها تتوحد جميعها في تجسيد قيمة «الحرية» ومحاولة تسويدها على قيمة الاسترقاق والعبودية. وبالرغم من كافة الظلال الاجتماعية التي تتناثر هنا أو هناك في اختيار الشخصية أو الحدث، وتباينها من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، فإنه تظل السيادة «للأرض» بمعناها الوطني الخالص هي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية. ولقد تتم عملية التجسيد المسرحي في إطار «الصراع الفكري» أو في إطار «الصراع الدموي»، وقد تتم في إطار «العرض التاريخي» أو في إطار «الواقع المعاصر». وكذلك يمكن تعميم البطولة على مجموعة من البشر بدلًا من تخصيصها في فرد واحد، ويمكن للفنان أن يرمز إلى البطولة بهذا أو ذاك من رموز، ولكن تظل «الأزمة» هي المحور الدرامي الذي ينسج الكاتب من حوله «الحدث» وتتكون من خلاله «الشخصية».

ولربما اهتدينا على ضوء المنهج التاريخي إلى تطور السمات الخاصة بمسرح المقاومة، والتي تجعل منه أو تكاد مسرحًا مستقلًّا بين أشكال التعبير الدرامي. ومن هذه الزاوية وحدها تتقدم مسرحية برنارد شو «القديسة جون» على بقية الأعمال التي عالجت هذه القضية لأنها تتناول البشائر الأولى لميلاد الفكرة القومية. فهي ليست فحسب قصة المقاومة الفرنسية الباكرة ضد الاحتلال البريطاني، لأن هذا الاحتلال في ظل البابوية الكاثوليكية التي ترى في «العالم المسيحي» كنيسةً واحدة لم يكن له المعنى الخطير الذي أعطته العصور التالية للاستعمار، وهو المعنى الذي اكتسبته البشرية منذ أن رسخت في وجدانها فكرة «الوطن» بدلًا من الدين. ولعل هذا هو الدافع الأول لأن يختار برنارد

شو «جان دارك» — أحد رسل القومية الأولين — نموذجًا لبطولة المقاومة الوطنية، ولعله أيضًا هو الدافع الثاني لأن يختار بداية القرن الخامس عشر عصرًا تجري فيه أحداث التاريخ. ولأول وهلة يصطدم الباحث بما يمكن أن يُعد تناقضًا في شخصية جان دارك، هو أنها وهي الكاثوليكية التي تتلقى وحْيها من أصوات القديستين كاترين ومارجريت، فإنها في نفس الوقت هي رائدة النضال ضد الإنجليز وإخراجهم من «أرض الوطن» فرنسا. والحق أن برنارد شو كان واعيًا بهذا التناقض؛ بل جعل منه إطارًا فنيًّا للشخصية. لهذا نراه يردد لفظة «بروتستانتية» كثيرًا على أفواه اللوردات والكاردينالات، وهي اللفظة المرادفة دينيًّا للرداء الفكري الذي قام لوثر بتفصيله على الحركة القومية البازغة. ويبدو واضحًا على جان دارك أنها بالرغم من تلقيها الوحي من قديسات الكنيسة الكاثوليكية، وبالرغم من تقبيلها لأهداب ثوب الكهنة الكاثوليك، وبالرغم من تمسكها وإصرارها على أنها من رعايا البابا والكنيسة، إلا أن مجمل الحوار بينها وبين قُضاتها يؤدي إلى القول بأن العلاقة بين الإنسان والله ليست بحاجة إلى وسيط، وهذا لب البروتستانتية وجوهرها الأصيل. أما سماعها الأصوات مع دقات جرس الكاتدرائية فهو أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية أو اليقين الذي ألهمها بروح الاستشهاد أن تقود حركة المقاومة حتى النهاية. والحق أن هذا ما يفسر لنا حماس الأساقفة الكاثوليك في طرد جان دارك من «حظيرة الكنيسة» وتسليمها بعدئذٍ للسلطة الزمنية؛ بل إن أحد القساوسة الإنجليز لم ينتظر الانتهاء من الإجراءات الشكلية قبل تنفيذ الحكم، فساقها إلى الجنود حيث كانت المنصة قد أعدت أثناء المحاكمة لإحراقها فور إعلان الكنيسة رسميًّا أنها لا تنشر ظل حمايتها على الفتاة. وهكذا استطاعت السلطة الإنجليزية أن تضم التوقيع الفرنسي جنبًا إلى جنب مع توقيعها في الحكم على جان بالموت حرقًا، وإن اختلفت البواعث فإنها تلتقي في النهاية، إن الكاثوليكية الفرنسية وقعت لأنها تدين الفتاة بالزندقة، والعسكرية الإنجليزية وقعت لأنها تدين الفتاة بمقاومة الوجود الإنجليزي على أرض فرنسا. ولكن الخاتمة واحدة هي «استشهاد» جان دارك فداءً «للفكرة القومية»، سواء ارتدت هذه الفكرة نسيجًا دينيًّا أو سياسيًّا، فإن رداءها الأصيل هو «المقاومة الوطنية».

ومسرحية برنارد شو مكونة من سبعة مشاهد. أولها لقاء جان حاكم المنطقة التي تسكن فيها، تستأذنه في التوجه إلى ولي العهد لتخليص أورليان من الإنجليز وتتويجه ملكًا على البلاد في كاتدرائية «راينس». وبينما يدخل أحد الفرسان هازئًا من «العذراء» التي تتصور أنه بالإمكان إخراج الإنجليز يفاجأ الجميع بقولها: «إنهم رجال مثلنا على

أية حال، هكذا صنعهم الله كما صنعنا، ولكنه أعطاهم بلادهم الخاصة بهم كما أعطاهم لغتهم الخاصة بهم، ولن يرضى تعالى عن اغتصابهم لبلادنا، فرساننا يفكرون فقط في المال الذي سيجنونه من وراء الفدية التي يفرضونها على الأسرى والرهائن.» والمشهد الثاني هو لقاؤها مع شارل ولي العهد الذي يسمح لها بعد صعاب عديدة كادت تمزق الحوار بينهما أن ترتدي ثياب الجند وتمتشق السيف وتتوجه إلى أورليان. والمشهد الرابع هو لقاؤها مع القائد دنوا عند الشاطئ الجنوبي من نهر اللوار، ومنذ وصولها تحركت الرياح في اتجاه الغرب حيث الطريق إلى المعركة. وتكاد هذه المشاهد الثلاثة أن تتكامل فيما بينها على نحوٍ يصوغها في فصل مستقل عما يستجد من أحداث. وهو الفصل الذي تتبلور فيه شخصية جان تبلورًا يعيد إلى الأذهان الأبعاد التاريخية للعذراء التي أعلنت على الملأ أنها سمعت أصواتًا تدفعها إلى طرد الإنجليز من فرنسا. وفي مقدمة طويلة كتبها شو بعد عرض المسرحية لأول مرة، كاد أن يخطط مقدمًا لبناء هذه الشخصية تخطيطًا هندسيًّا صارمًا، كان يعكس في واقع الأمر رؤية الفنان خلال عملية الخلق للشخصية التاريخية، فالحق أن برنارد شو كان يعنيه في الكثير أن يمنح المسرحية بكاملها هذه النكهة التاريخية التي تتجلى بصورةٍ رئيسية في شخصية جان دارك. لهذا لم يخلع عنها نقاب «القداسة» الذي خلعته على نفسها ثم خلعته عليها الكنيسة الكاثوليكية بعد إحراقها بخمسة قرون، ولكن شو يستغل هذه الحالة من القداسة استغلالًا فنيًّا محضًا، أي كبديل موضوعي للرؤية الصوفية اليقينية، أو ما أسميه بروح الاستشهاد الذي يقود الشخصية إلى الموت، فلا يصبح مفاجأةً، بل نهاية متوقعة تتوج حياتها ونضالها، بل تبدو هذه الحياة أحيانًا وكأنها نضال «من أجل» الموت. لأن الموت في ذاته يكتسب معنًى جديدًا يختلف عن كونه مجرد «العدم» إلى النقيض تمامًا، إلى بعث الحياة في القيمة الجديدة الباقية بعد انعدام الوجود الشخصي «للبطل» الذي تجسدت فيه قبل الموت. وأزمة البطل إذن — كما هو الحال في جان دارك — تلازمه منذ أن يحمل أعباء البطولة، منذ أن يتلقى «الرسالة» بصورةٍ ما. وهي أزمة حياته مع «الرؤيا» وحياته مع «الواقع» في وقت واحد، وهي الأزمة التي تنتهي بانتهاء الوجود الشخصي للبطل، أي بموته. هذه الأزمة — على هذا النحو — هي مصدر الاتساق في بناء الشخصية، على خلاف أية أزمات أخرى من شأنها أن تكون مصدرًا للتناقض والانقسام والتمزق في كيان الشخصية، وتلك كانت مهمة برنارد شو في القسم الأول من مسرحيته، أن يقيم هذا التوازي المحكم في شخصية جان، بين إبراز أزمتها الروحية العميقة الغور في نفسها، وهي الأزمة التي

تتخذ وجهًا واقعيًّا هو العمل السياسي المناضل لإجلاء المحتل الأجنبي، وبين إبراز الاتساق الكامل في شخصيتها الدرامية والإنسانية، فهي من زاوية رئيسية تتميز بالتكامل الواعي الدقيق بين مختلف عناصر تكوينها الفني والبشري، ولا تعاني بأية صورة من الصور توترًا أو انفصامًا. ويركز برنارد شو في لقاءاتها الثلاثة بحاكم المنطقة التي تسكنها وولي العهد وقائد الشاطئ الجنوبي على هذه النقطة تركيزًا واضحًا، يوحي بأن هذا هو جوهر الشخصية، جوهر البطولة البعيدة كل البعد عن أن تكون بطولةً تراجيدية. هناك متاعب لا حصر لها واجهت جان في بيتها الذي كاد سيده وإخوتها أن يقتلوها غرقًا، وفي قصر الحاكم الذي رفض أن يقابلها وهددها المرة تلو الأخرى بتسليمها إلى والدها، وعند العاهل الذي اختاره الفنان ضعيفًا غاية الضعف لا يستطيع أن يقدم لها عونًا مهما كانت قيمته، وعلى الشاطئ مع القائد الذي ينتظر من الريح أن تتحرك غربًا. ولكن هذه المتاعب لا تشكل «أزمة» الشخصية، إنها الديكور الذي تتحرك خلاله صفاتها المميزة، أما الأزمة فتبدأ حقًّا من حيث كان التصور غير الفني يقول بانتهائها، تبدأ الأزمة حين يوافق الحاكم على إرسالها إلى ولي العهد وتبيض دجاجته العاقر، وتبدأ الأزمة حين يوافق ولي العهد على إرسالها إلى القائد بعد أن اكتشفت وجوده رغم هيئته الزرية وتضليل حاشيته لها بشاب وسيم آخر زيف عليها شخصيته الحقيقية، وتبدأ الأزمة حين يوافق القائد البحري على تطهير أورليان وتتحرك الريح غربًا مع زوارق الحرب. أي أن الأزمة تبدأ حين تغلب «الرؤيا» الواقع، حين يتمكن الإيمان بالقيمة الجديدة أن يقول للجبل انتقل فينتقل، ذلك أن غلبة الرؤيا على الواقع وانتقال الجبل من مكانه ليس إلا إيذانًا بتجسيد الأزمة الحقيقية، أزمة استبدال الواقع بالرؤيا استبدالًا نهائيًّا. حينئذٍ تتطور الأزمة إلى نهايتها في القسم الثاني من المسرحية. وهو أيضًا يتكون من ثلاثة مشاهد.

فالمشهد الرابع هو لقاء بين السلطة الإنجليزية والكنيسة الفرنسية، وهو اللقاء الذي يجسد فيه برنارد شو رأيه في تشكيل المحكمة التي قضت بإحراق جان دارك من ناحية، ورأيه في الصراع بين الفكرة القومية والفكرة العالمية من ناحيةٍ أخرى. ويكاد هذا المشهد أن يقتصر على شخصيتين رئيسيتين، هما النبيل الإنجليزي واريك والأسقف الفرنسي كوشون، فالشخصية الثالثة للقس الإنجليزي ليست إلا امتدادًا متطرفًا لشخصية اللورد. ولقد برع شو في تجسيم التناقض شبه الثانوي في العلاقة بين اللورد والأسقف، والاتفاق الأشمل الذي يجمعهما. فالتناقض يبدأ في اللحظة التي يرى فيها اللورد «إعدام» العذراء بعين الواقع الذي يجب أن يتم بغير روتين ولو كان كهنوتيًّا، بينما الأسقف يرى في

الإعدام عملًا من أعمال السلطة الزمنية لا علاقة له به، وإنما هو يكتفي بحدود سلطته الروحية التي قد تطرد الفتاة من الكنيسة فتئول تلقائيًّا إلى منصة الإحراق. ولكن هذه الأيلولة في ذاتها لا شأن له بها. إنه لا يحب لنفسه أن يقف موقف قيافا وحنان من صَلب المسيح، اللذين قاما بتحريض السلطة الزمنية ممثلةً في الحاكم الروماني — بيلاطس البنطي — ولكن هذا بدوره غسل يديه متبرئًا من دم «هذا البار» وسلمهم المسيح. هكذا أراد كوشون أن يكون — أو أراد له الفنان في واقع الأمر — قريبًا من شخصية الحاكم الروماني بعيدًا عن موقف رؤساء الكهنة اليهود. على أن التناقض في النهاية، سواء بين أحبار اليهود والإمبراطورية الرومانية عند محاكمة المسيح أو بين السلطة الإنجليزية والكاثوليكية الفرنسية عند محاكمة جان، هو تناقض شبه ثانوي. فالموقف الأصلي والأشمل هو «الاتفاق» حول التخلص من المسيح وجان دارك. وفي حالة جان فإن الاتفاق يأتي من «وحدة العالم المسيحي» التي يباركها البابا والنبلاء جميعًا. هكذا نطق اللورد واريك صراحةً: «الناس لا يستطيعون أن يخدموا سيدَين في وقتٍ واحد، فإذا هم انجرفوا في تيار خدمة وطنهم فقل على سلطة أسياد الإقطاع السلام، وعلى سلطة الكنيسة السلام.» ووفقًا لهذا التصور فإن سلوك جان من وجهة نظر اللورد الإنجليزي من شأنه «أن يدمر الكيان الاجتماعي للعالم المسيحي»، «إنها طريقةٌ ماكرة للقضاء على الأرستقراطية». أما كوشون فبالرغم من كل محاولاته ليبدو قاضيًا عادلًا مندوبًا عن السماء لا حاكمًا باسم الإنجليز فإنه ينتهي إلى أن يسأل اللورد: «ألا نستطيع أن نستبعد خلافاتنا في مواجهة عدو مشترك؟» والعدو المشترك أو العذراء جان حين تهدد بطرد الإنجليز من أرض فرنسا، إنما تعني في رأي الأسقف: «طول البلاد وعرضها حيث يتكلم الناس الفرنسية وعندها أن الناطقين بالفرنسية هم ما يصفهم الكتاب المقدس بأنهم أمة واحدة، وفي وسعك إذا شئت أن تسمي هذا الجانب من جوانب زندقتها قوميةً، فليس في استطاعتي أن أجد اسمًا أفضل، كل ما أستطيع قوله هو أن الفكرة ضد الكاثوليكية في الصميم لأن الكنيسة الكاثوليكية تعرف مملكةً واحدة فقط هي مملكة المسيح، فإن أنت قسمتَ هذه المملكة إلى أمم وشعوب فإنك تخلع المسيح.» وهنا يرفع واريك راية الانتصار على خصمه المؤقت فيعلن: «اتفقنا إذن، فتولَّ أنت حرق أنصار البروتستانتية، وعليَّ أنا حرق أنصار القومية.»

على أن المشهد الخامس هو مشهد انتصار جان و«الأمة» الفرنسية في موقعة أورليان، وها هي ذي تتوج شارل ملكًا على البلاد، ولكنها تحس بتغير حثيث يسري في

عيون رفاق السلاح؛ بل في عينَي الملك المتوج توًّا في كاتدرائية «راينس»، كما تنبأت جان منذ البداية هذا التغير يطلب إليها أن تكتفي بما أحرزت وتتفضل مشكورةً بالعودة إلى قريتها «وهل يستسيغ كبار الأساقفة تنحيتهم عن مذابحهم في كنائسهم حتى بأيدي القديسين؟» كما قال لها دنوا غامزًا ما يحدث من حولها من همسات وإشارات تكاد تتحول إلى ضجيج، يأمر بطردها قبل أن تراها الحشود المتجمهرة خارج الكاتدرائية تلتمس رؤيتها. مجرد رؤيتها. لقد تحول أنصارها الذين انتصرت لهم في لحظة النصر إلى خصوم وأعداء، لأنهم تصوروا مزاحمتها لهم على مقاعد النصر. ولكن ليس هذا إلا مظهرًا خارجيًّا لأزمة التناقض بين الواقع والرؤيا في مرحلةٍ جديدة من بطولة جان، فلم يعد التناقض مقصورًا على العلاقة بينها وبين الإنجليز وإنما تعدى هذه المرحلة إلى التناقض بينها وبين رجال المقاومة الفرنسية أنفسهم، فالملك ومن حوله يكتفون بأورليان والتتويج، ومن ثَم يبرز مطلبهم الآن باختفاء جان من مسرح الأحداث، أما هي فترى الإنجليز في عاصمة بلادها فلا ترى التتويج إلا ناقصًا. إن مهمتها لم تنتهِ بعدُ وإنما ينبغي مواصلة النضال، أما الملك وأتباعه فيرَون في «معاهدة صلح» بينهم وبين الإنجليز طريقًا نهائيًّا للخلاص، فهم يرون في موقعة أورليان والنصر فيها «خطأً» لن يعود. والجميع يرون هذا الرأي مهما تعددت زوايا الرؤية، فالقائد دنوا لا يرى المسألة حظًّا من السماء فحسب؛ بل يرى «أن الله لا يعمل أجيرًا لحساب أي رجل، ولا لأية عذراء»، ولكنه من الزاوية العسكرية لا يرى في استمرار المعارك إلا نتيجةً واحدة محققة هي الهزيمة. أما جان التي تبلورت أزمة بطولتها طوال القسم الثاني من المسرحية؛ فإنها ترى في هذا المنطق أو ذاك استسلامًا للأمر الواقع لا تجاوزًا له، فمن الناحية العسكرية ترى في «الشعب» قوةً لا تقهر وتذكِّر الجميع بذلك اليوم الذي «رفض فيه فرسانكم وضباطكم أن يتبعوني للهجوم على الإنجليز عند أورليان! لقد أوصدتم الأبواب لتمنعوني من الخروج، وكان الذين يتبعوني هم أهل البلد وعامة الناس، فاقتحموا الأبواب وعلموكم كيف يكون القتال الجاد»، أما من ناحية السماء فإنها تصرخ في وجوههم جميعًا: «لا تظنوا أن في استطاعتكم أن تخيفوني بقولكم لي إني وحيدة. إن فرنسا وحيدة، والله وحيد، فأين وحدتي أمام وحدة بلدي وإلهي؟» ولا حل إذن لهذه الأزمة التي تطورت إليها الأمور، الأزمة التي ازدوج فيها التناقض فلم يعد مقصورًا على علاقتها بالغاصب الأجنبي، وإنما تعدى ذلك إلى علاقتها بقادة وطنها، فلا حل إذن سوى ما نطقت به جان من أعمق أعماقها: «سأخرج الآن إلى العامة من الناس.» وتلك

بالضبط كانت قمة الأزمة التي عانتها بطولة جان في طريق المقاومة، فمنذ أن خرجت من لسانها هذه الكلمات التي ترتبط بجوهر المقاومة وأبعد أبعادها لا بمظهرها وأقصر طرقها، هذه الكلمات التي ترتبط على الفور «بقيمة» الحياة الجديدة التي تريد جان أن تحلها مكان القيمة القديمة السائدة، القيمة التي يمثلها الاحتلال البريطاني والإقطاع الفرنسي والكاثوليكية التي تظللهما معًا. هذه الكلمات هي التي أنهت كافة الوشائج التي تربط جان بالآخرين فأمست وحيدةً لا تستطيع أن تصنع شيئًا إلا بموتها. نعم، موتها فقط الذي يستطيع أن يصنع شيئًا من أجل وطنها، شيئًا يتجاوز حتى رفاق الطريق الذين ساروا خطوةً معها إلى أورليان وتخاذلت أقدامهم في المضي إلى آخر الشوط. وهكذا أقبل موتها «ضرورةً اضطرارية» ليس قدرًا مكتوبًا، وليس اختيارًا شخصيًّا وليس عبثًا في عبث، وإنما جاء تجسيدًا لروح الاستشهاد التي حلَّقت طويلًا في معارك المقاومة، واستقرَّت أخيرًا أمام قضاتها في قاعة المحاكمة.

والمشهد السادس هو مشهد المحاكمة، هو منظر «الشهادة» التي قدمتها جان صباح موتها. موتها الذي وصفه واريك بأنه «ضرورة سياسية قد تكون مؤسفةً ولكن لا مفر منها». موتها الذي صفت الكنيسة حوله باقات الزهور في صبر قضاتها الذي عمد شو إلى إبرازه ومحاولاتهم إثناءها عن «ادعاءاتها» كما وصفوا رسالتها. ويُعد مشهد المحاكمة هذا من أروع المشاهد التي عرفها تاريخ المسرح؛ فقد عرف الأدب العديد من المحاكمات الفنية التي تحولت في أحيان كثيرة إلى منابر للوعظ والإرشاد مهما اتخذت شكل «الصراع» بين الخير المطلق والشر المطلق. محاكمة برنارد شو أراد لها أن تكون «عادلة» و«موضوعية» فأحيا العصر أمامنا وابتعث التاريخ من مرقده لنضع كل شيء في مكانه من العصر والتاريخ. هكذا تمثل لنا كوشون عادلًا — من وجهة نظره — فقد استنفد معها كافة أساليب التهدئة والإقناع بالعدول ولم يستخدم معها قط أسلوب الإرهاب والتهديد. بينما لجأ لادفينو إلى استخدام هذا الأسلوب حين بلغ به الملل حد اليأس من المتهمة، فتساءل عما إذا كانت منصة الإحراق قد أُعدت. وهنا يصل مشهد المحاكمة بالمسرحية إلى أعلى ذرى التطور الدرامي، فما إن سمعت جان دارك عن مصيرها مجسمًا في نيران تفني الجسد حتى انهارت وأعلنت قبولها بما تراه المحكمة وتوقيعها على صك الاستنكار. تلك هي ضربة الفنان المقتدر فتشع الحياة بين جنبات المحكمة التي ترغب — كل الرغبة — في إنقاذ «روح» جان من جحيم الحرمان الكنسي، ولكنها ترغب بنفس المقدار في الحيلولة دون أن يستمر «جسد» جان على قيد الحياة السياسية

و«الوطنية»، لذلك كان العفو عن روحها وحبس جسدها في سجن مظلم مدى الحياة هو المعادلة الفنية التي صاغ فيها الكاتب موقف الكنيسة حتى يستريح «ضميرها» وتريح «سادتها». ولكن جان دارك التي أراد الفنان بانهيارها المفاجئ أن يؤكد على «بشريتها» أمام الموت (فصورتها كصانعة معجزات ينبغي أن توضع دائمًا في إطارها «الإنساني») جان دارك هذه تتقدم بروح وقد استعادت الرؤية الصوفية اليقينية، تتقدم نحو قضاتها بقدم ثابتة وتختطف صك استنكارها وتمزقه إلى ذرات تتطاير في الهواء، ثم تتقدم بقدم ثابتة نحو منصة الإحراق ليشتعل جسدها ويفنى، ويبقى قلبها دون أن تمسه النار علامة الروح الباقية لتشعل نيران المقاومة حتى يتم إجلاء آخر جندي دنَّسَت قدماه الأرض الفرنسية. وهكذا تتخلص جان من «أزمة» بطولتها بتجاوز الهوة بين ما هو آني وعرضي وطارئ إلى ما هو باقٍ وجوهري وثابت.

وكان من الطبيعي أن تكون هذه «الذروة» هي ختام المسرحية، لأن البناء الذي اختاره برنارد شو منذ البداية ليس هو البناء الكلاسيكي الذي لا بد أن تنفرج فيه أزمة البطل انفراجًا تدريجيًّا ينتهي به إلى سفح الشعور حيث كان يقف عندما بدأ يقرأ أو يشاهد المسرحية؛ فقد كانت المشاهد الثلاثة الأخيرة بمثابة القسم الثاني للمسرحية، وهو القسم الذي تبلور فيه الحدث تبلورًا كاملًا ونهائيًّا لا تعوزه أية إضافات عامة أو تفصيلية. وأقبل التفاعل بين الشخصية والحدث صراعًا حيًّا محتدمًا طول الوقت. ولكن المفكر في عقل برنارد شو غلب الفنان في وجدانه وراح يكتب مشهدًا ختاميًّا قد يغطي الجانب التاريخي ولكنه يعري العمل الفني من أخطر خصائصه، أي قدرته على استبدال قيمة بأخرى مهما كانت النتائج، مهما كان الموت إحدى محطات الطريق، ومهما كانت البطولة في «أزمة» دائمة التعقد لا يحلها سوى الاستشهاد. ولكن برنارد شو أراد أن يكفر عن «الخطأ التاريخي» كما تصوره بأن «الإنسانية» — كما تصورها أيضًا — قد أعادت اعتبار جان على مر العصور حتى أصبحت عام ١٩٢٠م «قديسة» مقررة على المؤمنين في ظل الكنيسة الكاثوليكية. وكأن بطولتها في حاجة إلى الختم البابوي للإقرار بقداستها، أو كأن هذه البطولة «الشعبية» التاريخية التي جعلت من جان دارك واحدةً من «رسل القومية الأولين» — كما قال شو نفسه في مقدمته الضافية — بحاجة إلى تقديس الكهنوت حتى يعترف بها الشعب الذي بعثت من صلبه. لقد ضحى الفنان — بتأليفه هذا المشهد — بالنهاية الدرامية الرائعة في المشهد السابق عليه، وكانت تضحيته ثمنًا غاليًا لهذه المجموعة من الأفكار التي ترددت على ألسنة بعض الشخصيات في هذا

المشهد الأخير، كالفكرة التي جاءت على لسان كوشون — في عالم الأموات — متسائلًا: «أمعنى هذا أنه لا بد من مسيحٍ يُعذَّب ويهلك في كل جيل لينقذ من لا خيال لهم؟» أو الفكرة التي خاطب بها دنوا روح جان: «لا بأس، السيوف يمكن إصلاحها. إن روحك لم تتحطم، وأنت روح فرنسا.» أو الفكرة التي قالها شارل راكعًا لطَيف جان: «غير الأدعياء يحمدونك، لأنك حملت عبء البطولة الذي ناءوا بحمله.»

هذه الكلمات الجميلة أقرب إلى ما يسميه النقد هذه الأيام بلُغة «الشعارات»، فالمسرحية لم تكن بحاجة أصلًا إلى هذه «التغطية التاريخية» لإثبات قداسة جان التي اتخذت في السياق الدرامي معنًى مختلفًا عن المعنى الذي قصدته الكنيسة حين «أعادت إليها اعتبارها». إن عظمة جان في عرف الكنيسة هي أنها اختِيرت ذات يوم لأن تستمع دون غيرها إلى أصوات القديسين، وعظمة جان في تاريخ الإنسانية هي أنها بلغت من الشفافية حدًّا استمعت فيه رغم ضجيج الكنيسة والنبلاء إلى صوت الشعب فاعتبرته صوت الله، فما كان من الكنيسة إلا أن ارتكبت جريمة قتل لا تغسل عارها مياه المحيطات ولا أمطار السماء، وتزيدها إثمًا على إثم هذه «المنحة» التي قدمتها بعد خمسة قرون فاعترفت بالقديسة جان. لقد كتب الكثيرون في الشرق والغرب عن جان دارك، ولكن مسرحية شو ستظل — بالرغم من سقطة المشهد الأخير — في طليعة المسرح الوطني الذي قدم لأول مرة صورة «البطل-الشهيد»، بل إنه بين أعمال شو الكثيرة ترتفع قامة جان دارك حتى لتغطي بهامتها على بقية الهامات.

أزمة أخرى يعانيها بطل المقاومة في صمت يقترب به خطوةً بعد أخرى نحو «الشهادة» هي أزمته الداخلية التي تنشب بين ضلوعه حين يتعارض انتماؤه الشكلي إلى وطن بعينه، وانتماؤه الأصيل إلى الحرية بعينها. تلك هي الأزمة التي جسَّدها لنا الكاتب الفرنسي — الإسباني الأصل — عمانوئيل روبلس الذي يعد، إلى جانب ألبير كامو، من أكبر الأدباء الفرنسيين ذيوعًا في الجزائر، وتتخذ قضية الموت في أعماله أوضاعًا مختلفة، كهذه الأوضاع التي نصادفها في مسرحياته «أمام الموت، ليالٍ على العالم، أعالي المدينة، ذاك ما يُسمَّى الفجر، الحقيقة ماتت». إلا أن مسرحيته «مونسيرا» التي اتخذت لها في الترجمة العربية اسم «ثمن الحرية» لا تتخذ من الموت موضوعًا، ولا يتخذ الموت فيها وضعًا ما، وإنما يجيء الموت إلى بطلها الذي تسمَّت المسرحية باسمه تتويجًا لأزمة عميقة الجذور، شديدة التشابك والتعقيد. ويستمد الكاتب مادته المسرحية من وحي

الإرهاب الإسباني في فنزويلا عام ١٨١٢م؛ إذ تمكن القائد الفنزويلي المناضل بوليفار من الهرب ليجمع أنصار الثورة على الغاصب الأجنبي، وذلك بواسطة ضابط إسباني يدعى «مونسيرا» رأى الحرية أثمن من أن تجزَّأ، فهو لا يستطيع أن يزعم أنه «حر» بينما يرى الفنزويليِّين عبيدًا تحت أحذية سادتهم الإسبان. وهكذا يتجاوز إسبانيته إلى أفق إنساني أرحب فيعمل على تهريب بوليفار في الوقت المناسب، ولا بد حينذاك من أن يتكشف أمره للمسئولين من رؤسائه، ولا بد له أخيرًا من أن يسوق قدميه مختارًا — أو مضطرًّا بالأحرى — إلى الموت. ولكنه بين تحريره لبوليفار وتقدمه إلى صليب الفداء، يجسم الكاتب أزمة الحرية والمواطنة بين أضلعه بهذه المجموعة من الرهائن البريئة التي جلبتها سلطات الاحتلال إلى غرفة مونسيرا لتقتلها أمامه إذا لم يرشد عن مكان بوليفار فاختار لها — أو اضطر إلى ذلك — أن تتقبل الموت معه هذه الشخصيات البريئة الست عن أن يُقذف إلى جحيم العبودية شعب بأسره. ويقول «ميشيل فوستر» مؤرخ بوليفار عن هذه الحقبة: «لم يكن عدد الجلادين كافيًا آنذاك، وكان يقع من ألوان الفظاعة والوحشية ما أثار اشمئزاز المقربين إلى مونتفيرد، ولكن القضية كانت في رأي الضباط الإسبان قضية معاقبة العصاة معاقبةً تنفِّر الشعب من الثورة إلى الأبد.» أما روبلس فيقول في مقدمة المسرحية: «ولما كانت هذه الفظائع والمذابح غير مختصة بتلك الفترة من التاريخ، ولما كان الألم نفسه يفجر صراخ البشر منذ قرون، وفي جميع أركان العالم، على الصلبان التي كان يحتضر فوقها رجال سبارتاكوس، أو على مقاصل مفتشي القرون الوسطى، أو في معسكرات التعذيب اليوم، فلا بد أن يفهم قصد المؤلف من أنه لم يستعِر التاريخ إلا وسيلةً وديكورًا ولونًا.» والمسرحية بالفعل تركز على البعد الإنساني تركيزًا واضحًا منذ اللحظة التي اختار فيها الكاتب بطله من ضباط «العدو»، تمامًا كما هو الحال في قصة فيركور «صمت البحر». إن أمثال هذه الأعمال وإن بينت صلابة الشعب المعتدى عليه وحقه في حياةٍ حرة يهون في سبيلها الموت، إلا أن البعد الإنساني يحتل مركز الضوء حين يعمد المؤلف إلى اختيار بطله من صفوف العدو لينحاز إلى حرية الشعب المغلوب على أمره. و«الإنسانية» هنا لا تعني تجريدًا عاطفيًّا مسرفًا في المثالية وإنما تعني أن إيمان فردٍّ ما بالحرية يتجاوز أحيانًا حدود الوطن الواحد ليشمل بقية الأوطان، باعتبار أن الحرية واحدة لا تتجزأ، فالقهر الذي يعانيه أحد الشعوب لا بد أن ينعكس على بقية الشعوب بصورةٍ أو بأخرى، ومنها الشعب الذي خرج منه القاهرون. وأيضًا باعتبار أن الإنسان هو الآخَر واحدٌ مهما تعددت ألوانه وأديانه وأجناسه، فما يحس به من ضيم في مكان ما من العالم لا بد أن يشعر به أي

إنسان في أي مكان آخر من العالم. وتلك هي دلالة أن يكون الكاتب فرنسيًّا والشعب المحتل فنزويليًّا والغاصب الأجنبي إسبانيًّا. إن وحدة المصير الإنساني هي نقطة الانطلاق الفكرية في مسرحية روبلس. وسوف نلاحظ أن الشخصيات والحدث الرئيسي والمواقف المتفرعة منه، كلها تنطلق من هذه النقطة الحاسمة. فالضابط «مونسيرا» يبلور هذه النقطة بلورةً نهائية حين يصيح في وجه الكاهن (الأب كورنيل): «ألم تثُر قط لهذه الألوان من التعذيب والسلب والإرهاب؟ أنت الذي تقر انتفاضة شعبنا كله في إسبانيا ضد مرتزقة بونابرت، كيف يمكن لك أن تشجب أعمال هؤلاء الرجال الذين يريدون أن يقاتلوا فوق أرضهم ليكونوا أحرارًا ويعيشوا كما يعيش الرجال. إن الفرنسيين في إسبانيا هي مضطهدونا المكروهون الملعونون. وهنا، في هذه الأرض الجديدة، يخضع الجنود الإسبان شعبًا برمته لعبودية سوداء.» ولكن الكنيسة التي اتخذت موقفًا مناوئًا لحرية الشعوب لم تكن لترضى بالتخلي عن تبرير القهر والطغيان الملكي بأن هؤلاء العبيد ليسوا إلا أشرارًا نقتل الشر فيهم «إن رائحة جثثهم المريعة ليست إلا نتانة الشرير الملعون. فاسعد إذن يا مونسيرا، إذا شعرت وأنت تلم بخرائب قريةٍ ما بغضب الملعون العاجز ينبعث روائح فساد وانحلال» تمامًا كما قال الفرنسيون عن شهداء الجزائر في رواية «نجمة» لكاتب ياسين. منطق واحد يحكم أعداء الحرية في كل زمان ومكان، ومنطق واحد يحكم حركة الشعوب المستعبدة. ويحتال المؤلف على تجلية البعد الإنساني بهذه الحيلة المسرحية البارعة؛ فقد تفتق ذهن إيزكياردو عن خطة جهنمية تراءت له كحلٍّ مقطوعٍ بسلامة نتائجه مقدمًا. وموجز الخطة أن يستقدم بواسطة جنوده من الشوارع المجاورة، وبصورةٍ عشوائية ومفاجئة، ستة أشخاص أبرياء لا حول لهم ولا قوة ويهدد «مونسيرا» بقتلهم جميعًا أمام عينيه إذا لم يصرح بالمكان الذي يختبئ فيه بوليفار قائد المقاومة الفنزويلية ضد الإسبان، فهو الوحيد الذي يعرف هذا المكان لأنه هو الذي نقله إليه بعد أن علم بلحظة الانقضاض التي سيقوم بها زملاؤه على بوليفار، بالرغم من مرضه الشديد. ويظن مونسيرا لأول وهلة أنها نكتة ثقيلة الظل من نكات إيزكياردو لكنه يُفاجأ بعد قليل بستة أشخاص يدخلون، الواحد بعد الآخر، وهم لا يعرفون لماذا جِيء بهم إلى هذا المكان وأي مصير ينتظرهم. وهكذا يتحول المشهد إلى لوحةٍ كفكاوية أصيلة. من ناحية الشكل فهم متهمون في قضية لا يدرون عنها شيئًا، ولكنهم من ناحيةٍ أخرى في ارتباطهم غير المبرر منطقيًّا بمونسيرا هم متهمون وقضاة

في محاكمةٍ يدرون عنها الكثير. ويختار روبلس الشخصيات الست اختيارًا واعيًا دقيقًا، فهم الذين سيحركون الحدث الدرامي إلى نهايته: هذا بائع، وذاك خزاف، وهذه أم، وتلك فتاة في سن الزواج، وشاب صغير، ومعهم شخصية إسبانية واحدة لمثل في إحدى الفرق المسرحية الوافدة. يضع إيزكياردو هؤلاء جميعًا في غرفةٍ واحدة مع مونسيرا ليقول لهم: هذا هو قاتلكم إذا لم يتكلم! ويزداد الارتباط غير المبرر بينه وبينهم وثوقًا ولا معنًى. لقد خلقت عداوة بينهم وبين شخص لا يعرفونه، فجأةً وبغير مناسبةٍ حقيقية. وتلك أبشع مراحل التعذيب التي مُني بها مونسيرا، فهو يستمع إلى مأساة كل منهم إذا مات وترك أبناءه اليتامى أو زوجته الأرمل أو أمه الثكلى، ولكنه لا يستطيع أن يتكلم لأن حياة هؤلاء لا تشفع لموت بوليفار. اختيار صعب ومرير، هذا الذي انطوى عليه الفصل الأول بمشاهده العشرة.

والمسرحية في صميمها هي مسرحية هذا الاختيار الصعب، فلم يكن ثمة صراع داخلي في شخصية مونسيرا بين إسبانيته وعلاقته ببوليفار، وإنما هو كان قد تقمص شخصية بوليفار المفردة من ناحية، والشخصية الجماعية للأبرياء الستة من ناحيةٍ أخرى. هذا الازدواج في التقمص هو الذي كان يمزقه دقيقةً بدقيقة: «لكل منكم حقيقته التي يدافع عنها وحياته وما هو أهم من حياته. ولكن بوليفار يظل بعد الآن الأمل الوحيد، الأمل الأخير للفنزويليين بأن يتحرروا من الإسبان؛ فلئن أسلمتُ بوليفار، فإني لا أسلمه وحده، بل أسلم معه الحرية وحياة بضعة ملايين من البشر.» لم يعُد مونسيرا ضابطًا إسبانيًّا في جيش الاحتلال، وإنما أضحى من زاويةٍ ما بطلًا من أبطال المقاومة، وإن اتخذ من فنزويلا ميدانًا لهذه المقاومة. ولأن المنطلق في مقاومته إنساني النزعة وليس دفاعًا عن قوميةٍ محددة، فإن المؤلف يضعه في مأزقٍ إنساني بحت فيختار له ست شخصيات بريئة يهددها صمته بالقتل، فهو من زاويةٍ أخرى يصبح قاتلًا بالمجان، وإن اتخذت جريمته هذه الصورة العبثية للقتل. وهكذا يزاوج روبلس بين لحظة الاختيار الوجودي ولحظة القضاء العبثي في مركبٍ واحد لا سبيل إلى تجاوزه إلا بموقف قريب من جان دارك. وهو الموقف الذي صرخ فيه مونسيرا وكان صوته المعذب صدًى قديمًا لصوت التاريخ من فوق خشبة الصليب: «إن القضية هذا المساء هي أن ننقذ نفوسنا لا أجسامنا. إن القضية هذا المساء هي أن نموت لننقذ ملايين البشر، لننقذهم من الشقاء، ولنظلَّ من ثمَّةَ جديرين بتضحية المسيح.» إن جميع الذين «يختارهم» الله يجب أن يُعذبوا، هذا هو منطق مونسيرا، منطق الرفض لشخصية يهوذا، المنطق الذي

يجسم نهاية التقمص المزدوج لبوليفار والأبرياء الستة، وأخيرًا هو المنطق الوحيد الذي «يتجاوز» ثنائية الاختيار الوجودي والقضاء العبثي في مركَّبٍ جديد هو المسيح أو جان دارك أو جيفارا، أي «البطل-الشهيد» الذي تملأ عينيه الرؤيا اليمينية الصوفية، فلا يرى سوى «الصليب» يعلق عليه آلامه وآلام المجموع في وقتٍ واحد، سواء كان هذا الصليب هو منصة الحريق التي استشهدت بنيرانها جان في العصور الوسطى، أو قتل برصاصها جيفارا في العصر الحديث. كانت الرؤيا اليمينية الصوفية التي تملأ عينَي مونسيرا هي أن ألوف الأطفال في هذه الساعة يولدون عبيدًا في كل مكان من هذا البلد فلم يرَ بدًّا من أن يحمل صليبه وعيناه تزدادان اتساعًا كأن رؤياه تملأ وجوده كله: «أنا أعلم، أعلم أن باستطاعتي أن أختار، وهذا ما يملؤني رعبًا في الحقيقة، إن هذه الحرية هي التي تعذبني في هذه اللحظة أكثر مما يعذبني يقيني بأني سأموت.» ولكن لعل هذه هي التجربة التي «يحفظها لي الله». لعل الله يعرف أحباءه حين يتركهم أولًا «لهذه الحرية». تلك هي مأساة مونسيرا إذن، أن يختار بين الحياة العابرة لشخصه وستة من الأبرياء، والحياة الباقية لبوليفار والملايين من الشعب الفنزويلي، وأن يكون محكومًا على هذا الاختيار مقدمًا بترجيح كفة الاستشهاد عبر الرؤيا اليقينية الصوفية.

ولما كانت الرؤيا الصوفية في جوهرها ثورةً على الصورة التقليدية التي رسمتها الكنيسة للعظمة الإلهية، فإن تحالفًا غير مقدس يتم فجأةً بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية، فيشترك الأب كورنيل مع الضابط إيزكياردو في «ارتكاب جريمة لا اسم لها ضد البشر وضد الله»، كما جاء على لسان الممثل الإسباني قبيل أن يأتي دوره في صف الأبرياء الصرعى. ومن اليسير على الكاهن الكاثوليكي أن «يبرر» جريمته بأن الملك هو ظل الله على الأرض وأن بوليفار قد عصى جلالته «فهو إذن عدو الله»، ومن ثَم يصبح واجب المسيحي هو التضحية بكل شيء ليتم أسر بوليفار، وعليه — هذا الممثل الذي قدِم مع الفرقة الملكية الإسبانية ولا يعلم شيئًا عن المقاومة الفنزويلية — أن يموت سعيدًا بهذا المصير «الإلهي». تتشابه النتيجتان اللتان يصل إليهما مونسيرا وكورنيل كل بطريقته تشابهًا غريبًا، فالله — في النهاية — هو الحل الوحيد للأزمة والشفاء لكل قلق وتردد. ولكن الله عند مونسيرا في صف المقاومة، بينما هو عند القسيس كورنيل في صف الملك، تلك هي الموضوعية الصارمة التي يستوحيها روبلس في بناء المسرحية، إنه لا يترك ثغرةً واحدة تنفذ منها سهام الرؤية الذاتية للأمور. هو يكتب «عن» و«من أجل» المقاومة، ولكنه يكتب أولًا وقبل كل شيء «مسرحًا» أي عملًا دراميًّا يجب أن تتدفق بين جنباته

الحياة، ولا يحدث ذلك إلا بالموازنة الموضوعية الدقيقة بين عناصر الحياة. لذلك يدور الحوار بين الغريمين: مونسيرا وإيزكياردو على هذا المستوى:

مونسيرا: سأجعل معركة بوليفار معركتي، حتى ولو لم أكن مؤمنًا بوعد المسيح! إن القضية هي أن ترُد إلى ألوف المساكين كرامتهم كمخلوقات للإله!

إيزكياردو: ولكن الكتاب المقدس يقول إن الرب قائم في كل منا، وإنك إذا عملت على أن تطلق النار، مباشرة أو غير مباشرة، على بشر أحياء، فإنما أنت تصوب فوهات البنادق على الرب! وإنك لن تستطيع بسبب هذا الإثم أن تفلت على أي حال من لعنته!

مونسيرا: إنني أقبل أيضًا ألا أفلت من لعنته!

هكذا موضوعيًّا يحسم الكاتب القضية كما حسمها باختياره البارع لشخصيتَي «إيلينا» و«ريكاردو» بين الأبرياء القتلى، فإذا كان البائع والخزاف والممثل قد أعمتهم اللحظة العابرة عما ينتظر حياتهم الباقية من شقاءٍ دائم أو حريةٍ دائمة. فإن الكاتب قد اختار الفتى ريكاردو والفتاة إيلينا يعبِّران عن أصالة الشعب الفنزويلي ضد اللحظة العابرة. إن ريكاردو يهمس: «إني أصدقك يا مونسيرا.» فقد قُتل أبوه حين كان صبيًّا، قتله الإسبان، فلا يملك إيزكياردو إلا أن يأمر الجلاد بأخذ الشاب قائلًا: «إن في رؤية بطل ما يحزنني دائمًا. فأنا لا أحب أن يجد المرء معاذير لكي يموت.» وفي بساطةٍ بالغة يلتفت ريكاردو في طريقه إلى الموت — بطلًا شهيدًا من أبطال المقاومة — إلى مونسيرا ليهمس من جديد: «إنني معك.» فلا يجد إيزكياردو مناصًا من أن يعترف — في إطار الموضوعية التي آثرها الكاتب — بأنه هذا الذي قَبِل مصيره وحدَه: «إنه الوحيد الذي يعتقد أن الموت يخدم قضيةً تتجاوز حياته في القيمة.» ويذكر الجلاد وقد عاد من وكر الجريمة ليأخذ إيلينا إلى مصيرها أن الفتى «مات بشجاعة. رفض أن تُعصب عيناه. ولكني مع ذلك أدرتُ وجهه إلى الجدار. وفي اللحظة التي كنت أهم فيها بإطلاق النار، صاح: لتعِش. لا أدري ماذا، لم يفهم أحد. ولكن لا بد أن العبارة كانت: لتعِش الحرية أو لتعِش الثورة.» ويكاد أن يتكرر نفس الموقف مع إيلينا بفارق بسيط يؤكد على بطولة هذه الفتاة الجميلة؛ فقد أغراها إيزكياردو بالإفلات من الموت مقابل اللقاء على فراش الحب، ولم يكن رفضها للعرض إصرارًا على عذريتها بقدر ما كان موقفًا من الجلاد، موقفًا إلى جانب مونسيرا وبوليفار والثورة.

واتساقًا مع «إنسانية» المسرحية فإن المؤلف الذي استعرض معنا ستة نماذج بشرية بريئة ماتت بغير ذنب جنته سوى أن مونسيرا لا يريد أن يفتح فمه بمكان بوليفار، فإنه

قرب النهاية وهو يشاهد الجنود تصطحب إيلينا عنوةً إلى حيث يطلقون على شبابها الغض النار كاد أن ينهار ويصرخ: «إنه بيت منعزل على بعد خمسمائة متر من طريق يؤدي ...» وما أشبه المشهد بموقف جان وانهيارها حين كتبت ما طلبوه منها. ولكن إيلينا لا تدع الفرصة تفلت وتحول في صرامة وقسوة دون انهيار «البطل» فيتمالك نفسه ويعود إلى تماسكه ولا ينطق ببقية العنوان الذي يختفي فيه بوليفار، تمامًا كجان حين سمعت الحكم بالسجن المؤبد فانقضَّت على صك عبوديتها ومزقته إربًا وتوجهت شامخةً إلى منصة الإحراق. ويموت الأبرياء الستة ويهدده الجلاد بأنه سيحضر ستةً آخرين حتى ينطق فإذا لم يتكلم فسيقتل آخرين وآخرين، ولو أدى الأمر إلى مصرع الملايين من شعب فنزويلا. ويخيل إليك أننا أمام جلاد دموي لا يرتوي من الدماء، ولكن روبلس الذي يتسم مسرحه بالبناء الموضوعي الصارم ينزع القناع الأحمر عن وجه إيزكياردو وعقله البارد فنراه مقتنعًا بأنه إنما يقوم بدور «الخادم المطيع» لصاحب الجلالة، فهو لا يفعل شيئًا سوى أنه «يؤدي واجبه»، وهو ليس إلا ضابطًا في الجيش الملكي ولديه الأوامر بأن يحافظ — بأي ثمن — على «سلطة جلالته في هذه البلاد، وأن جميع الفنزويليين الذين يثورون، حتى بالفكر، على هذه السلطة مجرمون»، وهكذا يلفت الكاتب أنظارنا بعنفٍ نحو حقيقة المأساة، فهي ليست نتاج مزاجٍ شخصي يتصف صاحبه بالتعطش إلى الدماء، وإنما هي نتاج «وضع شامل» بين سلطتَين ودولتَين فقدت إحداهما حريتها لمصلحة الأخرى، وما إزكياردو إلا «أداة تنفيذ» لها سماتها الخاصة حقًّا، ولكنها في النهاية «أداة منفذة» فقط، وقد أجاد الفنان تبيان سماتها الخاصة حين سرد علينا محنة إيزكياردو الشخصية إذ قبض عليه الثوار ذات مرةٍ ودفنوه حيًّا حتى العنق أربعة أيام بلياليها. ويكاد الانهيار أن يعاود «البطل» تحت وطأة الكابوس الذي صوره الجلاد بإمكانية إحضاره عشرات الأبرياء تُحصد أرواحهم في لحظاتٍ مقابل كلمة من فمه لا ينطق بها. هذا الوقوف على «شفا الانهيار» تأكيدٌ ملح من جانب الفنان على «بشرية البطل» لا على بذرة السقوط التراجيدي. فالقوتان اللتان تتنازعان روح فاوست الحديث — أو مونسيرا — ليستا قوتَين داخليتَين ملتحمتَين بالنسج الذاتي للشخصية، ليستا هما الله والشيطان، وليستا قوتَين علويتَين يربطان مصيره في الحياة والموت بلعنة الآلهة كالقضاء والقدر، وإنما هما قوتان خارجيتان نابعتان من الأرض لا من السماء، من أرض البطولات البشرية، بطولات المقاومة الوطنية ذات البعد الإنساني الرحيب. ومن هنا لا ينتهي الصراع إلى «سقوط» البطل بالرغم من وقوفه طويلًا على حافة الانهيار، وإنما

ينتهي الأمر باستعادة الجوهر الكامن في أعماقه؛ تغليب الولاء للحرية على الولاء للوطن. ويساق مونسيرا إلى الموت والرؤيا الصوفية اليقينية تحول دونه ومعنى الموت: «إنني من هنا أسمع أنصار بيوبلا يهللون فرحًا لمقدم بوليفار. إنهم يهتفون له. إنني أرى الأعلام والزهور على النوافذ. إن نور الأمل يبزغ! وإن جميع الرجال يرفعون أسلحتهم! وإني لأسمع صيحات فرحهم! إن جميع الأجراس تدق، وجميع النساء يزغردن!» فإذا قال إيزكياردو والجلاد يصطحب مونسيرا إلى «النهاية»: «لقد انتهى كل شيء.» أجابه في صيحة فرحٍ حقيقي وإيمان عظيم: «بل كل شيء يبتدئ.» فالموت في التاريخ الشخصي لأبطال المقاومة ليس موتًا، إنه بمثابة «حل الأزمة» الذي يتجاوز به البطل أسوار اللحظة العابرة إلى الحياة الدائمة للملايين في ظل الحرية. لم يكن موت المسيح موتًا؛ فقد عمت رسالته بعد موته — وبموته — أرجاء المعمورة. ولم يكن موت جان دارك موتًا؛ فقد طرد الإنجليز من فرنسا، ورفعت الكنيسة روح جان إلى مصافِّ القديسين. ولم يكن موت جيفارا في عصرنا موتًا؛ بل كان تعبيرًا حيًّا وثوريًّا عن الطريق الوحيد الذي ينبغي أن يسلكه المناضل المعاصر ضد الاستعمار، وحين رفع شباب العالم صورته عاليًا في مظاهرات ١٩٦٨م كان ذلك إعلانًا قويًّا بأن جيفارا لم يمت. وكذلك الأمر في مونسيرا، إنه يموت لتبقى البطولة، ليبقى بوليفار والملايين من إيلينا وريكاردو، أبطال المقاومة الفنزويلية العملاقة. يموت ليخلف الأسطورة ويبقى «البطل-الشهيد» رمزًا مجسمًا للنضال. المشترك بين الإسباني والفنزويلي ضد أعداء الحرية، أو بين كل إنسان وإنسان ضد أعداء البشرية.

لقد آثر عمانوئيل روبلس ألا يظهر البطل الفنزويلي بوليفار طيلة المسرحية ليصوغ لنا أبطالًا لم يرسمهم التاريخ مقدمًا، ليصوغ لنا بطولة الشاب والفتاة اللذَين قدما إلى المكان فجأةً وبغير مبرر، وليصوغ لنا بطولة أحد ضباط العدو الذي تجاوز ولاءه للجنرال الإسباني متذكرًا إسبانيا تحت أقدام الفرنسيين، وتجاوز حياته في ظل اغتيال الحرية راضيًا بالموت لنفسه ولغيره من الأبرياء الستة حتى ينعم برقدة هادئة وهو يرى بعين الخيال بطل فنزويلا يواصل المقاومة والنضال. وهذا ما لا بد أن يكون قد صعق الأب كورنيل وهو يسأل الضابط: «عمَّ كان يحدثك أخيرًا؟ هل أظهر ندمًا؟» فأجابه إيزكياردو وهو يحدق فيه بابتسامةٍ غريبة: «كلا؛ بل كان يحدثني فحسب عن فرح الآخرين.»

يصل البعد الإنساني مرتقى ذُراه في بطولة المقاومة كما يراها الكاتب الفرنسي رومان رولان. وبالرغم من أن رولان كتب المسرح والرواية إلا أن مؤرخي الأدب ونقاده يضعونه في طليعة كتاب السير والتراجم الشخصية؛ ذلك أنهم حين يذكرون كتبه عن بيتهوفن وميكل أنجلو وتولستوي لا يقفون طويلًا عند أعمالٍ عظيمة أخرى مثل قصته الطويلة «جان كريستوف» أو مسرحيتَيه الإنسانيتَين «الذئاب» و«سيأتي الوقت». أما المسرحية الأولى فكانت هجومًا ضاريًا على القضاة الفرنسيين الذين حكموا على «دريفوس» وأدانوه بغير إنصاف ولا تمحيص، وأما المسرحية الثانية فكانت هجومًا ضاريًا على الحرب الوحشية التي شنتها بريطانيا على جنوب أفريقيا وظلت زهاء ثلاث سنوات (١٨٩٩–١٩٠٢م) وعُرفَت باسم حرب البوير. والخيط الرئيسي الذي ينتظم هذه الأشكال الأدبية جميعها من سيرة ورواية ومسرحية هي الشعور الإنساني الغالب على وجدان رومان رولان، الشعور القائل بأن البشرية جسمٌ واحد إذا تألم أحد أعضائه سرى الألم مسرى الدم في بقية الأعضاء.

هذه البداية شديدة الأهمية لأنها تركز الدلالة الرئيسية في مسرحية «سيأتي الوقت» التي نحن بصدد تحليلها كواحدة من الأعمال المسرحية التي تندرج في باب مسرح المقاومة، بالرغم من كل التحفظات التكنيكية التي تؤخذ عليها كعملٍ درامي. فالحق أن تغليب العنصر الإنساني على ما عداه من العناصر في قضية المقاومة الوطنية يكاد أن يكون موقفًا فكريًّا متكاملًا من جانب قطاعٍ عريض في الأدب الغربي. هذا الموقف الذي يترجمونه فنيًّا باختيارهم أرضًا مناضلةً غير أرضهم، وباختيارهم نموذجًا إنسانيًّا للبطولة من بين صفوف العدو، هكذا رأينا شتاينبك يختار النرويج، وإهرنبورج يختار فرنسا، ومن ناحيةٍ أخرى نرى فيركور في «صمت البحر» يختار ضابطًا ألمانيًّا نموذجًا إنسانيًّا، وكذلك روبلس يختار ضابطًا إسبانيًّا. أي أن الإحساس العميق بوحدة البشرية هو الموقف الفكري الذي يناضل منه وعنه الكاتب الغربي ضد العدوان أيًّا كان بعد ذلك: عدوانًا قوميًّا على الأرض أو عدوانًا دينيًّا على العقيدة أو عدوانًا عنصريًّا على الجنس. إن الفرشة الإنسانية تدثر كافة المعاني والأفكار والدلالات التي يضمِّنها الكاتب الغربي أعماله الفنية المناضلة ضد الاستعمار والغزو الأجنبي لوطن من الأوطان. ورومان رولان هو الكاتب الغربي النموذجي الذي كان يرى في العالم كله قريته الصغرى كما يقول هـ. ج. ويلز.

وإذا كانت هذه السمة «الإنسانية» تبدو واضحةً في مسرحيته الأولى التي كتبها عام ١٨٩٨م تحت عنوان «الذئاب» بانتصافه لقضية دريفوس، فإنها تبدو أكثر وضوحًا في

مسرحيته «سيأتي الوقت» التي انتصف فيها للأفريقيين والمستوطنين الهولنديين ضد الغزاة الإنجليز. ولعل التناقض الرئيسي في البناء الدرامي ينبع من هنا، فالإنسانية الدافقة بين حنايا الشخصيات هي إنسانية مجردة، محسوبة ومفصلة حسب مقاسات الفكرة الذهنية الخافقة بين أضلع رومان رولان. فبينما كنا نتوقع شخوصًا من لحمٍ ودم حتى تتأكد لنا «إنسانيتهم» كخامة بشرية، فوجئنا بهذه الشخصية أو تلك رمزًا لفكرة مجردة تسبح مع الأحداث ولا تصدر عنها بالضرورة، وتطفو مع المواقف ولا تتولد منها فيما يشبه الحتمية. وإنما جاءت الشخصيات والأحداث والمواقف في مسرحية «سيأتي الوقت» أشباحًا ذهنيةً تحوم حول هذا المعنى الذي أراد الكاتب أن يصوغه حوارًا مسرحيًّا. وليس من ضيرٍ بطبيعة الحال أن «يجرد» الفنان مشاعره وأفكاره في مقولات ذهنية، ولكن الضير الحقيقي هو هذا الشرخ بين الشكل والمضمون بين الطابع الإنساني الكثيف لكل شحنات التجربة البشرية في سلبياتها وإيجابياتها، والبناء التجريدي القريب من أسلوب الشفرة. هذه هي الخلخلة التي تعانيها بنية المسرحية في الصميم، ويترتب عليها بقية ألوان الهزال والضعف التي مُنِيَت بها مختلف مراحل تكوينها.

ولقد أراد رومان رولان أن يختار نماذجه بحذقٍ بالغ، فاصطفَّت لدينا شخصيات من كل نوع على جانبَي النزال، جانب الوطن الأفريقي الهولندي المهزوم، وجانب الفاتحين البريطانيين. والمسرحية تبدأ في منزل سيدة هولندية مات زوجها في الحرب وتبقى لها طفلها الوحيد، وقد وصل إلى المنزل اللورد كليفورد قائد القوات الإنجليزية ليطلب إلى الأرملة أن تتيح له أن يتخذ ركنًا في منزلها مكتبًا له. وتحاول ديبورا أن تترجم هزيمة شعبها أمام الغزاة ترجمةً ترضيها هي وابنها دافيد والعجوز نريمي. فإذا تساءلت ديبورا لماذا ترك الشعب المدينة دون أن يدافع عنها أجابت نريمي بأن الشعب لم يهرب وإنما ترك العدو يسقط في الهوة ليحاصره ويشعل النار في كل شيء. وتردد ديبورا وكأنها في مونولوج: «ونحن نحترق إذا لزم الأمر. فلأمُت كما مات شمعون مع أعدائه.» أما كليفورد فمنذ الوهلة الأولى تبدو عليه سمات التفرد الشديد عن بقية الضباط والجنود، إنه يدرك فيما يشبه الحدس أن النهاية ليست في جمال المقدمة. إنه لا يرى سوى الطرقات الخالية من كل شيء سوى الكلاب التي تكشر عن أنيابها والدجاجات الهزيلة وبعض المتسولين «ويهود يهتفون تحيا إنجلترا حتى يكون لهم الحق في سرقتنا»، وخلف النوافذ وجوهٌ ممتقعة لنساءٍ تحفل نظراتهن بالكراهية «لا أحد يقاوم. عدو لا يمكن الإمساك به، يبتعد منا دائمًا». ويضرب رولان ضربته الأولى

بالحوار بين هذا النمط الفريد والنمط الآخر الذي يمثل الأغلبية الساحقة من الغزاة. يوجه كليفورد حديثه إلى ميلز الطبيب المرافق للحملة:

كليفورد: إني خجِل يا عزيزي. كل هذه القوة الهائلة لتجريد بعض المزارعين من حقولهم ومزارعهم؟ الاستمتاع الحقيقي أن تنتصر على خصم في مثل قوتك ومرتبتك. متي ينتهي كل هذا؟

ميلز: الأمر هو هكذا. إذا لم يأكل الأقوياء الضعفاء فلن تقوم الحضارة على الإطلاق.

ويبدأ حديث «السلام» بين كليفورد وأرملة الشهيد الهولندي، ولكن المرأة لا ترى فيه سوى هذه السترة العسكرية اللامعة برتبة الفيلد مارشال، أما هو فيرى فيها وفي طفلها شيئًا مختلفًا. يرى فيها زوجته التي ماتت مع طفلهما بالحمى التي أكلتها خلال الأيام الأولى من المجيء إلى هذه البلاد. وحين تعلم ديبورا بذلك كله تنتابها الحيرة البالغة العنف بين التعاطف مع زوجٍ أرمل وأب مات وحيده، وبين السخط والحقد على ضابط من الأعداء تسبب في مقتل زوجها وأبي وحيدها. ولكن الكاتب ينشغل عنها بتسليط الضوء مركزًا على شخصية كليفورد، سواء بإبراز نقيضه الجنرال جراهام الذي يرى أن أكثر الأساليب إنسانيةً هي أن تحارب بلا رحمة فتنتهي الحرب سريعًا، أو نسج الأحداث التي تصهر المعادن كأن يأتي إليه الجنود بمواطن من الأهالي يتهمونه في بادئ الأمر بأنه مزق العلم البريطاني وشرع في قتل أحد الجنود. ولكن كليفورد يحاور الرجل فيتبين له أنه نصف مجنون على الأقل وأنه لا يعني تمامًا ما قام به غير أن الطبيب يسرع إلى القول بأننا جميعًا مجانين بصورةٍ أو بأخرى. وهكذا يُساق الرجل إلى الإعدام رغم أنف القائد وأفكاره ومحاولاته «الغريبة». والكاتب هنا يلعب على ثلاثة أوتار: الأول هو أن هذا الشهيد المجهول الذي يتسم بالبلاهة أو الجنون إنما تؤكد محاولته الجريئة «مخزون اللاوعي» القابل للانفجار في أية لحظة، بأعماق هذا الشعب المهزوم. والوتر الثاني هو أن الطبيب الذي نفترض فيه ولاءً للإنسانية وآلامها أكبر من ولائه للغزو والاستعمار هو الذي يبرر إعدام الرجل. أما الوتر الثالث فهو أن الفرد — حتى ولو كان قائدًا — فإنه لا يستطيع أن يحرف منطق الأشياء والتاريخ. وإذا كان جراهام الجنرال، وميلز الطبيب يعبِّران عن النقيض المتطرف لكليفورد، فإن هذا النقيض لا يكتمل إلا لصاحب المصلحة الحقيقية في الغزو — لويس — الذي لا يعتقد أنه قد حدث في تاريخ العالم أن أديرت حرب بمثل هذه الإنسانية: «هل هناك أروع من التضحيات التي نبذلها

لنفتح أمام الحضارة هذه الأرض التي كان يغلقها غباء أصحابها لندخل إلى الأرض بالقوة، التجارة والصناعة والدين. لنستثمر أخيرًا الثروة الهائلة التي وضعها الرب هنا كأمانة، والتي يعتبر عدم استثمارها كفرًا.» فيرد عليه كاريني محييًا هذه الأفكار النيرة: «هذا منطق جميل يا لويس. إنجلترا بنك الرب. مستثمرة أموال الرب.» ولا يعدم لويس هذا المنطق الجميل (!) حين يتساءل لماذا يخجل البعض من أنهم أكثر ذكاءً من الآخرين بينما الحرب — أي القوة — هي قانون التقدم وزينة الحياة، فكل أصوات الطبيعة من طنين الحشرة إلى هزيم الرعد إنما تعلق انتصارات أو هزائم في الصراع المجيد من أجل الحياة. فإذا انتقل الحديث إلى لسان مسز سمبسون قالت إنها سعيدة لمجيئها إلى هذه البلاد التي تحتاج إلى أناسٍ ذوي رسالة، تحتاج إلى تعلم الثقافة والأخلاق وكلمة الرب: «إن إنجلترا هي إسرائيل العصر الحديث، عهد الرب إليها برسالة خاصةً.» وعندما رفع الجميع كئوسهم صاحب المال والطبيب والمرأة ليشربوا نخب الوطن والإمبراطورية وغزو الأرض يهمس كليفورد لنفسه: «الأرض؟ ست أقدام من التراب.» هل تذكَّر مع طلقات الرصاص التي أردَت الرجل المجنون موتَ زوجته ووحيده ورقادهما تحت هذه الأرض التي جاء مع غيره قائدًا لغزوها؟

إن رومان رولان لا يصرح بشيء، والأحرى أن نقول عنه إنه لا يصرخ به، وإنما هو يوظف بعض أدوات التكنيك الحديثة كاستخدام الموروث الشعبي والديني والأقوال المأثورة عن كبار الاستعماريين ليدلل على ما يحتويه باطن الشخصيات فلا يخدعنا مظهرها، هو يدير على بعض الألسنة مختارات من التوراة، حين ينطق بها البعض أو يتمثلها إنما ينطق بروحٍ عنصرية متمثلًا بأسطورة شعب الله المختار، وعمود الضياء الذي كان يقوده في قلب الصحراء. وكذلك هو يدير على ألسنةٍ أخرى أقوال اللوردات الإنجليز مثل كتشنر الذي يشعر بأعمق العطف على آلام هذه المخلوقات التعيسة التي تقع مسئوليتها على «المتمردين وسلوكهم الشائن»، على أن الموروث الشعبي الديني لا يشكل وجدانًا شعبيًّا أو دينيًّا في شخصيات رومان رولان، وإنما هو أقرب ما يكون إلى «لعبةٍ فكرية» يستخدم فيها الطرفان المتنازعان كلاهما أسلوب التراث في التفكير. فهكذا رأينا الطفل دافيد يجيب على سيمبسون حين سأله عما إذا كان يعرف من هو دافيد مردِّدًا من صفحات التوراة: «قال داود لأعدائه تأتون إلي بالسيف والحربة والدرع. ولكني أنا أذهب إليكم باسم الرب الذي أهنتموه اليوم. الرب سيضعكم بين يدَي. سأقتلكم. سأقطع رءوسكم — وأعطي — اليوم، أجسادكم الميتة، لطيور السماء

ووحوش الأرض. من أجل أن تعرف الأرض كلها أن لداود ربًّا، وكأن الطفل يتكلم باسم شعبٍ كامل، مضطهد ومغلوب على أمره.

وتكتمل الدورة الدرامية باشتداد أزمة كليفورد والمضاعفات التي ألَّت بها، فالمعتقل الذي يجمع المواطنين من هنا وهناك يكاد يكون تمثالًا مجسمًا للدمار والعذاب. فقد استطاع جراهام أن يثني كليفورد عن المنشور الإنساني الذي كان بصدد إصداره واستبدال منشور وحشي به ينذر السكان من الإقدام على أعمال الثأر أو حماية من يقومون بهذه الأعمال باعتقالهم ومصادرة أملاكهم وحرق بيوتهم ومزارعهم. ذلك كله يدفع كليفورد مليًّا نحو التفكير في الاستقالة. وذلك أيضًا ما يدفع جنديًّا مثل «أوين» إلى العصيان عن تنفيذ الأوامر وعدم الاشتراك في الحرب، وكذلك «الإيطالي» الذي يصر على الهروب من البلاد نهائيًّا ولكنه يصاب برصاصةٍ أثناء المطاردة. ويصارح كليفورد نفسه وزميله الطبيب ميلز أن نفسه أضحت ميدانًا لمعركةٍ بين إرادتين: «لو كنت في حالتي الطبيعية لقررت ثم نفذت قراري مهما يكن، دون أن أسمح لعقلي بأن يناقش شيئًا. ولكني ضعفت إلى أقصى حد ممكن.» فقد حوصرت قوات المقاومة حصارًا لا ينتظر سوى المدافع الإنجليزية لتحصد الأرواح جملة، ومن بين المحاصرين زعيم هذا الشعب الذي لم ينفصل لحظةً واحدة عن قواته. ولا سبيل أمام البطل التراجيدي الذي لم يكتمل بناؤه إلا بأن يعطي مسدسه إلى ميلز ويأخذ عليه عهدًا بأن يطلق عليه النار فور إصداره القرار بحصد أرواح هذا الشعب. كقائد لا بد أن يضرب، فإذا ضرب فعليه أن يموت. تلك هي البنية التراجيدية في صميم تكوين شخصية كليفورد. ويكاد رولان أن يستكمل بناء هذه الشخصية حين يُجري هذا الحوار بين كليفورد وأوين:

أوين: أنت طيب. ورفاقي طيبون. وأنا لست شريرًا. ومع ذلك فنحن نرتكب الشر.

كليفورد: إذا كان الأخيار ينسحبون من الحياة كما تفعل. فلن يبقى فيها غير الأشرار.

أوين: إذا كان الأخيار يرتكبون الشر فهو أسوأ من الأشرار لأنهم يعرفون ما يفعلون.

ولكن أوين يدخل المعتقل لعصيانه الأوامر، ويموت آلان مقتولًا برصاصة الإيطالي، ويموت الإيطالي مقتولًا برصاصة آلان. ويمسك الطفل دافيد بمسدس كليفورد الذي وضعه ميلز على منضدةٍ مجاورة ويطلق منه رصاصةً واحدة تقضي على الرجل الذي

عاش وحيدًا معذبًا طيلة المسرحية، وكأن هذه الرصاصة هي الحل الوحيد أيضًا لمأساة قائد الأعداء الذي قرر أن يكون إنسانًا قبل أي شيء، فكانت إنسانيته هي الأزمة التي بلغَت عند الخاتمة ذروة المأساة. ولعل شخصية كليفورد هي الشخصية التي أنقذت المسرحية من البوار. ولكن بطلًا تراجيديًّا بغير بناءٍ تراجيدي ينسف التراجيديا من أساسها. ولأن الخامة الرئيسية للدراما هي «المقاومة»، فقد أدى ذلك إلى انقسامٍ جوهري في بنائها بين العنصر الخارجي الذي يجسد قلب المسرحية ونبضها الخافق، والعنصر الداخلي الذي يجسد قلب كليفورد ونبضه الخافق. وكذلك الانقسام بين المضمون الإنساني والشكل الذي تحول أوين في كثير من أجزائه إلى «تجريد» يجعل من الشخصيات أبواقًا لفكرة من الأفكار. وتخرج من المسرحية بنظرية رومان رولان في الاستعمار أكثر من خروجك بمأساةٍ إنسانية. والنظرية تقول إن صاحب المال «لويس» يجند جيشًا لحماية استخراجه المال من جنوب أفريقيا «المتخلفة» بحجج عديدة، منها نشر الحضارة والدين والأخلاق والثقافة. فالمستعمر يمسك المسدس في يد والإنجيل في اليد الأخرى. ولقد ذهب كليفورد ضحية أزمة شخصية، هي وفاة ابنه وزوجته لحظة وصولهما إلى الأرض المغزوة؛ فقد نشب بين ضلوعه فجأةً صراع لم يهدأ — بين الواجب العسكري والشعور الإنساني — إلا برصاصة الطفل دافيد. ونحن لا نكاد نرى الشعب المهزوم في حالة مقاومة حقيقية، وإنما في حالة احتجاج إنساني عنيف تجسده مناقشات ديبورا الحزينة دائمًا لفقد زوجها، وحالة طفلها الذي يمسك المسدس في شجاعة غريبة ويطلقه على الرجل الذي كان يحبه ويحتضنه، وحالة الرجل شبه المجنون الذي مزق العلم البريطاني وشرع في قتل في قتل أحد الجنود الإنجليز، وحالة القائد الوطني الذي أُسر فلم يرتج عليه القول لحظةً في الدفاع عن وطنه. وهي جميعها حالات إنسانية عامة ومجردة يقف فيها الكاتب موقفًا منحازًا إلى القوى الوطنية، ولكن من وجهة نظر إنسانيةٍ خالصة.

ولعل الأدب المسرحي لم يعرف امتزاجًا عميقًا بين الأبعاد الثلاثة، الإنسانية والقومية والاجتماعية، كما عرفها في مسرحية الكاتب الأيرلندي «شون أوكيزي» الذي اختار عنوانها من رمز الحركة الوطنية الأيرلندية «المحراث والنجوم». ولكن إنسانية أوكيزي على النقيض من إنسانية رولان، ليست إيمانًا مجردًا بالإنسانية، وإنما اعتراف بجوانب النقص البشري ثم تعاطف مع لحظات الضعف في الإنسان. ومسرحه لذلك أقرب ما يكون إلى مسرح «الشخصيات» التي تتوالى عليها المواقف والأحداث لتختبر معدنها

وتحدد مدى قيمتها. فالمقاومة هنا ليست إلا «مناسبة» يتعرف بها أوكيزي على إنسانية شخوصه، والبطولة «بهذه المناسبة» لن تكون في مجرد الاستشهاد الشجاع من أجل الدفاع عن الوطن، وإنما تتجاوز «بطولة المقاومة» في مسرحية أوكيزي هذا المعنى المباشر القريب إلى أبعاد عميقة الغور في الشخصية الإنسانية. ولقد اختار الكاتب منذ البداية أن تكون أرضيته الاجتماعية هي الفئات صاحبة المصلحة الأولى في الثورة، الفئات التي يبلغ بها الكدح والشقاء أن تقف دائمًا على حافة هاوية غير مرئية، فإذا تحركت إحدى قدميها طموحًا زلَّت وسقطت، وإذا تحركت القدم الأخرى تمردًا وتغييرًا للبناء الاجتماعي بأكمله لم تنجُ في أحيان كثيرة من السقوط أيضًا. تتكون هذه الأرضية الاجتماعية من عامل البناء جاك كليثيرو وزوجته نورا وعمها بيتر الذي ينتمي إلى الطبقة العاملة، ثم ألكوفي السباك — ابن عم جاك — وبيسي برجس بائعة الفاكهة المتجولة، ومسز جوجان الخادمة المتجولة أيضًا وابنتها المريضة بالسل مولسر، والنجار فلوثرجود. هؤلاء هم الخيوط الرئيسية في نسيج المسرحية، وهو كما نرى نسيج «القاع» الاجتماعي لأيرلندا المناضلة ضد الاستعمار البريطاني. ولكن أيرلندا بالرغم من أنها مستعمرة إنجليزية إلا أنها ليست «قاعًا» و«حضيضًا» فحسب، وإنما هي مجتمع متعدد الطبقات والصراعات، ولذلك فهناك إلى جانب هؤلاء الضائعين في خضم الصراع الاجتماعي من ينتمون إلى شرائح طبقية أعلى، ويشاركون من موقعهم في النضال الوطني، لأنهم أيضًا أصحاب مصلحة في طرد الاحتلال مهما تعارضت مصلحتهم في النهاية مع مصلحة الفقراء. ولا يركز مؤلف «المحراث والنجوم» أضواءه — وهو بصدد مسرحيةٍ وطنية — على التناقض الطبقي بين العمال المنضَوين تحت لواء «جيش المواطن الأيرلندي» والبرجوازيين المنضَوين تحت لواء «جيش المتطوعين الأيرلنديين»، فالمعركة التي يشتركون بدمائهم في أوارها توحد مصالحهم في ساحة القتال، ولو مؤقتًا. وإنما يركز الكاتب — منحازًا بغير شكٍّ إلى الطبقة العاملة — على المناخ «الإنساني» للمقاومة. يقول السباك ألكوفي: «ليس هناك شيء اسمه أيرلندي أو إنجليزي أو ألماني أو تركي، إننا جميعًا آدميون فحسب.» وهو شيوعي حديث العهد بالماركسية، وتنطبق عليه كل صفات حديثي العهد بالإيمان من الحماس المفرط والمبالغة الزائدة والسذاجة الشديدة والتبسيط المذهل. وهو على النقيض تمامًا من شخصية العامل العجوز بيتر، الذي يتلفع بأزياء القرون الوسطى ولا يرى فيما يردده الشاب ألكوفي إلا إلحادًا وجحودًا. وكلاهما يلتقيان في الاقتصار على «المشاهدة» السلبية للأحداث، ولذلك فهما بالرغم من توتر علاقتهما كثيرًا

ما يجمعهما الود في لحظات. وكذلك الأمر بين الثلاثي النسائي نورا وجوجان وبيرجس. إن بيرجس تسخر من المعركة وتهتف للقصر البريطاني بالنصر وتقضي يومها في شجار مع جاراتها الأخريات. ونورا تكاد تُجن هيامًا بزوجها وحرصًا عليه ورغبة أكيدة في منعه من الانخراط في السلك العسكري جنديًّا أو قومندانًا بين صفوف رجال المقاومة، حتى إذا وصله الخطاب الرسمي بتعيينه قومندانًا بادرت إلى إخفائه عنه. ويغمز الكاتب شخصية كليثيرو حين يدفعه إلى التباهي أمام زوجته بأنه ترك جيش المواطن من أجلها، فتجيبه على الفور بأنه لم يترك الجيش إلا لأنهم لم يعينوه قائدًا. وعندما يصل الكابتن بريnان ومعه قرار الترقية يبادر كليثيرو إلى حزام براون ويتمنطق به ثم يضع مسدسه في الجراب ويمضي بخطًى عسكرية! وفي إحدى الحانات المطلة على مكان الاجتماع الكبير لجيش المواطن الأيرلندي، يصوغ أوكيزي من البارمان والعاهرة والرواد «عجينةً إنسانية» تركزت فيها كل عناصر السلب والإيجاب. إن بيتر الذي يبرز وسط الأحداث كشبح من قبور العصر الوسيط يخلع عنه رداء السلبية قليلًا فيطلب كأسين، له واحدة ولصديقه فلوثر واحدة، ويتمتم للبارون في لهجةٍ متعجلة: «إن اجتماعًا كهذا يجعلني دائمًا أحس كما لو كنت أستطيع أن أعب بحيرة إيرن حتى أفرغها.» وهي عبارة تذكر القارئ العربي بعبارة أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ حين قال وهو يوقع على التوكيل الوطني عن الأمة الذي أثبت الوفد المصري شرعية تمثيله للشعب إنه يحس بسعادة دونها سعادته وهو يعب الكأس الثامنة بين فخذَي زبيدة. ويتراءى للجميع من نافذة الحانة قامة الخطيب الذي يُلهب الحماس الوطني للجماهير، بينما يثرثر ألكوفي عن فائض القيمة، وتتملق روزي الزبائن الفقراء بتعرية ساقَيها وقرب مخدعها حتى تتمكن من اصطحاب فلوثر إليه بدلًا من ألكوفي الذي أهانها. ثم يقتحم المكان كليثيرو والكابتن بريnان والملازم لانجون. ويتعاطون كئوسًا في صحة الثورة التي يؤكد لانجون أنه قد حان وقت قيامها: «إن موعد المعركة الآن، ومكان معركة أيرلندا هنا.» ويظهر الخيال الطويل الداكن من النافذة فيصغي الجميع: «إن أعداءنا أقوياء، لكنهم مع قوتهم لا يقدرون على إبطال معجزات الله، الذي يُنضج في قلوب الشباب البذور التي بذرها شباب جيلٍ مضى.» وعندما تخرج روزي برفقة فلوثر من «استراحتهما» يدوي صوت أحد الضباط وهو يأمر المتطوعين الأيرلنديين بالاستعداد. وتشرع روزي في الغناء:

كان لي يومًا حبيب، حائك، لكنه لم يستطع
أن يفعل شيئًا من أجلي،

ثم وقعتُ في حب بحارٍ قوى وعنيف كالبحر.
كنا نتعانق، ويقبل بعضنا بعضًا، بتعبُّد حتى يفر الليل
من الصباح.
وهناك لفرط بهجتنا، كان طفل مشرق مليء بالحيوية
يرقص رقصةً مرحة في الفراش!
يرقص في الفراش
ويصيح من أجل الزبد والخبز.

ثم يختلط صوتها بصوت كليثيرو وهو يأمر كتيبة ديان بجيش المواطن الأيرلندي أن تأخذ وضع الاستعداد. وهكذا يزاوج شون أوكيزي مزاوجةً حية رائعة بين الحلم الحبيس في مخيلة عاهرة، عن طفل مليء بالحيوية يصيح من أجل الزبد والخبز وبين الطريق إلى تحقيق الحلم، طريق النضال المسلح لشعب أيرلندا. فعندما تغني روزي أغنية الرفض لحبيبها الحائك الذي لم يستطع أن يفعل شيئًا من أجلها، فإنما تغني في نفس الوقت أغنية القبول لحب البحار العنيف كالبحر، وكأنها تنشد أغنية الثورة الهادرة في طرقات أيرلندا، وكأن الكاتب يقول إن للمومس حقًّا في مشاركة الملايين أحلامها، بل هي تستطيع أن تجسد أروع الأحلام؛ إذ لكونها تندرج في أسفل قائمة الضائعين بالحضيض الاجتماعي، فإنها تملك اللسان الحقيقي — والموجع — للمأساة.

وباحتدام المعركة يحتدم كل شيء، تتلاطم الذرات بعضها ببعض تتدهور صحة مولسر ابنة مسز جوجان، ويقرقع الرصاص في كل مكان، وتخرج بيسي وفلوثر للاشتراك في السلب والنهب، وتعود نورا بغير كليثيرو بعد أن بحثت عنه في كل مكان، تعود بغير عقلها، فقدته مع رؤية الدم والجثث واحتمال أن تكون جثة جاك من بينها. وينفجر كل شيء بدخول كليثيرو وبرينان ولانجون المسكين وهو ينزف. وتظن نورا أن عقلها عاد إليها. ويعود فلوثر مخمورًا بينما يهم كليثيرو باستعادة جأشه وبندقيته ليعود إلى الميدان، وتخر نورا على ركبتيها سجودًا للقدر. ولكنها لا تقوم من ركعتها أبدًا، لقد رجع زميله برينان مرتديًا ملابسه المدنية ومعه رسالة إليها، آخر رسالة من كليثيرو: «لقد ظللنا نقاتل حتى اشتعل المكان. أصابته رصاصة في الذراع، ثم في الرئة، ثم اضطررت أن أتركه لأنقذ نفسي، لقد لقي مصيره كرجل، كانت آخر همسة له هي: قل لنورا أن تكون شجاعة، إنني مستعد أن ألقى ربي، وإني فخور لأنْ أموت في سبيل أيرلندا، وعندما سمع قائدنا ذلك قال إن نهاية القومندان كليثيرو كانت ومضة مجد. لسوف

ينقلب حزن مسز كليثيرو إلى فرحة حين تدرك أنها كانت زوجة لبطل.» ولكن نورا كانت قد فقدت عقلها للأبد بحيث لم تعد تستطيع أن تفرح أو تحزن، إنها فقط تستطيع أن تلتقط من ذاكرتها وميض الكلمات التي صرخت بها قبل أن يذهب. قالت له إن الجميع خائفون وإنهم يطلبون منه أن يرافقهم للحرب؛ إذ من المحتمل أن يصيبه الموت ويخطئهم. وها هو ذا برينان يعترف بأنه صلى عليه صلاة الموتى وهرب حتى لا يموت هو الآخر. فهل كانت هذه المرأة، المدلهة في حب زوجها، خائنةً لوطنها كدعارة روزي، أم أنها كانت في مستوى التنبؤ بما سيكون كحلم روزي؟ على أية حال، فإن الكاتب لا يجيب. وطوال المسرحية هو لا «يحكم» على أحد بشيء، وإنما يصر إصرارًا مذهلًا على تتبع تفاصيل التفاصيل حتى لا نطلق نحن الحكم جزافًا. وتموت مولسر من السل، وتُجن نورا من الصدمة العصبية، وتموت بيسي برصاصة تخترق النافذة فتصيبها وهي تسند نورا بذراعيها، وما يكاد النعش يخرج حاملًا جثمان مولسر تحت إشراف الجنود الإنجليز، حتى تبدأ مسز جوجان تنادي نورا لمساعدتها في إعداد نعش الجنازة الجديدة، بينما تتصل أصداء الجنود في الخارج بهتاف زملائهم في الداخل:

أبقوا مدافئ البيوت مشتعلة،
بينما قلوبكم تهفو،
ولو أن فتيانكم بعيدون،
فإنهم يحلمون بالوطن،
هنالك بطانة فضية،
تلتمع خلال السحاب المظلم،
اقلبوا السحاب المظلم،
حتى يعود الفتيان إلى البيت!

بهذه الأبيات يختتم شون أوكيزي مسرحيته الرائدة، التي لا تؤرخ حقًّا للانتفاضة الأيرلندية الوطنية ولكنها ترتفع إلى مقام النبوءة الفنية. وهي في فصولها الأربعة تكاد تنهج نهجًا كلاسيكيًّا خالصًا لولا أن «حدثًا» من الأحداث الكلاسيكية لم تعرفه «المحراث والنجوم» وإنما كانت المقاومة في حياة جميع الشخصيات «تجربة» إنسانية، سلبية عند بعضهم، إيجابية عند البعض الآخر. وربما كان هذا «المركب الموضوعي» هو أبرز وجوه المسرحية التي تعتمد في تخطيطها على شخصيات متناقضة حقًّا، ولكن تجمعها

«الحياة الواحدة» بكل ما فيها من معارك وصراعات. يبدو هذا المركب الموضوعي واضحًا غاية الوضوح في كشف الأقنعة عن الوجوه وتمزيقها بصورةٍ قد تصدم المشاعر. فبالرغم من الانحياز الفكري لشون أوكيزي إلا أنه أراد أن يقدم لنا درسًا عميقًا عن الانحياز الأول والأكبر في الفن، وهو الانحياز للإنسان، لإنسانية الإنسان بما تشتمل عليه من قوة وضعف، وانتصارات وهزائم. وهو في النهاية يريد أن يقول لنا في بساطة ويسر إن البطولة ليست «أمرًا شاذًّا» ولا «قرارًا مرسومًا» وإنما هي عنصر كامن في النفس البشرية يتجسد دومًا في مسيرة الفرد والجماعة وفق معدلات الزمان والمكان، فالحياة في تدفقها اليومي الحار تقلب وضع عناصر النفس البشرية، فإذا بهذا العنصر دون ذاك يلمع فجأةً كنجم في سماء كان يظنها المرء ظلامًا في ظلام. لقد تغلبت عناصر الضعف على عنصر القوة في شخصية جاك كليثيرو حين ترك الجيش، ولكن عنصر البطولة حين واتته الفرصة قهر محبته لزوجته ومات صريعًا، بينما غلب حب البقاء في شخصية بريتان وهرب قبل أن يُقتل. وكذلك الأمر مع بيسي برجس التي عاشت حياتها في شجار مع نورا ثم ماتت وهي تسندها بذراعيها. عنصر البطولة إذن ليس معدنًا نادر الوجود، ولكن «حركة الحياة» هي وحدها التي تمنحه فرصة الازدهار فيقاوم الفرد مقاومةً أسطورية، وهي أيضًا التي تخفيه أحيانًا عن عينَي صاحبه فيحتجب دوره الخلاق. ولكنه في ظهوره واختفائه معًا إنما يعبر عن دورة الحياة الأبدية.

يتخذ بطل المقاومة وضعًا «إنسانيًّا» جديدًا في مسرحية الكاتب الفرنسي أرمان سالاكرو المسماة «ليالي الغضب». فهو يتصدى لهذه اللحظة التي درجت البشرية على تسميتها بالخيانة إذا تعارضت القيمة مع السلوك وفضل «الخائن» أن يغتال القيمة من أجل اللحظة العابرة أو وهم الحياة. وتختلف «ليالي الغضب» اختلافًا تكنيكيًّا واضحًا عما عداها من أعمال مسرح المقاومة، وهو ليس اختلافًا درجيًّا في المستوى، وإنما يكاد أن يكون اختلافًا كيفيًّا في النوع، فبالرغم من أن سالاكرو يشترك مع أبناء جيل ما بين الحربين في الرؤية «القاتمة» للحياة، تلك التي حتمتها نيران السعير الذي لم يخمد لهيبه عشرين عامًا بين الحرب الأولى والحرب الثانية، إلا أن «جحيم المقاومة» أمدَّه كما أمدَّهم بإيمان ويقين يقترب من حافة الرؤية الصوفية التي تغذي أبطال المقاومة بوقود «روح الاستشهاد»، حتى قبل موتهم، وهكذا تتميز «القتامة» في أعمال سالاكرو عامةً و«ليالي الغضب» خاصةً بروح التحدي والثأر روح «الانجذاب» إلى قيمةٍ بديلة يرونها

حلمًا قابلًا للتحقيق يَهُون في سبيله الموت. وليس التكنيك الحديث في «ليالي الغضب» إلا تجسيدًا أصيلًا لهذا «الحضور المليء» للموت، وليس إلا تصعيدًا شاعريًّا عميق الدلالة لهذه المجموعة من القيم التي كان يحلم بها شباب المقاومة الفرنسية إبان أحلك الظلمات التي دهمت ديارهم مع جحافل النازي. وتكاد فرنسا لذلك أن تحتل بأدب مقاومتها المركز التالي للاتحاد السوفييتي مباشرةً من حيث غزارة الإنتاج المعبر أصدق تعبير عن أكثر لحظات البشرية سوادًا في ختام النصف الأول من القرن العشرين.

وتبدأ «ليالي الغضب» من نهاية الحدث الذي ينسج كافة المواقف المحيطة به، فالمؤلف يستخدم في ذلك الوقت المبكر ما نسميه بلغة السينما الفلاش باك. إن أحد المناضلين — هو ريفوار — يقتحم منزل برنار باريز فيقتله جزاء خيانته لصديق قديم له انخرط في سلك المقاومة، واضطر لأن يحتمي ببيته من عيون الألمان، فما كان من برنار وزوجته إلا أن استعانا بمن يدعى بيزانسون الابن ليتخلصا منه ويسلماه إلى الجستابو الذي يعمل بيزانسون الابن تحت ولايته. وها هي الستار لا تكاد ترتفع إلا وجثة برنار وجثة ريفوار وجثة بيزانسون الابن الذي استطاع أن يصيب قاتله برصاصة قبل أن يموت، تتجاور إلى بعضها البعض، وتتجاذب أطراف الحديث، فقد كانت الإضافة التي عمد الكاتب إلى دمجها بالفلاش باك هي هذه: إن الموتى يتكلمون. لقد أعطى لنفسه حرية الحركة بمختلف الرسائل التعبيرية، ليتيح لنفسه أن يقول كل شيء. وكان سالاكرو بهذا المشهد الافتتاحي الذي تتمدد فيه هذه الجثث — المتصارعة — أمامنا يود أن يلتقط صورةً نادرة لمأساة الإنسان، صورة من موقع الموت حيث يظن البعض أن الأمور تساوت في النهاية، كما تقول بعض الشخصيات فعلًا. فالموت هنا يبدو كطائرة محلقة في فضاء أسطوري، يبتعد عن الشخصيات بُعدًا لا نهائيًّا في الزمان، كما يبتعد عن المواقف بعدًا لا نهائيًّا في المكان، وهكذا ينفصل الموت عن الحدث انفصالًا قاطعًا، ويتصل به في نفس الوقت أوثق اتصال، فالموت موت هذه الشخصيات بالذات في هذا الموقف المعين بالتحديد، ولكنه أيضًا «الموت»، في جوهره المستقل عن كل ذات، والحقيقة غير القابلة لأي تحديد. أي أن هناك موتًا مطلقًا من كل قيد بشري في الزمان أو المكان، وهناك موت نسبي مرتبط بالفرد في اللحظة الآنية ومكانها. وليست الحياة إلا حوارًا بين الموت المطلق والموت النسبي، بين الحقيقة الكلية وتجسيداتها الجزئية. فالجزء هو التفسير المرئي والمباشر للكل أو هو التأكيد المستمر له، والكل ليس حاصل جمع الجزئيات، وإنما هو أقرب ما يكون إلى «عالم المثل» الأفلاطوني، عالمنا الصغير صورة له، علاقتها بالأصل هي علاقة «الانعكاس» بالمرآة أو علاقة الصدى بالصوت.

أقول هذا الكلام الذي يبدو ممعنًا في التجريد لأفسر تكنيك سالاكرو الذي جعل الموتى يتكلمون، مهما قام البعض بتذكير البعض الآخر بأنهم «موتى»، فموتهم لا يعني «انتهاء المشكلة» أو «حفظ القضية» أو تقييدها «ضد مجهول»، وإنما هم يتكلمون فقط من موقع الموت، ولا يستطيع موتهم الجزئي إلا أن يمتثل للموت الأكبر. وكأن هذا الموت الصغير محطة استراحة من عناء الرحلة المريرة يتساءل فيها كل فرد: ماذا أستطيع أن أفعل لو أنني عدت إلى الحياة؟ يدور مثلًا هذا الحوار بين بيزانسون الابن وريفوار:

بيزانسون الابن: أوافقك على أنني لم أعد في موقفٍ يسمح لي بالقول بأني عرفت ما أفعله، أوه، ليس من الصعب عندما ينتهي كل شيء أن نفسر الأمور، وأن نرى ما الذي كان يجب أن نفعله، ولكن عندما كنت منغمسًا في العملية ذاتها ماذا كنت تريد مني أن أفعل؟ إنها عملية معقدة متشابكة كتروس الساعة، وهي مريحة لأن المرء لا يخرج منها أبدًا، ولكن لأن المرء لا يخرج منها أبدًا فهي عملية مرعبة. فلنفرض أنني أردت التراجع والانضمام لصفوفكم، فهل كنتم تعطونني ثقتكم؟

ريفوار (متهكمًا)**:** ثقتنا؟

بيزانسون الابن: أعرف ذلك، لم أرفض لنفسي شيئًا قط، فأنا أحب الحياة الهنيئة! إن الإنسان لا يعيش مرتين، آه «إن الإنسان لا يعيش مرتين». هذا ما كنت أقوله عندما كنت أعيش في المرة الأولى، وها هي المرة الأولى قد انتهت، وأنت، هل تعتقد أن الإنسان يستطيع أن يعيش مرتين؟

ويفاجئه ريفوار أنْ نعم، يستطيع الإنسان أن يعيش مرتين، بغير «عالم آخر» يُزف إليه بعد الموت، وإنما هذا العالم نفسه الذي نعيش فيه يصبح عالمًا آخر يعيش فيه الآخرون، فهم ليسوا إلا امتدادًا حيًّا له؛ بل أكثر حياةً من أولئك الذين آثروا «الحياة الهنيئة» على مستوى الفرد واللحظة العابرة فلم يناضلوا من أجل الحياة الهنيئة الحقيقية التي يجني فيها الفرد ثمرة نضال الذين لم يخونوه. وهو بالتالي لن يخونهم؛ بل سيناضل مرةً أخرى — ربما في صورة مختلفة — من أجل الأجيال القادمة. هذا التناقض الأصيل بين البطولة والخيال هو المحور الفكري الذي تدور من حوله أحداث «ليالي الغضب»، فالخيانة ليست مقصورة على «بطل تهاوى» وكذلك البطولة ليست مقصورةً على معدنٍ خاص من الرجال، فإذا استراح برنار وزوجته إلى الحياة الوديعة الهادئة بجوار كاتدرائية شارتر يدمغون — في سرهم — كلًّا من النازي ورجال المقاومة

«بالإجرام» لأنهم يقلقون راحتهم ويعكرون صفوهم وهم الذين آثروا هذه الحياة الشبيهة بحياة الكاتدرائية الراسخة في هدوئها واطمئنانها، إذا استراح برنار وزوجته إلى هذه الصورة من الحياة فإنها تجرهم تلقائيًّا إلى «الخيانة» لا إلى الحياة أو السلبية. والموت الذي كان يخشاه برنار ويرتعد من أهواله سعى إليه في داره، لأن حركة الحياة لا تمنح الإنسان هذه الراحة السلبية المحايدة، ولأن حرية الإنسان ليست على هذا النحو الساذج من الفرار. البطل والخائن نقيضان كالأبيض والأسود، ولا ظلال بينهما، وهكذا يشترك برنار مع بيزانسون الابن في وحدة المصير، وهو مصير مختلف كل الاختلاف عن مصير جاك وريفوار وديديه ولوكوك، بالرغم من أنهم جميعًا يرقدون في ظل الموت. لقد عاش برنار حياته. «مرعوبًا» من الموت، بل لقد عاشها ميتًا بالفعل، فهو بخوفه لم يعِش حياته ولو مرةً واحدة. أما جاك وريفوار وزملاؤهما فقد عاشوا حياتهم طولًا وعرضًا وعمقًا، خوفهم ليس الجزع من الموت، وإنما استباق الحياة إلى النصر. ويجسد سالاكرو هذا التناقض بين الحياتين، أو الموتين، في هذا الحوار بين جان وبرنار:

برنار: ولكني لست مسئولًا عن الهزيمة، فلم أكن قائدًا للجيش.

جان: هذا جائز، ولكنك مسئول عن الاحتلال؛ إذ أنك ما زلت حيًّا، وما زلت راضيًا عنه.

برنار: هل تظن أنك بمفردك، بمفردك فقط ستطردهم خارجًا؟

جان: أنا بمفردي نجحت في طردهم من حياتي.

برنار: ولكن هذا لا يمنعهم من القيام بمهمة الشرطة في الشارع.

جان: في كل نواحي أوروبا نحن نكون جمعًا غفيرًا من الرجال، وحدنا تمامًا، ولكننا لن نستسلم أبدًا وسنظل نقاتل حتى الموت.

برنار: يمكنك أن تحتقرني، ولكني مع ذلك أمقت فكرة الموت، أنا أحب الحياة، وأريد أن أعيش مع زوجتي وأطفالي.

جان: أجل، أنا أحتقرك، وأكثر ما أحتقره فيك هو غباؤك، ألا تدرك أنهم طالما هم موجودون على أرضنا فإنك لن تستطيع العيش مطلقًا، وأنه إذا استمر بقاؤهم فإن أطفالك لن يستطيعوا العيش كذلك.

وتلك هي القضية التي يركز عليها الكاتب لا بحواره المجرد فحسب، بل ومن خلال الحدث الموضوعي أيضًا؛ إذ يموت هذا الرجل «المسالم» برصاصة أحد رجال المقاومة

— ريفوار — موتًا حقيرًا إن جاز التشبيه؛ لأنه يموت «خائنًا» لصديقه ووطنه معًا. أما زوجته وأطفاله فالموت أيضًا ينتظرهم لأن نسف المنزل بأكمله أصبح أمرًا «تكتيكيًّا» محتمًا في حركة المقاومة. وهكذا تتشابك الأحداث وتتدرج بنا من الاختيار بين حياتَين لتنتهي بنا إلى إحدى ميْتتَين: ميتة متوقعة بين لحظةٍ وأخرى، ولكنها في نفس الوقت «حياة» نابضة، و«جسر» إلى حياة أروع، وميتة أخرى تبدو مفاجئةً ولكنها في الواقع خاتمة طبيعية لموت طويل يسميه أنصاره بحياة الهدوء والاستقرار والوداعة والبعد عن المخاطر. وهنا لا بد أن يخطر على الذهن العربي مسرحية يوسف إدريس «اللحظة الحرجة» حيث نلتقي بهذا النموذج الذي لا يتصور أن الموت يمكن أن يصل إليه ما دام «بعيدًا» عن جو القتال حتى يجيئه الموت وهو يصلي!

على أن الخوف في النهاية سمة إنسانية طبيعية وإن اختلفت صورته من شخصية إلى أخرى. جان نفسه — بطل المقاومة في «ليالي الغضب» وقد وشى به صاحبه القديم — يتذكر لحظات التعذيب الجهنمية التي لاقاها فور تسليمه إلى الجستابو ويعترف أن أفظع ما تعرض له في تلك الليالي هو الوحدة التي كادت تمزقه حين وصلت به إلى حافة التساؤل: مقاومة أي شيء؟ ولأي شيء؟ ولوكوك كثيرًا ما أحس بالخوف قبل كل عمليةٍ متسائلًا: ما الذي سيسقط مرةً أخرى على رأسي؟ فإذا نجا تساءل مرةً أخرى: ما الذي جلب لنا الحظ؟ ولكن هذا الحظ لن يدوم. وديديه يرغب في إعطاء معنًى لما يفعل فيجيبه ريفوار: إذا كنت تريد أن تعطي معنًى لكل شيء فسيفقد كل شيء معناه، في حين أن قنبلتك لها معنًى. ولحظات الضعف إذن لحظاتٌ مشروعة، بكل ما تشتمل عليه من خوف واضطراب وأحيانًا فقدان الاتزان.

وجان كوردو — على وجهٍ خاص — هو نموذج هذا البطل الوطني المعذب بين انهيار القيمة الإنسانية التي كانت تربط بينه وبين صديقه القديم برنار باريز، فقد كان عليه — وهو المهندس الكيميائي — أن يشرف على نسف قطارٍ حربي شحنه النازي بالبترول وسبقه على مسافة زمنية قدرها خمس دقائق قطارٌ للركاب يحتمي بسيره الألمان من قنابل المقاومة. ونجح جان في مهمته بالرغم من بعض التفاصيل المعوقة التي كان لها أثرها في جمع الشمل بعد انتهاء «العملية»؛ إذ تبدد المناضلون بصورةٍ تختلف عما كان متفقًا عليه، ونسف القطار حقًّا، ولكن السرعة الزمنية لم تكن مواتيةً لتجنب الدوريات الألمانية التي احتشدت على نواصي الطرق المؤدية إلى مكان الحادث. ومن ثَم كان على جان أن يطرق باب صديق الطفولة الذي لم يرَه منذ ثلاث سنوات،

وأن يختلق له من الأعذار ما يبعث الطمأنينة في قلبه وقلب زوجته بالرغم من الدم الذي تنزفه ذراعه الجريحة، فهو لم ينجُ من رصاصةٍ نازية محكمة التصويب. إلا أن علاقة الأسرة بمن يدعى بيزانسون الابن — عميل الجستابو — تؤرجح مشاعر برنار وزوجته تأرجحًا مريرًا، فلقد عكر مجيء صديقهما القديم صفو حياتهما تعكيرًا مفاجئًا لم يعملا حسابًا له من قبل. حقًّا كان برنار في زمنٍ مضى يهيم حبًّا بلويز زوجة جان، ولكنها هي لم تكن تعير هذا الحب التفاتًا، لذلك كان من الطبيعي أن تطمئن علاقة الأسرتين إلى أن خللًا عاطفيًّا لن يحدث. وبخاصة وأن بييريت زوجة برنار قد أنجبت له ثلاث بنات هن الآن أعز ما تملك، إلى جانب الزوج القادر على توفير معيشة مستقرة لأهل منزله. عكر مجيء جاك إذن صفو الأسرة الصديقة القديمة في صداقتها، والراسخة في هدوئها رسوخ كاتدرائية شارتر. ولكن المشكلة تعقدت أكثر بمجيء بيزانسون الابن، لأن صداقته للأسرة لا تقل حظوةً عن صداقة جاك، ولأن علاقته بالألمان من ناحيةٍ أخرى توفر على أفراد الأسرة مشقةً كبيرة في الحياة تحت ظل الاحتلال. بمعنًى — أكثر تركيبًا — ثمة علاقة خفية وغير مباشرة بين أسرة برنار والجستابو؛ ومن هنا كان اختيار جاك لهذا البيت دون بقية البيوت اختيارًا لقدره. فما ذنبه إن تحوَّل طرق النجاة دون أن يشعر إلى مصيدة؟ وما ذنب برنار إن تحولت ذكريات الغرام القديم إلى طعم يغري الشباك؟

تلك هي التساؤلات التي كان يطرحها سالاكرو بالتبادل — إن وجدت — طرحًا مجسمًا، أي أنه يقوم بتجسيم السؤال في مشهد والإجابة في مشهدٍ آخر، ويبادل بين السؤال والجواب، أو بين مشهد وآخر في حريةٍ كاملة لحركة الانتقال المعروفة سينمائيًّا بالفلاش باك. إن جميع الشخصيات تلتقي مع بعضها البعض، ولو كان البعض ميتًا، والبعض الآخر في أعماق السجون، لا لشيء إلا لأن الكاتب يعرض القضية أولًا من موقع الموت حيث يتضح أن الموت لا يسوي بين الجميع، وأن الحياة السابقة عليه تختلف باختلاف صورته، فإذا كان موتًا كهذا الذي انتهت به حياة برنار فإنه يشكل نهايةً ساخرة إلى أبعد حد من هذه الحياة. ولأن الكاتب يعرض القضية ثانيًا في مستوى المواجهة والتعرية الكاملة للذات وللآخرين. أي أن الصراع هنا ليس صراعًا كلاسيكيًّا يضمر المفاجآت ويصوغ الحبكة الدرامية بعيدًا عن العيون، وإنما هو صراع مكشوف يؤكد مرةً ومرات أنه لا مفر من وجوده خفيةً أو علانية.

إن جان كوردو يمثل شخصية البطل-الشهيد وإن لم تنتهِ حياته أمامنا بالموت، فلا ريب أن الجلاد النازي قد أذاقه ألوانًا من الموت لا تخطر على بال. وجان يدرك حقيقةً

جوهرية من حقائق البطولة والمقاومة ويصهر أزمتها الكامنة حين يتساءل: «هل أنا فخور بنفسي؟ كلا. هل أنا خجول من نفسي؟ كلا. لا فخر ولا خجل. هذه هي المعركة، عندما يبعث الجنرال برجاله إلى ساحة القتال فهو يعلم جيدًا أنه سيكون هناك موتى، ولكي يتغلب على الضيق الذي يحس به، ألا يعرض نفسه أحيانًا للموت بين أولئك الذين يموتون؟» إن الموت في ذاته لا يشكل فاجعةً درامية، وإنما هو إن جاز التعبير: موقف من الحياة ورؤية لها في نفس الوقت. الموت في حياة جان «شريعة المقاومة» لا يصنع البطولة وإنما يعبر عنها. أما البطولة فتصنعها إرادة الرجال في تحرير أنفسهم وأوطانهم، هذه الإرادة التي يصوغها جان في كلمات: «منذ أن هُزمت جيوشنا لم نعد رجالًا. إن مستقبلنا لم يعد إلا مستقبل القوادين والبلطجية، وأنتم هل تظنون أنفسكم على قدر كبير من المهارة عندما تقولون إنكم تحولون جنس السادة إلى عبيد؟ أنا أريد أن أكون رجلًا نظيفًا لا سيدًا ولا بلطجيًّا، ولكن رجلًا بين الرجال.»

تكاد هذه الكلمات أن تكون هي نفسها التي رددها أوريست عند صخرة الموتى قبل أن يحسم أمره ويخلص أهل آرجوس من خطيئتهم الموهومة، قال لأخته إلكترا مبررًا عزمه على الإقامة ولو مؤقتًا بدلًا من الرحيل على الفور: «أريد أن أكون رجلًا ينتمي إلى بقعة من بقاع الأرض، رجلًا بين الرجال.» وربما كانت هذه الكلمات قبل غيرها هي التي صاغت البعد الواقعي لشخصية أوريست بعد أن كادت الصياغة الأسطورية في الأجزاء الأولى من مسرحية «الذباب» لسارتر أن تخفي معالم هذه الشخصية لحساب الوجه الفلسفي الذي أبرزه على جبينها. ولكن، ما أبعد الشقة بين سالاكرو وسارتر بالرغم من معايشتهما لعصر واحد، ومعالجتهما لقضية واحدة، وربما انطلاقهما من «حالة» واحدة هي الشعور العميق بالعبث واللاجدوى. ولعل عبارة أوريست القريبة من عبارة جان كوردو لا يكتمل بعدها الواقعي— والذي يختلف به سارتر عن سالاكرو — إلا إذا تذكرنا الجملة التي فاهت بها إلكترا حين أخذ يصف لها حبه لكورنثة وجمالها، قالت: «أما أنا فيدهشني أن أكون فخورة ببلدي.» لقد رأى سارتر فرنسا الراكعة على قدميها تجرع كئوس الندم حتى الثمالة، وكانت هذه الرؤية مصدر الاختلاف الجوهري بينه وبين كاتب آخر رآها تقف على قدميها، حتى «الخائن» عند سالاكرو يخون بالصدفة، بينما يعمد إيجست وكليتمنسترا إلى الخيانة عمدًا، وبينما يعبر خائن سالاكرو عن قطاع من الشعب الفرنسي — وكل الشعوب — يريد أن يعيش حياته هادئًا في ظل الحرب

والاحتلال، ومأساته أنه يتوهم أن بقدرته تحقيق ذلك. فإن خائن سارتر يعبر عن النظام الفرنسي الحاكم والعميل للاحتلال النازي في نفس الوقت.

ولقد كانت «الذباب» التي صدرت عام ١٩٤٣م علامةً فارقة بين تفكير سارتر قبلها وتفكيره بعدها؛ ذلك أنها سجلت التطور الخطير الذي أحدثته الحرب والأسر والمقاومة في عقله ووجدانه، كما يذهب ألبيريس في كتابه «سارتر والوجودية» وهو يفرق بين مرحلة «الغثيان» حيث كان البطل هو روكنتان الذي يعتبر انشغال الناس وانهماكهم شيئًا غريبًا مضحكًا، ومرحلة «الذباب» حيث البطل هو أوريست الذي يتمنى أن يجد عملًا يكسبه حق المواطنة بينهم، وينتهي ألبيريس إلى القول: «إن سارتر قد اكتشف في الفترة التي تفصل بين صدور الكتابين، الحرارة والتضامن الإنسانيَّين كفكرة قادرة على أن تمنح الحرية محتوًى وواقعًا عمليًّا وميدانًا للفعل.» أجل، فحرية الفرد المعزولة في قوقعة صدفية لا يخترق جدارها الصلب شيء — وتلك كانت حرية روكنتان وغثيانه جنبًا إلى جنب — غير حرية الفرد المسئولة عن الآخرين، ولم يلق تبعة إلزامه على أحد، وتلك كانت حرية أوريست الذي اتخذ قرارًا فرديًّا خالصًا بقتل القتلة وتحمل مختارًا أثقال آرجوس. إن مرونة سارتر هي التي منحته هذه القدرة على الحركة، ولكن أصالته أيضًا هي التي توحد دفقات تفكيره في مجرًى رئيسي واحد. أي أن فكرة «الحرية» التي بدأ منها غثيان روكنتان هي بعينها التي أضاف إليها فكرة الالتزام الفردي بسقوط فرنسا تحت سنابك الوحش النازي. وتتعدد الإضافات بعدئذٍ — بتفاعل سارتر مع الأحداث تفاعلًا حيًّا وإيجابيًّا — حتى ليقف مع حركة الشعوب خارج فرنسا، مع الجزائر وكوبا وفيتنام. ولكن الجذر الفلسفي الغائر في أعماقه هو هو لم يتغير، مهما تكاثفت عليه الشعيرات المختلفة الأحجام ومهما أثمر من أغصان وفروع. هذا الجذر العميق هو أن الإنسان «حر» في هذا العالم غير ملتزم بقيم سابقة على أفعاله. وعندما تتردد كلمة الحرية عشرات المرات في مسرحية «الذباب»، وعندما يلجأ إلى الصياغة الأسطورية في معالجتها الفكرية والدرامية، فإن ذلك كله يعني أولًا وأخيرًا أن التعاسة بلغت بفرنسا مبلغها، وأنه لم يعد في إمكان القوقعة الصدفية أو جدارها الصلب أن يحمي حرية روكنتان من العبث بها والسخرية منها بأقدام ألمانية، وأنه لا بد لهذه القشرة الصلبة أن تتفتت قبل أن تنكسر عنوة وتضيع، تتفتت بمحض اختيارها كالفراشة التي تمزق شرنقتها وتخرج باستقلالها الفردي الخالص لتدفع عن نفسها غائلة العدو المشترك بينها وبين جميع بني جنسها. إن حريتها — كما لا بد أنها اكتشفت فجأةً — في حرية

الآخرين، إنها تمزق الشرنقة بنفسها وتخرج من قبرها الحريري معلنةً حدوث المعجزة التي حققتها المقاومة البطولية للشعب الفرنسي، والخيانة البشعة لحكومة فيشي. وهي لا تعود إلى الشرنقة أو القوقعة الصدفية مرةً أخرى، ولكنها لا تصنع مع الآخرين أيضًا شرنقةً جديدة كبيرة تضم الجميع. لقد تحررت حقًّا والتزمت بهذه الحرية، فهي لن تبددها شيوعًا كما لم تبددها غثيانًا.

هكذا أوريست، أقبل مع مربيه على آرجوس وهو يعلم مقدمًا أن أباه كان مليكها منذ خمسة عشر عامًا حين قتلته زوجته غداة مجيئه منتصرًا في حرب طروادة، ثم تزوجت أخاه إيجست وفق مؤامرة بيَّتاها معًا، وشم الشعب رائحتها ولكنه انطوى على السر واختار حياة الندم وارتدى السواد واحتفل بعيد الموتى — والمؤرَّخ له بيوم اغتيال أجاممنون — وتزعَّم إيجست طقوس الندم وتبعته في ذلك الملكة كليتمنسترا وأبت ابنتها إلكترا أن تسلك معهما هذا السبيل. ويصل أوريست والقوم يعدون أنفسهم للاحتفال بعيد التكفير حيث يدحرج الكاهن الأكبر صخرة المعبد فيخرج الموتى للقاء أقربائهم ويقضون الليلة معهم. ولكن جوبيتر كبير الآلهة يلتقي بأوريست منذ البداية متخفيًا تحت اسم «ديمتريوس»، فيتعرف عليه بعد فترة ويدور بينهما سجال مرير هو الصراع الخالد بين الإنسان والقوى العليا. وبينما كانت إلكترا هي الحافز الذي ألهم أوريست طريق «الفعل» الذي اختاره واعيًا بكافة ما يلقيه عليه من التزامات، نراها تنكص في منتصف الطريق وتتخلى عن «فعلها» وتركن إلى جوبيتر رعبًا من زبانيته. وذلك بعد أن أقدم أوريست على قتل إيجست وأمه بالرغم من تحذير كبير الآلهة للملك، بل بسبب هذا التحذير الذي كشف فيه جوبيتر أوراقه وأوراق كافة الآلهة والملوك، وهي أن البشر أحرار بالطبيعة، ولكنهم لا يعلمون ذلك، ومهمة الآلهة والملوك حفاظًا على عروشهم أن يدعموا الجهل الإنساني بهذه الحقيقة. ولكن بعد فوات الأوان؛ فقد كانت هذه الحقيقة التي انقضت على أوريست كالصاعقة هي الحرية، لهذا لا يشعر بالندم كبقية أهل آرجوس، على النقيض من إلكترا التي يصيبها الرعب من أهوال هذه الحرية فتنصاع مقهورةً لشعائر الندم والتكفير، خلاصها الوحيد من ذباب جوبيتر وزبانية الجحيم. ويرفض أوريست مغريات جوبيتر التي يطلعه عليها، وفي مقدمتها عرش أبويه مقابل «قليل من الندم» ويرفض تهديده بالجماهير المحتشدة عند باب معبد أبولون الذي يحتمي به. وكما رفض عرش كبير الآلهة، رفض أيضًا عرش الشعب، ويمضي في سبيله وحيدًا مع الحرية، تمامًا كما جاء لا يملك سواها، ولكنه الآن لم يعد وحده الحر؛ فقد هزم جوبيتر

وذبابه وزبانيته حين أبلغ الجماهير بسر الأسرار، بأنهم أحرار منذ ولدوا وأنهم أبرار من خطيئة لم يرتكبوها، وأن موتاهم ليسوا إلا موتاه هو، وهو الكفيل بالذباب والزبانية التي مضت من خلفه لا تني عن الصراخ والعويل.

يقول فيليب تودي في كتابه عن سارتر: إن السياسة الرسمية لحكومة فيشي كانت تقول للشعب الفرنسي إن الهزيمة في عام ١٩٤٠م جاءت كعقاب عادل لطيش الفرنسيين في فترة ما بين الحربين، ومن ثَم عليهم أن يستعدوا لنيل جزائهم. وكانت هذه السياسة تحصل على تأييد جانبٍ من الكنيسة الكاثوليكية، مما دفع سارتر إلى إظهار الدين وهو يتعاون مع الحكومة القائمة في آرجوس. والمسرحية تقول — في رأي تودي — إنه لا توجد قيم جاهزة لإرشاد الإنسان إلى الاختيار الأخلاقي الذي يجب أن يقوم به، وعلى كل إنسان أن يختار بمفرده ما يفعل، ولا يمكن لإنسان أن يتلقى أوامر من أية علامة لأنه هو الذي يقرر معنى هذه العلامة. ويشير الناقد بذلك إلى تلك العلامة التي طلبها أوريست والعلامة الأخرى التي طلبتها إلكترا، فما كان من جوبيتر إلا أن استجاب لكلٍّ منهما. غير أن أوريست فسر تحقيق العلامة بمنطق الإنسان الحر فلم تعد المعجزة الغيبية قيدًا يكبله، بينما انهارت إلكترا فور مصرع أمها، وهي التي قضت معها العمر تغسل لها ثياب العار، ثيابها الداخلية التي ترقد بها مع إيجست على فراش أجاممنون، إمعانًا في إذلالها. لذلك يقرر فيليب تودي أن الإنسان في مسرحية «الذباب» يتخذ قراره في عزلة وقلق، وهو الوحيد المسئول عن قراره، وحتى ولو كان الله موجودًا فلا توجد مبادئ أخلاقية يمكن اشتقاقها من وجود الله نظرًا لأن حرية الإنسان تجعله مستقلًّا عن الله الذي خلقه. وهو هنا يشير إلى الصراع المر بين أوريست وجوبيتر بعد أن أفضى كبير الآلهة بسره إلى إيجست، سره وسر جميع الملوك والآلهة، فقد وعى أوريست من هذا السر أن هذه الممالك التي أطلعه عليها جوبيتر لا تعني شيئًا بالنسبة له، لأن كبير الآلهة هو إله الصخور والمحيطات وكل ما في الوجود سوى الإنسان فهو ليس ملكًا عليه. وحتى إذا كان قد خلقه كبقية الموجودات فإنه بمولده لم يعد في نطاق سلطانه؛ بل انفصل عنه وأصبح موازيًا له لا يلتقي به ولا يتماس، ويعانيان كلاهما كربًا واحدًا وعزلةً كاملة ووحدةً مطلقة. وليس اكتشاف الحرية — يستطرد تودي — بالشيء البهيج، وإنما هي تحقيق لعزلة الإنسان وهجره. والاختيار الصحيح الوحيد هو الذي يفضي بالإنسان إلى حرية أكبر له وللآخرين، وكل محاولة لإنكار المسئولية إنما تؤدي إلى إنكار الحرية: «إن الرسالة السياسية لمسرحية الذباب واضحة: حارب ضد الغازي الألماني والفرنسي المتعاون

معه ولا يأخذنك الندم لما قد تظنه جريمة، وأن جميع الطغاة يخافون من الناس لأنهم يعرفون أنهم أحرار، وإذا أدرك الناس أنهم أحرار فمن المؤكد أن مصير الطغيان إلى الزوال. وأن هذا التفاؤل السياسي يعكس الحماسة التي كان المثقفون اليساريون قادرين بها على الاشتراك في الحرب ضد الألمان.» ولا شك أن هذا المغزى قد أدركه الفرنسيون من المسرحية حين عُرضت في ظل الاحتلال النازي في صيف ١٩٤٣م، ولا شك أيضًا كما يقول موريس كرانستون — في كتابه عن سارتر بين الفلسفة والأدب — أن اختراع سارتر «لطقوس الإثم القومي» في آرجوس التي تخيلها هو هجوم على النفسية الرسمية لفرنسا فيشي، الأمر الذي نبه الرقابة النازية إلى ضرورة وقف العرض المسرحي. أي أن الألمان رأوا — بمعاونة بعض الفرنسيين — أن إيجست هو رمز الاغتصاب النازي وأن كليتمنسترا هي رمز الخيانة الفرنسية.

ولكن نهاية المسرحية أثارت عند نقاد سارتر نقاشًا حادًّا حول الرمز الكامن في مغادرة أوريست لآرجوس وهو يقص عليه حكاية مدينة سيروس التي أصيبت ذات صيف بوباء الفيران فراحت تلتهم كل شيء حتى أيقن أهل المدينة أن حينهم قد حان، إلى أن كان يومٌ جاءهم فيه زامر ناي فوقف في قلب المدينة هكذا — ويمثل أوريست المشهد — وأخذ يلعب على الناي والفيران تتراكم حوله من كل صوب. ثم أخذ يمشي بخطواتٍ واسعة هكذا — يوالي أوريست المحاكاة — صائحًا في وجوه أهل سيروس أن يفسحوا له الطريق — فيفعل أهل آرجوس كالمنوَّمين — حتى رفعت الفيران رءوسها مترددةً كما يصنع الذباب، وفجأةً يصيح أوريست: «انظروا، انظروا إلى الذباب.» ثم يستأنف: وتدفقت في أثره الفيران دفعةً واحدة. واختفى لاعب الناي ومعه الفيران إلى الأبد، هكذا. ويخرج أورست من بين الصفوف وقد اندفعت الإيرنيات من خلفه معولات. يتساءل النقاد وفي مقدمتهم جانسون في كتابه «سارتر بقلمه» ما إذا كان التزام أوريست — أو بطل المقاومة الفرنسية — قد انتهى بتحرير فرنسا، فيجيب سارتر بأن القضية الرئيسية فعلًا في حياة رجال المقاومة — فيما عدا الشيوعيين — كانت بالدقة: «إننا نحارب الألمان، لكن هذا لا يعطينا أي حق بالنسبة للحقبة التي ستلي الحرب.» ولكن جانسون لا يبدي اقتناعه التام بهذه الإجابة مرجحًا أن السبب هو أن رؤيا المقاومة عند سارتر هي أنها «مخاطرة شخصية» لكل مقاوم، فتبدو — من ثَم — كما لو كانت اختبارًا للحرية التي لم تواجه حتى الآن من استجابةٍ سوى نوع من «بطولة الضمير».

وربما كانت مسرحية «الذباب» على وجه التحديد هي التي تحمل الرد الأمثل على ما جاء في كتاب لوك لوفافر «سارتر والفلسفة» من أن «إنسان سارتر يعمل من دون

إرادة حقيقية، وإذا وجدت الإرادة عنده فهي لاحقة للفعل، وبالتالي لا معنى لها. إنه إنسان لا يعمل بحرية، بل هو مدفوع وملزم من الداخل. وليست حريته سوى تلك العقوبة التي تكلم عنها برجسون والتي هي محض اندفاع حيوي». وأقول إن المقاومة في مسرحية «الذباب» فعل وقيمة معًا، وبطولتها في «موقف» أوريست لا في شخصيته نفسها. «بالفعل» حرر نفسه أولًا ملتزمًا بتحرير الآخرين، ومن ثَم أصبحت الحرية «قيمة» في حياته وحياة الآخرين. وهذا فيما أعتقد الفرق الحاسم بين أوريست سارتر من ناحيةٍ وأوريست اليوناني القديم من ناحيةٍ أخرى، وهاملت شكسبير من ناحيةٍ ثالثة. فأوريست اليوناني القديم كان مجرد أداة في أيدي الآلهة لتنفيذ القدر المكتوب في لوح السماء، وهاملت شكسبير وقف على حافة الفعل دون أن يغامر بإنجازه. من هنا كان أوريست عند إسخيلوس — في حاملات القرابين — نقيضًا لأوريست عند سارتر، بطلًا تراجيديًّا مقهورًا كتب بمأساته شهادة الوفاة لحرية الإنسان، وكذلك كان هاملت عند شكسبير نقيضًا لأوريست عند سارتر، بطلًا تراجيديًّا كتبت مأساته شهادة العبث للفعل الإنساني. أما أوريست السارتري في «الذباب» فكان بطلًا من أبطال المقاومة في مستواها الرمزي الشامل، أو بمعنًى أدق كان «نظرية في البطولة» اضطر سارتر إلى صياغتها صياغةً تجريدية. لهذا كان الشكل الفني في «الذباب» شكلًا اضطراريًّا ليس مقصودًا في ذاته، وإن حقق هذا الشكل غايته على مستويين: المستوى الفلسفي الذي يجعل من الحرية قوام «المشروع» الذي يتكامل مع كل «فعل» ومع هذا لا يكتمل أبدًا إلا بانتهاء حياة صاحبه. والحرية هنا هي الوجه الآخر للالتزام الفردي الخالص. والمستوى الواقعي الذي يجعل «الإنسانية» بديلًا «للعنصرية»، والإنسانية بصفتها «مشروع حر دائم التطور» لا بصفتها طبيعةً ثابتة أو مثلًا أعلى، والعنصرية بصفتها تصورًا قبليًّا يشبه الجبر الصارم والحتمية الثابتة.

ويستعير سارتر بعض الملامح من الفكرة المسيحية على جانبٍ كبير من الأهمية: أولاهما أن أوريست يتقدم مختارًا ليحتمل عذاب شعبه فيقول لإلكترا يوم الاحتفال بعيد الموتى أمام الغارة والجماهير التي تنتظر فرقًا صحوة موتاها السنوية: «أصغي إلي: هؤلاء الناس الذين يرتعدون خوفًا في حجراتهم المظلمة، ماذا ترين لو أخذت على كاهلي جميع خطاياهم، لو أردت أن ألقب عن جدارة بسارق الندم.» ويجيب بنفسه عمليًّا أمام أهل آرجوس الذين ينتظرون والحجارة في أيديهم عند باب معبد أبولون فيقول لهم بشجاعة منقطعة النظير: «ألقوا عليَّ بخطاياكم وبندمكم: بالضيق الذي يقض لياليكم

وبجريمة إيجست، وليضطلع بها كاهلي، لا تخشَوا موتاكم فإنهم موتاي.» كان جوبيتر وإيجست قد استطاعا أن يخدعا الجماهير المسحوقة عن حقيقة أمرها فأصبحت ترى فيمن يهدد «ندمها» عدوًّا لدودًا. وكان أوريست قد صارح إلكترا: «ما بال جوبيتر وبالي؟ العدالة من شئون البشر، ولست في حاجة إلى إلهٍ يلقنني ذلك»، «والعدل تخليص أهل آرجوس من سلطانك، والعدل أن يرد إليهم شعورهم بالكرامة»، ثم واجه جوبيتر بعد ذلك فقال له: «لست السيد ولا العبد، وإنما أنا حريتي، لم تكد تخلقني حتى خرجت من نطاق سلطانك»، «ولن أعود إلى طبيعتك ففيها ألف طريق معبدة وكلها تؤدي إليك. ولكني لن أسير في غير طريقي؛ ذلك أني إنسان يا جوبيتر، وعلى كل إنسان أن يخترع طريقه.»

وطريقه هو أن يفتح عيون أهل آرجوس مهما أصابهم ذلك باليأس، لأن «الحياة الإنسانية لا تبدأ إلا على الشاطئ الآخر من اليأس»، فإذا خاطب أوريست إحدى الإيرنيات «حتي الممات سأظل وحدي» اكتملت صورة المسيح على الصليب وقد أدى شهادته عن العالم، في تلك اللحظة تحققت حريته، كما تحققت حرية الآخرين، ولكن المسئولية بكاملها تقع على كاهله وحده: «وقد فهمتم أن جريمتي هي جريمتي وأنا صاحبها، أصر أمام وجه الشمس على نسبتها إلي، وهي كنه حياتي ومعدن كبريائي، وإنكم لا تملكون لي ثوابًا ولا عقابًا، ومن ثَم كان خوفكم إياي.» وكذلك فإن جوبيتر حين يعرض عليه عرش آرجوس يذكرنا بالشيطان حين أخذ المسيح على مرتفعٍ عالٍ وعرض عليه ممالك الأرض، فاشترط الأول قليلًا من الندم واشترط الآخر ركعةً أور كعتين، ولو أن أوريست أو المسيح قد استجاب لهذا الشرط أو ذاك لسقط، لأن المنفى الاختياري لأورست والصليب الاختياري للمسيح هما «قمة الموقف الإرادي للبطولة والمقاومة»، بغيره تصبح جريمة أوريست جريمةً فردية مهما كان دافعها «الثأر»، وتصبح خطيئة المسيح خطيئةً فردية مهما كان دافعها «يهوذا». وإنما تكتسب بطولة أوريست والمسيح معناها الحقيقي من أنها مقاومة للواقع من أجل المثال ومقاومة للجزئيات من أجل الكل ومقاومة للنسبي من أجل المطلق. هذه الرؤية الصوفية اليقينية هي التي دفعت أوريست بروح الاستشهاد إلى منفاه، ورفعت المسيح إلى خشبة الصليب، بدلًا من عرش آرجوس أو عرش الإمبراطورية الرومانية.

ولكن سارتر ليس مفكرًا مسيحيًّا على الإطلاق؛ بل هو يمزج هذه الفكرة بأكثر الأفكار بعدًا عن المسيحية وهي فكرة نيتشه الصارخة بأن الله قد مات، فيستكمل قولة

أحد الإخوة كرامازوف: «إذا كان الله قد مات فكل شيء جائز.» بأنه: «وحتى لو كان موجودًا فنحن أحرار.»

على أن «الذباب» ليست إلا «نظرية في البطولة» اضطر كاتبها إلى صياغتها على هذا النحو الأسطوري في ظل الاحتلال، أما تطبيقاتها فجاءت بعد ذلك بثلاثة أعوام — أي بعد التحرير — في مسرحية «موتى بلا قبور» حيث كانت تجسيدًا واقعيًّا لمفهوم المقاومة والبطولة التي طرحها سارتر فيما سبق. ولكن الواقع يختلف عن الأسطورة في الكثير لأنه يخلو من «المناخ التاريخي» ويمتلئ أكثر فأكثر «بروح العصر»، ومن ثَم تزداد الأهمية البالغة لمسرحية «موتى بلا قبور» كلما توغلنا بين سطورها نكتشف هذه الروح.

وقد كتب سارتر «موتى بلا قبور» عام ١٩٤٦م وإن كانت أحداثها تدور إبان المقاومة الفرنسية ضد النازي عام ١٩٤٤م. ويختلف النقاد السرتريون أنفسهم حول قيمة هذه المسرحية اختلافًا شديدًا، وبخاصة حين يتوجه التقييم إلى الصياغة الفنية، فالبعض يراها أضعف ما كتب سارتر، والبعض الآخر يراها من أنجح مسرحياته. هذا بينما لا يرى فيها جابرييل مارسيل إلا تعذيبًا مقيتًا للذات، ونوعًا من السادية. على أنه مهما اختلف النقاد فيما بينهم، فإن تاريخ المقاومة في الأدب الفرنسي لن يغفل هذا العمل الهام الذي صدر في آونة يصعب خلالها أن يفتح الكاتب المناضل فمه إلا بشق النفس، فالجستابو والخونة من العملاء الفرنسيين ما كانوا يسمحون لمثل هذه المسرحية أن تُكتب أصلًا، لولا أن كاتبها قد أوتي حقًّا من شجاعة الضمير أن يلتزم «بالحرية». وقد جاءت «موتى بلا قبور» التزامًا عميق الدلالة بمجموعة القيم التي سبق له أن أرساها في «الذباب». فها نحن نلتقي بمجموعة من المناضلين الفرنسيين المنظَّمين في صفوف المقاومة السرية وقد ألقت عليهم سلطات الاحتلال القبض ورمت بهم في غياهب السجن. ومن بين هؤلاء المناضلين الفتاة لوسي وأخوها الأصغر فرنسوا. وتتتابع مشاهد التعذيب والاستجواب الوحشي — الذي اقشعر منه جابرييل مارسيل — للإرشاد عن زعيمهم جان، ولكنهم، وهذه هي الخطة الدرامية التي تفتَّق عنها ذهن الفنان، لا يعلمون عن مكانه شيئًا. أي أن التعذيب هنا، بلا ثمن، لأنه لا يكشف شيئًا عن معدن هذه الشخصيات. لذلك كانت أزمة بطولتهم في نقطة البداية التي امتدت في خط سيرها امتدادًا غير متوقع بوصول مناضل جديد إلى السجن، ولم يكن سوى «جان» المطلوب القبض عليه، ولكن سلطات النازي لم تتعرف على حقيقة شخصيته بعد. بوصوله يصبح لدي بقية المناضلين ما «يرشدون» عنه، ما يقولونه، ما يحل أزمة بطولتهم حلًّا عادلًا.

وتختلف «مواقف» الشخصيات وتتفق. تختلف باختلاف «الفرد» بكل ما يمثله من ذاتية وتوحد — وهذا هو الجذر الفلسفي الأول في تفكير سارتر — وتتفق جميعها في معنى المقاومة كتعبيرٍ أمثل عن الحرية والمسئولية، وهذا هو الجذر الآخر في فلسفة سارتر. أما سوربييه فيقذف بنفسه من النافذة في غفلة من الحراس، ويموت. ولم يكن هذا «الموقف» انتحارًا، بقدر ما كان تجسيدًا لزاوية الرؤية التي اختارها — بكامل إرادته — موقعًا للمقاومة؛ ذلك أنه يموت وقد انتصرت هذه الإرادة على الإرادة المقابلة، إرادة التعذيب والقهر فلم يفضِ بشيء عن حقيقة جان وحقق بذلك نوعًا من البطولة، بديلًا للأزمة الضارية أما هنري فيواجه الأزمة في ذروتها، يقبل المقامرة بشروطها ويكسب الرهان. يواجه التحدي بالعذاب ولا يبوح بشيء. هذا نمط آخر للبطولة، لا يقول سارتر إنه أكثر أو أقل أهميةً من سوربييه؛ ذلك أن معيار البطولة في حياة هنري لم يكن قط مدى قدرته على احتمال التعذيب، بقدر ما كان يتحدد بموقفه من «حبيبته» لوسي. ويتدرج الكريشندو بدور لوسي الذي يجيء وقد حزم جان — زعيمها وحبيبها — أمره على ألا يكشف عن شخصيته حتى لا يتسبب في أضرار لا حصر لها لبقية أفراد المقاومة خارج الأسوار. هو يعلم مدى الهمجية التي سيعاملون بها مثل هذه الفتاة الوديعة الجميلة، سوف يهددونها بكل ما يملكون أدوات جهنم وأساليب الشياطين، سوف يذلونها كأبشع ما يكون الذل والهوان، سوف يسلبونها شرفها، ولكن ماذا يستطيع جان أن يفعل؟ إنه بين حبه لها والتزامه بالمقاومة يراه فداء للحرية، حريتها وحريته وحرية الآخرين، تلك هي مسئوليتها ومسئوليته. وتعود لوسي وقد هتكوا عرضها، ولكنها حين تسمع أخاها فرنسوا يصرخ بأنه سيعترف: «إنهم لم يلمسوني، لم يلمسني أحد، لقد تحولت إلى قطعة من الحجر، ولم أشعر بأيديهم وهي ترغمني، كنت أتطلع إلى وجوههم وأفكر في أن شيئًا لم يحدث، كلا، لم يحدث شيء، لقد كنت في النهاية أذيقهم طعم الخوف، إنك إذا اعترفت يا فرانسوا فإنهم يكونون في الواقع قد هتكوا عرضي.» أما هنري فقد سارع إلى قتل الصبي الصغير، دون أن يعترض عليه أحد. ويقبل دور جان ويقبل معه الأمل في إطلاق سراحه، فيخبر الجميع بأنه سوف يضع أوراقه الخاصة في جيب قتيل يوجد على مقربة من المكان الذي يعذبون فيه، وهكذا يستطيعون النجاة بجلودهم إذا أرادوا بالاعتراف عليه، بعد أن يطلقوا سراحه. ويوجه جان حديثه إلى لوسي قائلًا: «إنني ألمح الجفاف في عينيك وأدرك أن قلبك يحترق، ولكن لا يبدو عليك أثر للألم، ولا لقطرة من دموع. لقد استحال كل شيء فيك من فرط التوهج إلى بياض، ينبغي أن

تتألمي من كوناك لا تحسين بالألم، لقد فكرت كثيرًا فيما تعرضت له من تعذيب، فما كنت أتصور أن التعذيب يمكن أن يكسبك كل هذه الفظاعة من كبرياء الألم.» وتجيبه لوسي: «قطرة من دموع؟! إنني لا أتمنى غير شيء واحد؛ أن يأخذوني مرةً أخرى ويضربوني، حتى ألوذ من جديد بالصمت وأسخر منهم، وألقي في قلوبهم الرعب، ترى هل كان الذنب ذنبي؟ إنهم هم الذين جرحوا كبريائي، إنني أمقتهم، وإذا كنت في قبضة أيديهم، فإنهم أيضًا في قبضة يدي، إني أشعر أنني قريبة إليهم أكثر من قربي منك.» ذلك أن الذين يريدون أن يخربوا في الإنسان كل ما هو جميل وشريف وقيم — كما يقول أنور المعداوي في كتابه «كلمات في الأدب» — ينتظرون اللحظة التي تنبثق منها رغم أنف الإرادة بادرة من الضعف، إنها بالنسبة لهم، لحظة الشعور بهزيمتنا وانتصارهم. إننا في قبضة أيديهم، هذا صحيح، والأصح منه أنهم أيضًا في قبضة أيدينا. إنهم لن يطلقوا سراح حريتنا، وعلينا أن نعاملهم بالمثل، ألا نطلق سراح حريتهم، حريتهم في أن يرونا يومًا وقد عرفنا الذل والخضوع. إنهم أسرانا، تمامًا كما نحن أسراهم، بهذا نشعر أن وجودنا شيء حقيقي ومجسم، ونشعر أنفسنا بأن وجودهم لا وجود له. ومن الواجب أن ننتصر على أنفسنا، وذلك بأن نلغي من قائمة عذابنا معنى الإحساس بالألم، هذا الألم يجب أن ينهزم، هذا هو المفهوم البطولي للتجربة. تجربة الكبرياء.

ويثور هنري الذي قتل الصبي فرانسوا على فكرة البقاء حيًّا بعد ذلك. وتثور معه لوسي بنفس المقدار والعنف، وهي وإن كانت لا تنسى أنه قتل أخاها، إلا أنها لا تنسى كذلك ما لحق بها على يدَي البربرية النازية، ومن ثَم تدرك إدراكًا عميقًا أن لا حياة لها بعد الآن. وكما كان تعذيبهم في مبدأ الأمر بلا ثمن، لأنه لم يكن لديهم ما يقولونه أو يرشدون عنه، فإنهم كذلك في الخاتمة ينظرون إلى عرض جان على أنه هدية بلا ثمن لأنه يوفر لهم الحياة في وقتٍ لم يعودوا بحاجةٍ إليها، إنها حياة بلا ثمن. ولكن سارتر يحسم هذه المناقشات والخواطر بدخول ضابطٍ نازي عليهم يتغلب على شكه فيهم وحذَره منهم برميهم جميعًا بالرصاص.

والمسرحية في هذا الإطار — كما يقول أمير إسكندر في كتاب «سارتر مفكرًا وإنسانًا» — يمكن أن تعتبر دراسةً لسيكلوجية المقاومة من جانب، وسيكلوجية التعذيب من جانبٍ آخر. وليس في المسرحية أفكار فلسفية جديدة بارزة، ولكنها تتضمن مواقف أخلاقية — لها أساسها الفلسفي بالطبع — حين يواجه كل فرد تجربة التعذيب، فيدرك أنه حر ومسئول ووحيد في أي قرار يختاره وهو على حافة الموت. ولعل هذا الموقف يبدو مركزًا غاية التركيز مثيرًا للانفعال العنيف في الفصل الثالث والأخير من المسرحية حين لا

يتبقَّى من الزمن سوى بضع دقائق يحسم فيها كل فرد من أفراد المقاومة أمره ويختار بين الصمود والتسليم.

هل يحق لنا الآن أن نستخلص من مجموع هذه الأعمال، بعض الخصائص التي تميز مسرح المقاومة عن غيره من الأشكال الدرامية المألوفة؟ أعتقد أن الإجابة لن تكون بالنفي، ولكن هذا لا يعني تلقائيًّا أنها بالإيجاب. فلا شك أن المعالم الرئيسية في مسرح المقاومة ليست خروجًا على المسرح الدرامي التقليدي في كل زمان ومكان، ولكني أعتقد أن ثمة إضافةً حقيقية أمكن لفكرة المقاومة — كمحور فني — أن تضيفها إلى الأبنية المسرحية المعروفة. هذه الإضافة — في إيجازٍ يلخص السمات الجوهرية — أن بطل المقاومة ليس بطلًا تراجيديًّا كما أنه ليس بطلًا ملحميًّا؛ بل هو ليس بطلًا لإحدى المطلقات أيا كانت، دينية أو عرقية أو أيديولوجية. ذلك أن المقاوم قد يموت حقًّا كالقديسة جون ولوسي، ولكنه ليس موتًا «تبريريًّا» لبذرة الانقسام الداخلي، كما أنه ليس موت الصدفة العبثية التي تصم الكون باللامعنى والحياة باللاجدوى، وإنما موت محتمل، موت اضطراري، نتيجة «النسبية» التي تربط البطل ببقية الأطراف، وفي مقدمتها الأرض. والموت في حياة المقاوم هو جسر بين الواقع والحلم، هو استباق لقيمةٍ جديدة يرسيها مكان القيمة القديمة؛ لذلك كان رؤيا وشهادة. وبطل المقاومة، شهيدًا، هو في الطليعة من أنبياء التحرير الوطني، فهو لم يتردد على حافة الفعل متعلقًا بحبل مشدود ومتسق من «الأفكار»، هو لم يعانِ هذا الانفصام بين الفكر والعمل. وإنما هو يحمل أفكاره بين جنبيه ويذهب إلى رحلة التحدي، رحلة الموت والحياة. فالموت على الشاطئ الذي يقف عليه قبل أن يبحر، شاطئ السكون الأبدي للفكرة وهي بعدُ جنينًا ستاتيكيًّا يجول بالخواطر، والحياة على الشاطئ الآخر الذي يصل إليه بعد أن يتم الإبحار، شاطئ الحركة الخلاقة للفكرة وقد تحولت إلى مرحلة النضج والديناميكية، هذه الرحلة التي قطعها أبطال برنارد شو وروبلس ورولان وأوكيزي وسالاكرو وسارتر، فمات بعضهم وعاش البعض الآخر، ولكنهم جميعًا في حياتهم وموتهم أعطونا علامةً على الطريق الصحيح، وهو الطريق «التاريخي» في بعض هذه الأعمال، «الأسطوري» في بعضها الآخر، «الواقعي» في معظم الأحيان. ولا تدل «العلامة» التي أُعطيت لنا على الماضي فحسب، بقدر ما هي إلهام للحاضر والمستقبل.

وعلامتنا تقول إن بطولة «الفرد» في المقاومة، ليست بطولة «فردية» وإنما تنسجها الجماعة في وحدة وصراع لا ينتهيان. وتقول أيضًا إن الاستشهاد ليس امتيازًا لرجل أو

امرأة مفطورة على البذل والفداء، وإنما هو رؤيا يقينية تكاد تقترب من الرؤيا الصوفية. وتقول العلامة أخيرًا إن أزمة البطولة في المقاومة ليست أزمة من نوع فريد خاص يتميز به البطل دون سواه من البشر، وإنما هي إحدى أزمات الإنسان العادي في حياته اليومية وقد اكتسبت معناها الحقيقي وأبعادها في حياته النضالية.

وقد انعكست هذه «العلامات» على الصياغة الجمالية للمسرح، فباعدت بينه وبين البناء الكلاسيكي خطوات، ومهدت لما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي. فالمسرح السياسي الذي نادى به المخرج الألماني بسكاتور هو الجذر النظري للمسرحية الملحمية، ولكن المقاومة — كقضية سياسية في المقام الأول — تبرز في واقع الأمر كواحدة من أهم الشعيرات الجذرية التي أمدت المسرح السياسي ومِن بعده المسرح الملحمي بماء الحياة. ولعلنا نلاحظ أن المقاومة — أو ثورة التحرير — قد أمدت العمل المسرحي بثورات متلاحقة في مجال الفن، ولقد احتوت هذه المجموعة من أعمال مسرح المقاومة التي عرضنا لها أهم هذه الثورات من تحطيم للوحدات الأرسطية الثلاث، إلى استخدام الفلاش باك والمونولوج الداخلي، إلى توظيف الأسطورة توظيفًا حيًّا خلَّاقًا. وعلى الرغم من أن المقاومة تعني «الاستقطاب» بصورةٍ من الصور، بين قوتَين متعارضتَين، إلا أن «الحركة» المسرحية في أدب المقاومة قد تغلبت على ما يمكن أن يبدو من تصنيف متعسف لقوى الخير والشر في الإنسان. هكذا كانت جان دارك «إنسانًا» تتنازعه عوامل الصمود والتسليم، وهكذا كان مونسيرا ضابطًا في جيوش الأعداء ولكن «ضميرًا» له قد استطاع تجنيده إلى جانب الثوار. فالمقاومة ليست «أبيض وأسود» لأنها تخرج عن دائرة المطلقات الكلاسيكية الرومانسية، الواقعية والغيبية، إلى تخوم النسبية بين الإنسان والكون، بين المواطن والأرض. وهي العلاقة التي ندعوها باسم «الحرية».

الفصل السابع

أبطال المقاومة في المسرح المصري

تفرض الواقعة التاريخية نفسها فرضًا على الكاتب المسرحي إذا تصدى لمعالجة قضية المقاومة الوطنية، سواء عبَّرَت عن نفسها في بطولةٍ فردية بعينها أو في بطولة الشعب في مجموعه. ولعل العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعًا من المادة الدرامية الخام يتناولها أثناء الصياغة الفنية بشيء من التعديل وفق منهجه في التعبير ورؤيته في التفكير. وهو في جميع الأحوال يضيف «وجهة نظر» إلى الواقع التاريخي، مهما اقتصر عمله على «إعادة الصياغة» لأحداث التاريخ وبعثها من جديد أو تجاوز هذه الخطوة إلى اتخاذ هذه الأحداث هيكلًا رمزيًّا يومئ به إلى مشاهد حية ومعاصرة. وإذا كان «التاريخ» مفيدًا إلى هذا الحد بالنسبة للكاتب المسرحي بشكل عام، فإن فائدته تتضاعف حين تكون «المقاومة» هي المحور الدرامي للكاتب، حينئذٍ يمده التاريخ الوطني للشعب الذي ينتمي إليه ببطولاتٍ «جاهزة» لا حد لإغرائها وقدرتها على تجسيد الهدف الذي يرمي إليه الكاتب.

وربما كانت الفترة التي عالجها عادل الغضبان في مسرحية «أحمس الأول» هي أقدم الثورات في تاريخنا التي صيغت في قالبٍ درامي، إذا استثنينا «سقوط فرعون» لألفريد فرج، وهي لا تتخذ من «المقاومة» خامةً فنية، وإذا استثنينا «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ، وقد صاغها في قالبٍ روائي، وإذا استثنينا مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم، والمقاومة فيها ليست ضد الغزو الأجنبي، وإنما هي أقرب إلى الصراع بين العدل والظلم، أو بتعبير صاحبها بين الخير والشر. أحمس الأول إذن، من هذه الزاوية وحدها، هي العمل الدرامي الوحيد الذي تناول مرحلةً نضالية موغلة في القدم في كفاح الشعب المصري، هي الثورة على الهكسوس عام ١٨٥٠ قبل الميلاد. وقد نشرت هذه المسرحية

لأول مرةٍ عام ١٩٣٤م، ومثلتها فرقة فاطمة رشدي وعزيز عيد إبان الموسم المسرحي ١٩٣٥-١٩٣٦م بالقاهرة. وعلى النقيض من مسرحيات شوقي الشعرية التي اتخذ فيها من آلام الوطن خامةً فنية وركز من حيث يدري أو لا يدري على لحظات الضعف في تاريخنا، نجد أن مؤلف «أحمس الأول» قد اختار عن عمدٍ إحدى لحظات «القوة» التي انتفضت بها مصر وطردت المحتل الغاصب في أول ثورة تحريرية من ثوراتها. على أن المؤلف وقد اختار لحظة «القوة» هذه لم يشأ أن يجمد أحداث مسرحيته في إطار من الشخصيات الإيجابية المسطحة والمواقف اليسيرة المبتذلة، بل هو قد أيقن، والهدف يتراءى أمام عينيه أن يمجد بطولة الشعب المصري ويحفز نضال المعاصرين، أنها مهمةٌ شاقة غاية في الصعوبة أن يباعد بينه وبين «الهدف» خطوات تخلق مسافةً موضوعية يرى خلالها الفنان ما تستعصي عليه رؤيته عن قرب. فليس «النصر» هدفًا يسير المنال، وليست «المقاومة» وسيلةً هينة التحقيق، وليست «البطولة» زادًا يغتذي منه كل البشر. لهذا تبدأ أحداث الفصل الأول بكلمات منزوفيس — صاحب الخزانة — في حواره الحزين مع الوزير فرباس: «لا فائدة من إحياء ذكرى ما سلف، فلنا الساعة التي نحن فيها، حرب أتت على الزرع والضرع، وليس لنا من احتدامها بريق أمل في النصر. فهل أنتم مصرون على الذهاب فيها حتى النهاية؟» أي أنه من هوة اليأس يبدأ الكاتب عمله، فالاضطراب الداخلي والخزانة الخاوية وتمرد أهل النوبة، كل هذه تضافرت في وقتٍ واحد لتقطع الطريق على كل من يفكر في إنقاذ مصر من براثن الهكسوس. ولقد كان الفصل الأول من هذه المسرحية هو أوفى أجزائها بتجسيد المضمون الدرامي الذي استهدفه المؤلف. فهو لم يتورط حقًّا في شباك إحدى فترات الانحلال التي حاقت بالتاريخ المصري القديم، ولكنه حين وضع يديه على إحدى مراحل النصر، لم يستغرق في النصر حتى تغيم عليه الرؤيا وتتحول المسرحية إلى تحيةٍ ساذجة لذكرياتٍ غابرة. وإنما كان همه الأول هو الاستغراق في «المقاومة» التي أدت إلى النصر. من هنا يكاد الفصل الأول أن يكون أقرب الفصول إلى تحقيق هذه الغاية، فبارقة الأمل الوحيدة التي تخللت مشاهده هي تلك السطور القليلة التي جاءت على لسان حابي، رئيس العيون: «لو وقف صديقنا منزوفيس على ما وقفت عليه أنا نفسي من حماسة الشعب لأيقن أننا نستطيع أن نعد من ذلك الشعب جيشًا يفتتح السماء، كنت مارًّا أمس ببعض القرى والمزارع فرأيت الفلاحين والزرَّاع من شيخٍ وصبي وفتاة يتحدثون عن الحرب، وكلهم شعلة نار متأججة.» في هذه الأسطر وحدها تكمن بارقة الأمل التي يحدد بها عادل

الغضبان الإطار الاجتماعي للثورة، فهي حقًّا ثورة مصر كلها؛ لأنها ثورة على الاحتلال الأجنبي، ولكنها في نفس الوقت ثورة مصر الكادحة التي تعنيها «أرض الوطن» أكثر مما تعني لدى مصر الأرستقراطية التي يتكالب قوادها على المناصب والشهوات، فالوطن عند هؤلاء يجذب ولاءهم ولكن للتسلط عليه. أما فلاحو مصر وزُرَّاعها وفقراؤها فهم يقفون صفًّا واحدًا ضد الغاصب، ليس طمعًا في سلطة أو نشدانًا لغواية أو لذة، وإنما لكونهم — ببساطة — أصحاب هذه الأرض الشرعيين. على أن الفصل الأول لا ينتهي إلا وقد مات الملك أثناء نزاله للعدو بالقرب من أسوار أفاريس التي يحتمي الهكسوس في قلعتها الحصينة، يفصلها عن مرمى السلاح الجبل والماء. هنا يبرز اسم أحمس على سطح الأحزان، فليست شقيقته نفرتاري — التي تستحق العرش — بالقائد والملك الذي يستطيع أن يحول الهزيمة إلى نصر. حينئذٍ يضطرم المسار الدرامي للأحداث بمزيد من التوتر؛ فابن قوش حاكم النوبة وصل إلى طيبة وهدفه السعي في الزواج من نفرتاري، وهو يطمع من وراء هذا الزواج أن يستقل بعرش النوبة أولًا حتى يتسنى له الطموح إلى الفوز بعرش مصر كلها. وهناك فيما يقول الوزير فرباس: «نفر من الحكام ورجال القصر ممن اشتراهم العدو بالمال، وفسح لهم في المطامع والآمال ينفثون سمومهم في البلاد. ويذيعون فيها أنباء الهزائم التي مُني بها جيشنا الباسل. ويثبطون عزيمة الشعب. ويحملون أخاك، رحمة الآلهة عليه، تبعة هذه الحرب وما جرَّته على مصر من خراب ودمار.» وكذلك يعلن صاحب الخزانة منزوفيس أن الدولة أوشكت على الإفلاس وأن المجاعة تهدد البلاد من أدناها إلى أقصاها. وليس من بدٍّ أمام الأمير أحمس إلا أن يتزوج شقيقته نفرتاري فيؤمِّن المال والرجال؛ إذ يستطيع أن يقترض للوطن من أموالها التي لا تحصى ولا تعد، ويستطيع أن يؤدب حاكم النوبة الطموح وأن يعزل قواد قصره الداعين للاستسلام إيثارًا لأنفسهم على الوطن. ولكن هذا الاقتراح الجامع المانع الذي يهيئ لأحمس — إذا توج ملكًا — أن يقود الحملة المقدسة ضد الرعاة الغاصبين، لا يعرف طريقه إلى التنفيذ بسهولة ويسر؛ ذلك أن أحمس قد وقع منذ بعيد في هوى «نزيتا» ابنة حابي الجميلة، وقد وعدها بالزواج، فكيف يتأتى له أن يهجرها ويسلوها، وكيف يتأتى له أن يزف إلى شقيقته وهو لا يحس نحوها بغير عاطفة الأخوة؟ ولا تفهم نزيتا الأمر على النحو الصحيح فتتهم أحمس بالغدر والخيانة، والقلب بين أضلعه يعتصره الأسى، يزف إلى أخته ويتوج ملكًا ويقود الجيش حول أفاريس المحصنة، تاركًا نزيتا نهبًا لمشاعر الحقد على الوزير فرباس وقد ظنت أنه الذي خطط مستقبلها الفاجع،

تاركًا أيضًا طاهو رئيس الحرس يداعب رأسه الأمل في أن يحظى بالفاتنة ابنة رئيس العيون. ولكن أحمس الذي أضناه صدى الصوت المعذب، أصغى أخيرًا إلى هدير الشعب يهتف: «عاش أحمس الأول.» فلم يعد يولي الماضي انتباهًا، بل تولى قيادة الجيش والحكم مسلحًا بإرادة الشعب في الخلاص من الغاصب الأجنبي والفساد الداخلي، معًا وبغير انفصال. ويسدل الستار على الفصل الأول وقد تزودنا بمجموعةٍ معقدة من الصراعات التي تستلهم «روح» التراجيديا اليونانية، ولكن في قالبٍ أقرب ما يكون إلى الرومانتيكية الرامزة إلى هذا الصراع المر الذي عاشته مصر في أواسط الثلاثينيات. وهو الصراع الذي يتخذ من «قصة الحب» مرتكزًا لسير الأحداث وتطورها حتى تبدو «التضحية» من جانب الملوك ذات معنًى. والكاتب يبذل جهدًا كبيرًا في استلهام الأحداث الواقعية المعاصرة له، فالمناخ الذي يسود على مصر الواقع، بعيدٌ كل البعد عن المناخ السائد على مصر التاريخ، ولكنه قريب كل القرب من مصر الدراما. وهذا ما أشير إليه بالجهد الذي بذله عادل الغضبان في معادلة الواقع معادلةً فنيةً قادرة على امتصاص الحاضر بالاتكاء على الماضي واستشراف المستقبل، وقد أنقذته هذه المعادلة الموضوعية من «الاستغراق في النصر» خاتمة المسرحية من ناحية، ومن الاستغراق في «الهزيمة» بدايتها من ناحيةٍ أخرى. لقد آثر في الفصل الأول من هذا البناء المركب من «الاستغراق في المقاومة» حتى نلتقي في الفصل الثاني بقادة الجيش المصري على مقربة من أسوار أفاريس القاعدة الحربية للهكسوس، وعلى مرمى النظر منها مضارب خيام لجيش أحمس، والجنود قد تلهَّت في الغناء والطرب وثلاثة من القواد يتحاورون حول الموقف العسكري وقد تسربت إليهم الأنباء القائلة بأن طاهو رئيس الحرس هرب مع نزيتا ابنة رئيس العيون الذي مات همًّا، ويخلو الملك أحمس بقواده ليتعرف على مدى استعداد الجيش للقتال. ثم ينفرد بوزيره فرباس ليبثه شجونه خاصةً بعدما نما إليه من خيانة طاهو ونزيتا. ويفاجأ الجميع بالجنود يدخلون على الملك وبين أيديهم امرأة ملثَّمة أبت أن تفصح عن شخصيتها إلا بين يدي أحمس، ولم تكن سوى نزيتا التي وُوجهت بعاصفة من العداء إلى درجة المطالبة برأسها. ولكنها في هدوء واعتدادٍ طلبت أن تخلو إلى الملك، فكشفت له سرها. لقد ذهبت مع طاهو حقًّا إلى قلعة العدو، لا هربًا من وطنها، وإنما لتوغر صدور المصريين ضد أعدائهم ولتضع يديها على نقاط الضعف في خطط العدو. وها هي ذي قد جاءت اليوم لتقول إن ملك الهكسوس وقادتهم سيحتفلون الليلة حتى الصباح فيقيمون الولائم الفاخرة ويشربون الخمر المعتَّق. وإنها لتعلم بأن رئيس حرس البوابة

الكبرى للقلعة صريع هواها، فماذا لو راودته عن نفسها حتى يفتح البوابة ويدخل الجيش المصري ساعة الحفل والسكر، فيطبق على عدوه من كافة الجهات ويطهر البلاد من رجسه إلى الأبد. ولكن أحمس يرفض هذه الحيلة من نزيتا وإن صدقها القول وغفر لها واستودعها مع جنوده في طريق عودتها إلى أفاريس، إنه يتخذ أهبته للهجوم الليلة حقًّا، ولكن بغير الحيلة «النسائية» التي رفضها مرتين؛ رفضها لأن البطولة في مقاومة العدو لا تتأتى عن طريق المكر والخداع وإنما بالمواجهة والشجاعة، ورفضها لأنه ما يزال واقعًا تحت سيطرة الهوى، فلا يسمح لنزيتا أن تعرض نفسها لخطر المغامرة. ولكن نزيتا حين تعود لا تتوانى عن التحضير لغواية رئيس الحرس ولا عن الصراع مع طاهو حتى وعدته بالزواج إن هو هجر العدو وقتل رئيس الحرس وانضم إلى قوات مصر وكانت هذه هي أحداث الفصل الثالث والأخير؛ فقد انتشى رئيس الحرس بالتمني الذي رسخته نزيتا في أعماق فؤاده، وتحول طاهو عن موقفه إلى جانب الأعداء إلى موقف أبناء وطنه، ورقصت نزيتا في حضرة ملك الهكسوس وكادت أن تُزف إلى الهاوية حين اكتشف سرها في اللحظة الأخيرة؛ فقد سمعها أحد القواد وهي تأمر طاهو: «اقتله.» فلما جاء الجند بنبأ مصرع رئيس الحرس أبلغ القائد مليكه بريبته في هذه المرأة الجميلة. ولكن الوقت كان قد فات ودخل أحمس بجيشه وانضوى طاهو تحت لواء هذا الجيش فقاتل حتى قُتل. وكذلك الأمر مع نزيتا؛ فقد أدت مهمتها على خير وجه ولكنها لا تجد لنفسها مكانًا في قلب حبيبها فتقتل نفسها هي الأخرى وتموت شهيدة الهوى والوطن. ويكاد أحمس أن يترنح من هول ما حدث، ولكنه يتمالك على نفسه ويخاطب الجميع: «أيها القواد والجنود، إن هذه الفتاة التي آثرت الموت على الحياة هي نزيتا ابنة حابي، رحمتها الآلهة. إنها لمثال يُحتذَى في الوطنية والتضحية وإنكار الذات. فخلِّدوا ذكراها وحيُّوا فيها إيزيس منقذة الوطن.»

والمسرحية على هذا النحو أقرب إلى روح التراجيديا اليونانية منها إلى روح الملحمة الشعبية العربية، ولعل البطولة فيها معقودة لنزيتا لا لأحمس الأول كما شاء المؤلف أن يعنون مسرحيته، فالحق أننا لا نلمح أية بطولة في شخصية أحمس منذ أن تُوج ملكًا وتزوج من شقيقته ليدرأ عن البلاد شر الفتنة، وما يتواتر إلينا من أخبار قضائه على مؤامرات حاكم النوبة ورجال القصر ينسج حوله بطولة «بالسماع» تبعد خطوات عن محور المسرحية، وهو النضال ضد الهكسوس. هذا النضال الذي يتجسد حقًّا في نزيتا ومأساتها التي بدأت خلال صراعها الداخلي مع النفس حين تخلى عنها أحمس ليتمكن

من تولي شئون الجيش والحكم ثم تطور خلال «هربها» مع طاهو حيث تعرضت سمعتها عند بني وطنها إلى درجة الاتهام بالخيانة، وحيث تعرضت حياتها للخطر بين جدران قلعة العدو طمعًا في جمالها من ناحية، وحذرًا من كونها مصريةً من ناحيةٍ أخرى. وبين هذين الاعتبارَين القاسيَين بذلت نزيتا من هدوء النفس والتجلد بالصبر وقدح الذهن ما أحالها إلى ما يشبه «الهيكل العظمي»، فلم تنسَ لحظةً واحدة أنها بالرغم من كل ما أصابها لا بد أن تبحث لجيش بلادها عن ثغرة ينفذ منها ليقتحم على العدو حصنه الحصين. ولقد كانت شخصية «طاهو» من العناصر الدرامية التي أجاد الفنان رسمها لتكون بمثابة المرآة العاكسة لصراعات نزيتا مع نفسها ومع الوطن. ولولا أن الكاتب قد عمد إلى «تركيب» شخصية نزيتا على هذا النحو المعقد حيث يتداخل الحب الأصغر مع الحب الأكبر، وتختلط صورة الرجل بصورة الوطن، وتتشابك الأفكار والعواطف؛ لجاءت نزيتا نموذجًا للبطولة التراجيدية. ولكن المؤلف قد آثر أن يجعل منها بطلًا وطنيًّا تبدأ مقاومته — في مقدمة المسرحية — مع النفس، وتنتهي عند الخاتمة مع العدو الخارجي. ولولا الأسلوب الغنائي والصياغة اللغوية الكلاسيكية التي تباعد بين العمل الفني ولغة المسرح، لكانت هذه المسرحية في مقدمة الأعمال التي يؤرخ بها النقاد للمسرح المصري. على أنها بالرغم من ذلك تشق لنفسها مكانًا بارزًا ورائدًا في طليعة المسرح الوطني الذي يتخذ من المقاومة محورًا دراميًّا، ومن البطولة البشرية ينسج أزمة الصراع بين الحلم والواقع.

وتعد مسرحية «الراهب» للويس عوض هي العمل الدرامي التالي مباشرةً لأحمس الأول، من حيث اختياره لمرحلة زمنية تالية لأحداث طرد الهكسوس، تلك هي مرحلة الثورة الاستقلالية التي نشبت في الإسكندرية عام ٢٩٦م بزعامة الوالي الروماني لوشيوس دومتيوس دومتيانوس الذي لقَّبه الإسكندريون بآخيل. وبالرغم من أن المسرحية تقول لنا إن المصريين — مسيحيين ووثنيين — هم الذين فجروا الثورة على روما، وكان آخيل كغيره من الولاة الآخرين في بقية أنحاء الإمبراطورية، على وعي نافذ بما آلت إليه روما من تفسخ وما أوشكت عليه من انهيار، فاعتلى الموجة الثورية التي قادها المصريون بالفعل ولكنهم التقَوا مع آخيل في نقطةٍ جوهرية، هي أنه يملك «الوسائل» للحصول على السلطة، ويتفق معهم في هدف مرحلي هو الخلاص من ربقة الطاغية دقلديانوس. وتُقدم المسرحية راهبًا متمردًا على الكنيسة الرسمية والبطريرك، هو «أبا نوفر» تقدمه بطلًا

تجسدت فيه أحلام الشعب وتناقضاته، بينه وبين نفسه، وبينه وبين السلطة الرومانية، وبينه وبين السلطة الكنسية، وبينه وبين الرومان المتمردين على روما. ولقد عُني لويس عوض بإبراز بطولة أبا نوفر التراجيدية أكثر من عنايته بما يربط أبا نوفر بهذا الشعب الذي يمثله والذي جعل منه «بطلًا» أولًا، قبل أن يصبح بطلًا تراجيديًّا. أي أنه أولى اهتمامه «لأزمة البطولة» لا «للبطولة» نفسها، وتورط من ثَم في تناقض أصيل بين أن يكتب تراجيديا كلاسيكية يطبق عليها مواصفات أرسطو تطبيقًا صارمًا، وبين أن يكتب مسرحيةً وطنية تسجِّل نضال مرحلة شبه مجهولة في التاريخ المصري.

إننا نتعرف على أبا نوفر تعرفًا حقيقيًّا مع بداية الفصل الثاني حين يزف إليه النبأ الفاجع: لعنة الكنيسة التي أعلنها البطريرك حين سمع أن راهبًا من رعاياه يدعو العامة إلى حمل السلاح ضد الرومان. حينئذٍ فزع أبا نوفر صارخًا: «ماذا فعلت؟ الفداء، الفداء؛ هذا دين المسيح، أنا أقول كل مصري يفدي مصر بدمه يدخل الملكوت.» والراهب بهذا المعنى لا يمثل الوجه الرسمي للكنيسة المسيحية في مصر بالرغم من المسوح السوداء التي يرتديها، وبالرغم من أن هذه المسوح — وهذا هو التناقض الأول في حياته — هي التي تصل بينه وبين جماهير المسيحيين من حيث الشكل، بينما كانت دعوته إلى الثورة والاستقلال هي همزة الوصل بينه وبين كافة المصريين على اختلاف أديانهم من حيث المضمون. لقد هبُّوا جميعًا يهتفون: «أبا نوفر والحرية، مصر والحرية.» ولكن أبا نوفر إلى جانب كونه راهبًا «ضد الكنيسة» من أجل مصر، فإنه يكتوي بتناقض آخر هو كونه إنسانًا «يعشق الراقصة مارتا» التي تذكرنا من ناحية المظهر بتاييس غانية الإسكندرية التي عرفناها بين صفحات أناتول فرانس. وأن «يعشق» أبا نوفر، الراهب والثوري، فإن اللعنة هذه المرة لا تجيئه من الكنيسة، وإنما من نفسه أولًا ومن مارتا زميلته في الكفاح ثانيًا، ومن الرومان والمصريين والمحيطين به أخيرًا. ومهما صرخ: «أنا خدمت الله، خدمت الناس، ولا أطلب إلا حقي في الحياة.» فإن صيحته تذهب أدراج الرياح ما دامت اللعنة قد أمست لعنتين. وكما أنه تقبل لعنة البطريرك واستمر في النضال، فإنه تقبل أيضًا لعنته لنفسه وجاءت مارتا في الظلام «ثم انصرفت مع الصباح» واستقرت في بنائه دعائم السقوط. وبينما نتوقع سقوطًا «عظيمًا» لهذا البطل بمقتضى بنائه التراجيدي الكلاسيكي الذي يكاد يشابه في «لعناته» القدر اليوناني القديم، فإننا نفاجأ بالسقوط يتم لسبب أبعد ما يكون عن جوهر التراجيديا، هو أن أبا نوفر كان على صواب في خطته العسكرية لحماية مصر، من دقيانوس، وكان القادة الرومان على خطأ، ولكن خطأهم كان أسرع من صوابه فسقطت الإسكندرية وانتحر أبا نوفر. وتزايلنا المفاجأة حين

نتذكر التناقض الأصيل في بناء المسرحية بين الصياغة التراجيدية للبطل، وبين الثورة الوطنية كمضمون للدراما. لقد كان لزامًا على أبا نوفر أن «يسقط» كأي بطل تراجيدي بالمعنى الأرسطي — الذي آثره المؤلف — ولكنه في مسرحية الراهب لم يسقط بطلًا «تراجيديًّا» وإنما سقط «بطلًا وطنيًّا»، كان السياق الأصيل يحتم عليه أن يكون «هو» مصدر مأساته، سواء كانت «هو» هذه قدرًا أم اختيارًا وإنما المهم أن يكون انقسامه الداخلي هو العامل الرئيسي في المأساة. لا أن يرسم له الكاتب قرب النهاية «دورًا» آخر: أن يموت فداء مصر وتصبح آخر كلماته: «اليوم كل مصري أبا نوفر.» وتنتهي المسرحية بمكتبة الإسكندرية وهي تحترق، فيقول الضابط أبيب للمؤرخ مانيتون: «لا تجزع على كتبك يا مانيتون. كم احترقت قبل الآن وكم ستحترق. هكذا تسخِّر الآلهة كل غاز يضرم فيها النار لتذكر الدنيا أننا عقل العالم وضميره، وما دام في مصر حي يفكر، فليحرقوا وليحرقوا، فلن نتعب من البناء.»

ومعنى هذا أن لويس عوض كان يرغب في أن يكتب «مسرحية وطنية»، ولكنه رغب في نفس الوقت في أن يكتب «تراجيديا كلاسيكية» فتناقض تكوين البطل مع تكوين الدراما، ولم تعد أزمة البطل أزمة «موضوعية» تجسد تناقضات حركة المقاومة المصرية آنذاك، وإنما تحولت إلى أزمة «شخصية» — ولا أقول ذاتية — عبَّرَت عن صاحبها أكثر من تعبيرها عن المرحلة التاريخية التي أراد أن يعالجها المؤلف. ونحن لا نكاد نجد للشعب المصري في المسرحية وجودًا حقيقيًّا إلا كأصداء خافتة من بعيد، أو كأشباح غيلان لا ترحم إذا وليت السلطة في محاكمة فتاة اتهمها أبا نوفر بالخيانة. ويبدو أن تعذر قيام بطل تراجيدي حسب المواصفات الأرسطية في عصرنا الحديث، وأيديولوجية الكاتب التي تناول على ضوئها جماهير الشعب المصري «كغوغاء»، وتصوراته الرومانتيكية التي لا يجيد الخلاص منها، وفكرته الميتافيزيقية عن «مصر» كروح وحضارة، ويبدو أن هذه العناصر مجتمعةً قد حالت بشكل واضح دون أن تكتمل لمسرحية «الراهب» مقومات البطولة الوطنية في مسرح المقاومة، فأضحت أقرب إلى أن تكون مسرحيةً فكرية تتخذ من التاريخ إطارًا فنيًّا لها. ولكن هذا لا ينفي أنها في هذه الحدود قد أضافت إلى حصيلة الأدب المسرحي في بلادنا عملًا يقوم بمهمة صعبة ومزدوجة، هي أن يغطي بالفن مساحةً زمنية شبه مجهولة في تاريخنا، وأن يقدم محاولةً رائدة في صياغة البطل التراجيدي المصري.

وتُعد الحروب الصليبية التي حاولت بها أوروبا غزو الشرق العربي تحت راية المسيح هي المرحلة الثانية في كفاح شعبنا ضد الأجنبي المحتل، التي تمثلها لفيف من كُتابنا أو تنبه إليها بمحض المصادفة حين أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة في كتابة مسرحية تسجل هزيمة الفرنسيين في المنصورة. والحق أنني لم أجد في مسرحية يعقوب الشاروني «أبطال بلدنا» عملًا دراميًّا يرتفع إلى مستوى الحدث التاريخي؛ بل كانت أقرب ما تكون إلى اللوحة الوثائقية بالرغم من حصولها على الجائزة الأولى. وكذلك جاءت مسرحية علي أحمد باكثير «دار ابن لقمان» عملًا يجانب الصواب فيما استهدفته تلك الحروب؛ فقد آثر أن يبرز الوجه الديني للمعركة، بينما كانت القضية فيما أظن معركةً ضد الاستعمار بمعناه الاقتصادي والسياسي.

لذلك كان لا بد لنا من أن نتجاوز عتبات تلك المرحلة التي يؤرخ لها بعام ١٢٥٠م إلى عتبات العصر الحديث الذي نؤرخ له بالحملة الفرنسية على مصر. وتكاد أن تكون مسرحية ألفريد فرج «سليمان الحلبي» هي العمل الفني النموذج في استلهام تلك الفترة الدامية من تاريخنا؛ ذلك أنه قد تناول المرحلة التالية لثورة القاهرة الأولى حيث كانت الأنقاض والخرائب والمقابر ما تزال ترسم الخطوط الرئيسية في خريطة مصر وصورة عاصمتها على وجه الخصوص. ولقد تخلص مؤلف «سليمان الحلبي» من الكثير من شوائب الجبرتي التي تزيد الضباب ضبابًا، ولا تبلغ بنا وجه اليقين. فلم يكن سليمان مجرد أحد «القتلة السياسيين» أو «مجاهدًا دينيًّا» ضل سواء السبيل، وإنما كان سلمان منذ اللحظة الأولى التي طالعنا فيها وجهه «بطلًا ملحميًّا»، أزمته جماع أزمات الوطن الذي ينتمي إليه، وبطولته هي بطولة الشعب الذي أنجبه من صلبه، فهو لا يعاني من أزمات «الذات الملعونة» مثل أبا نوفر، وإنما هو رادار بشري يعكس أزمة المجتمع الذي يعيش وسط تناقضاته انعكاسًا موضوعيًّا. والمسرحية لا تنتهي بفاجعة، على الرغم من المصير المحتوم الذي يواجه سليمان الحلبي منذ أن قدم من الشام إلى أن همس لأصدقائه بما اعتزمه من قتل كليبر، إلى أن أغمد خنجره في مكان القلب من ساري عسكر الفرنسيس. إن هذه النهاية التي أجابت عن سؤال سليمان: «الظلم أم العدل؟ هذه هي المعضلة.» لم تكن قط نهاية تراجيدية، وإنما هي الخاتمة التقليدية للملاحم، هي انتصار «الخير المطلق» على «الشر المطلق» مهما كانت التضحية «بالفارس»، فليست المقطوعات التي ترتفع إلى مستوى الشعر والنبوءة في مناجيات سليمان الحلبي إلا الديكور الطبيعي للفروسية، والمؤلف يصف لنا سلمان في تقديمه للمسرحية بأن «بطولته

الحقيقية إنما تكمن في تصديه لاختيار الأفكار الخطرة، وفي استعداده لاحتمال الإجابة أيًّا كانت حتى إذا كانت تنطوي على أن يذوق الدم، أن يرفع الذراع ويغمد الخنجر فتنفجر الدماء وتتناثر بدفئها الرهيب على وجهه ويديه، وبطولة سليمان تكمن أيضًا في تصديه ليخوض كل المحنة بعد ذلك في التحقيق والمحاكمة والتعذيب وأبشع ألوان الموت. وأن يكون عارفًا بمصيره طول الوقت، يخوضه بعيونٍ مفتوحة وذهن حاضر ممتلئ بأفظع التوقعات، وفي أن يقدم بفعلٍ واحد، وفي لحظةٍ واحدة، إجابة شافية على أول تحديات الاستعمار الأوروبي للشرق في عصرنا الحديث.» ولقد ضلَّلَت هذه الكلمات بعض نُقادنا الذين تصدوا لتقييم المسرحية؛ ذلك أنها أومأت بأننا في حضرة بطل تراجيدي قريب الشبه من هاملت، ودعمت بعض المشاهد هذه الإيماءة بتساؤلات سليمان الحلبي واعتلائه مكانًا كالقلعة يناجي من فوقها الذات والمصير والآخرين. ولكن هذه كلها أفادت بناء المسرحية دون أن تحوله عن مهمته «الملحمية» الأصيلة إلى عالم التراجيديا، ومن هنا باءت كافة التقييمات التي اعتمدت على قوانين أرسطو بالفشل لأنها لم تتلمس جوهر البناء المسرحي. فالكورس أقرب إلى بريخت منه إلى الدراما اليونانية، والحدث المسرحي هو الثورة المقهورة لا «شخصية» سليمان الحلبي، والبطل لا يتمتع بلعنات القدر والمجهول، حتى إذا قال: «عرفت أقل مما يكفيني وجهلت أكثر مما أطيق.» فإن صراعه الداخلي ليس صراعًا «داخليًّا» وإنما هو صراع خارجي بين قوى الخير وقوى الشر، صراع وجد لنفسه مستقرًّا في نفسٍ شفافة ترى «نصف العدالة أنكى من الظلم»، وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تعد إرهاصًا قويًّا بمسرحٍ ملحمي في مصر يتأثر في الكثير من زواياه بمسرح بريخت، إلا أنه يختلف عن بريخت في نقطةٍ أعتقد أنها جوهرية هي فكرة «البطولة»، فسليمان الحلبي — من هذه الزاوية — أكثر ملحميةً من مسرح بريخت، لأن البطل المسرحي يكاد أن يكون مرادفًا للبطل الشعبي في الملاحم والأساطير، هو «الفارس» الذي أوتي القدرة على «الفعل»، ولو كان فداء هذا الفعل هو الذات، ولو كان الفداء — وهو كذلك دائمًا — من أجل الآخرين. وألفريد فرج لا يصطنع مسافةً موضوعية بين الجمهور وخشبة المسرح بقصد كسر الإيهام كما هو الحال عند بريخت، ولا يسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيراندیلو، وإنما هو ينسج الأحداث في خيوطٍ طولية أشبه بالسيناريو، وهذا ما يدعم بناءه الملحمي القريب عن تقسيمات الموال الشعبي والملاحم والقصص الشعري، والبعيد عن البناء المسرحي التقليدي. وهذه كلها خصائص تميز ملحمية «سليمان الحلبي» عن أية ملحمية أخرى، وتضفي على بطولتها قدرًا كبيرًا من الأصالة.

وتبدأ أزمة البطولة في حياة سليمان الحلبي منذ أن يسطو على وعيه هذا الحادث العرضي الذي يجابهنا به الكاتب في قصة «حداية الأعرج» الذي سلمه سلمان إلى حراس الأمن من الفرنسيين ليتقي المصريون شره ولتفوز ابنته بحياتها، ولكن هذا «الحل» لا يشفي بطلنا من حيرته وطموحه إلى اليقين؛ ذلك أن «حياة بنت في مقابل القصاص من لصٍّ نصف العدالة، هكذا تُهدر العدالة ثمنًا للعدالة، والشرع ثمنًا للشرع، وكبرياء الناس لحياتهم، ومآذن الأزهر الشريف ثمنًا للجهاد في سبيل الحق.» و«النصف» دائمًا — حتى ولو كان نصف العدالة — يتمدد في اتجاه السلب وينكمش في طريق الإيجاب. لهذا «تسقط» ابنة حداية في هاويةٍ أعمق من هاوية أبيها، لقد انتشلها سليمان من ظلمة صغيرة لتقذف بنفسها في ظلمةٍ أكبر، ولهذا أيضًا «يرتفع» حداية من مستوى البلطجي الصغير إلى مستوى سادته من الفرنسيين في البلطجة الكبرى. وهكذا ينتهي «نصف العدالة» إلى ظلمٍ كامل، ولا بديل للظلم الكامل إلا العدالة الكاملة. وهي قضية لا حكم فيها «إلا بناءً على برهان» كما قال له الشيخ عبد القادر. ويتبلور في وعي سلمان الحلبي قبل أن يكون «برهانًا» على عدالة يبحث عنها بين الأنقاض أن «الجوع هو الأب الشرعي لكل نذالة»، ولكن القضية لا تتكامل على هذا النحو من البساطة، فلو «أن في عالمنا سنابل قمح أكثر مما فيه من كلمات، وكلمات أكثر مما فيه من بنادق، وبنادق أكثر مما فيه من لصوص، ما جننت.» ولكن جنونه هو التوحد مع اليقين في مركبٍ واحد لا تنفصم عناصره الأصلية فيخاطب القاهرة: «إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمنًا لبعضك، فمن النذالة أن تُشترى الحياة بالشرف ولا تُشترى الشرف بالحياة! الرحمة! فإني مع ذلك غير متأكد. أين اليقين؟ ولعلي أنطق بلساني بينما إبليس هو الذي يتكلم في فمي!» فليست المشكلة عند ألفريد فرج أن يبعث إلى الوجود «قاتلًا سياسيًّا» اختلَّت قواه العقلية ولا يستهدف بشكلٍ قاطع أن يجعل من «الاغتيال الفردي» قانونًا للثورات، وإنما هو يطرح سؤالًا ملحميًّا يحتمل الهزيمة ولكنه يحتم النصر، سؤالًا لا يخطر على بال سعيد مهران في «اللص والكلاب» ولا يقفز إلى مخيلة تشن في «الوضع الإنساني» لأن مأساة هذا النموذج من البطولة في قصة نجيب محفوظ وقصة مالرو أنه لا يصيب الهدف مرةً واحدة وأنه يموت أخيرًا دون أن يحقق هذا الهدف، أما ألفريد فرج فيطرح سؤاله الملحمي على سليمان الحلبي هكذا: «ولكن من ستغمره المياه؟ القاتل أم المقتول؟ أتنكسر روح الجند مثلما تنكسر بيوت الناس؟ أي كفة ستهبط بما حملت: العدالة أم ثمن العدالة؟» أو بصياغةٍ أخرى يستجيب لها صدر سليمان من أعماق القلب: «أيستوي

عند الله من يعف عن الشر، ومن يتصدى للشر؟» وتتخذ القضية صورتها النهائية حين تستوي الأزمة عملاقًا هائلًا «فقد يضرب المرء بعلم وهو يضرب بغير علم، وقد يكف المرء بغير علم، وهو يكف بعلم.» إنها على النقيض من عذاب «العبث» الذي فغر فاه كالوحش وابتلع سعيد مهران وتشن، ومن قبلهما سؤال هاملت التراجيدي الحاد «أن أكون أو لا أكون» رائد هؤلاء الذين يضربون الفراغ بعنف فيسقط الأبرياء بدلًا من العم الخائن عند شكسبير، والمناضل المرتد عند نجيب محفوظ، وتشانج كاي تشيك عند مالرو. قضية سليمان الحلبي تقف على الطرف النقيض من السؤال التراجيدي لهؤلاء الأبطال، لأنها تحمل في جوهرها سؤالًا ملحميًّا يتطلب إجابةً شافية وبرهانًا قاطعًا «وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الإعدام، والإعدام يلبس رداء القتل، وقد خرس بينهما الحق» ومن ثَم كانت «الحياة نفسها هي هذه المفارقة: أن يلبس القاضي ثياب السفاح، وأن يلبث السفاح ثياب القاضي، وأن يكون كلاهما: سليمان الحلبي.» هذا هو الحل الملحمي للقضية، فسليمان الحلبي «يقتل» الجنرال كليبر، ويدفع الثمن! وهذا هو العدل المطلق الذي ابتغاه حتى إذا ذهبت حياته فداءً. والمصير المحتوم الذي اقتيد إليه ليس نهايةً «تراجيدية» كما تصور البعض لأن الخاتمة الحقيقية للرواية هي مصرع كليبر لا إعدام سليمان الحلبي، ومصرع كليبر هو «انتصار مطلق للخير المطلق على الشر المطلق» كما يصف مؤرخو الأدب ملاحم القدماء. وموت سليمان الحلبي لذلك لا يشبه في كثير أو قليل نهايات أبطال المآسي الذين ترتد سهامهم إلى صدورهم بعد أن أخفقت في إصابة الهدف. إن سليمان الحلبي يموت ليحل هذه المعادلة الرائعة التي صاغت أزمة بطولته منذ البداية «العدالة أم الظلم؟» ولكي يستقيم الجواب لا بد من أن يلبس القاضي ثياب السفاح، وأن يلبس السفاح ثياب القاضي، وأن يكون كلاهما: سليمان الحلبي، قاتلًا وقتيلًا. ولأن بطولة سليمان الحلبي بطولة ملحمية، تدرجت «أزمتها» في النهاية إلى الانفراج التام، أما «مأساة» البطل التراجيدي فإنها تستعصي على أية حلول من الخارج، وحلها الداخلي الوحيد مضمَر في تلك البذرة المجهولة التي تنمو في السر وفي بطء، وتثمر ثمرتها الدامية علانيةً وعلى عجل. ولأن بطولة سلمان الحلبي بطولة ملحمية فإن أزمته جاءت تجسيدًا موضوعيًّا أمينًا لأزمة الثورة المصرية حينذاك (١٨٠٠م) بغير أن يحتاج ألفريد فرج أن يعزل البطل عن أرض البطولة أو أن يكتفي ببطولات مجردة أو جماعية كما هو الحال في مسرح بريخت؛ حيث تقتصر الصياغة الملحمية على البناء المسرحي ودون أن يحتاج الأمر إلى «بطل فرد» ينفر منه الكاتب الألماني نفورًا شديدًا. ومن هنا

كان «البطل» في المسرح الملحمي عند ألفريد فرج من الخصائص المستقلة الأصيلة عند كاتبنا المصري.

إذا كانت وحدة النضال العربي هي التي ألهمت مؤلف سليمان الحلبي أن يختار بطله من أرض الشام، فإنها أيضًا هي التي أوحت إلى عبد الرحمن الشرقاوي أن يكتب «مأساة جميلة» من أرض الجزائر، وكلاهما تعبير عن الكفاح المشترك لشعوب هذه المنطقة ضد الاستعمار الأوروبي الحديث، في شكله الفرنسي. وقد أراد الشرقاوي أن يكتب تراجيديا شعرية، فصاغ لنا حقبةً دامية من المراحل الأولى للثورة الجزائرية، حيث كانت جحافل الاحتلال ما تزال في أوج قوتها أو كما عبر أحد المجاهدين:

الناس يواجههم في الشارع وفي الفلوات سؤالٌ فاجع:
ماذا نعمل؟
سؤال يجثم مثل الهول على طيبة!»

وصاغ لنا الشاعر كذلك مجموعةً من الشخصيات التي خاضت أهوال المعركة بنفسها، وواجهت مصيرها في شجاعة وإقدام لتصنع من بعدها مصير الجزائر. وصاغ لنا المؤلف أيضًا بعض المواقف التي تراوحت قوتها وضعفها بين شد وجذب، فلم تتوالَ الانتصارات أو الهزائم وإنما تشابكَت هذه وتلك في ضفيرةٍ واحدة تلاقت فيها البسمات بالدموع. وأخيرًا صاغ لنا الشرقاوي مسرحيته شعرًا حديثًا يعتمد في الأغلب على وحدة التفعيلة، وفي القليل على العمود الخليلي وقوافيه. ولكن هذه الصياغة في تكاملها لم ترتفع بالمسرحية إلى مستوى «المأساة» إلا بالمعنى الدارج الذي تتوج فيه الأحداث بفاجعة؛ ذلك أن عبد الرحمن الشرقاوي لم يوجه إلى نفسه قبل أن يخط السطر الأول في الرواية بعض الأسئلة الهامة: ما هي الإمكانيات الحقيقية لصياغة تراجيديا عصرية؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية لاستيحاء مأساة من ثورة الجزائر؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية التي تمنحها شخصية جميلة بوحيرد لصياغة بطولةٍ تراجيدية؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي يطرحها العمل في تضاعيف بنائه الدرامي.

ونحن إذا تغاضينا عما يقول به بعض كبار النقاد من استحالة ظهور البطل التراجيدي في المسرح المعاصر، فإننا نقول إن الشروط الموضوعية لقيام المأساة، سواء في مقوماتها التقليدية أو تطويراتها المختلفة، لا تتوافر بأية صورة من الصور في مسرحية الشرقاوي. فإذا كان لويس عوض قد استمد مأساته من حدثٍ تاريخي قديم انتهت فيه

مصر إلى نهايةٍ تراجيدية حادة، وإذا كان مؤلف الراهب قد صاغ بطله من شخصيةٍ لها تناقضاتها الذاتية المتجذرة في أعماقها، فإن مؤلف «مأساة جميلة» قد اختار — على النقيض من ذلك — أرضًا خصبةً بالصراع الملحمي بين الحق والباطل، وبين العدل والظلم، بين الخير والشر، ولسنا نرى في أعماق «جميلة» أية تناقضات ذاتية تمزقها بين موقف وموقف، كما أننا لا نرى في الثورة الجزائرية أية «نهاية فاجعة» تلصق بها صفة التراجيديا أو بأبطالها خصائص البطولة التراجيدية. ولربما كان اختيار الكاتب لشخصيةٍ «واقعية» سببًا مباشرًا في ابتعادها خطوات عن العالم التراجيدي، خاصةً وأن الكاتب لم يصنع بالشخصية شيئًا شبيهًا بما صنعه نجيب محفوظ في «اللص والكلاب»، إذ أضاف من عنده إلى الشخصية الواقعية ما يبتعد بها كثيرًا عن الأصل. أما الشرقاوي فآثر أن يضيف من خياله إلى «سير الحوادث» الشيء الكثير، أما «المضمون» الذي سِيقت من أجله جميلة إلى الزنزانة الجهنمية فإنه لم يتغير قط ما بين الأصل الواقعي والعمل الفني. وقد يتلوَّن «الحدث المعاصر» بلونٍ قاتم ينعكس على «الشخصية الواقعية» بدرجةٍ أكثر قتامة، كهذا اللون الذي نصافحه في وجه جميلة وهي ما تزال فتاة صغيرة:

جميلة: تتشابه الصفحات يا عمي كأيامي تمامًا.
مصطفى: ماذا عساكِ قرأتِ في صفحاتكِ المتشابهات؟
جميلة: قصص الشقاء.
مصطفى: ما زلتِ أصغر يا ابنتي من مِثل هذا الحزن.
جميلة: أنا لستُ أصغر من كثيراتٍ سمَون على الحياة.
مصطفى: حقًّا!
جميلة: في مثل سنِّي يسقط الآلاف من شهدائنا وعلى الشفاه، مع الدم المسفوك رن هتافهم: «تحيا الجزائر.»

وجميلة شخصية «نموذجية» للانخراط في سلك النضال، فقد استشهد أبوها في المعركة وقُتلت أمها فوق كوبري، وعمها يحمل الرسالة إلى أن يلقى مصرعه أمام عينيها، فهي إذن مرشحة «بالضرورة» لأن تكون مناضلةً جسورة، ولكنها لا تبدأ نضالها إلا في منتصف المسرحية تمامًا، وكأن الكاتب قد أراد أن يقنعنا بشخصيته فبذل مجهودًا ليست المسرحية فنيًّا بحاجة إليه، بل ربما قد أساءت إلى البنية الدرامية أبلغ الإساءات؛ ذلك أنه على الرغم من «الشعر الحديث» فقد تحولت أجزاء كبيرة من البناء المسرحي إلى

مقطوعاتٍ كاملة من «الشعر الغنائي». وفي منتصف المسرحية تمامًا تبدأ جميلة حياتها الحقيقية؛ إذ أسندت إليها القيادة دورًا في نسف ملهًى يؤمه نفر من الضباط الفرنسيين الذين اشتركوا في مذبحة القصبة الليلة السابقة. وإذا كانت حيلتها في الثوب العاري قد نجحت مرة، فإنها تسقط بين أيدي العدو في المرة الثانية قرب المسجد وهي تمهد طريقًا للهرب. حينئذٍ تقع جميلة في قبضة الفرقة السوداء بقلعة بربروسه، وتقف أمام المحكمة الفرنسية — كجان دارك أمام الإنجليز — منهارة الجسد قوية الروح، وتنتهي جميلة كشخصيةٍ مسرحية، بينما يستقر في وجدان المتلقي أن الرأي العام العالمي قد أنقذ البطلة الجزائرية، ويستقر أيضًا ما هو أكثر من ذلك روعة: انتصار الجزائر. هذه النهاية «الواقعية» لم تجد مرادفها الموضوعي في المسرحية، وهذا هو التناقض الأصيل في «مأساة جميلة»؛ أنها استوحت المقدمات من أرض الثورة واستغنت عن النتائج لمجرد أن تكون هناك «مأساة»، ومن هنا يصبح اختيار «جميلة» بالذات اختيارًا لا يستهدف الفن، وإنما قد يفيد «تسجيلًا وثائقيًّا»، فالبطولة التي تتمتع بها جميلة مسرحيًّا لا يثقل وزنها على أية بطولات أخرى تزدحم بها الدراما؛ بل إن هناك بعض الشخصيات التي برر لها الكاتب دون أن يقصد أن تحتل عن جدارة مركز البطولة ولكنه أفسح هذا المكان عن قصدٍ لجميلة، والسبب في ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون هدفًا فنيًّا يحتمه السياق الدرامي، وإنما يكمن هذا السبب في أن جميلة شخصيةٌ معروفة في العالم الواقعي، وقد نالت سلفًا قدرًا كبيرًا من الإعجاب والتعاطف. وإلا فبماذا نفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليست «هند» التي حملت بين جوانحها حبًّا عظيمًا لزميلها في الكفاح، واعترفت على الجميع ثم أصيبَت بالجنون لا تفيق من المخدر الملعون الذي يحقنها به طبيبٌ مأجور في السجن؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليس «جاسر» الذي تتردد أنفاسه طوال المسرحية ببطولاتٍ حقيقية يقود فيها الكفاح السري لمنظمة جبهة التحرير ويظل متماسكًا — بالرغم من حبه لجميلة — إلى أن يقع في أيدي العدو فيزداد تماسكًا وإصرارًا؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليس «جان» الجندي الفرنسي الذي ضاع نصف حياته في الهند الصينية وها هو ذا النصف الآخر يضيع في الجزائر، وهو لا يدري هل سيعود إلى بيته في فرنسا أم سيموت برصاصةٍ قادمة من مناضل يعرف من ثيابه أنه عدو، وهو ليس كذلك على الإطلاق، إنه يعطف بالكلمة والفعل على هؤلاء «الضحايا» في نظره، ومن ثَم يتحتم عليه أن يموت برصاصة من رئيسه الفرنسي: الضابط بيير. ويتحتم عليه أن يقتل أيضًا «بيير» برصاصةٍ أخيرة؟

وكيف نفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليست «سيمون» صاحبة الحان والملهى الليلي التي أتاحت لعزام أن يضرب ضربته دون أجر، لمجرد أن زوجها قد قُتل هو الآخر في الهند الصينية وتحول في الأرشيف إلى رقمٍ لم يمنحها هي والأطفال سوى الجوع، فكان الملهى ملجأها من الموت، ومساعدة الثوار رصاصتها التي انتقمت بها من الذل والفقر والضياع الأبدي؟ هذه الشخصيات جميعها ترشحها أزماتها لأن يكون أصحابها أبطالًا عظامًا في المسرحية، فهل قصد المؤلف أن يهدينا في شخصية جميلة «بطولة الإنسان العادي»؟ لا أعتقد، لأن الأصل الواقعي للشخصية ينفي عنها — للشهرة وذيوع الصيت — صفة العادي والمألوف، ويضفي عليها ثوبًا جاهزًا من قماش البطولة. ولا أعتقد مرةً أخرى، لأن أزمتها في لحظة الحضور المسرحي، تكاد تتلاشى إلى جانب الشخصيات الأخرى التي تقفز المقارنة بينها وبينهم تلقائيًّا وبغير عمد.

على غير هذا النحو عالج سعد الدين وهبة في مسرحية «المسامير» إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الحديث هي ثورة ١٩١٩م؛ فقد حاول أن يزاوج بين الحدث التاريخي والحياة المعاصرة في مركبٍ واحد من الماضي والحاضر. أما التاريخ فيقول إن الحالة تفاقمت في كفر الشيخ والقرى المجاورة لها، فأوفدت السلطات البريطانية صبيحة ٢٦ مارس ١٩١٩م فصيلة من الجنود الإنجليز عسكرت في مبنى إحدى المدارس وراحت تنهب البيوت والمحلات التجارية والحقول، وتفرض على الناس إتاوةً من نوعٍ غريب هو الجلد. وفي موضعٍ آخر يذكر عبد الرحمن الرافعي أنه حدث في بلدة نزلة الشوبك أن قبض الجنود البريطانيون على أربعةٍ من الأهالي ودفنوهم في الأرض حتى أنصاف أجسادهم — بدعوى التحقيق معهم — ثم قتلوهم رميًا بالرصاص. يتناول الكاتب هذه الواقعة في إطارٍ ممعن في البساطة يكاد أن يقترب شكلًا من السامر الريفي، لولا أنه يفتقد تلقائية السامر، ذلك أن مؤلف المسامير كان صارمًا في وعيه باختيار الشخصيات والأحداث والمواقف، فمنذ أن قال زقزوق: «المنادي كان عمَّال يقول في البلد، كله حاينجلد إلا اللي عنده أرض، والمستوظف في الحكومة، والمتعلم لحد الابتدائية.» كان علينا أن نستقبل مجموعةً متباينة من الشخصيات، بعضها ينتمي إلى فئة الملاك، وعلى رأسهم زيدان، وبعضهم فلاحون صغار، وأُجَراء من المزارعين وعلى رأسهم عبد الله، وبعضهم من المثقفين أو «المتعلمين» بتعبيرٍ أدق، كإمام القرية الشيخ عبد الصمد، والمدرس رمزي. ولا يقتصر التباين بين الشخصيات على تكوينهم الطبقي، وإنما تتباين كذلك مواقفهم وفق

تكوينهم النفسي والذهني. ولا يظل التباين طيلة العرض المسرحي راسخًا لا يتزحزح؛ بل إن ثمة «شيئًا ما» يطرأ على مسار البعض فتتطور مواقفهم من النقيض إلى النقيض، وعلى ضوء هذا التنوع في تكوين الشخصيات تتنوع مواقفها من الحدث الفرعي والحدث الأصلي على حدٍّ سواء. أما الحدث الفرعي، وهو الجلد، فقد تنوعت بشأنه المواقف: «اللي حداه أرض نفد بجلده، واللي متعلم قاعد يفتي مش حيطوله الضرب، واللي معاهش أرض ومعاه فلوس قاعد يدور على واحد يأجره ينضرب بدله.» كما قال الشيخ عبد الصمد. وأما بالنسبة للحدث الأصلي فقد حزم أولئك الذين لا يملكون أمرهم على «القتال» ما دامت حياتهم قد أصبحت نهبًا للمستعمر ليل نهار، لا يأتمن أحدهم عمره أو عرضه أو محصوله في أية لحظة تبرز فيها أنياب المحتل، حزموا أمرهم على لقاءات سرية تكفل لهم التأهب والاستعداد ورسم الخطط. وبين أولئك المعدمين أصحاب المصلحة أنفسهم سوف نلتقي بضعاف النفس والذين يؤثرون الاستسلام. وبينما نجد إمام القرية ينضم إليهم، نجد أن المدرس يتهرب منهم، وناظر العزبة يتحرش بهم، والمالك يقدمهم لقمةً سائغة إلى سادته من المحتلين. ولكن الأحداث تطور الشخصيات معها، فيتوجه رمزي إلى مركز البوليس «ليحتج» على تحويل الجنود للمدارس إلى إسطبلات لخيولهم. ويفاجأ هناك بأهل قريته والدماء تنزف من جلودهم التي تهرَّأت تحت ضربات السياط، فيقوده عسكري إلى الحجز وتتبخر من رأسه تخيلات «الحضارة» التي يغفر بها للإنجليز احتلالهم. وفي الحجز يلتقي «بمثقفين» من نوعٍ مختلف. فهذا هو وكيل النيابة الذي أفرج عن كل فلاحٍ مظلوم، وهذا مهندس الري الذي رفض أن يقطع المياه عن الحوض الغربي حتى لا تموت أرض الكَفر من العطش، وهذا كاتب صحة المركز الذي أثبت في شهادة الوفاة أن الفلاح قُتل برصاص الإنجليز، وهكذا «ما فيش دلوقت كبير، فيه معاهم وفيه عليهم». وتتوالى حوادث الهجوم المفاجئ على الإنجليز، ويبرز اسم «عبد الله» من بين جميع الأسماء، كقائد لهذا الزحف السري من الفلاحين، ولكن تبرز زوجته «فاطمة» وعمها «سالم» كمناضلين حقيقيين يواجهون المعركة وأتُونها بقلوبٍ صامدة جسورة. وفي إحدى المرات يتمكن الإنجليز من القبض على علوان ومنصور وسالم، اثنان من الذين كانوا يؤثرون الاستسلام، والثالث هو «البطل» الذي يملأ وجهه صفحات المسرحية كلها بأمل كبير في الغد. هؤلاء الثلاثة هم الذين يحاكمهم الإنجليز وقد دفنوا أنصاف أجسادهم في الأرض، وبقيَت الأنصاف العلوية تتلقى الرصاص وتنزف الدماء التي أضيفت إلى دماء الأجيال في محاولةٍ جديدة لإذابة المسامير بحرارتها، المسامير التي غرسها الاستعمار

في أرضنا «المسامير اللي في الأرض ساحت سيحها الدم اللي نزل فوقها، دم الغلابة اللي عايزين يعيشوا ويفوتوا غيرهم يعيش». ولا تنتهي المسرحية بمشهد الإعدام، وإنما بمناجاة فاطمة مع الأحياء والأموات، وطلقات الرصاص القادمة من المجهول: «اضربوا كلكم، الأرض حرير ما فيهاش مسامير، والسما حمياكم ما فيهاش غربان، وإيدكو حديد، وقلوبكم حديد، اضربوا، الدنيا كلها بتتفرج عليكم، شايفاكم وسمعاكم، خلاص ما فيش كرابيج، ما فيش مسامير، بلدنا بتاعتنا، بتاعتنا احنا لوحدنا.» وهي الكلمات — أو طلقات الرصاص — التي يشارك بها سعد الدين وهبة في حلبة الصراع الدائر حول معركتنا الأخيرة مع الاستعمار الأمريكي والصهيونية، إنه يجيب عن سؤالنا «ما العمل؟» بأنه لا طريق أمامنا سوى القتال، والحرب المسلحة. وهي إجابة ثورية حقًّا، أعوزها البناء المسرحي القادر على تجسيدها. فالحاجة إلى مشهد من ثورة ١٩١٩م تكاد تنتفي تمامًا، لأن هذا المشهد لم يمد المؤلف إلا بفكرة «الجلد» وهي فكرة لا تبلغ من الخصوبة حدًّا يملي ضرورتها. وتكاد هذه الحاجة تنتفي مرةً أخرى لأن المسرحية لا تمنح الملتقى قدرًا — أي قدر — من مذاق ثورة ١٩١٩م ونكهتها التاريخية. وإذن فالاعتماد على ركائز من هذه الثورة للإيحاء بمشهدٍ حي ومعاصر هو استناد على شيء غير قائم بالفعل من ناحية، ولا تربطه بلحظتنا الحاضرة أية وشائج من ناحيةٍ أخرى. المحور الدرامي في مسرحية «المسامير» يدور حول مشكلتنا الراهنة بغير لفٍّ أو التواء، بغير حاجة إلى رموز أو كنايات، ولم يستطع المشهد الذي استعاره من كتاب عبد الرحمن الرافعي أن يقدم تبريرًا مسرحيًّا للنتيجة الثورية التي انتهى إليها، فلا المعركة الجزئية في كفر الشيخ ولا ثورة ١٩١٩م كلها انتهت إلى هذه النتيجة الرائعة. ومن هنا كان يتحتم على المؤلف أن يواجه الواقع المعاصر مواجهةً مباشرةً دون اللجوء إلى مشجب تاريخي ليس في حدود إمكانياته الواهية أن يتحمل عبء ثيابنا الثقيلة أو مساميرنا الجديدة.

ومن ناحيةٍ أخرى فإن بطولة عبد الله التي تتحدد على طول المسرحية هي بطولة «بالسماع» وبالقول لا بالفعل، فالبطل — أيًّا كان — لا بد أن توضع بطولته على المحك العملي حتى نقتنع به قائدًا لهذا الصراع الدموي الجبار، ونحن لم نتعرف على عبد الله إلا في مناقشاته مع الفلاحين أو في غيابه عن الجلد أو في الحديث عن ذراعه المكسورة. ولكننا تعرفنا على أبطال حقيقيين آخرين كفاطمة زوجته، وسالم عمها، هذان نموذجان واضحان للبطل في حالة فعل، في لحظة حضور، ولقد هيأ سعد الدين وهبة لمسرحيته منذ البداية أن تكون شيئًا قريبًا من المسرح الخالي من البطولة الفردية، ولكنه انحاز

— قولًا — إلى جانب زعامة عبد الله وقيادته كمرادف حرفي لصورة ذهنية غير متحققة فنيًّا في المسرحية، بينما الأحداث ترشح شخصياتٍ أخرى كفاطمة وسالم للتعبير عن أزمة البطولة وحيويتها. ومما ينبغي تسجيله بالتقدير لمؤلف «المسامير» أنه لم يفتعل مناخًا تراجيديًّا لتربية البطل على نحوٍ خاص؛ فقد ترك الأحداث البسيطة تعبر عن أزمتها البسيطة في بطولات بسيطة. وإن كان التوفيق قد جانبه في تركيز نقطة الضوء على شخصيةٍ معينة دون مبرر فني، فإن هذا لا ينفي الأصالة الشعبية العميقة في أغوار «الأزمة» التي واجهت البشر في هذا الحيز من المكان وذلك الإطار من الزمان، وهي الأصالة التي انعكست بدورها على النسيج الزاخر بالعفوية والدفء وكأنه صياغة «فطرية» لمسرح الإنسان في بلادنا.

وقد حاول يوسف إدريس في مسرحية «اللحظة الحرجة» أن يجيب عن أسئلة النقاد بشأن الإمكانيات لكتابة تراجيديا عصرية، فاختار لنا أحد شباب المقاومة في بورسعيد أثناء حرب السويس عام ١٩٥٦م. ولكي يثبت أن أرض الثورات ليست بالضرورة هي أرض الملاحم، وإنما قد يولد البطل التراجيدي من صلبها، استبعد المشهد الرئيسي للحرب كمحور للصراع بين البطل والعالم الخارجي؛ بل حاول أن يصوغ بطلًا يعاني عذابًا مقيمًا في داخله كالسعير الملتهب تزيد الحرب من ضراوته اشتعالًا، فهو يقف من والديه موقفًا صارمًا إزاء تطوعه في معسكرات التدريب: «عدو عاقل أحسن منكم والله. ولَّا حتى مجنون. دا انتم إيه؟! أنتم عبيد. أخلاق عبيد وفلسفة عبيد. حتى ربنا بتعبدوه عن خوف. كل عيشتكم ليها محور واحد بس هو الجبن.» وتحتد الأزمة بين سعد وأسرته قرب خاتمة الفصل الأول حين يقبل شقيقه محمد من الخارج ويعلن أن الحرب قد بدأت وتهلل سوسن الصغيرة لأن هذا يعني في رأيها أن القيامة قامت. أما الأم فقد أيقنت من صدق هواجسها بأن رياح الحرب وشيكة الهبوب، والأب فاجأته الصدمة لأنه لا يصدق أن الإنجليز يعودون وقد خرجوا من قبل، ولو أممنا القناة. وكانت الحرب قبل أن يعلن محمد نشوبها بالفعل مجرد حلم يراود خيال سعد أشبه ما يكون بالأمنية التي يرتدي فيها البدلة الكاكي ويحمل البندقية. أما الآن وقد أصبحت واقعًا مثقلًا بالنار والدم والخراب والجثث، فإنها تختلف عند سعد اختلافًا عميقًا، ذلك أنها ببساطة تعني له شيئًا واحدًا أن يرتدي البدلة ويحمل البندقية ويتوجه إلى الميدان، قد يعود منه أو لا يعود، وإذا عاد قد يكون كسيحًا أو عاجزًا أو أعمى، وقد يعود سليمًا، ولكنها في جميع

الأحوال مشكلة تطلبت من زميله سامح أن يذكره بحماسه وهو يأكل الطعمية قائلًا: «أنا مش ممكن أخاف. أنا الأقوى. هو جاي يسرق بلدي وأنا بدافع عنها. هو غريب وأنا في أرضي. هو بيحارب بماهية، وأنا بحارب بإيمان هو اللي هيخاف الأول.» وهي أيضًا المشكلة التي أحس بها شقيقه سعد، تلون وجهه بألوان غير مطمئنة وغير مريحة فقال له: «تعرف المشكلة إيه يا سعد؟! إنت مش خايف. كل الحكاية إنك خايف لاحسن ساعة الجد تخاف.» ويكاد أن يتحول الفصل الثاني إلى «جسم» للأزمة فيحسم والده هذه المشكلة بأن يحبسه في غرفة النوم بعد أن تظاهر بأنه سيودعه إلى المحطة بنفسه ثم أغلق عليه الباب. ولا تجدي صيحات سعد وصراخه: «عايز أعرف أنا أستحق أكون راجل ولَّا ما استحقش. عايز أعمل حاجة. عايز امتحن نفسي. عايز أشوف ساعة الجد الواحد يبقى ازاي.» وكانت هذه الصرخة بالذات، بمثابة المؤشر الذي أمسك به المؤلف وغرسه في قلب الأزمة التي يعانيها «البطل» والحق أن سعد مثَّل دور المحبوس في الغرفة تمثيلًا «لاواعيًا» إن جاز التعبير، فهو يعلم دون شك بما قالت به أمه في حوار مع أبيه:

هنية: تحرسه من إيه؟! إنت فاكر انه محبوس؟

نصار: مش قافل عليه يا ولية قدامك؟

هنية: وإيه فايدة القفل؟! إنت مش عارف إن الكالون بتاع الباب خسران وبيقفل على سِنة، يعني العيل الصغير اللي قد كدهه، يعني سوسن دي تزقه كده يتفتح.

في هذا الوقت بالذات كانت شقيقته «كوثر» التي اعتادت في حياتها اليومية أن تقف إلى جانب النافذة ترقب «الأحباب» كما اعتادت أن تقتل فراغها في شجار لا ينتهي مع زوجة أخيها «فردوس»، في هذا الوقت كانت كوثر تملأ صفائح المياه من الترعة وتقوم بتوصيلها إلى أماكن المحاربين. وفي هذا الوقت أيضًا كان «مسعد» الأخ الأكبر الذي يمضي أيامه في صراع لا يهدأ بين زوجته وأسرته، ويمضي لياليه في الورشة يكد ويعرق، كان مسعد هذا قد حزم أمره على شيء واحد على أثر انفعاله بكلمات أخيه عن مصر والحرية والاستعمار، حزم أمره على أن يحمل السلاح فحمله، وأن يحارب فحارب وكاد أن يلقى مصرعه، ولكنه عاد جريحًا يسيل الدم من ذراعه اليمنى. والأم لا تزال عند موقفها العاطفي الحاني على «الأولاد» ومستقبلهم، والأب لا يزال يكابر في عناد غريب قائلًا إن الإنجليز ليسوا مجانين حتى يضربوا من لا يتعرض لهم. غير أن سحابةً من الحزن والقلق تغشى عينيه لا يدري مصدرها. لِأنه حرم سعد من المشاركة

في الحرب؟ ولا تسعفه المبررات العقلية التي حالت بينه وبين السماح لابنه بالانخراط في سلك المقاومة. إلى أن يصل الجنود الإنجليز داخل بيته وهو يصلي وسعد محبوس في غرفة النوم ومسعد هو الآخر في غرفته بين زوجته وذراعه الجريح والباب مغلق عليهما. وتتحول لحظة وجود العسكري الإنجليزي في الصالة إلى لحظة الامتحان الأكبر في حياة سعد، إنه يرتدي البدلة الكاكي وهي عند الجندي البريطاني كاللون الأحمر عند الثور، فلا يدري إلا وهو يخلعها ويخفيها. إنه يعلم بوجود المسدس الذي يملكه أبوه في الدولاب وهو سلاح ذو حدين قد يصيب به العدو ولكن العدو أيضًا قد يقتله، ولا يدري إلا وهو يسحب المسدس ويدسه في الثياب ويخفي كل شيء وينبطح تحت السرير في رعب هائل. لقد حاول مرارًا أن يخدع نفسه، حاول ذلك حين اصطنع الضجيج في منتصف الليلة التي كان قد اعتزم فيها السفر مع سامح فاستيقظ أبوه وانتهى الأمر بحبسه في الغرفة. وحاول مرةً ثانيةً حين تناسى أن باب الغرفة سهل الفتح وأنه يستطيع — ولو بطلقة نارية — أن يفتحه ويذهب إلى الميدان. وحاول في هذه المرة الأخيرة ولم ينجح، لأن الميدان انتقل إليه بكامله في شخص العسكري الإنجليزي. لقد تحول البيت أمامه فجأةً إلى ميدان، وهذه هي اللحظة التي تمناها طول العمر، ولكنه سقط في الامتحان، وكان سقوطه عظيمًا. أطلق جورج رشاش مدفعه على الأب الأعزل وهو يصلي، وحاول سعد أن يخدع نفسه للمرة الأخيرة: «إيه ده؟ دي رصاصة. في المليان. مش معقول؟ دي برة في الشارع. أوعى تتحرك أحسن أبوك يضيع.» ولكن الأب قد مات وذهبت محاولات خداع النفس عبثًا. مات الأب بعد أن تحول في ومضة عين من ذلك الرجل الحائر بين عقله وقلبه، إلى الرجل مفتوح العينين الذي يتبين أن حزنه الثقيل لم يكن في أنه منع سعد من الخروج إلى المعركة، وإنما لأن سعد كان «لسانًا» فقط، ولم يكسر الباب ويخرج عنوة! وتتحول الأم هي الأخرى إلى نِمرة تطلب الثأر لزوجها وبلدها. ولا يجرؤ سعد على الانتحار حين اختطف المسدس ليقتل نفسه وتركه أخوه متحديًا أن يفعل. ويتجه إلى مسعد ويعانقه ويخفي رأسه في صدره ويقول بصوت مخنوق بالبكاء: «إذا كان ما قدرتش أضرب الغريب، ح أقدر أضرب نفسي!» ولكن جورج يعود وقد أكلت قلبه سوسن الصغيرة وهي تغمس أصابعها في دم أبيها، فهو يرى فيها شيرلي ابنته التي تركها في سوثهامبتون، وهو يصاب، بما أصيب به زملاؤه من قبل: الملازم توندر في رواية شتاينبك، والشاويش جان في مسرحية الشرقاوي، يصاب بالجنون القاتل: قتل توندر على يدي زوجة مناضل استشهد، فأحبها. وقتل جان على يدي الضابط بيير حتى لا يسيء إلى سمعة العسكرية الفرنسية ويفشي أسرارها ويعطف على ضحاياها، وقتل

جورج بالطلقة الأخيرة التي بقيت في المسدس وقد أطلقها عليه رجل، سقط في الامتحان منذ لحظات ولكنه في سقوطه سكب أعماقه على الملأ، كان الخوف يعشش في قلبه فانهار من علٍ وانهار «الخوف» معه فأمسك بالمسدس وأطلق رصاصته الأخيرة على جورج. ويهرول سعد مسرعًا وسط الزغاريد إلى الخارج حيث تخفت حدة الزغاريد وتعنف أصوات المدافع وجثة الأب تتمدد في الداخل جنبًا إلى جنب مع جثة الجندي الإنجليزي الذي انتحر عقله قبل أن يتوقف قلبه بوقت طويل.

لقد تصور كثير من النقاد أن يوسف إدريس قدم لهم «بطلًا سلبيًّا» في خضم المعركة فانهال عليه بعضهم بالرجم، والحق أن مؤلف «اللحظة الحرجة» أراد أن يقدم لنا بطلًا تراجيديًّا معاصرًا فتعثرت المحاولة في غمرة «التحليل النفسي» الذي أفاق البطل على أضوائه الشديدة فأوجز في كلمات ما تطلَّب من شكسبير العديد من الصفحات وهو يخرج بهاملت من دائرة «الشك المعلق» إلى حافة اليقين المطلق. إن تبدد «الخوف» من صدر سعد بصورةٍ مفاجئة وإقدامه على «الفعل» هو نوع من «التزيد» أو التجاوز، فقد انتهت التراجيديا بمصرع الأب وإحجام الابن، وليست الرصاصة الأخيرة إلا امتدادًا غير منطقي لتطور الأحداث. ولم يعد خروج سعد إلى المعركة إلا تحطيمًا لإطار التراجيديا ودخولًا في منطقة الدراما التقليدية: أزمة تتطور إلى أن تصل إلى الذروة، ثم تأخذ في الانفراج من القمة التي تنحدر بالتدريج إلى السفح. وهي شيء مختلف عن أزمة البطل التراجيدي التي تتجرثم في تكوينه الأصيل منذ البداية، فتنتهي — فيما يشبه الحتمية — نهايةً فاجعة، ومن ثَم تتمدد طاقتها الانفعالية وحرارتها إلى داخل ذواتنا فتحدث الظاهرة التي يدعوها أرسطو بالتطهير، أما أن يحلل الكاتب بطله تحليلًا نفسيًّا يلفظ معه سعد كافة السموم التي مزقت أحشاءه، فإن هذا البطل يصاب بالشفاء المفاجئ ويتخلى عن بطولته المأساوية التي تدثرت بها دماؤنا على طول الدراما، ويتحول إلى بطل تقليدي تطهَّر «هو» من أزمته و«استراح» وتحولت معه المسرحية إلى أنشودة وطنية وذكرى جميلة.

يتضح لنا من هذا التقييم للمسرح الوطني في مصر، أن علاقته أوثق ما تكون بالتاريخ حين يخرج المنقول إلى المعقول، ثم حين يتطور من المتعقل إلى المتخيل، فلو أننا نصبنا محاكمةً تاريخية لعادل الغضبان ولويس عوض وألفريد فرج لخسر ثلاثتهم القضية، لأنهم فيما استلهموا من أحداث التاريخ وشخصياته ومواقفه، لم يرتدوا قط قلنسوة

المؤرخ؛ بل تلفعوا بمسوح الفن. وهنا تثور المناقشة التقليدية حول علاقة الفن بالتاريخ فنقول: إن الفنان قد يختار من المادة التاريخية أكثرها تجسيدًا لرمز من الرموز، وقد يختار من هذه المادة أكثرها إحكامًا في تخطيط الحدث الدرامي، وقد يختار من هذه المادة أكثرها قدرةً على تفسير فكرة من الأفكار وتقديم البرهان «التاريخي» على صحتها وقد يختار الفنان مرحلةً تاريخية بعينها ليقوم هو بتفسيرها على ضوء نظرية من النظريات، وقد يختار الفنان مشهدًا من التاريخ أو موقفًا يستهوي حاسة الخلق فيه لمجرد أن يبعث هذا المشهد أو ذاك الموقف أو تلك الشخصية بعثًا مجسمًا جديدًا. ولكن الفنان في هذه الأحوال جميعها لا يقيده شيء من التاريخ، ويقيده كل شيء من الفن. ليس هناك أدب «تاريخي» بالمعنى الدقيق للكلمة، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خامةً لفنه، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ. فالتاريخ هو الحياة بعينها وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى. وهو مستقل تمام الاستقلال عن التاريخ إذا نظرنا إليه على أنه شيء مستقل عن مجرى الحياة وجوهرها. ولهذا كانت مسرحيات سعد وهبة والشرقاوي ويوسف إدريس، «أعمالًا تاريخية» وإن لم تتخذ لنفسها أسماء وشخصيات ومواقف من وثائق المؤرخين الأكاديمية. ولكنها كغيرها من الأعمال الملثمة بأقنعة المؤرخين — سواءً بسواء — تستمد أصالتها من تعبيرها الحي المتجدد عن الحياة في تشابكها المعقد، والواقع الإنساني المركب الذي يتجاوز التاريخ — بمعنى الماضي — خصوبةً وغنًى.

على أن المسرحية الوطنية في مصر لم تكن مجرد تسجيل وثائقي للماضي ولكنها حاولت أن تواكب الحركة الوطنية المصرية منذ الثلاثينيات حتى الخمسينيات. فلا شك أن مسرحية «أحمس الأول» كانت صدًى مركزًا لمرحلة التحلل التي رافقت جيل ثورة ١٩١٩م، ومرحلة الأمل التي رافقت الجيل الجديد بعد إبرام معاهدة التهادن عام ١٩٣٦م. ولذلك فهي مسرحية عمادها الأول هو «النبوءة» فضلًا عن التسجيل والمواكبة التاريخيَّين، إنها مسرحية دافعة لحركة التاريخ إذا أسقطنا أحداثها على مسرح الأحداث الواقعية التي يتوسطها الاحتلال البريطاني لمصر. فما الهكسوس الرابضون في أفاريس وسط الدلتا إلا الإنجليز في عصرنا الحديث. بينما يمثل «سليمان الحلبي» إلى التأريخ للماضي مع قليل من الرمز إلى الحاضر، فلقد استرعى انتباه مؤلفها في المقام الأول «الحبكة الدرامية» في قصة سلمان الحلبي كما جاء بها الجبرتي، وربما كان تفسير

الكاتب المسرحي لهذه القصة التاريخية هو ما عناه في المقام الثاني، أما ما تدل عليه من أحداث عصرنا فتأتي في المقام الثالث. ولكنها تتوقف عند هذه الحدود لا تتجاوزها إلى مرحلة النبوءة. وهكذا مسرحية «الراهب» التي أرادت أن تملأ بالفن ذلك الفراغ التاريخي في وجداننا، كما أرادت أن تُزاوج بين اختيار مرحلةٍ تاريخية بعينها، وتفسيرٍ محدَّد لهذه المرحلة قد يمتد صداه إلى عصرنا الحديث دون أن يتخطاه إلى أعتاب «النبوءة» الفنية. أما المسرحيات «المعاصرة» في واقعيتها، أي هذه التي تستلهم مشاهد التاريخ القريب، فإنها تتراوح بين المسرحية التسجيلية «مأساة جميلة» التي يكاد مؤلفها أن ينحت تمثالًا لبطلتها، والمسرحية المواكبة لحاضرنا «اللحظة الحرجة» التي يكاد كاتبها أن يصوغ بها علامة استفهام أمام هذا الحاضر، والمسرحية التي تتنبأ «المسامير» بما ينبغي أن يكون عليه مستقبلنا القريب. إن هذه الأعمال جميعها تنتمي إلى التيار الحديث في المسرح المصري، التيار الذي تأثر من إحدى الزوايا بتوفيق الحكيم. ولكنه تأثر أساسًا بالتقاليد التي حاول أن يرسيها بنفسه مع بداية الخمسينيات. ولا شك أن مسرح الحكيم يواكب واقعنا، سلبًا وإيجابًا، مواكبةً فنية واعيةً برسالة الكاتب المسرحي إزاء جمهوره فهو أبعد ما يكون عن التسجيل أو التنبؤ، ولكن المسرح المصري الحديث — والمسرح الوطني جزء منه لا ينفصل — يستمد قدرته على التسجيل وطاقته على التنبؤ من ذلك التفاعل الخصب والمزدوج في آنٍ: التفاعل مع التطورات الحضارية الجديدة التي وفدت على مجتمعنا منذ قيام الثورة والإرهاص بها، ثم التفاعل مع التيارات المسرحية القادمة من أوروبا والتي يغلب على رؤية كتابها معاني التجاوز والتخطي.

بقيت نقطة أخيرة يثيرها تطور المسرح الوطني في مصر، هي غلبة نوع من البطولات على تكوين الشخصيات في هذه المسرحيات. فبينما يغلب على معظمها اتجاه الفنان إلى رؤية «نقطة الضعف» في تكوين البطل، هو الحب غير المشروع وطنيًّا في «أحمس الأول» ودينيًّا في «الراهب»، وهو الخوف من الموت في «اللحظة الحرجة»، تنحسر نقطة الضعف هذه عن مجال الرؤية في «سليمان الحلبي» وتكاد تتلاشى في «المسامير» ولم توجد قط في «مأساة جميلة». وقد تفاوتت قيمة «نقطة الضعف» بين أن تكون «بذرة سلبية كامنة» في نفس البطل من الممكن أن تتحول به إلى مستوى البطولة التراجيدية كما هو الحال في «الراهب» و«اللحظة الحرجة»، وبين أن تكون ضعفًا طارئًا قصد به المؤلف تلوين شخصية البطل باللون «البشري» الذي يحل التناقض بين البطولة والإنسانية كما هو الأمر في «أحمس الأول» و«المسامير»، ولكن «ضعف» البطل الوطني في المسرح المصري

لم يتحول في هذه الأعمال جميعها عن هدفه الأصيل، وهو تصوير المد والجزر في ملحمة الصراع بين البطل والقوى الخارجية المعطلة لكينونته الوطنية، قوى الشر والعدوان على أرض الوطن، فمن خلال العدوان على الأرض يتمدد الشر إلى أن يهصر الذات هصرًا أليمًا قد تعبر عنه لحظات «الفعل الإيجابي» كما تعبر عنه لحظات «الفعل السلبي»، سواءً بسواء، فإذا رجحت كفة الفعل الأول دعَونا صاحبه بطلًا، وإذا رجحت كفة الفعل الثاني دعَونا صاحبه ضحية الطريق المرير، وبالرغم من قيام الفعلين جنبًا إلى جنب في الشخصية الواحدة، إلا أن الصراع الجوهري في شخصية البطل يتم بينه وبين القوى الخارجية لا بينه وبين نفسه؛ بل إن تناقضاته الذاتية لا سبيل إلى حلها إلا عن طريق البوتقة الأخرى التي ينصهر فيها صراعه، ومع أن صراع الداخل مع الخارج يشي ببناءٍ ملحمي للمسرحية الوطنية، إلا أن معظم كتابها قد نجحوا في خلق نمط درامي مستقل عن البناء الملحمي وإن تواجدت روح الملحمة في مسرحية «سليمان الحلبي» وقد دبت هذه الروح البريختية في كيان المؤلف المصري للدرجة التي أرهصت بقيام مسرح ملحمي في مصر. غير أن «النمط الدرامي المستقل» هو السمة الرئيسية للمسرحية الوطنية المصرية التي تميزها شكلًا ومضمونًا عن التكوين التراجيدي أو التركيب الملحمي، فالملاحظة الأولى على بطولات هذه المسرحية، أنها تنتهي غالبًا بموت الفرد، البطل. ولكن موته ليس امتدادًا لبذرة سلبية كامنة، وليست بفعل قدر غيبي سابق على تشكيل الفرد البطل، وإنما يموت البطل الوطني — إذا مات — بفاعلية القوى الخارجية المجسدة في شرور العدوان على الأرض، وليس بفاعلية اللعنة الأبدية عند اليونان أو الخطيئة الأصلية عند المسيحية. إن «الموت» إذن لا يصوغ بطولة تراجيدية في هذه الأعمال، ولكنه لا يصوغ أيضًا بطولة ملحمية، لأن «النصر» ليس ضرورة حتمية في بناء المسرحية الوطنية، بينما هو يشكل جوهر الملحمة، وإنما تنسج «المقاومة» جوهر المسرح الوطني، سواء انتهت بالنصر أو بالهزيمة، بالموت أو بالحياة. ولكنه في الحالين ليس نصرًا ملحميًّا ولا هزيمة تراجيدية، لأن «بطل المقاومة» في أصله الواقعي ليس بطلًا تراجيديًّا يجسد مأساة الإنسان مع الكون، وهو أيضًا ليس بطلًا ملحميًّا يجسم فروسية الإنسان في العصر الوسيط، وإنما يستمد بطل المقاومة بعض عناصر المأساة من كون مقاومته عرضة للصواب والخطأ، للنجاح والفشل، فإذا ألمت به «الكارثة» لم تكن قط لعنةً مكتوبة في لوح القدر، ولم تكن قط نتيجةً مسبقة لنزال الكائن البشري مع سر الأسرار. وكذلك فإن بطل المقاومة إذا كان يستمد بعض عناصر الملحمة — وهو أقرب إليها من التراجيديا — لصراعه مع القوى الخارجية، فإنه لا ينتهي بهذا الصراع إلى نفس النتيجة الملحمية

القائلة بحتمية الانتصار. وبخاصة إذا كانت هذه الحتمية المنتصرة تسيطر على خيال شاعر الملحمة منذ البداية، فيشكل بطله وهو لا يزال جنينًا تشكيلًا متفردًا بعيدًا عن تكوين «بطل المقاومة» الذي لا يخضع لمواصفاتٍ معدة سلفًا، لأنه يخضع أولًا وأخيرًا لمتطلبات «معركة» لم يرسم دوره فيها منذ ولد، ولم يرسم له دوره فيها أحد. وتلك هي العلامة الفارقة بينه وبين أبطال المآسي، ولأنه «بطل نسبي» لا يمثل الخير المطلق في مواجهة الشر المطلق وإنما يجسد موضوعيًّا سلبيات المعركة وإيجابياتها جنبًا إلى جنب في صراعٍ مستمر تمليه مقومات الدراما، فإنه يبتعد خطواتٍ عن أبطال الملاحم. إنه يشبه البطل الملحمي في «نزاليته» لأن المقاومة في جوهرها نزال، ويشبه البطل الملحمي ثانيةً في أن نزاله نوع من الذود عن الحق ودفع للباطل، ولكن هذا النزال في جميع الأحوال يقترن بجوهر نسبي، هو جوهر المقاومة الوطنية التي لا تنضوي تحت لواء المطلقات، بل هي تتأرجح في مشروعيتها بين المد والجزر وهي حركة قوامها «النسبية» لا المطلق، لأنها ترتبط بالأرض والواقع والإنسان، وجميعها عناصر نسبية في خامة «المقاومة» التي لا علاقة بينها وبين القدر والخير والشر والمصير، وجميعها عناصر مطلقة تنتمي من أحد الوجوه إلى الخامة الميتافيزيقية، والمسرح الوطني في مصر لم يقتصر على البعد القومي وإن ركز عليه، فلعلنا نتلمس آفاق الرؤية الإنسانية الرحبة في «الراهب» و«اللحظة الحرجة» و«سليمان الحلبي»، وكذلك آفاق الرؤية الاجتماعية الواضحة في «المسامير» أي أن مسرح المقاومة المصرية قد اشتمل في معظمه على الأبعاد الثلاثة الرئيسية، القومية والإنسانية والاجتماعية، وإن ضمها إطار واحد هو المقاومة الوطنية.

الفصل الثامن

البطل الشعبي في المسرحية العربية

البطولة الشعبية هي ذلك المزيج المركب من الواقع والخرافة، فالأصل الواقعي لبطولات المقاومة يتجاوز في المخيلة الشعبية حدود الواقع وأسوار التاريخ ليجمع بعدئذٍ — في فرد واحد — خصال شعب وأغوار أمة. ولذلك كانت «الملحمة» هي أقدر القوالب الفنية على تجسيد البطل الشعبي لأن إمكانياتها الخاصة وأولها النسيج الشعري — البانورامي — قادرة بطبيعتها على نقل صورةٍ شاملة لشعب من الشعوب. ولكن العصر الحديث الذي لم تعُد الملحمة من أشكاله الأدبية المألوفة، مليء في واقع الأمر بالبطولات الشعبية الجديدة التي تختلف حقًّا عن البطولات القديمة وإن التقت معها في الكثير. وهذا اللقاء بين بطولات اليوم وبطولات الأمس هو الذي يملي على الفنان المعاصر أن يلتفت إلى «البطل الشعبي» في أيامنا التفاتًا عميقًا. إنه يرى في هذا اللون من البطولة تجسيدًا أمينًا لهذه المرحلة الملحمية — إن جاز التعبير — التي يخوضها العالم الحديث في مواجهة أبشع الإمبراطوريات التي عرفها التاريخ البشري. وهو يرى في نفس الوقت أن الشكل الملحمي التقليدي لم يعد من ألوان الفن المقبولة في عصرنا. ولذلك كان الحل فيما أعتقد هو ذلك الشكل الفني المركب الذي أبدعه برتولت بريخت، وقد سماه بالمسرح الملحمي. جاء هذا المسرح حلًّا جماليًّا وفلسفيًّا لقضيةٍ شكلت تحديًا حقيقيًّا للأدب في القرن العشرين. ومن الطبيعي أن تظلل عيون بعض النقاد في الغرب غشاوةٌ لا يرون بسببها في المسرح الملحمي إلا «مسرحًا تلفيقيًّا مصطنعًا» لا يصدر عن تقاليد الفن المسرحي وتطورها لأن هذه العيون — من زاوية الفكر — لا ترى حقيقة ما جرى في العالم بظهور الاشتراكية كمجتمع ونظام لا كفكرٍ مجرد، فقيام المجتمع الاشتراكي في تصوري هو الذي «تحدى» الأدب أن يخلق بالفن المبدع ما يوازيه في مجال التطبيق لا في مجال النظريات. وفي تصوري كذلك أن العطاء العظيم للاشتراكية في حقل الأدب هو الاستجابة الواعية العميقة

لهذا التحدي، كما تبلورت في المرحلة الملحمية من مسرح بريخت. فالحق أن هذه المرحلة هي التغير الكيفي الوحيد التالي لمسرح شكسبير مهما تعددت التجارب والاتجاهات على طول هذا التاريخ الطويل من شكسبير إلى بريخت. فلقد كانت أعمال شكسبير هي ضربة عصر النهضة للمسرح الأرسطي، ولا شك أن أعمال بريخت الملحمية هي ضربة عصر الاشتراكية للمسرح البرجوازي؛ بل إن هذا المسرح قد حاول أن «يحتوي» مسرح بريخت الملحمي كما يبدو ذلك واضحًا في تأثرات يونسكو وأوزبورن وجينيه وبنتر. ولكن هذا التأثر باء بالفشل العظيم، لأنه كان تأثرًا جزئيًّا ببعض الجوانب الجمالية، ولم يكن قط تأثرًا شاملًا بالأسس الفكرية التي قام عليها هذا البناء المسرحي الجديد. وربما يأخذ الكثيرون من نقاد الغرب والشرق معًا بعض المآخذ الفنية على المسرح الملحمي عند بريخت، وربما يبدع آخرون غير بريخت في إطار هذا المسرح إبداعًا يتجاوزه، ولكن هذا لا ينفي أن عصرًا جديدًا قد بدأ في تاريخ المسرح وأن أعمال بريخت الملحمية هي الحد الفاصل بين عهدين في هذا التاريخ.

لماذا؟ لأن بريخت قد أحس حتى الأعماق أن العالم يعيش عصرًا ملحميًّا جديدًا، ليس هو بالقطع العصر الملحمي القديم، ولكن الملامح الأساسية للصراع الملحمي كامنة بلا ريب في أحشاء هذه المرحلة الدامية التي يؤرخ لها عادةً بالحرب العالمية الأولى، والتي ما تزال تتخذ أشكالًا جديدة، فإذا كانت الحرب الأولى قد تمخضت عن ظهور الدولة الاشتراكية البكر، وإذا كانت الحرب الثانية قد تمخضت عن ميلاد النظام الاشتراكي العالمي الذي يضم تحت أجنحته أكثر من ثلث البشرية، فإن العالم لم يتخلص نهائيًّا بعدُ من الصراع المر والنضال الطويل الأمد، بل لعل حدة الصراع ومرارة النضال قد ازدادت على السنين، وكان لا بد أن يبعث من جديدٍ ذلك «البطل الشعبي» الذي ناضل الإقطاعي فيما مضى؛ بل من قبله ناضل الملوك والأباطرة مر والآلهة، لا بد له من بعثٍ جديد يرتبط حقًّا بالصراع الملحمي الذي عرفه عبر القرون والأجيال، ولكنه يتصل أوثق الاتصال بروح العصر التي لا ترتدي ثوب الملحمة القديمة لأنها ضاقت على الوجدان الحديث وأصبحت الدراما العصرية هي ثوبه الملائم. هذا البطل أو هذا النموذج، ما كان يمكن أن يعرفه المسرح البرجوازي منذ عصر النهضة العظيم إلى العصر الحديث لأنه في المراحل التقدمية لهذا المسرح لم يكن «البطل الشعبي» — المغمور أو المجهول — هو النموذج الذي تراه العين البرجوازية المجردة على خشبة الأحداث، وإنما كان «هاملت» هو البداية و«السوبرمان» هو النهاية؛ إذ كان برنارد شو — بكل ما يمثله من قيم التقدم —

هو خاتمة المطاف. حتى شون أوكيزي بكل ما يمثله من تفوق على برنارد شو لم يتمكن من اجتياز الأسوار العالية «للبطل البرجوازي». أما في المراحل الرجعية المتخلفة لهذا المسرح، فقد استهدف «البطل الشعبي» لتجاهل البرجوازية عند حسَني النية من كُتابها الكبار، وللزراية والاحتقار من ممثليها المخلصين. ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث من مرقده إلا حين اعتلى بنفسه خشبة الأحداث مع نجاح الثورة الاشتراكية الأولى التي أثبتت أهليته للبطولة وجدارته في اعتلاء مسرح الحياة قبل مسرح الفن. ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث في موطن الاشتراكية الأول بعثًا فنيًّا عاليًا لأن انعدام المسافة الموضوعية بين العين الفنية والبطل يحرمها من الرؤية الصحيحة، بينما أتيح لعينٍ بعيدة عن الأحداث، هي عين بريخت الاشتراكية، أن تعايش البطل معايشةً عميقة خصبة أثمرت — بمقدرةٍ فنية عالية — هذا «البطل الشعبي» الذي نتعرف عليه في مختلف أعمال مسرحه الملحمي. هذا البطل الذي نتعرف عليه قبل أن ينتقل من الواقع إلى الفن، في مختلف أرجاء العالم المعاصر حيث لا تزال ملحمة الصراع بين الاشتراكية والاستغلال الرأسمالي تتخذ أشكالًا متعددة من بطولات المقاومة الوطنية. والملحمة عادةً ليست فن الاستقرار وإنما هي فن النزال؛ لذلك كانت روحها هي جوهر العصر الحديث، فالنزال بين قوتين هو قانونه الأساسي، ولذلك أيضًا كان المسرح الملحمي هو فن مرحلة الانتقال العالمية من البرجوازية إلى الاشتراكية، تمامًا كما كان شكسبير هو فن مرحلة الانتقال إلى عصر النهضة. وفنون مراحل الانتقال علامات الطريق الرئيسية في تاريخ الفن، لأنها تقوم «بعملية المخاض» الصعبة فتهدم الكثير وتبني الكثير، ترفض الكثير وتقبل الكثير، تقتل الكثير وتحيي الكثير، ثم تترك بصمات الهدم والبناء وتفاصيل الرفض والقبول على عصور وأجيال، إلى أن يحدث تطور عظيم جديد لبني الإنسان، فتحدث الدورة بتمامها من جديد. وهكذا يتطور الفن ويبقى ما بقيت له وشائج تصل ما بينه وبين الإنسان، وهكذا أيضًا ينحدر الفن ويتدهور ويزول كلما انحطت ووهنت العلاقة بينه وبين الإنسان. وكم من كاتب حطم الوحدات الأرسطية الثلاث بعد شكسبير، ولكن التاريخ لم يُفسح له مكانًا إلى جانب شكسبير، وكم من كاتبٍ اتخذ من الملحمة إطارًا مسرحيًّا بعد بريخت، ولكن التاريخ لا يضعه في صفٍّ واحد مع بريخت، وذلك لأنه يتبقى دائمًا ذلك الفرق العظيم بين الرائد الذي غامر بالخطوة الأولى في طريق مجهول، والتابعين الذين يسلكون نفس الطريق. وهو فرق يتحمله بعض أولئك بمرارة شديدة لأن أسبابه في أحيان كثيرة تخرج عن طوعهم، فمن بين الذين يسلكون نفس الطريق فنانون عظماء، ولكن لحظتهم التاريخية

قد اختلفت في مدار الزمان عن لحظة التطابق مع نقطة التحول التاريخية التي تسمح وحدها — للرائد والمكتشف الأول — أن يكون شاهدها الوحيد.

ولا ينفي ذلك عن الفنانين الكبار الذين سلكوا طريقًا ممهدًا من قبل أن يبدعوا ويبدعوا وإن ضاعت عليهم فرصة الريادة الأولى لنقطة التحول، فإن إبداعهم كفيل بعديد من الريادات والكشوف في الطريق الطويل الذي ساروا فيه بعد غيرهم. ويكفيهم ذلك صدقًا مع النفس ومع التاريخ بدلًا من الافتعال والتصنع المبتذل. وهذا أيضًا هو الفرق بينهم وبين المقلدين عن قصور والمحاكين عن عجز. إن الفنان الكبير يخترق بنظرته النافذة حجب الواقع المتراكم فيرى غناه غير المتناهي، ويضيف من ثَم الشيء الكثير.

وفي عالمنا العربي الذي يعد مركزًا غنيًّا بالصراع «الملحمي» الذي أشرت إليه، يستطيع الكاتب المسرحي أن يضيف الكثير إلى تراثه المحلي. وهو إن أخلص لأرضه المحلية إخلاصًا فنيًّا وفكريًّا عميقًا، فلا شك أنه سيضيف ملمحًا ما إلى التراث الإنساني. فالتفاعل بين النظرية العامة الشاملة — كهذه التي يقدمها لنا بريخت مثلًا — وبين الواقع الجزائري هي التي قدمت لنا إحدى عبقريات المسرح العالمي المعاصر من أرض الجزائر، وأعني بها عبقرية «كاتب ياسين»، وهذا التفاعل بعينه هو الذي ألهم كاتبًا مصريًّا أن يقدم شيئًا جديدًا على تراثنا المحلي، كهذا العمل الذي قدمه نجيب سرور.

وسوف أقتصر هنا على مناقشة أعمال هذين الكاتبين، اللذين أزعُم أنهما قد تأثَّرا غاية التأثر بما يسمى «المسرح الملحمي» وبخاصة أعمال الكاتب الألماني برتولت بريخت. ولكنهما في نفس الوقت — ومع اختلاف درجات الموهبة والثقافة والمعاناة — قد تفاعلا مع واقعهما المحلي تفاعلًا خلَّاقًا أضاف شيئًا إلى التراث الإنساني عن طريق كاتب ياسين، وأشياء إلى التراث القومي عن طريق نجيب سرور.

ويعد كتاب «المسرح السياسي» الذي أصدره بسكاتور — الفنان الألماني الأصل — في أعقاب الحرب العالمية الثانية، بمثابة الميلاد الأول لفكرة المسرح الملحمي التي أصبح بريخت علَمها الأول. وليس المسرح السياسي عند بسكاتور مجرد نظرية في الدراما بقدر ما هو تحقيق فني لنظرية في الإنسان، فالإنسان كما يقول في هذا الكتاب «كائن سياسي» أولًا وقبل كل شيء، ولا بد للمسرح من هذه الدلالة جيدًا حتى يتمكن من صياغتها في أدوات تكنيكية تلائم هذا الفهم للإنسان. ولذلك يفرق بسكاتور تفريقًا جوهريًّا بين أن يكون المسرح أو الفن عمومًا، مسرحًا وفنًّا سياسيًّا، وبين أن تكون السياسة نفسها

مسرحًا أو فنًّا. فالمسرح السياسي يتخذ من الإنسان خامةً بشرية له. هذه الخامة هي الكائن السياسي الذي يُفصح عن نفسه في مختلف جزئيات الحياة وتفاصيلها وقضاياها الكلية ومشكلاتها الكبرى. ومعنى هذا أنه لا بد من خلق «المسرح الكامل» تكنيكيًّا، وهو المسرح الذي تتبلور فيه كافة منجزات الحضارة الفنية عبر العصور، فيستخدم وسائل الحركة السينمائية جنبًا إلى جنب مع وسائل التشكيل في النحت والرقص والأوبرا والموسيقى السيمفونية. هذه الأدوات جميعها تجعل من المسرح السياسي فنًّا أصيلًا على النقيض من أن تكون السياسة نفسها مسرحًا هاتفًا بالشعارات «ليست هذه الشعارات إلا عملية تسطيح مدمرة للإنسان والمسرح معًا». وقد أخلص بسكاتور لهذا المعنى الجديد في المسرح الذي كان ثورةً جارفة على المذهب التعبيري السائد في ألمانيا إبان العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. وقد كانت مسرحية «هكذا الحياة» للكاتب الألماني تولار من أولى المسرحيات التي أخرجها عام ١٩٢٧م وهي تقدم صورةً شاملة للحالة السياسية في ألمانيا بعد الحرب. وكان آخر عمل قدمه عام ١٩٦٥م مسرحية اسمها «التعليم» للكاتب الألماني بيتر يتحدث فيها عن معسكرات الاعتقال وأفران التعذيب التي أقامها النازي. وأقبل ظهور بريخت كنقطة تحول حاسمة انتشلت أفكار بسكاتور وتجارب السابقين من أبراج الذهن المعلقة في الفضاء النظري وهبط بها إلى أرض الواقع التجريبي فيما دعاه بالمسرح الملحمي، وبالرغم من كافة الجهود التي بذلها من بعده بيتر فايس، فقد ظلت في جوهرها محاولات لاهثة للحاق ببريخت دون أن تصيب جوهره العميق، بل لعلَّها من بعض النواحي كانت انحرافًا عن هذا الجوهر. ولعل تجربة كاتب ياسين هي بالدقة الطرف النقيض لتجارب فايس، جاءت تطويرًا لبريخت وتعميقًا له، وإعلانًا صريحًا بأن الشعوب «المتخلفة» التي عانت طويلًا تحت ضغط النير الاستعماري هي الخامة البشرية المرشحة في عصرنا لتحقيق أحلام بسكاتور في «مسرحٍ كامل» وتحقيق أحلام بريخت في الانتقال العملي من نظرية «المسرح السياسي» إلى واقعية «المسرح الملحمي» وتصحيح رؤية بيتر فايس — في مسرحه التسجيلي — لمعنى الثورة، وهي الرؤية الضبابية الغائمة التي بلغت ذروة غموضها في «ماراصاد». كاتب ياسين يعي ملحمية الصراع الدامي في عالم اليوم من خلال الصراع الملحمي الذي عاشته بلاده، فإذا كان العالم المعاصر في مجموعه يعيش مرحلة انتقال حاسمةً في تاريخه، فإن الجزائر تعيش في كيان كاتب ياسين مرحلة انتقال أكثر حسمًا في تاريخها؛ بل إن التاريخ الشخصي لكاتب ياسين يقول إن عينيه قد تفتحَتا على نور الحياة الحقيقية في اليوم الثامن من مايو ١٩٤٥م،

ذلك النهار الدموي الذي استقبلته الجزائر غداة انتصار الحلفاء في الحرب الثانية وقد ظن أهلها أن النصر الذي شاركوا في صنعه بدمائهم التي ناضلت ضد النازيين والفاشست هو يوم التحرير من ربقة الاستعمار الفرنسي الذي طال أمده أكثر من مائة عام. ولكن نشوة النصر أعمت المحتل فلم يرَ للحرية معنًى سوى أن يتمتع بها وحده ويسحق الثوار من أبناء الجزائر الذين استبسلوا إلى جانبه في الحرب ضد أعداء الحرية بمعناها الأرحب، حرية الإنسانية كلها. ولونت رصاصات الفرنسيين الثامن من مايو عام ١٩٤٥م بلونٍ قانٍ يشهد على أن إيمانهم بالحرية إيمان ناقص ومحدود بأهدافهم العاجلة والضيقة، وكذلك هو إيمان موقوت بموازين اليوم القوة والضعف.

تفتحت عينا كاتب ياسين وأذناه على لون الدم وطلقات الرصاص، والجثث تتراكم فوق بعضها البعض، فتساءل من الأعماق ما إذا كانت هذه هي النهاية؟ لم تكن سنه قد تجاوزت السادسة عشرة حين أدرك في ذلك الوقت المبكر أنها لا يمكن أن تكون النهاية أبدًا، فالطغيان الهتلري نفسه قد لقي مصرعه ككل طغيان، وربما كان ما يتصوره المرء في عجلة من أمره أنه النهاية ليس إلا البداية الحقيقية لجولات المد والجزر التي تتبادل فيها الثورة مع الاستعمار مراكز الشد والجذب في صراعٍ بطولي هائل لا سبيل إلى تعريفه إلا بأنه صراع ملحمي. إن مسرحيته الأولى التي بدأ في كتابتها بعد ذلك اليوم المشهود في تاريخ الجزائر بسبع سنوات (١٩٥٢م) أو انتهى منها عشية انطلاق الثورة الجزائرية المسلحة (١٩٥٤م) لهي الدليل الناصع على أن وجدان كاتب ياسين قد عمل كالرادار، فالتقط الظواهر البعيدة عن مستوى البصر المألوف. لقد مر الثامن من مايو ١٩٤٥م أمام أعين الكثيرين وكأنه أزمة عابرة، ولكن البصيرة النافذة للفنان قد رأت في «مخزون» ذلك اليوم ما تلاه من أيام. فماذا تقول مسرحيته الأولى «الجثة المحاصرة»؟

تقول إن بناءها الدرامي يعتمد على دعامتين هما الشخصية والموقف، فالحدث أو الأحداث تكاد تنعدم. والشخصية ليست «كائنًا يتطور» ويتشابك مصيره الخاص ببقية المصائر، وإنما هي «حالة من حالات الوجود» دائمة الحركة حقًّا، ولكن من الداخل، والموقف ليس تتويجًا لمسار الكائنات والأشياء، وإنما هو «زاوية من زوايا الرؤية» التي تجسد بها الشخصية حالة وجودها. والشخصية تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة، فهي ليست كائنًا واقعيًّا محضًا كما أنها ليست كائنًا خرافيًّا محضًا، ولكنها «مركب» جديد من الواقع والخرافة. والموقف كذلك ليس مساحة من المكان، ولا مسافة

من الزمان، وإنما هو ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية في نفس الوقت. والشخصية متمايزة عن الموقف حقًّا، ولكنها ليست منفصلة عنه مطلقًا. إن «الشخصية في موقف» هي عماد التطبيق الملحمي الخلاق في مسرحية كاتب ياسين الأولى، وهي من ناحيةٍ أخرى مسرحية تجريبية، لهذا فهي تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة وإن احتفظت بجوهرها الأعمق. فالمسرحية تتحول في بعض مراحلها إلى مونولوج درامي طويل يتبادل «الموقف» مع الكورس حينًا ومع الجمهور أحيانًا، ولكنه يحتفظ دائمًا «بمنطقة أمان» تحصن المتلقين من نشوة الاندماج وسحر الغيبوبة. والمسرحية تتحول في بعض مراحلها إلى شعر خالص يتبادل «الرؤيا» مع النثر الخالص، ولكنه يحتفظ دائمًا «بنفحة شعبية» تحمي البطل من الانزلاق إلى وهاد الشعر العدمي، أو التحليق حينًا في سماء الشعر الغنائي.

فنحن مع «الأخضر» بين الجثث التي تراكمت على ناصية شارع شهير من شوارع حي القصبة بالجزائر. وصوت الأخضر الجريح هو الصوت الوحيد الذي ينبعث من ظلمات الشارع الذي يقبع في طرفه الأقصى بائع برتقال أمام عربته الفارغة. والموتى يلفظون أنفاسهم الأخيرة في يأسٍ تجسده حركة الأذرع والرءوس الهاذية. إذن فنحن مع الكاتب نعيش ما وراء الحدث الأصلي وهو المذبحة التي وقعت في هذا المكان، المذبحة التي نجمت عن قتال مرير غير متكافئ بين جنود فرنسا وثوار الجزائر. والأخضر، في تلك اللحظة هو «حالة من حالات الوجود» دائمة الحركة حقًّا، ولكن من الداخل: «هنا شارعنا، لأول مرة أشعر به ينبض كالشريان الوحيد المتدفق والذي أستطيع أن ألفظ أنفاسي الأخيرة دون أن أفقده. إني لم أعد جسدًا وإنما أنا شارع. لا بد لي الآن من مدفع لصرعي. وإذا صرعني المدفع فسأظل هنا وميض نجم يمجد الأطلال. وأي صاروخ بعد ذلك لن ينال مسكني إلا إذا تخلى طفل ناضج قبل الأوان عن الجاذبية الأرضية ليتبخر معي في عطر نجم في موكب ودي لا يكون الموت فيه سوى لعبة، هنا شارع نجمة، نجمتي، الشريان الوحيد الذي أقضي فيه نحبي. إنه شارع دائم الغروب تفقد فيه المنازل وضاءتها مثل الدماء بمثل عنف الذرة التي توشك على الانفجار.» بهذه الحالة من حالات الوجود تنتهي إمكانيات تطور الشخصية التي أمامنا ولا يتشابك مصيرها الخاص ببقية المصائر. ولا يعود ذلك لأنها «كائن يموت ولدته أمه على باب القبر» كما هو الحال في البطل التراجيدي القديم أو البطل العدمي الحديث، وإنما لأن الأخضر ليس شخصيةً مفردة يحركها في الحياة سلوكها الذاتي وحده، وهو أيضًا ليس رمزًا تجريديًّا يشف

عن فكرة من الأفكار ولا علاقة له بالحياة النابضة باللحم والدم. إن الأخضر على وجه اليقين «حالة إنسانية» من حالات «الوجود الجزائري» أي أنها من أحد الوجوه تجمع بين الخاص والعام في شخصية الفرد والوطن وهي على وجهٍ آخر «حالة زمنية» تجمع أشتاتًا من الماضي والحاضر والمستقبل، بحيث تخرج بعض ملامحها عن حدود الزمان. لذلك يتوحد الكائن البشري «الأخضر» في الحيز المكاني «شارع القاندال»، يصبح توحدًا لا سبيل إلى فصمه حتى ليصبح الأخضر والشارع شيئًا واحدًا، فيه ولد وعاش، وفيه سيموت مضرجًا بدمائه التي امتزجت بذرات أرض الشارع امتزاجًا أبديًّا. هكذا الموت لعبة، ويتحول الطفل الناضج قبل الأوان إلى رمز شفيف، إلى مستقبل لا يخضع لناموس الجاذبية الأرضية، لعله أغلال المستعمر وقوانين المحتل الغاصب. وهكذا النجم الذي صار إليه ورافقه في جولة علوية فوق الأطلال، هو توأم «نجمة» الشريان الوحيد الممتد من الموت إلى الحياة، فنجمة هي معجزة المسيح الجديد الذي يعبر بدمه شاطئ الموتى إلى الأحياء. وما كان للفنان أن يصوغ هذه «الحالة» الإنسانية للوجود الجزائري إلا بالشعر، حيث يخلق التوتر الوزني والتصوير الداخلي هذه الوحدة الدينامية العميقة بين الخاص والعام في شخصية الفرد والمواطن، وكذلك الوحدة الدينامية العميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالأخضر ليس مجرد مناضل جزائري سقط في ساحة النضال، وإنما هو «البطل الشعبي» في لحظة انبعاث، حتى إذا سقط فإنه سيعود مرةً ومرات، أو كما تقول عنه نجمة: «واثقون أننا سننهزم وفي قلوبنا كبرياء من يشعرون بأنهم قوم لا يهزمون. وما دام الصديق الوحيد قد هلك، فسأنتظره أكثر من أي وقتٍ مضى.» فالأخضر على النقيض من البطل التراجيدي والبطل العدمي معًا هو بطل «يعيش» وإن مات، بل قد يكون في موته أكثر حياةً. وتلك هي السمة الأولى البارزة على جبين «البطل الشعبي» في مسرحية «الجثة المحاصرة».

والموقف الذي وجد فيه الأخضر نفسه وأوجد فيه نفسه أيضًا، لم يكن «نهاية الأحداث» أو تتويجًا لها، لأن هذه الأحداث لم توجد قط على طول المسرحية، وإنما كان الموقف المحيط بالأخضر هو مدى قدرته على تجاوز أسوار الموت، بمعنًى آخر مدى قدرة الثورة على الاستمرار. وبعيدًا عنه، هو الوحيد مع الموت والمزدحم الرفقة والصحاب مع الحياة، كانت بقية الشخصيات الصانعة للديكور الحي في المسرحية تصوغ هذا «الموقف» المرير: طهار أبوه بالتبني لا يرى في الجثث إلا تغريرًا من «الرفاق» لبعضهم البعض، أولئك الذين ينبذون الكتب المدرسية وأدوات العمل ليلحقهم الجنود «بزملائهم» من الشهداء. أما مصطفى، أحد هؤلاء الذين يرفضهم طهار، فلا يرى في الجثث شيئًا

غريبًا على الشارع العتيد الذي رأى كثيرًا قبلها وسيرى كثيرًا بعدها ومن بينها جثة طهار نفسه، لأن الموت قانون الحياة فلا بأس من لقياه، ولكن بغير جبن أو «خيانة للأسلاف». وكانت هذه المرة الأولى التي يرِد فيها ذكر «الأسلاف» بالمسرحية، ولكنهم جزء لا ينفصل من نسيجها الدرامي كما سنرى. ويواصل مصطفى حديثه إلى طهار وجيله بأنهم معجبون بانتصارات الأجانب على «الأجداد» ولم يعد للنضال معنًى في عيونهم؛ فقد تدافعوا إلى عار الهزيمة بنفسية الخدم فتلذذوا بقبولها: «ودفعتكم إلى تغذية أحلام العبودية على حساب أولادكم اقتداءً بمستعمريكم، ولكنكم ستكونون آخر المخدوعين. إن أولادكم، على الرغم منكم، قد كبروا في الشارع. لم يكن لديهم وقت ليُستعبدوا، وسرعان ما رأوكم تنفقون مع أحلامكم السعيدة.» ويلتقط الأخضر عبر مونولوجه الطويل المكتوم خيط الأمل، وتنطلق من كلماته شرارة وعي نادرة وسط الهذيان والحشرجات المتوالية: «إني أسمع ضوضاء الدماء تعيش، وأعثر على صرخة أمي وقد جاءها المخاض. إنني أسمع القبيلة تعيش تحت ريح السموم التي بلغت عروقي، وأرتفع عند الغروب نحو أشجار الحور العتيقة التي يهتز قوامها ورقةً ورقة وفق اكتساح نباتي لا يمكن التصدي له.» وهكذا تفاعلت الشخصية مع الموقف الذي واجهته في دورة السؤال والجواب، دورة جدلية تضع «الشخصية في موقفها» من جديد، ولكن على نحوٍ أكثر تركيبًا، فالأخضر بالإضافة إلى أنه «حالة من حالات الوجود» هو شخصية في «موقف» بمعنى أن حركتها الداخلية تنطلق في إطار «زاوية من زوايا الرؤية» التي تجسد بها الشخصية حالة وجودها. ولقد حدد له لقاؤه بنجمة ومارجريت وحسن ومصطفى «زاوية الرؤية» هذه التي جسدت حالة وجوده، فنجمة الباحثة عنه في أعماق الكهوف: «وعرفت في مصادقة القتلة صيد القنفذ. لقد كنت دائمًا تفقدني.» هي العاشقة والمعشوقة منذ الأزل إلى الأبد، ولكنها أيضًا الهاجرة والمهجورة، أحبها منذ كانت تلك الابنة الحلوة للغانية الأجنبية وعشيقها، الجزائري المتيم، أحبها حين جمعت بين عراقة الأصل وحضارة الرحم وأحبته بمثل ما أحبها حتى هامت على وجهها باحثةً عنه بين الجثث تارةً والجرحى تارةً أخرى والمذعورين الهاربين تارةً ثالثة، لا تأبه لركلات أولئك الذين يشتهون رفس امرأة غريبة. ولكن الأخضر لم يكن هو الأخضر؛ فحين حملته مارجريت في ساعاته الأخيرة إلى منزلها أقبلت «نجمة» وقد ظنت به الظنون، وتجاوز الظن عند حسن مداه فأردى والد مارجريت برصاصة من مسدسه. على أن ذلك كله لم يكن في استطاعته أن يغير من جوهر الصراع شيئًا، لأن الأخضر دخل مرحلة الهذيان الأخيرة، فلم يكن ثمة بد من

هجره لنجمة وهجر نجمة له، ولم يكن ثمة بد من أن يقتل طهار هذا «المجنون» في نظره، والشهيد في نظر الآخرين والبطل الشعبي في نظر التاريخ.

والأخضر في «الجثة المحاصرة» هو الشخصية التي تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة، فهو يقول لنجمة: «إننا جميعًا، في هذه المدينة التي لا يطيقها الأجانب، لا نطرد أحدًا على الإطلاق. أي فاتح بوسعه أن يطعننا مرةً أخرى ويخصب بدوره قبرنا، وهو يُعلِّم أيتامنا لغته، وهو مستقر في أمان مع ذويه دون أن تزعجه احتجاجاتنا، الاحتجاجات التي تصدر من العالم الآخر، فلا أحد يمكن أن يسمعنا. وليس هذا من عدم الصراخ، إننا لم نكُف عن أن ننادي بكل قلوبنا هذا المنفى الذي نعيشه مكانكم، فوق قبرنا، أرضنا السليبة. أمن الممكن أن تكون هذه خديعة؟» وتغلق نجمة فمه بيدها المدودة حتى لا تسمع بقية الكلام، أما نحن فنفضل أن نقول له إنه بهذه الكلمات ليس كائنًا واقعيًّا محضًا ولا كائنًا خرافيًّا محضًا، لأنه من ناحيةٍ كان هو «الواقع» بعينه حين أبرز الوجه السلبي لأرض النضال المفتوحة لكل غازٍ، ولكنه من ناحيةٍ أخرى كان هو «الأسطورة» بعينها حين توحد مع الأسلاف في نداء خفي لا يتوقف من مدينة الموتى إلى عالم الأحياء أن يستيقظوا من سباتهم لمواجهة التحدي الأعظم في جولةٍ أخرى، ولعلها تكون الأخيرة. لم يعد الأخضر هنا هو المناضل الجزائري المحتضر في إحدى الزوايا المعتمة من زقاقٍ يعبر شارع القاندال بحي القصبة، وإنما هو قد أصبح لحاء شجرة البرتقال التي استند عليها بالقرب من البائع وعربته الفارغة، الشجرة التي تنذر «باكتساح نباتي» لا يقاوم، وهي الشجرة التي تسلقها ابنه علي، ابن نجمة في نفس الوقت، وراح بخنجر أبيه يقصف ثمار البرتقال من فوق أغصانها، وهي أيضًا الأغصان التي صنع منها نبلته وراح يصوب منها وابلًا من البرتقال في وجه الجمهور بصالة المسرح، بينما يدمدم صوت الكورس من بعيد: «أيها المجاهدون من حزب الشعب لا تغادروا مخابئكم.» هنا تؤدي الخرافة غايتها؛ إذ تعيد الدورة من جديد وتسلم زمام الرمز الشفيف إلى الواقع الحي ليعيد صياغته من جديد في «مركب» أكثر تعقيدًا من الواقع والخرافة، كما يبدو لنا من هذا الحوار الدال بين الأخضر ونجمة:

الأخضر:

وكجوالٍ على ظهره،
أقوم بالتسميد مختلطًا بك،
وأغمرك بفم مخيط،

مفعمًا بسحابك الممطر،
وكجوالٍ على ظهره،
أقوم بالتسميد مختلطًا بك،
أيتها الرفيقة التي لا يمكن التنبؤ بها،
أيتها الأرض التي أرهقها قمحها اليابس وقد ألقي على الأرض عنوة.

نجمة: أنا التي رأتك والمنجل يقطعك.
الأخضر:

ولكني سأخرج من صومعة الغلال،
ولن تعرفي بعد ذلك
أي هجمة قديمة تغطيك،
وسينسى
عريك
الشتوي!

والموقف هنا ليس مساحةً من المكان ولا مسافةً من الزمان، وإنما هو الفعل ورد الفعل الذي يتجاوز نطاق الجاذبية الأرضية كما نلحظ في قول مصطفى إنه: «منذ الطفولة ونحن نعلم أنه يجب أن نهزمهم. ومنذ استطعنا أن نجري أخذنا النبال ولذنا بالأدغال ولم يُجدِهم شيئًا أن يعلموا بضرباتنا قبل وقوعها. ولم يُغنِهم شيئًا أن نهلك نحن بدلًا منهم. إن قبرنا سوف يخصص لهم أبدًا. سيتساقطون مثل الذباب بتأثير غيابنا فقط. كيف يمكنهم الحياة بدوننا؟» فهذا القول الذي يبدو في ظاهره متناقضًا أشد التناقض، هو في باطنه يبلغ ذروة الاتساق لو جردنا الكلمات من أثقال المكان وتبعات الزمان وخرجنا بها فعلًا عن نطاق الجاذبية الأرضية التي تمسك بالحرف من أذن الواقع المرئي المحسوس، وترى الكلمة بعدسة العين المجردة. أقول إننا لو جردنا الكلمات من هذه الأثقال والتبعات دون أن نخرج عن مدارات الأرض لاستطعنا أن نضع كلتا يدينا على جوهر هذا التناقض الظاهري، وأعني ذروة الاتساق التي تصل إلى هذه الدرجة العالية من الدقة والنضوج، حين يتسلح المناضلون بالنبال والأدغال وحدها في مقابل المدافع والدبابات، وحين تتكشف ظهورهم للعدو بالخيانة تارةً وضعف وسائل الاتقاء تارةً أخرى، ومع ذلك «فلا جدوى» من بطش المستعمر، بل إن غياب المناضل

بالموت هو الذي يفعل فعله في المحتلين إذ يتساقطون كالذباب، فصاحب الحق الضائع تواتيه شجاعة مضاعفة — إلى حد الاستشهاد — في وجه غاصبيه وجبنهم التلقائي إزاء موقفهم الأخلاقي الضعيف أمام أنفسهم وحقًّا «كيف يمكنهم الحياة بدوننا؟» إذا كان موتنا الجزئي الموقوت إيذانًا بموتهم الشامل الأبدي؟

على أن شخصية الأخضر متمايزة حقًّا عن الموقف الذي وجد فيه وأوجد نفسه فيه، ولكنه غير منفصل مطلقًا عن هذا الموقف، لقد أخذوه إلى السجن ما دام فيه عرق ينبض، لم تشفع جراحه في الرأفة به حتى نال منه التعذيب الوحشي أعز ما يمتلك بشر، فقد عقله وخرج من جديد أكثر هذيانًا، بل لعل هذيان الموت شيء مختلف عن هذيان التعذيب؛ بل لعل هذيان الموت هو هذيان القلب النازف الذي قارب التوقف عن النبض، أما هذيان التعذيب فهو هذيان العقل النازف الذي قارب الصمت. ولقد تشابكت جراح قلبه وعقله في نزيفٍ هادر يلاحق الكلمات قبل أن تنطفئ الجذوة، قبل أن يأتي عليها هجران الرفاق «حسن ومصطفى» وهجران الأحبة «نجمة ومارجريت»، وقبل أن يأتي عليها أخيرًا خنجر طهار ذو الطعنة القاتلة، نزف الأخضر هذه الكلمات التي ينفصل فيها عن الموقف ويتصل به انفصالًا واتصالًا ليس له من آخر سوى ما تتركه الكلمات من إيحاء لا يزول:

إن شعوري يزداد بالظلم الشامل،
الآن وقد أصبحت أقل كلمة
تزن أثقل من الدمعة،
إنني أرى بلدي، وأرى أنه فقير،
أرى أنه مليء برجالٍ هوت رءوسهم،
وهؤلاء الرجال أراهم واحدًا واحدًا في رأسي.
لأنهم أمامنا، والوقت ينقصنا للسير وراءهم.

تلك هي المشاعر التي اجتاحت الأخضر في عزلةٍ كاملة عن الموقف المحيط به، ولكن الوشائج بين هذه الوحدة العميقة والعالم من حولها هي التي تنفي عنها صفة اليأس المطلق؛ إذ هي وحدة القهر لا وحدة الاختيار، ليست وحدة مقدورة في لوحٍ مكتوب ولكنها وحدة الاضطرار التي تمليها روح الاستشهاد عند البطل الشعبي كجزءٍ لا يتجزأ عن كيانه كبطل مقاومة. وهو البطل الذي تناديه أمه — أم الأخضر وأم كل ثائر —

تنادي اسمه الذي يزداد في أحشائها ثقلًا حتى إنها فقدت ثلاثة فصول من أربعة «لكي تنجب وحشًا هاربًا» ما إن شب عن طوقه حتى رحل إلى فرنسا، ولكنها تعلم أنه عاد «إنه لا يقوم بزيارتي أبدًا، وهو يصر على أن يحيا في الشارع مثل قاطع طريق.»

إن «الشخصية في موقف» هي عماد التطبيق الملحمي الخلاق في مسرحية كاتب ياسين الأولى، وهي من ناحيةٍ أخرى مسرحية تجريبية لم تستوِ على قدميها إلا فيما تلاها من تجارب ومحاولات تتراوح بين الأخذ عن بريخت والعطاء للمسرح المعاصر، ولكنها في جميع الأحوال تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة كالاستغناء عن الحدوتة والأغنية الشعبية، وتحوير زاوية الرؤية للبطل التي دعوناها بالموقف، وإحلال «الأسلاف» أحيانًا مكان الآلهة، ولكن مسرحية كاتب ياسين في نهاية الأمر تحتفظ من مسرح بريخت الملحمي بجوهره الأعمق: البطولة الشعبية.

وهي البطولة التي لا تمتزج بالحالة النفسية للكاتب، وإنما هو يضع فيها ما يسميه بريخت «حالة العالم»، إنه بعبارةٍ أخرى يضع فيها شيئًا يقوم على الملاحظة الموضوعية هو نقيض ما يُسمَّى عادة بالحالة النفسية. وهي أيضًا البطولة التي تمركز الشخصية وسط متناقضات متصارعة أبدًا، فهي إذا لم تكن في حالة تطور «كمي» في موازاة الأحداث الخارجية، إلا أنها دائبة التغير من الداخل حيث لا يوجد كائن إنساني — يقول بريخت — يستطيع أن يكون واحدًا في كل لحظة، فالظروف الخارجية لا تكف عن التغير «وتوازن الشخصية الداخلي يتعدل بالتالي، وما يُسمَّى بالأنا المستمرة مجرد أسطورة». إن وظيفة المسرح البرجوازي — كما يستطرد بريخت — هي تقييم ما هو غير زمني لأن تمثيله للإنسان يقوم على ما تعودنا تسميته بالإنسان الخالد: «فالحكاية يتم بناؤها الفني بطريقة تجعلها تخلق مواقف ذات مغزًى عام وتسمح للإنسان في كل عصر ومن كل أصل، للإنسان عمومًا أن يعبِّر عن نفسه.» فالظروف الخارجية — بالمسرح الطبيعي — تتغير والبيئة تتنوع ولكن الإنسان نفسه لا يتغير. ورغم ذلك — ويا للمفارقة العجيبة — نجد المتفرج في المسرح الدرامي (المسرح القديم في نظر بريخت، أي المسرح البرجوازي) يقول: نعم، ذلك ما أعانيه أنا أيضًا، هكذا أنا، هذا شيء طبيعي تمامًا، وسيكون دائمًا على هذا النحو، إن ألم هذا الكائن يهزني لأنه ما من مخرج له، إنه لفن عظيم، لا يوجد ما يصدمني هنا، إنني أبكي مع من يبكي وأضحك مع من يضحك. لذلك كان المسرح الملحمي على النقيض من هذه المفارقة العجيبة، ليست البيئة في إطاره

وعاءً زجاجيًّا جامدًا تشكل الإنسان وفق طبيعتها فحسب، وليس الإنسان كائنًا خالدًا غير قابل للكسر والتغير مهما تقلبت البيئة في أنواء الظروف ورياح الوجود، وإنما يلغي المسرح الملحمي هذه المفارقة العجيبة بواسطة ما دعاه بريخت بالتبعيد أو التغريب، ويضرب لنا مثلًا للتقريب فيقول: «يتحقق التبعيد حين يسأل البعض: هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ إن من يسألني هذا السؤال يعرف غالبًا أنني أنظر إليها عدة مرات لكنه بسؤاله هذا ينتزع مني النظرة التي اعتدت أن ألقيها على ساعتي، هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء.» من هنا كان السرد في المسرح الملحمي بديلًا للحركة في المسرح الدرامي، وأصبح المتفرج رقيبًا يوقظ فاعليته الذهنية ويرغمه على اتخاذ القرارات بدلًا من أن يدخل المتفرج ضمن الحركة ويستنفد فاعليته الذهنية ويعطيه الفرصة لإطلاق مشاعره، فهو هنا غارق في شيء ما بينما المتفرج على المسرح الملحمي يتخذ مكانه أمام شيء ما، إنه لأول مرة يصبح «متفرجًا» حقيقيًّا، ولا يتحول بالاندماج السحري إلى جزء لا ينفصل عن الوهم الماثل أمامه على خشبة المسرح. إنه في المسرح الدرامي يشارك في الأحداث، وفي المسرح الملحمي يتخذ مكانه أمامها. والمحور الدرامي في المسرح التقليدي هو التجربة الحية والمشاعر المحفوظة كما هي والإيحاء، وهو في المسرح الملحمي «رؤيا للعالم» ومناقشة، والمشاعر تندفع إلى مستوى الوعي. ويصور المسرح البرجوازي الإنسان على فرض أنه معروف، والمسرح الملحمي لا يستخدم آلات التصوير لأن الإنسان لديه موضوع بحث وتحقيق باعتباره «عملية» لا أحد المعطيات الثابتة كما هو الحال في المسرح البرجوازي. إن الإنسان في المسرح الملحمي كذلك كائن اجتماعي يحدد الفكر على النقيض منه في المسرح التقليدي حيث الفكر يحدد الكائن. والمسرح الدرامي يصب اهتمامه على حل العقدة، وكل مشهد يمهد للتالي في نمو عضوي وتتابع في خط واحد وتطور مستمر، بينما المسرح الملحمي يصب اهتمامه على التتابع وكل مشهد قائم بذاته ويقوم كاتبه بعملية مونتاج كاملة في تتابع متعرج وقفزات. وأخيرًا فالمسرح التقليدي «شعور» أما المسرح الملحمي «فعقل» دون أن نغفل دور العقل في الشعور ولا أن ننقص العاطفة من العقل، إلى غير ذلك من علامات فارقة، بين المسرحين أحصاها في جدولٍ محكم البناء الناقد صبحي شفيق في إحدى دراساته الرائدة عن بريخت. وكذلك ما نستطيع تلمُّسه من فروقٍ أوردها بريخت نفسه إيجازًا وتفصيلًا في «الأورجانون القصير» و«المسنجكارف».

حينئذٍ نكرر القول تأكيدًا على أن كاتب ياسين في هذه الحدود قد حافظ على جوهر المسرح الملحمي، حافظ عليه في تطبيق خلاق لموضوعات خطرت على ذهن بريخت يومًا

في «القاعدة والاستثناء» و«طبول في الليل» و«الإنسان الطيب» ولكنها استقت عند كاتب ياسين نبعًا ثرًّا جديدًا هو قضية الجزائر مع الاستعمار الفرنسي التي تختلف بلا ريب عن قضية الحرب والاستعمار والاشتراكية كما عرفها بريخت بين الحربَين، وكما عالجها بعد الحرب العالمية الثانية. وكذلك فالتراث القومي فكرًا وفنًّا عند كاتب ياسين مختلف أشد الاختلاف عن هذا التراث بالنسبة لبريخت.

فمن التراث الشعبي العربي استلهم كاتب ياسين شخصية «جحا» في مسرحيته التالية «مسحوق الذكاء». وهي كوميديا لا تعتمد مطلقًا على التراث الفرنسي في الهزليات الساخرة التي بلغت قمتها عند كاتب عظيم كموليير، وهو كاتب يحظى بشعبيةٍ كبيرة عند الجمهور الجزائري المتحدث بالفرنسية حتى وقتٍ قريب؛ بل لقد أثر تأثيرًا واضحًا في رواد المسرح الجزائري من أمثال «رشيد قسنطين» و«محيي الدين الباشطرزي». ولكن كاتب ياسين الذي تمثل التراث الفرنسي جيدًا قد وعى في وقتٍ مبكر أن تراثه القومي الخاص يستطيع أن يمده بزاد روحي لا ينفد لو أنه أكب على تطويره بما يتسق مع روح العصر شكلًا ومضمونًا. وكوميديا «مسحوق الذكاء» محاولة ناجحة في هذا السبيل، أي في تذويب التناقض الموهوم بين الأصالة والعالمية. فشخصية «سحابة دخان» المستمدة في قسماتها الخارجية من شخصية جحا الشعبية، تعمد إلى استخدام أساليب جحا المعروفة فولكلوريًّا من سخريةٍ لاذعة تنسجها المفارقات اليومية في الحياة إلى توجيه هذه السخرية نحو «الأقوياء» من البشر المستكبرين ذوي السلطة من الطغاة. سحابة دخان يبدأ «مساخره» مثلًا بمشاجرته مع الكورس ورئيسه الذي أصر على ترديد كلمة «سلام» أكثر من مرةٍ تحية إلى سحابة دخان فيضيق بهذه المبالغة ضيقًا شديدًا يدفعه إلى صفع رئيس الكورس. وحين يتوجهان إلى القاضي «يمثل» سحابة دخان المشهد الذي حدث بينه وبين المجني عليه فيوجه السلام إلى القاضي أكثر من مرة، بمناسبة وغير مناسبة حتى يضج القاضي ويغلي دمه ويفور فلا يكون من سحابة دخان إلا أن يكتفي بما حدث للقاضي دفاعًا عن نفسه. ثم يدخل مع الكورس في حوار آخر حول كلمة «إن شاء الله» التي لا تقل «ضراوة» في سوء الاستعمال عن كلمة «سلام». ولكن السخرية من بعض العادات الشعبية وتقليدها ليست هي المحور الذي تدور حوله كوميديا «مسحوق الذكاء»، وإنما السلطان والمفتي والعلماء، ذلك المحور الذي يقيمه كاتب ياسين كستار يختفي الغاصب الأجنبي من ورائه، فكان لا بد لمن يناضل الاستعمار أن يكافح عملاءه المحليين في وقتٍ واحد، وتلك هي القيمة التي يكتسبها «سحابة دخان» وإن ارتدى ثياب

جحا الشعبية، فهو يجسد مقاومة الشعب الجزائري الحكم المطلق ممثلًا في السلطان، وحكم المال ممثلًا في المفتي، وحكم الدين ممثلًا في العلماء. ومن باب «الألاعيب السحرية» يدخل سحابة دخان إلى حلبة الصراع مع هؤلاء الأقطاب الثلاثة الذين يعوقون نضال شعبه ضد المحتلين الأجانب. هكذا يوهم دخان سيادة السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهبًا لولا أن العلماء يفوتون عليه الفرصة بألاعيب سحرية مضادة. ولكنه يتحداهم في المرة التالية حين يوهم السلطان بأن لديه مسحوقًا أكيد المفعول في الدماغ؛ إذ يحولها من رأس صلد كالحجر إلى وهج دائم الإشعاع بالذكاء. ويستنشق السلطان «كيس الرمل» فيقول صراحة: «أحس بشعور غريب، يبدو أن هذا المجنون على حق أحس بشعور غريب ربما كان هو الذكاء.» ويستضيف سحابة دخان السلطان في بيته حيث يراود زوجته عن نفسها بينما يكون «الفيلسوف الشعبي» قد أخذ حذاءه خفيةً فغلاه وسلق نعله وأتى به مطبوخًا أمام السلطان الذي لا يشعر بشيء إلا عندما يهم بالخروج فلا يجد حذاءه. ويدخل المفتي في صراع مماثل مع سحابة دخان حين يصمم على الإيقاع به بمناسبة شهر رمضان فيوكل إليه مهمة إعلان بداية الصيام ونهايته؛ إذ لا بد أنه سيخطئ الحساب «ويرتكب هفوةً فتثير الشعب عليه» ويحضر سحابة دخان وعاءً ويطلب من زوجته أن تذكره بوضع حصوة صباح كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى جاء العيد. غير أن عاصفةً رمليةً تهب ذات يوم فتملأ الوعاء بالحصى وتفشل الحيلة، وعندما يثور الشعب ويأتي إليه متسائلًا عن يوم العيد يسألهم هو بدوره عما إذا كانوا يعلمون ما سيقوله لهم فأجابوا دفعةً واحدة «لا» فقال: إذا كنتم بلغتم من الجهل هذا القدر فماذا أستطيع أن أفعل لكم، احضروا غدًا. وفي الغد طرح عليهم نفس السؤال فأجابوه «نعم» فقال: إذن فلماذا جئتم، أنتم لا تحتاجون إلى كلامي، احضروا غدًا. وفي الغد يحتالون عليه بقول بعضهم «لا» والبعض الآخر «نعم» في وقتٍ واحد. ولكنه يكشف الحيلة قائلًا: بعضكم يعلم والآخر يجهل، إذن فليخبر العالمون من يجهلون. ولا يتبقى أمام سحابة دخان سوى رجال المال، فيقول ووجهه مرفوع نحو السماء (نحو بيت أحدهم على نحوٍ أدق): «يا إلهي سامحني إذا تضرعت إليك في الشارع؛ لأنني لم أجدك في الجامع.» ويطلب من الله مائة قطعةٍ ذهبية لحاجته الشديدة إليها وحتى يتثبت من أن الله هو إلهه حقًّا. وكالسلطان والمفتي اللذَين أرادا الإيقاع به من قبل، يحاول أحد التجار — وقد دعاءه — أن يوقع به فيسقط عليه من علٍ تسعًا وتسعين قطعةً ذهبية. فهل آمن سحابة دخان؟ كلا، بل وذهب إلى السلطان مع التاجر الذي طلب منه نقوده

وإن دفعه الجشع إلى الادعاء بأنها مائة قطعة، تلك التي أخذها «الفيلسوف» ويصفعه على وجهه ويخرج. فما كان من «سحابة دخان» إلا أن صفع السلطان قائلًا: «حينما يعود خصمي رُد له هذه اللطمة بكل عدالة.»

على أن السلطان قد أحس بما لمسحوق الذكاء من مفعول سريع وحاسم فأراد أن يوقع بالفيلسوف الشعبي إيقاعًا لا مخرج منه بتعيينه مربيًا للأمير، حتى لا تتزايد شعبيته بين الجماهير فيهدد السلطنة في عرشها. وهي إشارة من المؤلف إلى محاولة السلطات غير الوطنية أن «تحتوي» أصحاب الأفكار الثورية بالجاه والمال حتى يفقدوا ثوريتهم على بساط الغواية والإغراء. ولكننا فجأةً نرى أشكال دائرة تتسع رويدًا رويدًا نتبين فيها صورة عقاب! هذا على الشاشة، أما على خشبة المسرح فنرى الضوء ينتقل ويضعف تدريجيًّا على شبح علي (ابن نجمة والأخضر)، ومرةً واحدة يتغير إيقاع المسرحية من إطار الكوميديًّا الشعبية إلى إطار التراجيديا الأسطورية، فها هو ذا «علي» وقد هام في الصحراء يتيمًا مشردًا، وطيف العقاب لا يكف عن مطاردته: «منذ ساعة الاغتصاب والهروب ومنذ ذلك الحين وبدون هوادة، أتربص وأغتال لأبعد الطائر عن الظلام والظلام عن الطائر، ولقد ذرفت دموع الجنون.» ويقرر رئيس الكورس أنه ليس لدى الشعب ما يؤاخذ به «عليًّا»، وذلك حين قفز علي مضطربًا من نومه صارخًا «ماذا جرى؟!» ويتبادل أفراد الكورس مع رئيسهم هذا الحوار:

الكورس: إنه بدون شكٍّ متمرد. صديق للشعب يضطر أن يعيش بدون أصدقاء.
رئيس الكورس: أو لاجئ فاقت تجاربه سنه، وجردته الحرب من إنسانيته.
الكورس: لا بد من سبب لكي يعيش المرء هكذا في الصحراء.

ويحاول علي أن يفسر بالأسطورة ألغاز الواقع الكثيف فيجيب: «الأسلاف تنبَّئوا لنا أنه حينما تحل الساعات الأخيرة للقبيلة، فإن على النسر النبيل القوي أن يتخلى عن مكانه لطائر الموت والهزيمة، لكنه أمر قليل الأهمية، طوطمنا قائم. إنه طائر صعب المراس.» ويشير رئيس الكورس إلى شجرة ويطلب من علي التوجه إليها: «هناك شخص مدخن للحشيش وفيلسوف شعبي، إنه يبحث عنك. إنه ينتظرك.» ويتعارفان. وقبل أن يبدأ سحابة دخان في إعطاء درسه الأول لعلي يطلبه السلطان فيترك صينيةً عليها حلوى مسمومة «لأحد المشتركين في المؤامرة على الدولة»، ويحذر عليًّا من الاقتراب منها، ولكنه لا يكاد يتوارى حتى يقبل عليها في نهم. وهكذا يدرك سحابة دخان حين يعود أنه «من هؤلاء التلاميذ الذين لا ينتظرون نهاية الدرس». وحينئذٍ تدلف إلى المشهد

الأخير: شجرتان تمثلان الغابة، وقبة من الكريستال تمثل قصر الأمير، ورئيس الكورس يُلقي نظرتَين: إحداهما على الشريد القادم من الصحراء والأخرى على من يظن نفسه بمنأًى عن كل خطر، ثم يتساءل: «من منهما السعيد، وأيهما الشقي، حتى الحلم سلعة للتبادل.» فيجيه أفراد الكورس: «حتى الحلم صفقة ساخرة.» ويبدأ حوار بين علي والأمير ينتهي بأن يحطم علي زجاج القبة الكريستال، ويتبادل رئيس الكورس مع أفراده هذه الكلمات:

رئيس الكورس (في الظلام)**:** أخيرًا قد حطموا حاجز الأحلام.
الكورس: أخيرًا قد أصبحوا أحرارًا.
رئيس الكورس: إنهم يغوصون في الغابة.
الكورس: بناقص أمير.
رئيس الكورس: لقد أدَّى المتشرد رسالته.

ويومئ الكورس بالأحداث الكبيرة التي على وشك الحدوث، فلن يلبث الشعب يسير إلى العاصمة، والقبة الزجاجية اختفت، والسلطان حزين وهرم مستلقٍ على عرشه. ويقترب منه ثلاثة شبان من بينهم علي يقولون إنهم أصدقاء الأمير وإنه ليس بعيدًا عن هنا (فيظهر على التو ممرضان يحملان نقالةً بين أفراد من جيش التحرير يحرسون كل المنافذ)، ويذهل السلطان منكرًا أن يكون هذا ابنه، ولكن عليًّا يشرح الأمر في هدوء: «أنا متأسف. نحن متأسفون. أنت الذي أردت الحرب، فاختطفنا الأمير لكي نحميه من دسائسهم ولكي نضطرك أن تتفاوض مع جيش التحرير الذي كنت مصممًا على سحقه في حين أنه ساعد على تدعيم عرشك، لقد مات الأمير وأنت السبب.» ويهذي السلطان: «أنا السبب؟ أنا السبب؟» ويستكمل علي تفسيره لما حدث، فقد هاجم فرسانه كالجراد على مناضلي جيش التحرير الذين لم يتجاوزوا عدد الأصابع حين هزموا في هجوم: «كنا ننتظر الموت حين ظهر لنا العقاب.» وفي الهجوم الثاني كان قد جثم على صدر الأمير وضم جناحيه كأنما يريد أن ينام هو أيضًا. وهنا تعلو حشرجة الأمير ويحوم العقاب على الشاشة فيقول الكورس وسط الظلام إن الأمير يحلم حلمه الأخير «أيها العقاب ابتعد»، فيختتم الرئيس مشهد المأساة الأسطورية بنفس الكلمات: «أيها العقاب ابتعد، إنه يحلم حلمه الأخير!»

إذا نحن خلعنا عن سحابة دخان رداء جحا الشعبي ألفيناه بطلًا شعبيًّا من نوعٍ جديد، هو ذلك النوع الذي يقوم بدور الأنبياء في المسرح الديني، هو ذلك الصوت

الصارخ في البرية مبشرًا بقدوم المسيح. وكأنه يريد أن يقول إنه بموت الأخضر لم يمت «البطل الشعبي»، ولم تختفِ قامته عن ساحة المقاومة الجزائرية؛ بل ترسبت في التكوين الملحمي لشخصية الجزائر وصراعها مع الظلم والاستغلال. والفيلسوف الشعبي إذن هو مرحلة «التمهيد» الوسيطة بين مقدمات النضال في «الجثة المحاصرة» ونتائجه في «الأسلاف يتميزون غضبًا». أي أنها مرحلة التحضير «للظهور الجديد للبطل الشعبي» حيث يعود أكثر تعقيدًا وتركيبًا. في خاتمة «الجثة المحاصرة» يشير المؤلف في وضوح إلى حزب الشعب ويطلب من المجاهدين ألا يغادروا مخابئهم، وفي خاتمة «مسحوق الذكاء» يشير بوضوح إلى جيش التحرير ويحيط السلطان علمًا بأن عرقلته لتقدم هذا الجيش هي التي أدت إلى قتل وحيده. وهكذا يواكب كاتب ياسين النضال الجزائري خطوةً خطرةً مبرزًا أهم السمات التي تميز هذا النضال. ففي «مسحوق الذكاء» يزدوج النضال بين جبهتَين: الجبهة الداخلية، وهي الأساس الدرامي في هذه الملهاة الشعبية، والجبهة الخارجية التي لا يركز عليها المؤلف إلا قرب الخاتمة ليصل بينها وبين آخر أجزاء الثلاثية «الأسلاف يتميزون غضبًا»، وعلى الجبهة الداخلية يناضل البطل الشعبي معوقات الكفاح على الجبهة الخارجية من حكم عميل وعبادة للمال واستغلال للدين.

فإذا خلعنا عن البطل الشعبي في «مسحوق الذكاء» ثياب جحا، والتفتنا إلى عناصر البناء المسرحي من ديكور وتمثيل وموسيقى، لَتأكد لنا الرداء الملحمي الأصيل لهذه المسرحية. يصف بريخت الديكور في المسرح الملحمي بقوله: «إن مناظره جُمل ذات مداولات عن الحقيقة. فهو يرسم خطًّا جريئًا دون أن يدع التفصيل غير الضروري أو الزخرف ينال من الجملة، التي هي جملة فنية وفكرية. ولكنه فيما يتعلق بالمعمار — أي عندما يبني الأشكال الخارجية أو الداخلية — يقنع بإعطاء إشارات.» ومنذ المشهد الأول في «مسحوق الذكاء» يقتصر الديكور على أقل ما يلزم: شجرتان وجانب جدار يكون حاجزًا، وشجرة أخرى منزوية، ونخلة جدباء، ثم يلعب الظل والضوء بالتبادل دورًا رئيسيًّا لا في تجسيد الليل والنهار ولا في التركيز على وجهٍ والتخفيف عن آخر، وإنما في إضفاء جو «الخرافة» على المشاهد بحيث تبدو الشاشة التي يظهر عليها العقاب أداةً طبيعية مكملة للضوء والظل وليست من «المسرح السحري» في شيء. إن لقاء الواقع بالأسطورة في هذا الجزء من الثلاثية يكاد يكون لقاءً تقريريًّا، فالخاتمة ليست نهايةً كوميدية تقليدية، وإنما جاءت همزة وصل بين الواقع والأسطورة؛ بين عنصرَي البناء الملحمي للبطولة الشعبية. ويذكر بريخت عن طريقة الأداء في المسرح الملحمي أنه

يعتمد في الأساس على العقل قبل العاطفة، وعلى التغريب قبل المشاركة الوجدانية. ونحن نلحظ بلا ريب أن دور الكورس في مسرح كاتب ياسين يختلف في الكثير عن دوره في المسرح الإغريقي ويقترب في الكثير من المسرح البريختي. إنه يقوم — هنا — بدور «العازل الشعوري» بين المتفرج والتمثيل، وهو العازل الذي يحول بينه وبين «الاندماج». وكذلك الموسيقى التي كانت في الأوبرا الدرامية «تخدم» التعبير أمسَت في الأوبرا الملحمية «توصله» فقط، وكانت «تقوي» النص فأصبحت «تفسره» فقط، وكانت «تصويرية» فأضحت «تتخذ موقفًا»، إلى غير ذلك من خصائص تعرفْنا عليها في العرض الملحمي عند بريخت — كما أوضحها الدكتور أمين العيوطي في دراسة له بهذا العنوان — وقد تعرفنا عليها في مسرح كاتب ياسين كأوضح ما تكون في ملهاته الشعبية.

وتبدأ «الأسلاف يتميزون غضبًا» حيث تنتهي «الجثة المحاصرة» على وجه التقريب، وتصبح الملهاة الشعبية الساخرة وسيطًا بينهما، يحمل في تضاعيفه أحداث «الجثة المحاصرة» ويقوم بتوصيلها فيما يشبه الهمس إلى «الأسلاف». وحين أذكر الأحداث لا أقصد بها الخطوط الخارجية للزمان والمكان، وإنما أستهدف ذلك المناخ الملحمي الذي أنجب لنا بطلًا شعبيًّا صميمًا هو «الأخضر» من صلب الأرض التي تمور بالثورة، ومن صلب التاريخ الذي أنجب «المرأة المتوحشة»، وبهما معًا — ومن خلالهما — يولد «العقاب» طائر الموت ورسول الأسلاف، ذلك هو المحور الذي تدور من حوله الأحداث الجديدة منذ أن يهرب حسن ومصطفى من أسوار السجن الذي دخلاه عشرات المرات من قبل، إلى أن يتنكرا في ثياب الضباط الفرنسيين ليستدرجا «طهار» — قاتل الأخضر والإقطاعي الجزائري المعتمد على أسياده الأجانب — ثم يصرعه مصطفى برصاصة حتى يجف دم الأخضر بعد أن يتعرفا منه على وادي المرأة المتوحشة الذي تعيش فيه «نجمة» شريدةً بعد أن مات الأخضر، وحيدةً مع «العُقاب» الذي تلبس روحه. ولعلنا نذكر نهاية «الجثة المحاصرة»، إذ تسلق «علي» ابن الأخضر ونجمة شجرة البرتقال المرة وأخذ يقطف من ثمارها ليصوبها في نبلته على الجمهور، وأمه تحذره من هذا البرتقال المر. لو تذكرنا هذه الخاتمة وعُدنا إلى فاتحة الأسلاف نرى نجمة لا تزال عند شجرة البرتقال ذات الثمار المرة، وفي حوار مع الكورس تحدد لنا الدور الذي يلعبه العقاب: «حيثما يحوم فإن عظام الموتى تكون قريبة، وحينما توجد عظام الموتى، توجد الأسلحة.» ويحدد العقاب بدوره الدور الذي يلعبانه معًا: «زهرة وجذر لا يفترقان، اثنان عنيدان، إني أستيقظ معها، وكلٌّ منا يقضي لياليه في أحلام الآخر.» وبصورةٍ عامة يعترف العقاب

بأنه طائر الموت ورسول الأسلاف، وبصورةٍ عامة كذلك تعترف نجمة أنه الأخضر وقد عاد من وطن الأموات رسولًا من الجد القديم قبلوت يحفز الأحفاد على مواصلة النضال والثأر للأجداد من الآباء الذين استسلموا يومًا وباعوا الدم بالماء. والعلاقة بين العقاب والمرأة المتوحشة هي نفس العلاقة بين الأخضر ونجمة حتى ليقول العقاب بالحرف الرامز: «مهما حاولت أن أطير فإن ظلي ما زال موغلًا في دم المرأة المتوحشة، وأشعر بأني نشوان، كما لو لم أنتشِ في حياتي.» وليس الدور الذي تلعبه المرأة المتوحشة إلا ذلك الدور الذي كان ينبغي على الأخضر أن يتمه لولا أن شاء كاتب ياسين أن يتحول به من بطلٍ تقليدي إلى بطلٍ شعبي يمزج الأسطورة بالمأساة في موكبٍ واحد تبين عنه كلمات نجمة: «أسلحتنا ساذجة ومخيفة شأنها شأن الشعب الذي يهرول بعد أن مسته النبوة، نعم سنغسل الهزيمة القديمة، وأرضنا وقد عادت إليها الطفولة، فإن حميتها القديمة ستتقد في كل أرجاء البلاد.» ويلتقط كورس الفتيات هذه النغمة المناضلة ليردد وراءها: عليكم أن تدربونا على استطلاع طريقنا بين النجوم، في أشواك الغابة حيث تكتمل ألوان الصيف الحمراء. وأخيرًا — كما يقولون — قذف عمالقة الغابة بالحصاد الكاذب في النار، ونستمع إلى صوتٍ يهمس بين الحين والحين «إنها الحرب».

ويرتدي حسن ومصطفى القناع من جديد، ويذكر مصطفى أن البعض ممن لا يكفون عن الثرثرة يقولون إن الحرب انتهت، ولكن حسن يؤكد أن الشعب يعرف أن حربًا مثل هذه لن تنتهي يومًا. ويتبلور الموقف شيئًا فشيئًا ويقول مصطفى: «في هذه الصحراء حيث لا نملك شيئًا ولا يحمينا شيء، حيث لا تصلح أساليب قتالنا، إذ لا مفر من الاشتباك في أرضٍ منبسطة مكشوفة ومن أن يواجه جيشٌ جيشًا آخر، في وضح النهار، في هذه الصحراء حيث نشعر أننا لاشيء، هذه الصحراء التي لم تحتفظ بآثار أية إمبراطورية، لا تستطيع أيه دولة أن تفزعنا أو أن تفسدنا. إن من عانى مما تصفعنا به الشمس من قنابل ساعة الظهيرة لا يخشى هجوم البعوض.» والأخبار تقول إن بعض البدو شاهدوا عند الحدود الغربية امرأةً في خمار أسود في صحبة أخريات كن يتبعن قافلة. ويجزع حسن ومصطفى مما حدث للمناضل عبد القادر، إذ وقع فريسة الخيانة وسُلم للعدو على الحدود، ويسرع الاثنان في طريقهما حتى يصلا مشارف المكان. وفي جنح الظلام يقتل حسن الجندي المرافق للقافلة ويسفران عن وجهيهما فتصيح نجمة، والعقاب يضرب جناحيه بغضب: «الأخضر، الأخضر، انتشلني، انتشلني. لا أريد أن أقع تحت سيطرة السلطان الذي خان جده جدنا، نعم، تذكر عبد القادر وكيف خانه في العام

السابع عشر من أعوام كفاحه، السلطان الذي أثارت انتصاراته غيرته، نعم، السلطان السابق الذي يرسل اليوم خليفته كلابه في أعقابنا. إنه يستغل حدادنا كما يستغل الحرب ليساوم في ثمن صحرائنا نظير تراب جثثنا، هذا بعد أن سلم للشرطة أصابع يدنا الخمسة، نعم زعماؤنا، الخمسة الذين تسبب في أسرهم، نعم أتذكر الأخضر؟» وهما معًا يذكران الأخضر، بقلبٍ واحد يحتم عليهما — بعد انفرادهما بنجمة — الاختيار الهائل: أحدهما للموت والآخر للحياة، أحدهما للعقاب والآخر لنجمة. ويتبادل الصديقان «نظرةً صاعقة» لكليهما يوقنان بعدها أنه لا بد من أن يموت أحدهما ويطلقان الرصاص في وقتٍ واحد فيموت حسن. ولا يجد الكورس أفضل من تشبيه كل حرب بحرب اليونان من أجل هيلانة حتى لتصبح الحرب هي أقرب طريق بين الحب والموت. ويرتدي الكورس ثياب الأسلاف لينصح الأحفاد أن يأخذوا أماكنهم في مراكب الموت ويلحقوا بأسطول الأسلاف الذي لا يُقهر والذي أوشك أن ينتصر على الزمان والمكان. وتوجه رئيسة الكورس أنظارنا إلى مصطفى حيث لا يستطيع أن يقامر بمصير المرأة التي يحبها ولا يستطيع أن يتخلى عنها ولا يستطيع أن يوقظها أو ينقذها من العقاب ولا أن يحميها من المهاجمين «ولا يقرر القتل» وهو يقول في صوتٍ أذبلته المأساة: «أيتها المرأة المتوحشة، إن إراقة هذا القدر القليل من دمائك إنما هو الجريمة الوحيدة التي أراني محرومًا منها.» ويقبل صوت رئيسة الكورس كالصدى اليتيم والموجع في آن: «الويل للفاتح في كل فتح من فتوحاته، فالمرأة التي لا تقهر حدادها لا ينتهي.» وهنا — يقول كاتب ياسين — تحتل الأسطورة مكان الصدارة بالنسبة للتاريخ، فهذا جوهري لحل عقدة المأساة حيث تظهر الأسطورة أكثر صدقًا وأكثر وضوحًا من التاريخ: «هذا يشكل انتقام الكلمة القديمة وانتقام الشعر في المسرحية على المسرح.» ونحن نشعر مع الكورس أن نجمة قد أمست فريسةً تخلفت قليلًا عن موعد افتراسها ولكنها لن تفلت بأية حال، والكورس ينبه إلى أن أكثر من حيوان كاسر في انتظارها، فهو يبكيها مقدمًا: «لقد نهبك حب الرجال الذين كانوا يحملونك على مناكبهم أثناء القتال، والذين لن تقدم أيديهم على إنهاضك من سقوطك.» والعقاب يخط دائرة الانتقام وتتوسل رئيسة الكورس إلى زميلاتها أن يهربن، ويتلاحم المنقار الرهيب مع الخنجر في يد الرجل المقنع، ثم يعاود الطائر تحليقه ونتائج المعركة في منقاره تقطر دمًا: «لقد فقد الرجل المقنع حتى وجهه.» وتتوالى أصداء الحرب فيما يصل آذاننا من صوت الرصاص القادم تحت جنح الظلام، والجنود يسددون بنادقهم على أفراد الكورس، ومصطفى يتحسس طريقه — وقد فقد

بصره وتلطخ قناعه بالدم — نحو المرأة المتوحشة التي يركلها الجنود ليتأكدوا من أنها فارقت الحياة ولا يمس مصطفى جثتها لأنه يتهاوى فاقد الرشد، ويظهر العقاب من جديد تاركًا الجثتين في ظلامٍ تام، ولكن الكورس يردد: «كلا، لن يموت. إنه من أولئك الذين يقضون أزهى سنوات حياتهم في السجن أو في مستشفى المجاذيب، إنها ليست المرة الأولى.» ثم يختتم الدراما الملحمية بهذا الوعد القادر: «كلا، لم يحِن الوقت لأنْ نموت، ليس هذه المرة، لقد ماتت المرأة المتوحشة ولكن الحرب اتخذت شخصيتها، والحرب في حاجة إلينا.» وتؤمِّن رئيسة الكورس على هذا الختام الواعد بقولها إن الأسلاف راضون، ومنذ أن توصلنا إلى حل رموز رسالتهم وإلى إذابة أغلالهم وإلى أن نحيا حلمهم نسهر على رقادهم، لم يعد في وُسع الأشباح أن ترفع جبينها من جديد، «ذلك أن الأسلاف راضون» كما يكرر الكورس للمرة الأخيرة.

ولعلنا نلاحظ من الوهلة الأولى في هذا الجزء الأخير من ثلاثية كاتب ياسين أنه يركز على استخدام الكورس استخدامًا «شاملًا» إن جاز التعبير، فهو ليس مجرد ديكور سلبي يزين الأحداث ويمنح جوها مناخًا خاصًّا، وإنما هو أحيانًا يقوم بدور الرواية التقليدي في الملاحم الشعبية، وأحيانًا أخرى يعلق على ما يدور فوق خشبة المسرح نيابةً عن المؤلف أو عن الجمهور أو عن القدر المجهول كما هو الحال في المسرح اليوناني، وأخيرًا فإنه بتمثيله عدة أدوار كدور الأسلاف أو دور المناضلين أو دور الجنود إنما يشارك مشاركةً إيجابية في «تجسيم» العمل الفني بنفس القدر من المشاركة في «تجريده»، سواء بالتعليق أو بالرواية، هذا «الشمول» في استخدام الكورس تجريدًا وتجسيمًا يحقق أول ما يحقق تلك السمة البارزة في مسرح كاتب ياسين وأعني بها الطابع الملحمي الخاص الذي يأخذ الكثير من بريخت، ولكنه يعطي الكثير أيضًا يعطي البطولة الشعبية في المسرحية لحظاتٍ مفعمةً بالحضور الحي الخلاق، أي أنه يعطيها أبعادها الحقيقية الكامنة في تلك العلاقة الغريبة بين المرأة المتوحشة والعقاب، فالبطولة الشعبية «حاضرة» بالرغم من غياب البطل الشعبي: الأخضر. بل ربما يذهب الفنان إلى ما هو أبعد ليقول إن البطولة «تحضر» بغياب البطل. ولقد سبق أن قلنا عن نجمة — المرأة المتوحشة — إن لها من الجزائر الجديدة نصيب، ولها من الجزائر القديمة نصيب ولها من فرنسا نصيب، وقد تفاعلت هذه الأنصبة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فأثمرت هذه الثورة التي كشفت حتمًا الحجاب عن وجهها، ولكنها لم تنسَ قط أصلها ومنبتها. وإذا كانت نجمة قد باحت بسرها، أي بسر العقاب المزدوج الدلالة حيث إنه طائر الموت من ناحية،

ورسول الأسلاف من ناحيةٍ أخرى، فإن هذا البوح يقتلها هي الأخرى، يقتلها بيد أقرب المقربين وأصدق الأصدقاء. ولكن قتلها لا يعني موتها، كما أن قتل الأخضر لا يعني موته، وإنما هي إحدى صور «الفداء» التي لم تتخلص منها أساطير الشرق القديمة والحديثة. وبالرغم من العلاقة الحميمة بين مسرح كاتب ياسين والمسرح الغربي، إلا أن عودته إلى هذه الشعائر البدائية والطقوس الموغلة في القدم هي عودة إلى جوهر المقاومة في هذا الجزء من العالم: الفناء هو الطريق الوحيد إلى البقاء والحياة الأبدية، وهو دائمًا فداء فردي وإن امتزجت الفدية بروح الجماعة. هكذا يحوم طائر الموت فوق ضحاياه من «الأفراد» مذكرًا بأن أجنحته العريضة السوداء التي تمتص رحيق الحياة من قلوبهم هي السبيل اليتيم أمام «بقاء الذات والآخرين» ولذلك كان طائر الموت رسولًا من الأسلاف في نفس الوقت، أي رسولًا من قبل الجماعة — ولو أنها ميتة — إلا أنها حية نابضة في صفوف الكورس من الرجال والنساء. ولذلك أيضًا كان الأخضر «بطلًا شعبيًّا» لا بطلًا فرديًّا، أي بطلًا ملحميًّا، لا بطلًا تراجيديًّا. هو بطل شعبي يناضل بالحياة عندما كان حيًّا، وهو بطل شعبي يناضل بالموت بعد انتقاله إلى وطن الأسلاف. والموت متجسدًا في شخصية «العقاب» إنما يقوم بهذا الدور المعقد والمرعب في آنٍ؛ هو يقوم بما كان على الأخضر أن يقوم به في حياته، فيقتل مصطفى «طهار» الذي طعن الأخضر طعنة الموت، ويجهز مصطفى على حسن غريمه في حب المرأة المتوحشة، ولكن مصطفى والمرأة المتوحشة كليهما تقضي عليهما «الحرب». وإذا كان مقتل طهار يشبه إلى حدٍّ كبير مقتل الضابط الفرنسي والد مارجريت من حيث إنهما التعبير الأمثل عن أعداء الثورة، فإن مقتل الأخضر وحسن ومصطفى والمرأة المتوحشة يشبه إلى حد كبير مقتل عبد القادر الذي سُلم على الحدود، ويشبه الزعماء الخمسة الذين تم أسرهم. مصرع الأولين هو مصرع الثورة المضادة، ومصرع الآخرين هو تدشين الثورة بالدم، أي ولادتها من جديد عبر «الفداء العظيم» الذي يكرس البطولة الشعبية للأخضر حيًّا وميتًا، إنسانًا وعقابًا، طائرًا للموت ورسولًا للأسلاف، وهي البطولة التي تحمل — على أكتاف الفرد — أعباء الجماعة، كما تحمل على أكتاف الحاضر أعباء الماضي والمستقبل، وهي التي حملت أولًا وأخيرًا مهمة إنجاز مسرح ملحمي حديث فوق أرض الجزائر. مسرح يعتمد على دعامتين هما الشخصية والموقف، فالأخضر ليس «كائنًا يتطور» وإنما هو «حالة من حالات الوجود» دائمة الحركة حقًّا ولكن من داخلها، وانتصار الثورة الجزائرية ليس تتويجًا لمسار الكائنات والأشياء وإنما هو «زاوية من زوايا الرؤية» التي

يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية. والأخضر يقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة، بين المرأة المتوحشة والعقاب، بين الأسلاف الموتى والمناضلين الأحياء، فهو ليس كائنًا واقعيًّا محضًا ولا كائنًا خرافيًّا محضًا وإنما هو «مركب» جديد من الواقع والخرافة. والجزائر ليست مساحةً من المكان، وثورتها ليست مسافةً من الزمان، وإنما هي ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية في نفس الوقت. والأخضر — كحالة من حالات الوجود — يتمايز عن انتصار الثورة كزاوية من زوايا الرؤية يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية، ولكن الأخضر في تمايزه عن الثورة ليس منفصلًا عنها مطلقًا. إن «الأخضر في الثورة» هو عماد التطبيق الملحمي الخلاق في مسرحية كاتب ياسين، وهو الإضافة العظيمة إلى النظرية البريختية وإن تمثل جوهرها الأعمق.

يختلف الأمر بالنسبة لنجيب سرور اختلافًا عميقًا، لأن ارتباط كاتب ياسين بالتراث الفرنسي ارتباطًا مباشرًا يختلف عن ارتباط الكاتب المصري بالأرض المحلية في المقام الأول، وبالتراث الإنساني ارتباطات غير مباشرة. ومن هنا أقول إن إضافة نجيب سرور الحقيقية تتم في المستوى المحلي، بتأصيل المسرح المصري من ناحية، وانفتاحه على العالم من الناحية الأخرى. وهي بالتالي إضافة محلية لا ترتقي حقًّا إلى مستوى الإضافة الجزائرية ولكنها تسهم بدور جدي وفعال في تطوير المسرح المصري.

وأولى المنجزات التي حققها نجيب سرور في «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» على التوالي، أنه طوع الشعر الحديث تطويعًا روائيًّا ومسرحيًّا شارك في إنقاذه من الجمود والبوار. ولا شك أن المحاولات المسرحية في إطار الشعر الحديث قد سبقت تجربة نجيب سرور، ولكن هذا الشاعر المسرحي استطاع أن يحقق نجاحًا في التئام الجراح التي أصابت المسرح الشعري بأضرار بالغة في بنائه المزدوج. ذلك أنه كثيرًا ما تلاشى الوجه الدرامي للمسرحية الشعرية تحت سطوة المساحيق الغنائية التي تفتت الهيكل العام إلى مجموعة من القصائد المتناثرة لا يضمها سوى الخيط الواهي من الزمان أو المكان أو الموضوع. أما تجربة نجيب سرور فقد تلافت إلى حد كبير هذا المأزق، لأن صاحبها أراد منذ البداية أن يكتب مسرحًا خامته الشعر، وليس العكس. وثاني المنجزات التي حققتها «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» أن شاعرنا المسرحي قد استلهم التراث المصري استلهامًا جديدًا، لا يعتمد على «إعادة الصياغة» كمنهجٍ تعبيري يستوحي الفولكلور ولا يتجاوزه، وإنما

يعتمد على «إعادة الخلق» كمنهجٍ يستوحي الفولكلور حقًّا ولكنه يتجاوزه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقًا. وثالث المنجزات التي أحرزها نجيب سرور لمصلحة المسرح المصري هو هذه اللغة التي نجح في تسويدها على المسرح النثري ألفريد فرج، أما صاحب «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر»؛ فقد صاغ منها لغةً شعرية جديدة قادرة على تمثل التعارض بين الشخصية وقناعها المسرحي، وقادرة كذلك على امتصاص التناقض بين الشعر والمسرح.

ولا سبيل إلى اعتبار «ياسين وبهية» روايةً شعرية كما دعاها المؤلف، كما لا سبيل إلى اعتبار «آه يا ليل يا قمر» مأساةً شعرية كما جاء على الغلاف؛ بل لا سبيل في النهاية إلى تقييم أي منهما على انفراد، فالحق أنهما عمل واحد أراه يمثل الخطوة الأولى الجادة في بناء مسرح ملحمي مصري. على ذلك تصبح «ياسين وبهية» — رغم طولها — مجرد برولوج إلى «آه يا ليل يا قمر»، وتصبح لغتها الشعرية الفصيحة واعتمادها المطلق على الراوي، أمرًا مبررًا وبالغ الأهمية في التمهيد للحلقة الرئيسية التي تلتها، وهي الحلقة التي تستبدل الراوي بالكورس والشخصيات المسرحية والحدث، وهي أيضًا الحلقة التي تسيطر عليها العامية المصرية في قالبها الشعري الحديث. أي أنني في هذا البحث أتناول عملًا «واحدًا» من فقرتين: الأولى هي قصة ياسين، والأخرى هي قصة أمين، وهما معًا يشكلان أزمةً واحدة ذات وجهين، الوجه الاجتماعي للثورة، والوجه الوطني، كما أراد نجيب سرور أن يبوب التاريخ النضالي للشعب. وهي في ظني أولى الأخطاء الفكرية التي أدت في تسلسلها المنطقي إلى بعض الأخطاء الفنية. وإذا كان اختيار الفلاح وجهًا اجتماعيًّا للثورة يعد اختيارًا موضوعيًّا؛ فقد كان اختياره للعامل وجهًا وطنيًّا للثورة أقل موضوعيةً وأبعد النماذج لتمثيل الفكرة الفنية.

وقد أخذ النقاد على «ياسين وبهية» عند صدورها في كتاب، أنها تبعد كثيرًا عن الموال الشعبي الشهير في الصعيد المصري، ويخيل إلي أن المسافة بين الموال المتداول والحكاية التي سردها الشاعر المسرحي هي «الإضافة» التي تحسب له لا عليه. فلقد نسج نجيب سرور بصبر أيوب تارة، وصبر بنيلوب تارةً أخرى هذا النسيج الجديد للموال الشعبي، فأخذ على عاتقه منذ البداية أن يتخلى في الكثير عن البناء الخارجي للموال، وأن يدخل في صميمه، يستلهم روحه في إعادة بنائه.

هذه الروح هي التي دفعت الفنان لاختيار البيئة المصرية في «بهوت» إحدى قلاع الثورة على الإقطاع في ريفنا. وهذه الروح هي التي أملت عليه اختيار ياسين من بين جميع الرجال في بهوت ليكون علمًا على هذه الحكاية الدامية التي جرت أحداثها ذات

يوم أسود من أيام نضالنا، ولكن ياسين — وهو رجل كبقية الرجال — لم يخرج على إطار الصورة الشاملة للقرية المكافحة؛ بل كان ابنًا عاديًّا من بنيها يفسح الشاعر لأزمته موقع البطولة من خشبة المسرح لارتباطه في الموروث الشعبي بقصة حبه لابنة عمه بهية، وبهية فيما يحاول الفنان الحديث هي مصر في انتصارها وانكسارها، في أفراحها وأحزانها. والزواج من بهية هو الامتحان الذي يعانيه الفقر والكدح في جيب ياسين وجسده، في يقظته ومنامه. وتنتهي اللوحة الأولى بهذا التعريف السريع لياسين وبهية، ذلك الصبور كالجمل، وتلك العاشقة للأمل. وتكاد هذه اللوحة أن تشتمل على أهم السمات الفنية لبقية اللوحات، فالراوي هو الشخصية الرئيسية وبالتالي فمنطق الحكاية هو المنطق الرئيسي. ولكن الراوي يتوارى حينًا لياسين وأحيانًا لبهية، حينًا لعمه، وأحيانًا للقدر. والمزاوجة بين الفصحى والعامية تتم من خلال السرد التقليدي للراوي، والحوار الذي يتخلله لبقية الشخصيات، حينئذٍ تتحول اللغة إلى صياغةٍ فصيحة للعامية. والتضمين هو صورة أخرى للربط بين اللغتين وبين المستويين، وبين الزمان والمكان، فالأمثلة الشعبية والأغنيات الفولكلورية ترِد بكاملها بين أقواس. ويتقيد الشاعر بالتفعيلة الواحدة وأوزانها في الشعر الفصيح، ويتحرر منها أحيانًا لحساب الشاعر المجهول، وكثيرًا ما يكسر هذه الأوزان وتلك ليقترب من النثر أو لاكتشاف وزن جديد، الأمر الذي لم يصل إليه على الإطلاق.

وتدور الجوزة بين الراوي والفلاحين، يصورون بهوت بنقيضيها: الفلاحون والباشا، وهي الصورة التي سبق أن تعرفنا عليها في الأدب الروائي وبخاصة في قصة عبد الرحمن الشرقاوي «الأرض»، وإذا كان الري هو محور العمل الفني في هذه الرواية الرائدة، فإن «بهية» وما ترمز إليه هي محور العمل الفني في «ياسين وبهية». والمحور الفني في كلا العملين هو همزة الوصل بين القضية العامة والقضية الخاصة. وإذا كانت مشكلة الري في «الأرض» من المشكلات العامة المباشرة، فإن مشكلة بهية من المشكلات الخاصة غير المباشرة. وغالبًا ما يقسم هذا المحور العمل الفني إلى نوع من الاستقطاب الفكري، فالفلاحون إلى جانب ياسين وبهية، أو أن العكس هو الصحيح، فياسين وبهية إلى جانب الفلاحين ضد الباشا الإقطاعي بكل ما يمثله من رموز خاصةٍ وعامة، أو على وجهٍ أدق الرموز المزدوجة.

غابت الشمس ونامت ظلمة القبر على كل البيوت،
هكذا تبدو الليالي في بهوت،

بسواد الكحل ما لم ينقذ الناس القمر!
من رأى في الليل عفريتًا بآلاف العيون،
كلها تقدح كالزند شرر؟!
هكذا القصر الكبير،
كان يبدو من بعيد!
الثريات شموس في النوافذ،
والمصابيح على السور نجوم،
غير أن الضوء لا يدخل منها في بهوت،
للحواري والأزقة،
والكهوف.

ومن أبلغ أدوات التعبير التي أجاد نجيب سرور استخدامها أداة الحلم، وهو بالطبع يختلف عن الحلم المونولوجي، أي الحلم بضمير المتكلم على حافة اللاشعور. ذلك أن الحلم في «ياسين وبهية» هو الحلم المروي وإن روته بهية بنفسها، وهو أقرب إلى حلم اليقظة في حالة الوعي. وكان أول أحلامها التي روتها لأمها أنها كانت تركب مركبًا في بحر لا يبدو له شاطئ، والمراكبي هو ابن عمها ياسين، يرتدي شالًا أحمر وقد حطت فوق رأسه حمامة بيضاء، ولكن ما إن بدا الشاطئ على البعد حتى هبت رياح مسعورة قلبت المركب، وبهية تغالب الموج بصراخها المتواصل، بينما ياسين يمضي فوق الموج سعيدًا. ولا يقتصر استخدام الفنان للحلم للتنبؤ بما سيكون، وإلا لتحولت بقية اللوحات إلى أدوات تنفيذية لا أكثر تصيبنا بالإرهاق والملل. وإنما يتجاوز الحلم في هذه المقدمة الشعرية الطويلة مهام النبوءة إلى ترسيخ فكرة «القدر» في الحياة اليومية للفلاح المصري، والمواقف التفصيلية إزاء هذه القوى المجهولة التي تتعارض وتتقاطع، تتناقض وتتلاقى إلى أن يتجسد القدر كفكرةٍ ميتافيزيقية مجردة في القدر الاجتماعي كفكرة واقعية مجسدة. ولقد فسرت الأم حلم ابنتها على نحوٍ متفائل، كما فسرت ضاربة الودع نفس الحلم على نحوٍ أكثر تفاؤلًا، وبهية وحدها هي التي أحس قلبها بانقباضٍ مخيف، أما ياسين فقد أطلق ضحكةً ساخرة من هذا الحلم ومن كل حلم.

ومن أهم أدوات التعبير التي أجاد نجيب سرور استخدامها الفلاش باك السينمائي، فهو لا يروي القصة من البداية مرورًا بالوسط إلى النهاية، وإنما هو يربط بين حادث عابر أو ذكرى طارئة وبين السياق الأصلي للحكاية بأن يفتت هذا السياق إلى مجموعة

من اللحظات غير المنتظمة حقًّا، ولكنها تجري في تدفق نحو مصير محتوم مهما تفرع عن النهر هذا الجدول أو ذاك، ومهما تشابكت الروافد وتفرعت بين المنبع والمصب. هكذا لا نعرف كيف تعرف ياسين على بهية إلا قرب نهاية اللوحة الثالثة، كما لا ندري عن قصة أبيه شيئًا إلا في المنتصف تقريبًا. وهكذا يتقدم بنا الزمن لحظةً ويعود بنا لحظات، لا بالمعنى السيكلوجي الذي عرفته الرواية الحديثة في الغرب، ولا بالمعنى السينمائي البحت، وإنما لترسيخ فكرة «الزمن» المرادف الآخر لفكرة القدر. وهو تارةً الزمن الميتافيزيقي الذي لا يخضع لتصور «التتابع»، وتارةً أخرى هو الانعكاس الاجتماعي للزمن الذي يكاد لا يغير شيئًا من طبيعة هذه الفئة من البشر وكأن البؤس والتعاسة جزء لا ينفصل من هذه الطبيعة. وبالتالي كان اليأس هو المقدمة الحقيقية للمأساة في حياة ياسين وبهية.

ومن أهم أدوات التعبير كذلك التي أجاد نجيب سرور استخدامها، المزاوجة بين الخاص والعام في حياة هذه القرية الشقية وأحزان الشخصيات التي اختارها الفنان لحكايته، فهو يخصص كثيرًا من المشاهد عن بهوت بأسرها بفلاحيها وأرضها وتاريخها، ثم يخصص مشاهد أخرى عن ياسين وبهية. ولكنه يلضم بين المشاهد بخيطٍ سحري لا يُرى، يجعل منها مشهدًا واحدًا في ضفيرةٍ واحدة، بحيث تصبح قضية ياسين هي قضية كل إنسان في هذا الزمان وهذا المكان، كما تصبح مشكلة بهية هي مشكلة كل فتاة في هذه القرية. ياسين مثلًا هو صورة جديدة — مكرورة ولكنها جديدة — لصديقه أدهم وصديقه إبراهيم اللذين أحبهما «بعد بهية» حبًّا كالعبادة. ولم يكن هذا الحب إلا مشاركةً في البأس واليأس. وكذلك بهية التي طلب رب القصر المرصع بالمرايا أن تنضم إلى «القطيع» ليست إلا ككل بنت من بنات بهوت، تذهب إلى «هناك» لطيفة وخفيفة، وتعود ثقيلة «مثل قربة».

ولم تبدأ متاعب ياسين منذ أن رأى الوجوه من حوله وقد تجمعت فجأةً، وإنما تبدأ هذه المتاعب من قبل أن يولد، وترافقه طيلة العمر، وتبقى من بعد أن يموت. هذه المتاعب التي عني نجيب سرور بتجسيدها في «ياسين وبهية» هي ذلك الاستقطاب المر بين حياةٍ رغدة تحياها قلة من الباشوات في ريف مصر، وبين تعاسة وجوع وعُري الغالبية الساحقة من الجموع المهدودة ليل نهار. هذا الانشطار الحاد بين حياتين هو الذي أقام جدارًا عاليًا بين ياسين وأحلامه. وكم من مرةٍ حلا له في أويقات الحب اللذيذة

تحت ظل النخلتين والقطار يمر بالعاشقين يقول كلامًا يتفق مع هواجس القلوب، كم حلا له أن يفكر في «الهرب» من بهوت، ولكن كيف، والمواسم تتابع في إثر بعضها البعض دون جدوى؟ دون أن يقدر هو على تحويش المهر ودون أن يقدر عمه على تجهيز البنت! وظلت «أحلام» ياسين معلقة في حالة تأجيل مستمر، إلى أن نطق القدر الاجتماعي بالحكم ممثلًا في طلب الباشا لبهية أن تنضم إلى قطيع خدمه من بغايا وعاهرات. حينئذٍ توقفت الأحلام عن التحقيق وانقلب الواقع وحشًا مفترسًا يلقي نظرة «كالرصاصة» على قصر الباشا بثرياته وشموسه. ولم تكن أحلام ياسين بمعزل عن أحلام القرية كلها، حتى جاء اليوم المقدور في حساب الزمان — الذي لم يكف عن التراكم لحظةً واحدة وإن بدا صامتًا لا يتحرك — وأقبلت معه كلاب الحراسة إلى حقول الفلاحين لتنهب وتنهب، وإذا بفأس تنتصب تتلوها فئوس، غابة من الحقد تزحف، تقابلها على الجهة الأخرى، غابة من الظلم. وانتصرت يومها البنادق الشريرة على الفئوس المظلومة انتصرت كلاب الحراسة على الفلاحين، وكانت الخسائر هذه المجموعة الهائلة من الجثث وتلك البرك من الدماء، ربما نحن نميز منها جثة ياسين والدماء التي افترشت شاله الأبيض، ولكن هذا التمييز الذي نصل إليه برفقة بهية وشعر نجيب سرور ليس تمييزًا لبطولة فرد من الأفراد، فالبطولة في «ياسين وبهية» معقودة للقرية المصرية المناضلة، وإنما نحن نستطيع أن نميز جثة ياسين وشاله الأحمر — وقد تحقق حلم بهية على نحوٍ مختلف أشد الاختلاف عن تفسير أمها له وتفسير ضاربة الودع ويكاد يقترب من الضحكة التي أطلقها ياسين ساخرًا ربما حين سماعه، فهو قد تعود على أن يكون الواقع عكس الحلم — نميز جثته وشاله إذن لأن ياسين يعبر عن أحد وجوه البطولة لا عن البطولة نفسها، يعبر عن جانب «الأزمة» التي تكاملت فيها قضيته الخاصة مع قضية بهوت. وهي الأزمة التي تمثلت له في أحد أحلامه، وقد شب في بهوت حريق هائل أتى على كل ما يملكه الباشا، وها هو يمتطي صاحب القصر كأي حمار مطيع ولقد شب الحريق حقًّا فاشتعلت الثورة في بهوت، ولكن الواقع ينتهي بعكس ما انتهى إليه الحلم فيسقط ياسين وغيره من الرجال في برك من دماء.

غير أننا لا ينبغي أن ننسى بهية، فهي بموت أحلامها لا تموت، لأن بذرة المقاومة قد تخمد ولكنها لا تموت. والمقاومة في شخصية بهية أن تغالب القهر وتقف على قدميها، أن تصمد في وجه أعتى العتاة ولو بالصبر، حتى لا تصبح دماء ياسين وغيره من الرجال دماءً بلا ثمن؛ ذلك أن بهية تضمر في تكوينها ذلك الرمز الشامل لبهوت كلها، بل ولمصر

كلها. هي ذلك الامتداد اللاشعوري من جانب الفنان، لسنية في «عود الروح» وحميدة في «زقاق المدق»:

هي تدري أننا حين نموت
لا نعود،
لم يعد يومًا من الموت أحد،
لبهوت،
رغم هذا فالبذور
ليس تفنى، حين تدفن،
ربما الإنسان أيضًا، ليس يفنى
حين يدفن،
ولهذا قد يعود،
هو ياسين لها،
ذات يوم!
ذات يوم!

فليس ياسين بالنسبة لها — ولنا — إلا ذلك المعبود في رواية توفيق الحكيم، وعباس في رواية نجيب محفوظ، ذلك المناضل الذي لا يُرى في «عودة الروح» ويَلقى مصرعه في «زقاق المدق»، تختلف المواقع والأحجام والرمز واحد، رمز المقاومة الخفية والمعلنة، الجزئية والشاملة، الخاصة والعامة، بلورها مؤلف «ياسين وبهية» في تلك الأزمة اللاهبة للبطولة.

وليس من شك في أن هذه «المقدمة» التي دعاها نجيب سرور «ياسين وبهية» تمهيدًا لمسرحية «آه يا ليل يا قمر» هي من الناحية الفكرية في غير موقعها. فالحق أنه بالرغم من أن النضال ضد الإقطاع في مصر قد واكب النضال ضد الاستعمار إلا أن العمل الفني يتخذ صيغة التعميم وهو في طريقه إلى التاريخ. لذلك كان الأوفق من الزاويتين الفكرية والفنية أن يبدأ الفنان بالنضال «الوطني» ضد الاستعمار الذي يتشابك بغير شكٍّ مع النضال الاجتماعي ضد الإقطاع، ثم يتلوه بالنضال الثوري من أجل مجتمع عادل، يتشابك بدوره مع النضال ضد الاستعمار، ولكن الصورة حينئذٍ تبدو أقرب إلى المنطق الفني والتاريخي معًا. فالصورة «الوطنية» لا تخلو من ظلال «اجتماعية» والصورة

الاجتماعية لا تخلو من ألوان وطنية، ولكن الأحداث في إطار التعميم، أي في إطار الفن، تقدم الصورة الوطنية ككل على الصورة الاجتماعية ككل دون إغفال للظلال الثانوية والألوان الفرعية. غير أن الفنان في اعتقادي، كان يخطط لعمله الفني على أساس التقابل والتكامل بين القرية والمدينة، بين العامل والفلاح بين الإقطاعي والمستعمر، بين بهوت وبورسعيد. هذا التخطيط هو المنطق الذي يمكن اكتشافه وراء «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر»، فياسين في بهوت يصبح أمين في بورسعيد، وقصر الباشا يتحول إلى معسكرات الإنجليز، وبهية تخلع عنها ثياب القرية وترتدي ثياب البندر. ولكن المأساة في نظر الكاتب هي هي؛ بل إنه يقولها بشكلٍ مباشر على لسان «أمين» أنه يلحظ علاقة القربى والنسب بين أشرار القرية وأشرار المدينة؛ ذلك أن الخاتمة واحدة في كلا الحالين؛ هناك يموت ياسين، وهنا يدفن أمين. ولا ريب أن هذا المنطق يخطئ من الأساس في تلك التسوية الظالمة بين الإقطاع والاستعمار، لا لأن الإقطاع «أفضل» فالمقارنة بين أشكال الظلم وفق منهج أخلاق لا تؤدي إلى تقييم موضوعي سليم. وإنما يمكن القول بأن المعركة مع «الأجنبي» تختلف جوهريًّا عن المعركة مع «المواطن» حتى ولو كان مواطنًا ظالما ظلمًا ربما يفوق الظلم الأجنبي. إنها «الهندسة الفنية» التي أغرت نجيب سرور بهذا المنطق الفكري الخاطئ. وبينما هو يصدق معنا إلى حد كبير في تصوير الظلم الإقطاعي لا يحرز نفس النجاح في تصوير الظلم الاستعماري. فنحن نلحظ انعكاسات الشر المتربع على عرش الثريات والشموس، ولكنا لا نلحظ بنفس المقدار انعكاسات الشر الإنجليزي. القضية كلها هي أزمة الضمير التي انتابت أمين «بهروبه» من القرية — ذلك الحلم القديم الذي داعب ياسين يومًا — فإذا به يجد بورسعيد كبهوت تمامًا، وما الفرق بين الباشا والخواجا إلا ذلك الفرق اللغوي بين كلمة «كلب» وكلمة «دوج»، وإذا كانت الجوزة في بهوت تؤدي دورًا يريح الأعصاب المكدودة من عناء الدوران حول الساقية كالثيران المعصوبة الأعين، فإن زجاجة «السكوتش» المعتَّقة لا تؤدي مثل هذا الدور، وإنما هي في أحسن أحوالها تفصح عن أزمة أمين مع نفسه: هو الرجل الذي يشتغل في كامب إنجليزي، بينما مصر تضج بالهتاف: «الجلاء التام أو الموت الزؤام.» فالجوزة في دوراتها المتتابعات تقول لنا لماذا ثار الفلاحون، ولكن الكأس في حياة أمين — إذا أغضينا البصر قليلًا عن أزمته الخاصة — لا تقول لنا لماذا يثور المصريون.

والفصل الأول بكامله من «آه يا ليل يا قمر» يكاد يقتصر على تبرير زواج بهية من أمين وسفرها إلى بورسعيد، وكأن ياسين لم يمت، بل إن الفنان يفصح عن هذا المعنى إفصاحًا مباشرًا حين يذكر أنه حين يثمر الزواج ولدًا سوف تدعوه بهية باسم

ياسين، حتى القبر زارته قبل أن تودع بهوت. بل إن الكاتب يفاجئنا بهذا التصور عن موقف الأطراف المختلفة من زواج بهية بأمين، هذا التصور القائل على لسان بهية: «طيب يقولوا عني إيه الناس؟ والله كانوا ياكلوا وشي.» والقائل على لسان الأب: «لو ياخدها حد تاني، أبقى بادفن ابن أخويا مرتين.» والقائل على لسان المجموعة تغني: «لو نسيتوا ياسين تكونوا بتقتلوه.» والحق أن هذا الفصل ينبض بأنَّاتٍ إنسانية صادقة وأصيلة كأن تتحول بهية رويدًا عن الميت إلى الحي، غير أنه لا يؤدي دورًا فنيًّا ذا بال، وكان من الممكن للرواية أن تبدأ من الفصل الثاني وقد تزوجت بهية من أمين في برولوج قصير يتحاشى هذا التصور غير المعقول لغرام قديم وزواج جديد لم يشبه «الإثم» وهو الخطيئة التي يلحق بذويها العار في الريف المصري. ولكن نجيب سرور كان خاضعًا في هذه النقطة لحرفية — وقداسة! — الموال الشعبي مغفِلًا أنه يصنع شيئًا جديدًا كل الجدة. بل إنني أذهب إلى ما هو أبعد وأقول إن معنى الاستمرار في ملاحم البطولة والفداء لا تعني الإبقاء على الأسماء وإنما ما تدل عليه. لذلك كان من الممكن أن تبقى «ياسين وبهية» خلفيةً غنائية في «آه يا ليل يا قمر» يرِد ذكرها بين الحين والآخر بمختلف أدوات التعبير: الموسيقي والراقص والتشكيلي، ولكن دون أن تسيطر ظلالهما على الصورة الجديدة للكفاح المصري في بورسعيد حينئذٍ كان في استطاعة الكاتب أن يتخلى عن الارتباط الشكلي بمقدمة ووسط ونهاية للمقاومة المصرية، كان بمقدوره أن يتحرر من «المواقع» الزمنية وامتداداتها. ولكنه أراد فيما يبدو أن يكتب «ثلاثية»، ناسيًا أن أهم إنجازاته الحقيقية أنه أراد أن يكتب عملًا «ملحميًّا». ولا يحتاج البناء الملحمي في جميع الأحوال إلى هذا الرباط الشكلي بين مختلف مراحل المقاومة — كما هو الحال في كاتب ياسين — وإنما يحتاج في المقام الأول إلى هذه الوحدة الدينامية العميقة التي تربط الأوصال الممزقة بروح الأمة وكيانها.

ولقد كان من الأهمية البالغة ألا ينزلق الفنان وراء المغريات الجميلة حقًّا في الفصل الأول، وأن يتوسع عوضًا عن ذلك في تفصيل هذه الأبيات التي يرددها أمين قرب المنتصف بالفصل الثاني:

صدقيني يا بهية،
إحنا ما سبناش بهوت،
واحنا فيها،
لسه فيها يا بهية،

واحنا حتى ف بورسعيد،
الرصاصة هيه هيه،
والزناد والبندقية،
والصباع،
اللي داس فوق الزناد،
هو هو،
وكمان الصوت يا ربي،
هو هو،
بس دكها بربري،
دكها كان بيقول: «يا كلبة.»
واللي قدامي انجليزي،
بربري بيقول: «يا دوج.»
المسافة مش كبيرة،
فيه قرابة،
فيه نسب.

وكذلك الأبيات التي قالتها بهية عن «الكنال» والأجداد الذين ماتوا وهم يحفرونه، هذه وتلك «أبيات» قليلة لا تغني عن الصورة الكاملة التي كان لا بد لها وأن تحل مكان أزمة بهية مع كلام الناس، وأزمة الأب مع روح أخيه، وأزمة القرية مع دماء ياسين؛ ذلك أن «آه يا ليل يا قمر» في جوهرها هي ملحمة الصراع ضد الاستعمار البريطاني الذي بلغ ذروته في أوائل الخمسينيات. وهي ذروة جديرة بهذا البناء الملحمي، ولكن دون أن توزع جهود المناضلين على الدهاليز الجانبية. ولقد كان خروج العمال من معسكرات الإنجليز بمثابة العمود الفقري الذي اختاره نجيب سرور — في نهاية المسرحية — ذروةً فنية للمقاومة، بينما كان الأدق أن يحتل هذا المشهد الصورة بكاملها من البداية إلى النهاية. فهو المشهد الذي يبدأ بهجر العمال للمعسكرات وينتهي بعودتهم إليها، لا للعمل بها وإنما لنسفها بمن فيها. وهو المشهد الذي يختفي فيه العمال عن بيوتهم أيامًا ولياليَ لا يدري أهلهم بما يجري في الخفاء، حتى يموت أحد زملاء أمين وينكشف السر منذ توقف عن شرب الخمر، منذ توقفت أزمته عن أن تكون أزمة ضمير. والمشهد لا يختلف عن حريق بهوت، إلا في خاتمته حيث لا يفل النار إلا النار، فعندما تندلع النيران في القاهرة

تنطفئ في بورسعيد. لقد أجاد المستعمر تصويب السهم التقليدي: ضرب الخناجر في الظهور. وكخاتمة «ياسين وبهية» حيث يموت ياسين بطلًا بين الأبطال لا بطلًا منفردًا بالبطولة، يموت كذلك أمين وقد ذابت أزمته الخاصة بأزمة مجتمعه وأمسيا أزمةً واحدة لا سبيل إلى فصم عراها.

وكما أن الفصل الأول يفقد أهميته الفنية لانعدام الصلة بينه وبين الصيغة الملحمية للبناء المسرحي، فإن الفصل الثالث والأخير الذي ينقسم إلى دموع بهية وابتسامتها يفقد تبريره الفني، لأنه لا يتصل أوثق الاتصال وأعمقه بالخاتمة الملحمية للأحداث. فالدموع على أمين وجثته الملقاة إلى جانب عشرات الجثث ليست دموعًا عليه بقدر ما هي دموع على الحظ التعِس لبهية، وهي ليست ترحمًا عليه بقدر ما هي استرحام للقدر العاتي الذي يجعل من «الموت» رفيقًا لعواطف الإنسان في بلادنا، حتى العواطف الجميلة المتفائلة. أما البسمات التي ازدان بها وجه بهية وهي ترى ذلك الحلم العجيب في خاتمة المسرحية، حيث ترى ياسين وأمين وآخر لم تتبين ملامحه — ربما كان بطل الجزء الثالث — وهم يضاحكونها وينادونها، أما هي في صحبة الشيخ الذي تمكنت معه أن تخطو فوق البحر والحريق والشوك، فقد كان أهم ما يشغلها هو ذلك القمر المضيء بين أيديهم، تمد يديها إليه لعلها تمسك به، وهي تزغرد وترقص إلى أن تختنق زغاريدها بدموعها ورقصها بيأسها، وتستيقظ من حلمها ولا تزال جثة أمين مع غيرها في الفناء وقد حرمت الحكومة أصحاب الجثث من استلامها وفضلت أن تدفنهم بنفسها حتى لا تتحول الجنازة إلى مظاهرة.

والحق أننا إذا استبعدنا الفصل الأول والفصل الأخير يتبقى لنا أهم المشاهد في هذا البناء الملحمي المركب. وهو المشهد الذي كان يجدر بالفنان أن يصل في نسجه إلى أغنى الرؤى، لولا أن اختياره للشخصية الرئيسية — التي كان عليه أن يستخرجها من أرض بهوت وفق تخطيطه الذهني المسبق — لم يكن يرادف موضوعيًّا معنى المقاومة الوطنية في مصر حينذاك. فالفن — مرةً أخرى — تعميم. ولذلك كان النمط الصالح فكريًّا وفنيًّا للصياغة هو أحد نماذج البرجوازية الوطنية، بينما كان أمين أصلح ما يكون نمطًا للثورة الاجتماعية. ولا ريب أن خروج العمال من المعسكرات الإنجليزية وتخريبها ومشاركتهم للحركة الوطنية واقع لا ريب فيه؛ بل إن المصلحة المباشرة للطبقة العاملة في التحرر الوطني تفوق أحيانًا مصلحة البرجوازية. ولكن «الفدائي» المصري النموذج إبان ذلك الوقت كان المثقف الوطني الديمقراطي. وهو النموذج الذي يمتص في أعطافه أزمة

البطولة وأزمة المقاومة أكثر وأعمق من امتصاص أمين لها؛ بل إن الزجاجة «السكوتش صنع لندن» تعني له — وللمسرحية أيضًا — ما لا يخطر على تكوين أمين في بساطته وبدائيته.

على أن ياسين فأمين هما وجهان لنقطة ابتداءٍ واحدة نحو صياغة البطل الشعبي في المسرحية العربية. وهذا هو الإنجاز الأول من بين المكتسبات التي حققها نجيب سرور. فقد ظل البطل الشعبي طريدًا من جنة الأدب «الرسمي» أمدًا طويلًا، وحين استيقظنا على هذا المعِين الذي لا ينضب من بطولات المقاومة في الأدب الشعبي اتجهت البوصلة إلى «إعادة الصياغة» أكثر من اتجاهها نحو «خلق» البطولة الشعبية. وقد التزم شاعرنا المسرحي بروح البطولة حين صاغها في إطار الشعب لا في إطار الفرد. والتزم مرةً أخرى باستخدام الأمثال الشعبية والأغاني وتضمينها للنص المسرحي. والتزم أخيرًا بمسه العصب الحساس في تكوين هذه الأمة إذا تعرضت لعدوان على الأرض أو على العرض.

وكذلك نرى ياسين فأمين نقطة ابتداءٍ صحيحة الأصول لصياغة المسرح الملحمي، فهذا هو الإنجاز الثاني من بين المكتسبات التي حققها نجيب سرور. وإذا كانت «سليمان الحلبي» تُعد إرهاصًا بهذا المسرح فإن «آه يا ليل يا قمر» هي إيذان بأن الخطوة الأولى قد تم نجاحها، سواء باستخدام الكورس استخدامًا يقترب من بريخت ويبتعد عن اليونان، أو بتوظيف معنى الجدل في الفن توظيفًا يقترب من روح الملحمة ويبتعد عن روح التراجيديا. ولذلك كانت «آه يا ليل يا قمر» عملًا ملحميًّا لا «مأساة شعرية» كما جاء على الغلاف. عملًا ملحميًّا لا «ميلودراما» كما قال بعض النقاد. فالمسرحية خلت من المبالغات والمفاجآت التي تفتعل الجو الميلودرامي، وإن اقترنت الدموع فيها بالبسمات فليس ذلك إلا تعميقًا للسمات المصرية التي يتجاور فيها الحزن والفرح، المأساة والملهاة.

كما أن اقتصار الشعر على وظيفته الدرامية يعد في تقديري نقطة ابتداءٍ هامةً في بناء الدراما الشعرية باللغة العربية أو العامية المصرية. ولولا الإفصاح الممل والخروج على السياق والانزلاق إلى النثرية في كثير من المواضع — التي تعتبر نوعًا من التزيد والمباشرة يهبط تلقائيًّا بمستوى الشعر لقلنا إن نجيب سرور قد حقق للمسرحية الشعرية في مصر ما لم تحققه في تاريخها بعد، وهو خلوها من الغناء وامتلاؤها بالكيان المسرحي. غير أن تعبيد الطريق المجهول أعسر كثيرًا من السير على الدرب المطروق، ويكفينا الآن أنه قد أصبحت لدينا إشارة البدء — جلية وواضحة — لصياغة البطل الشعبي في مسرح المقاومة صياغةً ملحمية.

القسم الثالث

الفصل التاسع

صورة البطولة في شعر المقاومة

إذا كان الشعر هو فن المقاومة بشكل عام، أي أنه أكثر الأنواع الأدبية قدرةً على امتصاص رحيق الكارثة ومقاومتها في حينها، فإن شعر المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية، يحتل مكانًا خاصًّا في مقدمة القوائم التي تسجل دور الشعر في المعارك الوطنية ضد النازي. فالشعر بصورةٍ من الصور هو فن الذيوع والانتشار لما يحتويه بناؤه الموسيقي في اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة على الانتقال من الفم إلى الأذن إلى القلب، ومن فم إلى فم إلى فم. ولعل شعر الحب وشعر الحرب، يأتيان في مقام الصدارة من قائمة الأشعار القادرة على الذيوع والانتشار فكلاهما يعتمد على حرارة الانفعال التي يسهل انتقالها بالعدوى إذا ما كان المناخ العام والخاص يهيئ المجتمع والأفراد لهذه العدوى.

ولقد كانت المقاومة الفرنسية ولا تزال من أروع صور الكفاح الإنساني؛ إذ اشترك فيها ما يقرب من ربع مليون نسمة من أبناء الشعب غير العسكريين، وضمت مختلف الاتجاهات من أقصى اليمين الكاثوليكي إلى أقصى اليسار الشيوعي، وشارك المثقفون فيها مشاركة فعلية بدمائهم حين اتخذت كثرتهم مكانها في صفوف القوات الشعبية المسلحة. على أن هذا المكان لم يكن دائمًا هو أنسب الأوضاع للمثقف الفرنسي، فقد كانت المقاومة في أمس الحاجة إليه بين سراديب الجرائد والمطابع السرية. ولكن هذه المطابع لم تتوفر منذ البداية، وهكذا كانت الفرصة مواتية للشعراء — من بين المثقفين الفرنسيين جميعًا — أن يقولوا ما لا يستطيعون قوله عن طريق الروايات أو المقالات أو المسرحيات، لأن هذه الوسائل جميعها قد أحكم الحفاظ عليها، سواء من حكومة فيشي أو من الرقابة النازية. واكتشف الشعراء أن فنهم يكاد أن يكون الفن الوحيد القادر على

الهرب من سطوة الرقابة والبوليس، واستطاعت قصائدهم القصيرة أن تصل إلى آذان الناس وأفئدتهم، ثم انتقلت من فم إلى فم تحمل حرارة الانفعال المتوهج بالمعركة. ولم يكن الاستظهار وحده هو أداة نقل الشعر، بل كان هناك من القصائد على سجاجيد الأوبيسون الفرنسي. وكانت قصائد لويس أراجون بمثابة التجارب الأولى في التحايل على عيون السلطات والتهرب من قيود الرقابة التي تيقظت على «الشعر» فجأةً حين أخذ يتردد على كل لسان، وحين امتلأت به صفحات المجلات السويسرية التي كانت تنشره بتوقيع الشعراء وأسمائهم الحقيقية حينًا، أو بأسماء مستعارة في معظم الأحيان. ويعد أراجون «شاعر المقاومة» بحق، كما وصفه مالكوم كولي وبيتر رودس في عنوان كتابهما عنه[1] ذلك أنه — على حد تعبيرهما — «كان الشاعر الوحيد الذي ترك سجلًا حافلًا بالانفعالات السائدة في زمن الحرب»، تلك الانفعالات التي كان يشعر بها الجميع منذ أول صرخة للتعبئة حتى فرحة باريس المحررة.

وكانت المهمة الأولى أمام أراجون أن يعيد إلى الكلمات «سمعتها» الأولى بعد أن كادت الأحداث أن تشوه هذه السمعة وتمرغها في الطين. أي بعد أن كادت الهزيمة أن تجعل الفرنسيين ينطقون بكلمات لغتهم لغةً أخرى أو لغاتٍ أخرى فيحدث للروح الفرنسية ما حدث لبرج بابل القديم: السقوط العظيم. كان على أراجون أن يعيد المعاني القديمة إلى كلماتها فيصبح شعره دفاعًا عن الروح الفرنسية وحمايةً لها من السقوط في براثن الهستيريا؛ بل الجنون الذي أراده النازي لها، وكتب في إحدى قصائده يقول: «دعني أقول للجماهير: إن الشمس هي الشمس.» وتسترسل ظلال القصيدة في وجدان المتلقي فتستكمل رؤيا الشاعر، أجل: الموت هو الموت، والحب هو الحب، والوطن هو الوطن، وليست فرنسا الجريحة إلا وطني، وليست الحرية إلا حياتي أو موتي لأنها حياة وطني المسلوب أو موته. ويكتب في قصيدة «ورود عيد الميلاد» تحية إلى رواد الاستشهاد على يدي النازي:

نويل، نويل. هذا الشروق الخابي،
أعاد إليكم أيها الرجال ذوو الإيمان العفيف،

[1] نقله إلى العربية عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسي، وصدرت طبعته الأولى عن دار المعارف، بيروت ١٩٥٩م.

الحب الذي يموت المرء في سبيله بصدرٍ رحب،
والمستقبل الذي يعيد الحياة إلى موته.[٢]

تلك كانت أولى «مزايا» الحرب التي عني بها شعر أراجون خاصةً، والشعر الفرنسي إبان تلك الفترة عامة؛ فقد عادت إلى الكلمات معانيها الحقيقية حتى ما يعد منها عند البعض «مبتذلًا» في وصف التجارب الإنسانية، هكذا اكتسبت أشعار أراجون بساطةً وألفة وحياة لم تعرفها أشعاره السريالية السابقة وإن كان لتجربته السريالية أثر لا شك فيه انعكس على التكوين الشعري في مرحلته الجديدة، وأكسبه أبعادًا لا تستطيع «مجريات الحياة اليومية» وحدها أن تحتويها. كان عبء الهزيمة الرازح على القلوب هو أول ما تنبه إليه أراجون، وكانت «مجريات الحياة اليومية» في وضع لا يسمح للشعراء أن يصوغ «صورة البطولة» من نسيجها، فاتجه أراجون إلى التاريخ الفرنسي يستلهم صفحاته أن تجود بقوة الأمة الحقيقية، قوة المقاومة، ولكنه لا يجعل من التاريخ «عظة الماضي» ولا يتخذ من الحاضر «عصب الهزيمة»، بل هو يمزج حكمة التاريخ بمأساة العصر ليخرج من نسيجها المركب بقصيدة مثل «باريس»:

لا شيء من قبل جعل قلبي ينبض هكذا،
لا شيء أَلَّف بين ضحكاتي ودموعي هكذا،
مثل هذه الصرخة لمواطني المنتصرين،
لا شيء عظيم قدر كفنٍ ممزق منسول،
باريس، باريس حررت من نفسها.[٢]

هو لا ينسب البطولة لأفراد، حتى لأولئك الذين عرفهم وعاش معهم لحظات عمره، حتى لأولئك الذين نالوا من العدو أقصى درجات التعذيب حتى الموت. إن صورة الفرد في خياله تتحول إلى «وجه فرنسا» بأكمله، الوجه الغائب في أتون المعركة من ناحية، وفي صفحات التاريخ أو طيَّات الحضارة من ناحيةٍ أخرى. لقد شارك أراجون بنفسه في المعارك، خدم كمساعد طبيب، وترقى إلى رتبة الملازم، ومن هذه المعاناة الخصبة لمعنى الحرب، ومعنى المقاومة، ومعنى الوطن، جاء شعره بمثابة خط الدفاع الأول عن

[٢] الأبيات من ترجمة البياتي وأحمد مرسي.

الروح الفرنسية الكسيرة، حتى إذا استعار من إسبانيا، المظهر والقناع، فيقول في قصيدة «سانتا إسبانيا»:

إني لأتذكر نغمة مثل صوت البحر العاري،
مثل صيحة الطيور المهاجرة، نغمة خلفت
في الصمت، بعد الألحان، تنهيدةً مكتومة،
ثأر البحار المالحة من قاهريها،
إني لأتذكر نغمةً سمعت صفيرها في الليل،
في زمن لم يعرف الشمس، عصر بلا فارس أفاق،
عندما كان الأطفال يبكون من القنابل، وفي المقابر،
كان الشرفاء من الناس يحلمون بنهاية الطغاة.[٣]

ويمتاز هذا الشعر — كما يقول بعض النقاد[٤*] — بحذق أدائي باهر، غير أن أهميته بلا جدال، ترجع إلى أنه عبر عن التصدع والحنين الذي ألهب في الجيش الفرنسي نيران العودة إلى الوطن، لهذا يختتم قصيدته بقوله:

أود لو أصدق أن الموسيقى لا تزال
في قلب هذه المدينة، ولو مخبوءة تحت الأرض،
سوف ينطق الأخرس، والمشلولون
سوف يسيرون في يوم بديع إلى صوت القبلة المنتصر.[٣]

ويعد الشعر الذي كتبه في ذلك الوقت تصويرًا حيًّا للمعركة مثل «بساط الخوف الأعظم» و«أغاني فرنسا المهزومة» و«ريتشارد قلب الأسد» و«الزنابق والزهور» وكلها تتصف بهذا القدر العظيم من الانفعال بالتجربة الإنسانية العميقة التي خاضها الشعب الفرنسي، تجربة المقاومة البطولية لجحافل النازي. ورويدًا رويدًا اكتشفت رقابة فيشي حقيقة الأشعار التي يكتبها أراجون فاكتفت في البداية بأن تنصح المجلات العلنية ألا تنشر شيئًا له، فاتجه إلى المجلات والصحف السرية، وإلى المجلات والصحف القادمة من

[٣] الأبيات لنفس المترجمَين.

[٤*] يعتمد هذا الجزء من البحث على المعلومات الواردة في الكتاب المشار إليه في مقدمة الفصل.

سويسرا. وقد جمع بعد التحرير هذه القصائد التي نشرها سرًّا أو بأسماء مستعارة تحت عنوانٍ شامل «يقظة فرنسا»، وتتسم في أغلبها بما يمليه الحيز الضيق في الجرائد السرية من تركيز شديد يقترب من المباشرة أحيانًا، ولا يبعد عن جو المعركة لحظةً واحدة، ذلك أن الشاعر والمسئولين عن الطباعة السرية كانوا يعرفون جيدًا أن هذه «الورقة» تعرض حاملها للموت إذا وقع بين يدي البوليس. وجاءت الأغنيات والقصائد الطويلة في «يقظة فرنسا» صياغةً رائعة للألم العظيم الذي أحسه كل إنسان عاش تلك الأيام حيث كان كل فرد على استعداد لأن يموت فداءً للآخرين. يصف أراجون تلك الأيام: «لقد عانينا الكثير، وبصفة خاصةٍ من الناحية الروحية، فلا يمكنك أن تعرف معنى أن تعيش كل يوم وأنت تجهل ما سيأتي به الغد، فربما يختفي أحباؤك أو أهلك أو تختفي أنت نفسك، أو عندما تعرف أن كل كلمة وكل فكرة، وكل عمل في سبيل وطنك، وأي احتجاج في سبيل حرية التعبير قد يكون جواز سفرك إلى العالم الآخر. أو عندما ترى قوة مواطنيك المادية والمعنوية تتسرب وتضيع وتفتت عن قصد، وبإثم عدواني عن طريق عدو خبيث يدرك أهمية العقل، وقد درس بحذق كيف يقوم بتسميمه. وأنت تلاحظ هذا السم يقطر من جهاز دعاية واسعة النطاق، التي تحقن في عقول البسطاء من الرجال والنساء في كل مكان، وأنت تلاحظ أثر الشك والخوف القارص على هؤلاء الذين كانوا من الشجاعة حتى إنهم عادوا إلى القتال.» وكان من الضروري للشعراء — كما اعتقد أراجون — أن يكتشفوا طرقًا جديدة للتعبير لا أن يظلوا خرسًا؛ ذلك أنه إذا استمرت حركات القبض والإعدام فربما يخرس قادة فرنسا المثقفون، فتحرم حركة المقاومة النامية من قيادتها.

وإذا كانت صورة البطولة في شعر أراجون هي صورة «فرنسا» أو «باريس» وليست صورة الأفراد الذين اقتيدوا إلى ساحات الإعدام، فإن هذا لا ينفي «التجربة الخاصة» في حياته التي اتخذت صورها من ميدان القتال، ومن علاقته برفيقة عمره إلزا، على السواء. يقول في قصيدة «إلزا أمام المرآة»:

في أوج مأساتنا،
كانت طوال النهار جالسةً أمام مرآتها،
تسرح شعرها الذهبي اللامع. وكان يخيل إلي
أن يديها الوديعتين ترتبان اللهيب،
في أوج مأساتنا.

... ...
قد ضحت راضيةً بذكرياتها،
في أوج محنتنا القاسية
مرآتها السوداء كانت صورة العالم،
ومشطها وهو يجعد نيران هذه الكتلة الحريرية
أضاء أركان ذاكرتي.
... ...
رأت الذين نمدحهم في هذا العالم المظلم من يمثلون
أدوار مأساتنا، وهم يموتون الواحد إثر الآخر.
لا حاجة لذكر أسمائهم فأنت تعرف أية ذاكرة
تحترق فوق أتون هذه الأيام المتهرئة.[٥]

ويمكننا القول إنه «حتى إلزا» لم تكن في شعر أراجون فردًا من الأفراد؛ بل كانت صورةً أخرى لفرنسا التي استطاع أراجون أن يتمثل أغوار روحها العميقة، فاكتشف بطولتها في الهزيمة والانكسار، كما اكتشف هذه البطولة في سنوات المقاومة أو سنوات العذاب كما يسميها، واكتشف أخيرًا هذه البطولة في انتصارها العظيم حين أصر الفرنسيون على تحرير مدينتهم قبل أن تصل إليهم قوات الحلفاء. وفي أواخر عام ١٩٤٣م قررت جمعية الكتاب القوميين الدعوة لعقد اجتماع سري في باريس لإقرار تفاصيل الشكل النهائي لعملهم قبل الانتفاضة القومية. وفي محطة باريس كان في انتظاره صديق لم يرَه منذ أن ثار على السرياليين عام ١٩٣١م، ولكن «أقدار فرنسا وعذاباتها» وضعتهما معًا على الطريق من جديد. كان هذا الصديق هو الشاعر بول إيلوار. وكان هذا الاجتماع السري في باريس من أهم الاجتماعات التي عقدتها جمعية الكتاب القومية؛ فقد أصر أراجون على أن المقاومة في المرحلة الحالية ليست بحاجة إلى «عسكريين من الشعراء» وأنه مقتنع بأن دور الثقافة عمومًا، والشعر خصوصًا، لا يقل أهميةً عن حمل السلاح، وأدان بقسوة وعنف الشاعر جان مارسيناك في حضوره، لأنه

[٥] الأبيات لنفس المترجمَين.

حاول الانخراط في سلك الجندية، بينما ساحة الشعر في حاجة إلى كل موهبة «تحث الجموع على القتال ضد العدو». ويبرز بول إيلوار من بين جميع الشعراء الذين اصطفوا في كتيبة المقاومة «كبابٍ يتأرجح مفتوحًا لكلِّ من يعادي الظلم»، كما قال عنه كلودروا في كتابه عنه، وكما يقول هو عن نفسه: «إن لي قوة الوجود بلا مصير.» ولكنه — في صبر ومعاناة هائلَين — صنع لنفسه مصيرًا. وكان إيلوار قد التحق بصفوف المقاومة عام ١٩٤٢م ولم يكن حتى ذلك الوقت إلا شاعرًا كبيرًا من شعراء العاطفة الإنسانية العظام. فلما تحولت هذه العاطفة عبر مأساة الهزيمة إلى اللون الحزين الفاجع، لم يتخلف إيلوار عن «التأقلم» مع اللون السائد على العاطفة الجديدة التي اجتاحت الوجدان الفرنسي. لذلك حلت صورة «الحرية» مكان صورة «الحب» في قصائده التي اكتفت من حيث المظهر ببطولة العادي والمألوف ومن حيث الجوهر ببطولة «النفس الفرنسية»؛ بل «العاطفة الفرنسية» كما كان يصر دائمًا على القول.

ويبدو لنا للوهلة الأولى أن «الحرية» صورة مجردة خاصةً إذا جاءت في الشعر، ولكن شعر إيلوار بالذات يتمتع بهذه السمة البارزة في كل ما كتب وهي التقاء المجرد بالمجسد في جوهر واحد هو «الحرية»، وإذا عنت الحرية في الماضي «الخلاص بالحب» فهي الآن — أي منذ ١٩٤٢م — هي «الخلاص بالمقاومة»، ليست البطولة إذن في شعر المقاومة عند إيلوار، بطولة أفراد، كما أنها ليست بطولة تاريخ، وإنما هي بطولة «العاطفة الفرنسية» والتي لا تقهر، هكذا يخاطب إيلوار «الحرية» في القصيدة المسماة باسمها:

على ملاجئي المخربة،
على مناراتي المتداعية،
على جدران ضجري،
اكتب اسمك،
على غيابٍ بلا رغبة،
على عزلةٍ عارية،
على خطوات الموت،
اكتب اسمك.
... ...

وبقوة كلمة،
أبدأ حياتي ثانية،
لقد ولدت لأعرفك،
لأسميك أيتها الحرية.[٦]

هذا اللقاء بين المجرد والمجسد هو النسيج الشعري الغالب على «صورة البطولة» عند إيلوار. والمجرد أو الحرية، لا يسوقها بالمعنى الفلسفي الذي يختلف حوله الكثيرون من المثقفين الفرنسيين الذين شاركوا في المقاومة مشاركةً فعالة من بوليتزير إلى سارتر، وإنما يسوقها مع فئات موائد الحياة اليومية، حياة الصراع الضاري مع النازية الهتلرية والميليشيا الفاشية التي نظمتها حكومة فيشي الموالية للغزو. ويبدو أن «إسبانيا» بكل ما يحمله أنينها على طول التاريخ هي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء المقاومة. ولكن صورتها تختلف من أراجون الذي يرى فيها «صورة التاريخ» إلى إيلوار الذي يرى فيها أعمق العواطف وأنبلها، عاطفة الصراع الإنساني ضد الظلم. وفي «إسبانيا» هي قصيدة إيلوار «عن الحرية» لا عن إسبانيا وحدها:

لو وجدت شجرة ملطخة بالدم في إسبانيا،
فهي شجرة الحرية،
لو وجد فم ثرثار في إسبانيا،
فهو يتحدث عن الحرية.[٦]

بل إنه حين يتحدث «عن باريس» نفسها في قصيدته الطويلة «سبع قصائد حب»، فإنه لا يتحدث عن باريس مثل أراجون الذي يتخذ منها نموذجًا للروح الفرنسية، إنه يتحدث عنها في يأسها «كبطل» يُدعى الحرية:

المساء طوى جناحيه،
على باريس اليائسة،
وقنديلنا

[٦] الأبيات من ترجمة البياتي وأحمد مرسي، وقد وردت في الكتاب الذي نقلاه عن كلودروا إلى العربية تحت عنوان «بول إيلوار مغني الحب والحرية».

يعلق بالليل،
كأسيرٍ يتشبث بالحرية.[٧]

ولعل إيلوار من أكثر الشعراء الذين واجهوا المأساة بشجاعةٍ كبيرة: «نحن بمأساتنا، لا نخجل من خجلنا.» ولكن هذا الوجه المهزوم، يعترف حقًّا، دون أن يستسلم لها:

لا تصيحي: النجدة! يا باريس،
إنكِ تعيشين حياةً لا مثيل لها،
ووراء عُرى
شحوبك، عُرى هزالك،
يتكشف في عيونك كل ما هو إنساني،
لقد مات خِيرتنا من أجلنا،
وها هي دماؤهم تجد قلوبنا ثانية.[٧]

ولعل «أنشودة نازية» من أروع قصائد إيلوار التي صور فيها الشجرة تنزف والربيع ينزف لأنه «آخر الفصول» لألمانيا الراكعة في الدم والصديد، في الجراحات التي حفرَتها في وجه الإنسانية.

وكانت الجبهة السوفييتية من أكثر الجبهات المناضلة ضد النازي قدرةً على الصمود، بالرغم من العشرين مليون قتيل الذين استشهدوا من السوفييت على خط النار وخلف خطوط القتال وفوق الأرض المزروعة وفي قاع المناجم؛ ذلك أن الاتحاد السوفييتي كان هدفًا رئيسيًّا ومباشرًا لهتلر، أعد له كل ما يستطيع من خطط وقوات. وكان المثقفون السوفييت يعيشون مرحلةً قاسية من تاريخ بلادهم التي كانت قد انتقلت من أول ثورة اشتراكية عرفها التاريخ الحديث إلى مجتمعٍ يعاني من ميراث القرون والأجيال وتناقضات العصر وحضارة القرن العشرين. وأقبلت الحرب العالمية الثانية لتحاول النيل من كل التضحيات التي قدمتها الشعوب السوفييتية في سبيل حياةٍ أفضل من المجتمع القيصري المتخلف. وعلى النقيض من الشعر الفرنسي الذي يتجه في معظمه إلى المجردات

[٧] الأبيات لنفس المترجمَين.

من المعاني والقيم، إلى التاريخ والروح والحضارة والعاطفة، يتجه الشعر السوفييتي في معظمه إلى صورتَين أساسيتين هما الإنسان والأرض، الإنسان الروسي والأرض الروسية. البطولة في حركة المقاومة هي بطولة هذا الإنسان بالذات، من أجل هذه الأرض بالذات. من هنا جاء الشعر في هذه المنطقة من العالم شعرًا حسيًّا وثيق الارتباط بالواقع، حتى ما حلق منه في سموات الرومانتيكية. وصدق أحد شعراء هذه المرحلة الدامية حين قال: «كنا نجد الشعر مكتوبًا في حياتنا لا يحتاج إلى المداد؛ فقد كتبناه بدمائنا.» وليس الاختلاف بين صورة البطولة في شعر المقاومة الفرنسية وصورتها في الشعر السوفييتي مقصورًا على زاوية التصوير وحدها — الإنسان والأرض — بل تجيء بعد ذلك مجموعة من التفريعات الهامة، كتركيز الشعر الروسي على بطولة «الفرد» وتركيزه على «التجربة الشخصية» ثم بتركيزه على «التفاصيل المادية المحسوسة». إن شعراء عديدين من الشعراء السوفييت حملوا السلاح جنبًا إلى جنب مع العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين في الجبهة، وعاشوا مختلف مراحل الكفاح الدامي بهزائمه وانتصاراته، ثم بطولاته بعد ذلك، البطولات المهزومة التي لقيت مصرعها وسط الثلوج والبطولات المنتصرة التي دقت أبواب برلين وقد داست في طريقها جثث النازي المدحور. كانت «التجربة الشخصية» بمثابة العمود الفقري للتجربة الشعرية في حياة شعراء المقاومة الروس، فيكتب ميخائيل لوكوني الذي عمل مراسلًا عسكريًّا في الجبهة طوال الحرب العالمية الثانية، إلى زوجته أو حبيبته يقول:

إنني سأسلبك الأمن،
إذ أثقب في البوابة كوة،
وأنتفض في الليل مفزوعًا،
أصيح بك:
«قف من أنت؟»[٨]

والتجربة الشخصية تعتمد على بطولة الفرد كإنسان يصارع في حلبةٍ جهنمية لا تمنحه الفرصة أن يتحول إلى أحد فرسان العصور الوسطى؛ بل لا بد له — لكي يكون بطلًا حقيقيًّا — أن يحسم اختياره بنفسه كتاتيانا التي أعدمها الفاشست بعد تعذيبٍ

[٨] الأبيات من ترجمة ماهر عسل وأبو بكر يوسف في «مختارات من شعر الكفاح السوفييتي».

وحشي ثم ألقوا بها عاريةً في الثلوج حتى تجمدت وأصبحت كلوح الجليد. حينئذٍ تجد مارجريتا إليجر ضالتها — الشعرية — لتصوغ معنى البطولة، بطولة العروس التي زُفت إلى الثلج في وحدة فريدة بين الضعف والقوة الأبدية «لكي تصون شرف البطولة، فلتصبحي لنا معبودة.» فالفرد هنا بمعناه المادي البحت هو «الخامة» التي تستلهمها الشاعرة في رؤية الإنسان والأرض من منظور «المقاومة»؛ بل إن المستقبل الذي يتيح للمخيلة أن ترتاد المجهول بكل ما يحتويه من مجردات لا قبل بنا إلى تجسيدها، يحاول الشاعر ستيبان شيباتشوف أن يجد له «بديلًا موضوعيًّا» في أن مئات السنين التي تفصل بينه وبين أحفاده «ليست استحكامات حصينة، فعندما كان العدو يمطرنا بقنابله، كانت شظاياه تتطاير إليكم.» وإذا كانت الشاعرة مارجريتا إليجر قد وجدت بغيتها في تجسيد معنى البطولة عن طريق مأساةٍ واقعية حلت بفتاة دفنوها في الثلج، فهل يختلف الأمر عند الشاعر إيليا سيلفنسكي حين يرى ذات يوم سبعة آلاف قتيل، في أخدود من الجليد خضبه الدم كحديد علاه الصدأ؟ هل يختلف الأمر بينه وقد رأى بطولةً «جماعية» عن الشاعرة التي رأت بطولة الفرد فيما رأت؟ كلا، إن «البطولة الفردية» في شعر المقاومة السوفييتية هي ظاهرة فكرية وفنية معًا، حتى إذا انفعل الشاعر برؤية سبعة آلاف جثة استشهد أبطالها في «صورة واحدة». يقول إيليا سيلفنسكي في قصيدته «بعيني رأيت»:

لكل منهم حركة خاصة، خاصة إلى حدٍّ مذهل.[٨]

تتأكد «صورة الفرد» هذه خلال «التجربة الشخصية» بمعناها الواسع لا بمعناها البطولي فحسب، فالشاعر سيمونوف يخاطب زوجته أو حبيبته بهذا الوجدان الفردي الممزق «انتظريني»، مهما آمن الأب والأم أنه «مفقود» ومهما أصاب الأصدقاء «الملل» وعاودوا الشراب أو تجرعوا النبيذ المر في ذكراه: «لا تتعجلي مشاركتهم الشراب، انتظريني ولسوف أعود.» هذه الحياة الخاصة التي يحياها الأبطال بالرغم من كل الأهوال التي يلقونها في الجبهة هي «باقة الزهور» التي يتوقون إلى شم عبيرها وسط الرياح العفنة القادمة من جوف القتلى. هذه الحياة الخاصة هي التي تدفع الشاعر إليكسي سوركوف إلى مناداة زوجته أو حبيبته: «الوصول إليك يشق علي، أما الموت فتفصلني عنه أربع خطوات.» هذه الحياة الخاصة أخيرًا هي التي تصوغ فردية الأفراد، أي بطولة الأبطال، ولكن في جانبها الإنساني الذي لا يفتعل البطولة الخطوط المستقيمة التي تجعل من الأبطال تماثيل جوفاء من خزف. إن «الأبطال» السوفييت من لحم ودم، يزهون بالانتصار

حقًّا، ولكنهم يشعرون بالهزيمة حتى النخاع، وحين يصور الشعر لحظات شوقهم العارم إلى أنفاس امرأة أو ذراعَي أم أو دمعة صديق أو ذكرى حب، فإنما لينحت لنا صورة «الإنسان» فيهم، وإن تجسدت — ولا بد لها من أن تتجسد — في صورة الفرد. على أن الإنسان ليس إلا طرفًا ناقصًا في المعادلة الشعرية — إن جاز التعبير عند الشاعر السوفييتي — ولا بد للمعادلة أن تتكامل بالطرف الآخر وهو الأرض. فإذا كان للإنسان بطولات، فالأرض هي «المحك» الذي أعلن عن وجود هذا المعنى البطولي، والأرض — لذلك — هي العنصر الذي يشكل خلفية الصورة الشعرية في أدب المقاومة السوفييتية. وهي أرض بلا رموز، ربما يصفها الشاعر بأنها الأم، ولكن الصورة لا تكتمل إلا بأشجارها وجليدها وترابها، والأرض هي «الوطن» وليست «الطبيعة» كما سنرى في شعر بلادٍ أخرى. وترابها إذن هو تراب الوطن الذي يصفه ميخائيل إيساكوفسكي قائلًا:

كنا ننسحب،
نودع الديار الحبيبة،
نروي الطريق
بدموع الانكسار.[٩]

ولعل شاعر «الطبيعة» الأول من بين شعراء المقاومة جميعًا هو شاعر تشيلي الكبير بابلو نيرودا. نيرودا يفترش أرض المقاومة بمعناها الأكثر شمولًا من الوطن بمعناه الضيق. ولقد حارب هو نفسه جنبًا إلى جنب مع الشعب الإسباني في قتاله التاريخي ضد الفاشية. ولم تكن إسبانيا بالنسبة له إلا صورةً أخرى من تشيلي، ومن كل الأوطان التي عانت وتعاني من القهر والطغيان. هكذا كانت إسبانيا عند مثقفي العالم، على أرضها استشهد كريستوفر كودويل وبين ثراها دُفن لوركا صريعًا، لم تفرق بين الإسباني والإنجليزي، تمامًا كما استشهد بيرون في أرض الإغريق وهي تناضل الغزو التركي. بابلو نيرودا شاعر «الطبيعة» بهذا المعنى، لم يستلهم ظلالها الرومانسية الوارفة؛ بل جعل منها «خلفية» الصورة الشعرية التي رسم فيها معنى البطولة على نحوٍ مختلف تمام الاختلاف عن المعنى الفرنسي، والمعنى السوفييتي. عمد نيرودا إلى «البطولة الفردية»

[٩] الأبيات لنفس المترجمَين.

حقًّا ولكن من خلال صور المثقفين الذين عاشوا أو استشهدوا في معركة الحرية، تجد قصيدته «إلى هاورد فاست» في سجنه هي صورة الشاعر الذي تأرجحت رأسه في الظلال، وأبواب إسبانيا مغلقة، والوحوش الدموية تجهز عليه. كما أنك تجد قصيدته «إلى ميكويل هرننذز» الشاعر القتيل في سجون إسبانيا، صورةً لهذه «البطولة» التي يراها نيرودا في إطار «الطبيعة»، التي لا تتخلى ألوانها وأشكالها وحركتها وسكونها عن المشاركة الإيجابية في رسم الصورة التراجيدية للمقاومة وبطولاتها:

وجلبت العندليب أيضًا في فمك،
عندليبًا برتقاليًّا،
شاطئ أغنية عذراء، حيوية ورقة خضراء،
آه يا فتى، دخان البارود يذوب في الضياء،
وأنت، بعندليب وبندقية، ماضٍ.
... ...
في ليل ونهار المعركة،
شباب أبدي، متمرد، متحرر من الماضي،
فاض بالقمح والربيع،
معقد ومظلم مثل معدنٍ خام،
ينتظر اللحظة التي يحمل فيها سلاحك.[١٠]

ونيرودا هو صاحب «النشيد الشامل» الذي يُعد أكبر ملحمة بطولية كتبها شاعر في عصرنا، وهو تتويج لانتصار الديمقراطية على الفاشية، وتمجيد لشعوب الأرض في النضال ضد الوحش النازي وفي قهره وتقليم مخالبه. ولعل ملحمته «رياح آسيا»[١٠] هي تأكيد لهذه الخصائص الفنية التي تميز بها شعره النضالي: استلهام بطولات «الأفراد» ولكن من حياة المثقفين والشعراء بينهم على وجه الخصوص، واستلهام «الطبيعة» بمعناها الذي يتجاوز معنى «أرض الوطن» إلى المعنى القريب من حدود الرومانسية التقليدية — من حيث المظهر — وهو المعنى القديم في الدراما الإغريقية من حيث

[١٠] راجع «رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى» ترجمة البياتي وأحمد مرسي. وكذلك «رياح آسيا» ترجمة ميشال سليمان، مكتبة المعارف، بيروت ١٩٥٧م.

الجوهر. وإن شئنا تسميةً فلسفية لقلنا إنه يتمثل النزعة «الحلولية» فنيًّا، لا فكريًّا. ونحن لا نجد ظلالًا لتجربةٍ شخصية أو حياةٍ خاصة في شعر نيرودا، ولا نجد ظلالًا «لحكمة التاريخ» أو «عاطفة الأمة»، وإنما نجد صدًى عميقًا لمحصلات الخبرة الفكرية والعملية، الشاملة والمباشرة، للحياة.

وليس هذا هو اتجاه الشاعر الذي لقي مصرعه في أتون المقاومة، الشاعر الذي تغنى بحياته وبطولته وشعره، بقية شعراء العصر، الشاعر فيديريكو جارسيا لوركا. ولا شك في أن لوركا كان مولعًا بالطبيعة في شعره، ولكنه الولع القريب من روح الطفولة، وهذا ما دعاه لأن يكون قريبًا غاية القرب من التراث الشعبي بأغنياته ومراثيه وملاحمه. وهو يقترب من تكوين «صورة البطولة» في شعره النضالي من الشعراء الروس الذين يعنون كثيرًا بالتفاصيل المادية، الماضي هكذا نراه في مراثيه جميعها أو في معظمها على أقل تقدير. إنه في قصيدته «مرثية لإجناثيو سانشت ميخياس» يكاد يذكرك بمطلع قصيدة مايكوفسكي في رثاء لينين حين يقول: «في الخامسة من بعد الظهر ...» إلى بقية التفاصيل الدقيقة التي تنتهي بالموت، فلا يترك الموت إلى ما وراءه من معاني الاستشهاد ودلالات المقاومة؛ بل يؤكده تأكيدًا «ماديًّا» صارخًا:

الثور لا يعرفك،
ولا شجرة التين،
ولا جياد منزلك ولا نملاته،
الطفل لا يعرفك،
ولا الأصائل،
لأنك قد مت إلى الأبد.[١١]

وكأنه يريد أن يعيد إلى كلمة «الموت» معناها الحقيقي — مثل أراجون — بعد أن كادت تصبح «خبرًا» عاديًّا لا «فعلًا» رهيبًا ضاريًا. وإلى جانب التفاصيل الدقيقة يقترب لوركا من الشعر السوفييتي وبابلو نيرودا على السواء في معنى البطولة، معناها الفردي الخاص، لا معناها الإنساني الشامل. ولكنه يميل إلى نيرودا في الابتعاد عن «الحياة الخاصة» و«التجربة الشخصية»، ثم يضيف بعدًا جديدًا هو ما يمكن أن ندعوه باللحظة

[١١] ترجمة ماهر البطوطي، مجلة «الهلال»، عدد أغسطس ١٩٦٧م.

التراجيدية أو هي — على حد تعبيره — ساعة الموت. لوركا يفترض فيك سلفًا أنك تعلم من يكون هذا «البطل» الذي يرثيه، ولماذا قتل، ولكنه يحرص غاية الحرص على تصوير، «القتل» أو «الموت»، إنه بعبارةٍ أخرى يجيب على السؤال: كيف قتل؟ ولا يعنيه أن يخبرك لماذا قتل. وتعميق «لحظة القتل» من شأنه جلاء بؤرة الصراع بين البطل والقوى التي يقاومها. ويركز لوركا على عملية «التعميق» هذه لأنها مصدر الاستجابة عند المتلقي، والتفاعل مع البطل، وأخيرًا الانفعال بالمأساة أو الدفقة الشعورية التي تنساب من وجدانه المأزوم في اتجاه الأزمة، أي صوب المقاومة. على أن لوركا — من أجل هذا الهدف؛ استجابة المتلقي — لا يعمد إلى استلهام سير الشعراء «الأبطال» كما يفعل نيرودا مثلًا؛ بل هو يقصد إلى شخصيات عادية، ولكنها حقيقية يعرفها الناس أو بعضهم. إنه أقرب ما يكون إلى الشاعرة الروسية التي صورت الفتاة القتيلة بين الثلوج. إنه لا يقتصر على «الصورة الخارجية»؛ بل هو ينطلق من المظهر الخارجي إلى ما هو أكثر فاعليةً في الوجدان. يقول في «مصرع أنتونيو ألكمبوريو»:

إن صراخ الموت يدوي
قرب الوادي الكبير،
إنها أصوات عتيقة تحيط
بصوت القرنفل النضر،
لقد أنفذ عضاته الخنزير البري،
في أحذيتهم،
وفي صراعه، كان يثب
كوثبات دلفين الماء،
وأغرق ياقته المدعوكة
بدم الأعداء،
ولكنهم كانوا أربعة خناجر،
فانتهى بالسقوط صريعًا،
وعندما سمرت النجوم
حرباتها في الماء الداكن،
وعندما حلمت العجول
بالأردية المزركشة بالمنثور،

دوت صرخات الموت
قرب الوادي الكبير.

وتكاد لا تختلف قصائد لوركا الأخرى التي كتبها في المقاومة عن هذا المطلع من حيث الجوهر: التركيز على بطولة الأفراد حقًّا، ولكنهم الأفراد العاديون، التركيز على بؤرة الصراع أو اللحظة التراجيدية مع الاستناد على خلفية الصورة الشعرية الوافدة من الطبيعة وليس العكس، أي أنها ليست الطبيعة «الحالة» في الأشياء، وإن تضافرت معها في صنع الحدث. ونحن نعلم أن لوركا لم يغن للمقاومة الوطنية بمعنى الغزو، وإنما كان ينشد أغنيات المقاومة في الحرب الأهلية (وقد مات عام ١٩٣٦م) غير أن الحرب الأهلية الإسبانية على وجهٍ خاص، كانت حربًا بين الفاشست والديمقراطية، أي أنها كانت تصغيرًا مركزًا لمشهد الحرب العالمية الثانية بعد مصرعه بثلاث سنوات.

فليست الحرب الوطنية وحدها هي التي تشحذ «المواطن» إلى المقاومة، وربما كان التمهيد للغزو يحرث لنفسه أرضًا في قلب «الوطن»، أفلا يحق لجنود الوطنية أن يذودوا عن أرضهم ضد العدو الداخلي بنفس القوة والقدرة التي يلاقون بها الغازي الأجنبي؟ هذا هو السؤال الرئيسي الذي وجهه الشاعر التركي ناظم حكمت إلى ضمير الإنسانية المعاصرة. وفي صياغةٍ أخرى نقول إن ثمة فرقًا بديهيًّا بين الحروب الوطنية والحروب الأهلية، بين الحروب التي تستهدف صد العدوان القادم من الخارج بقصد احتلال أرض الوطن وسلب سيادة أهله عليه، والحروب التي تستهدف التغيير الاجتماعي الداخلي بقصد تغليب نظام اجتماعي معين على نظام اجتماعي آخر. ولكن — هنا يتساءل ناظم حكمت في معظم أشعاره — ألا يمكن أن تكون هناك حروب «داخلية» من حيث الشكل، ولكنها تقوم من أجل صد عدوان خارجي له قواعده في الداخل من حيث المضمون؟ ويجيب أغلب النقاد المعاصرين: إن شعر ناظم حكمت يندرج في باب أدب المقاومة الوطنية، لأنه ألهب الوجدان الوطني في تركيا وغيرها من بلدان العالم المعادية للاستعمار، لكي تقاوم «الطغاة» من عملائه في الداخل. ويكاد شعر ناظم أن يتميز عن شعر المقاومة في مجموعه بأنه شعر «الحدث» لا شعر «الحادثة». وهو بهذا المعنى يكاد يلج أبواب الشعر الدرامي، بالرغم من أن أعمال ناظم حكمت الرئيسية هي أعمال سياسية مباشرة، أكثر مباشرةً من غيره من الشعراء الآخرين. وهو الشاعر الذي «تأثر» به الكثيرون من الشعراء العرب الشباب طيلة الخمسينيات من هذا القرن، أي في غمرة

النضال العربي ضد الاستعمار. إلا أن أغلب شعرائنا لم «يتمثلوا» جوهره الحقيقي فأخذوا عنه «القشرة» السياسة دون اللباب الإنساني والفني. هذا اللباب الذي يمكن إيجازه في «الحدث الدرامي»، ربما كان هذا الحدث هو جماع جزئيات الحياة اليومية في حياة الطفل «منصور» في حرب بورسعيد عام ١٩٥٦م، وربما كان هذا الحدث هو إضرابه عن الطعام في زنزانةٍ مظلمة بإسطنبول، وربما كان الحدث متبلورًا في فارس، الشباب الأبدي الذي نلقاه في قصيدته «دون كيشوت»، حيث كانت بغلته البرصاء «حزينة ومشبعة بفكرة البطولة». إننا قد نجد عند ناظم حكمت، كما هو الأمر عند شعراء المقاومة جميعًا، ما يقترب من دائرة «السباب التقريري المباشر» لقوى الشر، ولكن تظل هذه السمة لديهم جميعًا، أمرًا عارضًا، لا يشكل ظاهرةً فنية مستقلة.

ولعل مأساة الشاعر البلغاري «فابتزاروف» هي في ذاتها إحدى قصائد المقاومة البطولية ضد الفاشية؛ فقد انضمت الحكومة البلغارية إلى صفوف النازي في بداية الحرب العالمية الثانية وسمحت لجحافل الجيش الألماني أن يعبر أرض بلغاريا، وأقدمت الجيوش البلغارية على احتلال يوغوسلافيا لتخفف من أعباء الحرب على ألمانيا، وأحس الشاعر الذي تعلم من الحياة وحنَّكته التجارب، أن بلاده تتردَّى في حمأة الخيانة؛ فقد رفضت «معاهدة عدم الاعتداء» مع الاتحاد السوفييتي لتجر الشعب البلغاري إلى أتون حرب يجني ثمارها النازيون الألمان وعملاؤهم في الداخل. وفي هذا الصراع أدرك فابتزاروف أن المهمة الموضوعة أمامه وأمام رفاقه هي انتزاع الجماهير من بين أنياب الفاشست، وكان قد عُهد إليه بتحرير «صحيفة النقد الأدبي» فانهالت قصائده كالسياط على ظهور المعتدين، تكشف أوراقهم التي ضللت الشعب زمنًا قصيرًا، ما لبث أن أفاق، واستمع إلى شاعره المناضل يهتف من خلف الأسوار:

بدلًا من القافية تنفجر قنبلة،
وتتألق السماء بالصواريخ النارية،
وتلف الحرائق المدينة،
إنك، لا بالحبر، وإنما بالدماء تكتب.

وقُدم فابتزاروف للمحاكمة متهمًا بإثارة الجماهير، ولكنه بفضل دفاعه عن نفسه ودفاع الكاتب منكوف عنه، وبفضل ديمقراطية القاضي بُرِّئ وأطلق سراحه. غير أنه لم

يتوقف لحظةً واحدة عن حمل قصائده في يد، وأسلحته في اليد الأخرى، وكذلك لم يتوقف الجستابو والبوليس الفاشي البلغاري عن تعقبه، حتى كان الرابع من مارس ١٩٤٢م حين تم القبض عليه مع الألوف من المناضلين أبناء الشعب البلغاري، عماله ومثقفيه، شيوعيين ووطنيين ديمقراطيين، وكل من وقف بصلابة وحسم ضد تحول بلاده إلى قلعةٍ هتلرية. وبدأ التعذيب الجهنمي مما لا مثيل له حتى في عهد محاكم التفتيش، وانهار جسد فابتزاروف، وبقيَت روحه تتأجج بالثورة لترفع معنويات بقية الرفاق. وفي السادس من يوليو ١٩٤٢م بدأت المحاكمة، وكانت الأحكام هذه المرة قد أُعدت سلفًا، وعلق الشاعر على الحكم بإعدامه بكلماتٍ بسيطة: «لقد عملت وناضلت في سبيل سعادة شعبي ووطني، فإذا كان علي أن أُعاقب لذلك فإني مستعد لتلقي العقوبة.»[١٢] وفي الثالث والعشرين من يوليو ١٩٤٢م نفذ الفاشست حكمهم على فابتزاروف ورفيقه بوبوف، وبصوتٍ واحد صرخا في الجلاد:

من يسقط في معركة الحرية
لا يموت أبدًا، لا يستطيع أن يموت!

وسقط فابتزاروف شهيدًا وبقيت قصائده من بعده ترسم للبطولة صورًا لن ينالها الفناء، صورًا استلهم مادتها الدافقة بالحياة من أعماق «التجربة» التي عاشها حتى اخترق الرصاص صدره الواهن وانبجس الدم من قلبه الضعيف، فمن لون الدم وحرارته كتب قصيدته «إسبانيا»:

ماذا كنتِ لي؟
لا شيء، بلد الفرسان والهضاب الضائعة،
ماذا كنتِ لي؟ موطن وحشي،
يثمل بالدم، بوهج الخناجر،
سبحات الأغاني، والقياثير،
بالحب، والغيرة، والمزامير.

[١٢] هذا النص والمختارات الشعرية والمعلومات الأساسية في هذا الجزء من البحث مأخوذة من كتاب «فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهير» لأحمد سليمان الأحمد.

هذا هو «القاسم المشترك الأعظم» بين الشعراء الذين اتخذوا من إسبانيا وكفاحها المرير خامةً فنية لقصائدهم: هذا المزج العميق بين الصورة الرومانتيكية والصورة النضالية المتوهجة أبدًا بالدم. ولكن «مدريد» و«طليطلة» تتحول في وجدان الشاعر من مجرد بطاقاتٍ رمزية إلى عالم بأكمله من «القضاء والقدر» الذي يحتم على الشاعر فيما يشبه الخبر الصارم أن يأخذ نصيبه في معركة الإنسان الضارية من أجل الحرية، لهذا يحترق فابتزاروف بالفرحة التي تهزه حتى النخاع، تهزه بالرغم من الجسد الممدد بجانبه يسيل منه الدم وقد تشكلت من السترة الزرقاء واللون القاني ملحمة مركزة من ملاحم القرن العشرين، فهذا دمه هو الذي يجري في عروقه اليوم، وقد يسفحه البرابرة غدًا، هذا دمه هو الذي يسيل حارًّا وبغير انقطاع من قلب صديق «كنا والمجارف في أيدينا، نعمل في فرنٍ واحد»:

فدمك يجري في دمي،
ومنه إلى عروق الأرض.

وهكذا كانت إسبانيا في شعره «عالمًا دراميًّا كاملًا» كما قيل عنه بحق، وليست مجرد رموز مجردة تومئ بالإشارة العابرة كشفرةٍ سرية، وإنما هي أقرب إلى «الكون الفني» المستقل نسبيًّا عن الوجود الواقعي، ولكنه يسكن مكان القلب هذا الوجود والإنسان الذي يعيش فيه. ومن أعماق هذا القلب يشعر فابتزاروف بوحدة المصير بينه وبين «الإنسان» في عالمنا:

أنا هنا وهناك، في كل مكان،
عامل في تكساس،
حمَّال في الجزائر،
شاعر،
في كل مكانٍ أنا.

ومن أعماق هذا القلب يشعر فابتزاروف برفيف رومانتيكية جديدة، تحتوي الواقع المر بكل عفونته، ولكنها تتجاوز هذا الواقع وتحلق في آفاق رؤيا جديدة لم تتشكل بعد: رؤيا، سقط الشاعر دون أن يراها وقد تحولت ببلاده إلى عالم جديد، رؤيا كانت في ضميره حلمًا يراوده في اليقظة والنوم، يقول:

أريد أن أكتب اليوم قصيدة،
حيث يستروح البيت أنفاس العصور الجديدة،
وحيث تخفق أجنحة الشيطان المتباهي،
الذي يذرع الكون من قطب لقطب.

لقد بقيت بلغاريا وإن سقط فابتزاروف «فليس المهم هو الشخص» كما يقول في إحدى قصائده، وقد سقط الألوف غيره «وليس المهم هو الاسم» كما يقول في نفس القصيدة. وفي ليلة الإعدام كتب فابتزاروف قصيدتين: أولاهما لزوجته، والأخرى لشعبه. وكأن الموت أضفى على ذهنه من الصفاء الروحي العميق، ما يدفع مخيلته إلى صياغة وداعه لزوجته في هذا الإطار:

سآتيكِ أحيانًا في غفوتك،
مثل زائر بعيد، غير منتظَر،
فلا تتركيني أنتِ، خارجًا على الطريق،
ولا توصدي بوجهي الأبواب!
سأدخل دون ضجيج، وأجلس بهدوء،
وعيناي مسمَّرتان، في الظلمات، على وجهك،
وعندما أكون قد تأملتك حتى استنفدْتُ النظر،
سأطوقكِ، ومن ثَم، سأمضى.

بينما يصوغ نداءه لشعبه في إطار مختلف:

لقد سقطت. وسيحتل آخر مكاني.
وهذا كل شيء!
ماذا يهم هنا اسم الشخص؟
سأرمي بالرصاص، ثم الدود!
كل هذا بسيط، منطقي،
ولكن في العاصفة
سنكون دومًا معك
يا شعبي؛
ذلك لأننا أحببناك.

هذا الاختلاف «الشكلي» بين القصيدتين، هو اختلاف التكامل، وليس اختلاف التناقض، هو أيضًا ذلك المزيج المركب من رفيف الرومانتيكية وأصداء الواقع الصاخب، والحق أنهما يكملان بعضهما البعض كلونين في صورة واحدة أو كخطَّين يتوازيان أحيانًا ويتقاطعان أحيانًا أخرى، فالزيارة التي يستلهمها من مادة الحلم لرؤية زوجته بعد الموت هي الخط الذي يتكامل — بالتوازي أو التقاطع — مع الخط الآخر أو «العاصفة» التي يلتقي فيها دومًا مع الشعب المناضل. تمامًا كلونين في صورةٍ واحدة، لونها الأول هو «الحياة» التي ينبض بها قلب الشعب، واللون الآخر هو النهاية الفاجعة التي تفاجئ الفرد في خضم النضال، وبخاصة إذا كانت نهاية شاعرٍ غرد طويلًا للحياة.

على أن بطولة فابتزاروف، سواء تلك التي عبر عنها في شعره أو التي عبر عنها في حياته وموته، تظل في البداية والنهاية نموذجًا للبطولة «الشخصية» أو بطولة الفرد، وبخاصة في إطار دولة العدوان على الشعوب الأخرى، فصورة «البطل» الذي يرى في بلاده قاعدةً للعدوان، ويصبح هو في وحدةٍ قاسية مع ضميره الحر مقاتلًا في صفوف شعوب أخرى استهدفت للعدوان، هي صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التقليدية للبطل التراجيدي وإن تغلب الخط الملحمي على بنائه من خلال حركة الصراع بينه وبين نفسه حينًا، وبينه وبين قوى الشر في معظم الأحيان. غير أننا في نهاية الأمر — مهما رجحت كفة الصراع الداخلي في لحظة أو كفة الصراع الخارجي في بقية اللحظات — نستقبل صورةً نموذجية للبطولة «الشخصية» أو بطولة الفرد. وعلى النقيض من ذلك تمامًا تصلنا صورة البطولة في شعر المقاومة الفيتنامية؛ إذ هي تمثل في عصرنا نموذج البطولة الجماعية في مواجهة أبشع ألوان العدوان الحديث الذي تقوده الإمبريالية الأمريكية على نطاق العالم أجمع. ولكن فيتنام وحدها، من بين جميع النقاط التي ركزت عليها الولايات المتحدة، تمثل «نقطة قوة» في كيان البطولة المناضلة ضد الوحش الأمريكي. فإذا كان «جيفارا» هو الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الفرد، فإن فيتنام هي الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الجماعة، والشاعر الفيتنامي المناضل، وقد ترسب في تكوينه هذه الحقيقة الهامة، تخلص تمامًا من تراجيدية الشاعر البلغاري ورومانتيكية جيفارا، ومنح الغلبة نهائيًّا للصراع الملحمي. وأقول «الصراع الملحمي» وليس البناء الملحمي، لأن الشعر الفيتنامي المعاصر لا يقوم بناؤه على أساس الملحمة في شكلها الخارجي؛ إذ هو من هذه الزاوية أقرب إلى نظام البالاد والسوناتا في الشعر الغربي. وإنما هو يستلهم من الملحمة جوهرها المحتدم بالصراع بين الفرد والقوى الخارجية.

ومن الطبيعي أن يكون مشهد «الحرب» هو الخط الأساسي في صورة البطولة التي يرسمها شعر المقاومة الفيتنامي، ولكنه الخط المركَّز القصير الذي يصل إلى هدفه من أيسر الطرق، ولعل قصر هذا الخط وتركيزه يضفي عليه شيئًا من المباشرة الصارخة، ولكن من ذا الذي يعيش فوق أرض فيتنام دون أن تتخلل حياته «الصرخات»؟ ومع هذا فإن الحرب — على الطبيعة هناك — ليست بمعزل عن الحياة اليومية؛ بل لقد أصبحت جزءًا لا يتجزأ من هذه الحياة بحيث إن الشاعر الفيتنامي لا يحس بأنه يهتف أو «يقرر» حين يصرخ سانه هاي في «أغنية المقاتلين»:

البنادق والقنابل ليست طريقنا إلى الحياة،
فلم نكن أبدًا أصدقاء للحرب،
ولكنهم أقبلوا مسلحين حتى الأسنان،
فهل نسلم أنفسنا للعبودية؟ كلا.[١٣]

لا يحس الشاعر الفيتنامي بأنه خرج على أصول الفن التي تميل إلى الإيحاء بدلًا من الصراخ، ولكنا نظلمه ولا ننصف أنفسنا، إذ قرأنا هذا الشعر بمعزل عن تصورنا لما يجري على أرض بلاده، فهو يكتب القصيدة بيده اليمنى ويمسك البندقية بيده اليسرى، وهو ليس نموذجًا مفردًا شاذًّا؛ بل هو ذرة دم تجري في القلب الأكبر الذي يضخ الدماء كل لحظة بلا توقف. فالشعب كله هو هذا الشاعر، يأكل ويشرب ويحب ويقاتل في وقتٍ واحد. ولم يعد هناك وقت للحب وآخر للضرب، لأن العدو لا يمنحهم الفرصة لهذه التفرقة، فأصبحوا يحبون وهم يقاتلون، ويقاتلون وهم يمارسون بقية أشكال حياتهم الطبيعية، أي أن القتال جزء لا ينفصل من هذه الحياة «الطبيعية» وليس استثناءً، وهو يخص الشعب بأسره، وليست له جهة أخرى للاختصاص. هذه المعاني تتدفق من أعماق التجربة الفيتنامية في كتابة شعر المقاومة، فمن النادر أن نجد قصيدةً نضالية خالية من الحب ومآسيه. وبالطبع لا بد وأن تكون الحرب — لا القدر أو المجتمع! — هي مأساة الحب الأولى في فيتنام، فالأغلب أن العاشق أو الحبيبة يلقى أحدهما أو كلاهما مصرعه

[١٣] جميع المختارات الشعرية الفيتنامية مأخوذة عن الطبعة الإنجليزية لكتاب «الأدب وحركة التحرر الوطني في جنوب فيتنام» الذي قمت بنقله للعربية بعنوان «أدب المقاومة في فيتنام» منشورات وزارة الثقافة السورية.

على يدي العدو. وأن تكون الحرب هي مأساة الحب، فإن الشعراء الفيتناميين يضيفون إلى الصورة الشعرية أبعادًا جديدة عرفها كل شعر عظيم في الماضي، ولكنها تستمد جدتها وحيويتها من طبيعة العصر وروح القرن العشرين الذي نحيا في ثلثه الأخير. في قصيدة سانه هاي «لقد عبرت الخط الفاصل» نعيش معه في حلمٍ أشبه بكابوس التقى فيه بحبيبته التي فارقها منذ بعيد فلم تتخذ لنفسها زوجًا آخر، ولكن الذراع التي كان يستريح عليها الرأس العاشق أصابها جرح من رصاص العدو؛ فلم يعد لها مكان تستند عليه:

جف حلقي،
وأمست دموعي تحمل ألمي،
في صدرك حيث كنت أدفن رأسي،
كان الغضب يغلي،
صاح الديك في مكانٍ ما،
واستيقظت من نومي،
وحين تذكرت حلمي،
ثقب فؤادي الأسى،
من الجنوب الشهيد،
أواه، هل تعرفينه يا حبيبتي؟
كل ليلة، حين أقابلك، يعبر قلبي
حدود الخط الفاصل.

في ضفيرةٍ واحدة من الماضي والحاضر والمستقبل، من الحب والحرب من الحياة والموت، نسج الشاعر هذه المأساة الموغلة في البساطة والتعقيد معًا، هي قصة حب بسيطة حقًّا، ماتت فيها الحبيبة وأصبحت ذكرى تتوهج في خيال الشاعر كلما أوى إلى فراشه لينام فيعبر الخط الفاصل بين الحرب والسلام ليعيش لحظاتٍ هانئةً مترعة بالحب، تتوسل إليه الذكرى بالذراع المكسورة أن يغط في النوم فلن يجد الرأس العاشق مكانًا يأوي إليه، ولكن ديكًا يصيح في مكانٍ ما يثقب فؤاده بالأسى لأنه سرعان ما يتنبه إلى حقيقةٍ وحيدة تملأ حياته كلها، نومًا ويقظةً، هي أن قلبه بمفرده هو الذي يعبر حدود «الخط الفاصل»، وبالرغم من بساطة البناء الدرامي في القصيدة، إلا أنه كلما

توغلنا في هذا القلب الذي يرحل كل ليلة من «الجنوب الشهيد» ندرك أنه قلب شعب كامل يتوق في أحلامه إلى الحب، ولا يرى مفرًّا من الحب ليعبر الخط الذي يفصل بينه وبين السلام، وهو نفس المحور الذي تدور من حوله قصيدة «وطني» للشاعر جيانج نام، فقد أحب وطنه فيما مضى من كلمات الكتب وصيحات الطيور وصيد الفراش وجلد أمه له بالسياط. ويذكر فيما يذكر أن فتاة صغيرة شاهدته يبكي ذات مرةٍ على أثر «علقة ساخنة» من أمه. ثم انطلقت الثورة وبدأت «الحرب الطويلة» وانضم إلى صفوف المناضلين. وعاد ذات يوم ونظر في عيني جارته الصغيرة — التي لم تعد صغيرة — فأحس بالدفء بالرغم من انهمار المطر. وحين عاد مرةً أخرى أثناء فترة ساد خلالها الهدوء تصارحت العيون بما لم تشِ به الكلمات. وفي المرة الثالثة لم يجدها. قتلها الأعداء وألقوا بجثتها بعيدًا، لأنها لم تكن أقل منه «حياة» «ولا «وجودًا» في هذا الوطن:

لقد عشقت وطني ذات مرة، لطيوره وفراشه،
والأيام التي أمضيتها لعوبًا شقيًّا تجلدني أمي بالسياط،
وإنني لأعشقه الآن، لكل ذرة من تراب الأرض
يتوسدها جزء من جسد ودم الفتاة التي أحببتها للأبد.

هكذا ترتفع المرأة — أو تكاد — في القصيدة الفيتنامية المعاصرة إلى مستوى الأسطورة، إنها من الملامح الرئيسية في صورة البطولة التي يقدمها هذا الشعر لا لأنها المرأة التي حفل بها الشعر على مدى الزمان ولكن لأنها «المرأة الفيتنامية» التي جعلت للحب والحرب مذاقًا واحدًا، ومن الحياة والموت مشهدًا واحدًا. لهذه تكاد ترتفع إلى مستوى الأسطورة فهي «الوجه الغائب» بلحمه ودمه، الحاضر دومًا بروحه كأنه روح فيتنام كلها، روح المقاومة الجسورة الصامدة. إننا في معظم أشعار المقاومة، نلتقي بالمعاني المجردة كالحرية والثورة أو المعاني المجسدة كالأرض والعرض، أو معاني النضال المباشرة كالعقيدة والإيمان والحرب، ويحاول الشعر الفيتنامي الحديث أن يقدم صورةً جديدة هي أقرب إلى صورة «إلزا» عند أراجون، مع اختلاف بسيط، هو أن لكل شاعر فيتنامي «إلزاه»، بينما تغنى شعراء المقاومة الفرنسية بأشياء أخرى عديدة. إن المرأة والحب هي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء فيتنام الجنوبية، وهي ليست المرأة «الأنثى» بقدر ما هي المرأة «النضال». هذا لا ينفي مطلقًا أن عبق الأنوثة يجذب أنف المناضل الفيتنامي إلى حبيبته، ولكن عطر المقاومة هو عرق جميع النساء وعطرهن الذي

يشد المناضلين من الشعراء إلى تطريز أسمائهن من ضفائر الأسطورة. يستهل جيانج نام قصيدته «عبور قرية في الليل» قائلًا:

كان القارب قادمًا في الهزيع الأخير من الليل:
وأكوام البوص بارزة على سطح الماء،
والمجداف يهز السماء المرصعة بالنجوم،
والطائر الشارد استدار في الفضاء،
أدارت فتاة الساميان[١٤] قدمَيها بسروالهما،
وهبَّت ريح باردة من الكثبان،
وحملت الأمتعة إلى ظهر السفينة،
الزهور المتوحشة والحشائش الحافة: رائحة الغابة والجبل،
وإذ تلامست يدانا، احمرت وجنتاها،
لفحتني أنفاسها الدافئة، وتوترت إيماءاتها السريعة.

ويكاد أن يصف لنا صورةً تفصيلية لما جرى للقارب وتهديد العدو حتى وصوله بسلام، ليبرز شجاعة الفتاة من ناحيةٍ و«إنسانية» المناضلين من ناحيةٍ أخرى، فليس الأبطال تماثيل مجوفة باردة، ولكنهم بشر يحيون بطولتهم من خلال إنسانيتهم ولا يفقدونها إذا انساقت هذه الإنسانية مع الحب والمرأة وكافة المشاعر «الطبيعية» لبقية البشر. لا لشيء، إلا لأن البطولة في هذا الجزء من العالم ليست مقصورةً على «أفراد» بعينهم، وإنما هي بطولة كل كائن بشري يعيش ويتنفس، وبالتالي فليست هناك حاجة إلى أقنعةٍ تحمي البطولة من «عيون الناس» لتمارس حقوقها البشرية بعيدًا عنهم حتى تحتفظ لنفسها في أذهانهم «بصورةٍ غير بشرية جديرة بالتأليه». البطل هناك هو فيتنام، سواء تجسد في فتاة الساميان وهي تقود السفينة الصغيرة وسط أهوال الظلام وتربص العدو، أو وهي وقد احمرت وجنتاها حين تلامست يداها بيدي زميلها. إن البطولة ليست في امتشاق السلاح فحسب، وإنما تتجاوز هذه الخطوة اليسيرة على المواطن الفيتنامي إلى مقاومة الموت من الداخل. فالموت الخارجي على أيدي الأعداء، لم تعد له السطوة على النفوس كما هو الأمر في بلاد أخرى، وإنما الموت الذي يقاومه المناضل الفيتنامي في

[١٤] نوع من السفن الصغيرة يستخدم في الشرق الأقصى.

شعره وينتصر عليه في حياته هو الموت الداخلي، موت النفس، فأن يعيش الإنسان حياته العادية البسيطة بكل نقائصها وعيوبها هو نوع من المقاومة التي تنبع بطولتها من القدرة على «الحياة» مجرد الحياة الطبيعية بما تشتمل عليه — في أحد جوانبها — من نزوات.

ويمتزج الحلم بالواقع في الشعر الفيتنامي ليصوغ الشاعر تجربة النصر في إطار من الأمل يشبه اليقين، فلربما تموت الحبيبة أو يجرح العاشق في الحرب، ولكن الظلال القائمة التي تتمدد من قامة المأساة، ليست ظلالًا أبدية. والمرارة التي تخلفها ليست في طعم العلقم، وإنما هي مرارة مؤقتة. لذلك تشف ظلال المأساة حتى لتصبح خيالًا سرعان ما يتبخر مع أشعة الشمس، وكذلك تخف درجة المرارة حتى لتصبح لذعةً طارئة. هكذا يغني «فيين فونج» في قصيدته «سنتزوج في الربيع»، لقد تأهبت القرية كلها لليلة العيد فاستحم كل شيء في ضوء القمر وهاجت الأشواق تعربد في ذاكرته:

إنني أفكر فيك يا حبي، في تلك الأيام المظلمة،
حين عشت تحت الأرض في سرداب،
أكلت من قصعة الأرز وشربت من فياسكا،
أنفث غضبي على سطح الأرض الباردة،
واشتريت لي أرزًا كل ليلة، وعيناك تبرقان،
والنجوم وحدها هي التي شهدت حبنا،
لقد حلمت بـ «كوك آنه داي»،
عندما رأيتني أنت «لو ونج سون با».[١٥]
وانفتح قبرها ذات مساء،
وخرجت منه فراشتان بيضاوان غابتا في السماء،
تحررا من الظلم وها هما يتمتعان أخيرًا بالسعادة.

وتروي لنا بقية القصيدة كيف وصلته قطعة قماش كتبت عليها أنها في غمرة المقاومة لا تزال، ولكن الرسالة تلوثت بدماء حاملة الرسائل المناضلة التي قتلها العدو في الطريق، وكأن الشاعر وهو يبحث في ذاكرته عن الحبيبة الغائبة عليه أن يتذكر وجهًا

[١٥] عاشقان تعيسان في قصة قديمة.

آخر لفتاة لقيت مصرعها، ولا بد أن كان لها عاشق ما يزال يبحث عنها في ضجة العيد! نوع جديد من الرومانتيكية الثورية يتبادل فيه الرجل والمرأة صدارة الصورة، فلم تعُد المرأة في انتظار «الغائب»، الفارس البطل، وإنما هما يلتقيان على خط النار تارةً، وبين جدران الذاكرة والأحلام تارةً أخرى، يلتقيان على طريقٍ واحد هو الحرب من أجل السلم، والحرب أجل الحب، وسيلة كريهة لغايةٍ جميلة، ولكنه تعقيد الحياة التي لم تتخلَّ بعد عن الجمع بين النقائض، ولو أدت إلى هذا الحشد من المآسي. وهو التعقيد الذي يصل بقصيدة فولكلورية أعاد صياغتها نجوك آنه بعنوان: «ظلال شجرة كنيا».[١٦] إلى الذروة، فهي أغنية فولكلورية يوظف فيها الشاعر الضمائر الثلاثة، المتكلم والغائب والمخاطب، ويستخدم فيها الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، ويجرد فيها الأماكن الثلاثة، السماء والأرض وما بينهما، حتى يحيط إحاطةً أسطورية بهذا الذي يجري على أرض بلاده، والذي لا بد أن الأجيال القادمة سوف يعوزها البديل الأسطوري عن الواقع حتى تتمثل ضخامة التجربة وروعتها. والقصيدة أشبه بحلم من مقطعين:

في الصباح ذهبت إلى الحقل،
رأيت ظلال شجرة كنيا العظيمة،
تمتد وتنحني نحوي،
وتغطيني حتى الرسغ،
لقد عدت إلى بيتي مفكرةً فيك،
ولم أستطِع أن أنام،
عند الظهر أقبلَت أمي من الحقل،
لقد رأت ظلال شجرة كنيا،
والظل المستدير أسفل الشجرة
غطى ظهر أمي.
أمي عادت إلى البيت مفكرةً فيك،
بكت أمي.

[١٦] في الإنجليزية تكتب هكذا K’nia.

يعتمد الشاعر هنا على المرئيات المألوفة اعتمادًا تامًّا، فالحقل والشجرة العظيمة والظلال والأم هي جماع الرؤية البصرية التي تقتحم مخيلة الشاعر. أما الحدث فهو هذه الظلال التي تمتد بطول الشجرة الكبيرة حتى تغطي من يقف بقربها حتى الرسغ، هذا ما حدث له في الصباح، وهو نفسه ما حدث للأم عند الظهر. وبين الابن والأم تغيب عن ناظرَينا شخصية ثالثة يفكر فيها كلاهما، يفكران فيها حتى البكاء. وليس من شك في أن شجرة (K'nia) هذه لها علاقة وثيقة الارتباط بالفولكلور الفيتنامي، والشاعر يستخدم ما توحي به من معانٍ في نسج هذه «الرؤيا» التي يتوقف بها المقطع الأول من القصيدة عند حدود التفكير في هذا «الشيء» الثالث الذي لا نراه، وبكاء الأم التي غطى ظهرها الظل المستدير أسفل الشجرة. لعل الشاعر هنا يزاوج بين الرمز والأسطورة في هذه القصيدة الرائعة. ولكنا حين نقول الرمز إنما نقصد ذلك المعنى الحديث في الأدب الأوروبي، وليست «الكناية» المعروفة في الأدب العربي، فليست هنا «بدائل» مادية بأخرى معنوية أو العكس كالشفرة. وكذلك البناء الأسطوري في القصيدة لا يرتكز على الإشارات الجزئية العاجلة، وإنما ينسج الشاعر في كيان الأسطورة «ككل» كهفًا يودع فيه رؤياه الموغلة في الذاتية والتفرد من ناحية، والمبطنة بوجدان أمه بأسرها من ناحيةٍ أخرى. يستكمل الشاعر أسطورته قائلًا:

سألت شجرة كنيا:
«أنبئيني إلى أين تتجه الرياح؟»
«إنها تتجه إلى حيث تشرق الشمس.»
سألَت أمي شجرة كنيا:
«من أين تمتص جذورك المياه؟»
«إنها ترتوي من ينابيع الشمال.»
إن دودة الأرض تعيش فوق التربة التي تغذيها،
إن طائر الـ «في» يعيش في الغابة التي تأويه.
إنني وأمي نفكر فيك،
أنت التي تجددين نفسك عند ينابيع الشمال،
كظل شجرة كنيا،
كريح شجرة كنيا.

سؤالان، أولهما يتوجه إلى المستقبل، فالرياح التي تتجه إلى مشرق الشمس هي «المسار الزمني» في القصيدة، والثاني يتوجه إلى الماضي، فالجذور التي تمتص المياه من ينابيع الشمال هي «التحديد المكاني» في القصيدة، ولعل الوجه الغائب عني وعنك الآن، الوجه الحاضر أبدًا في ابتهالات الابن والأم هو الثورة، هو فيتنام التي لا ينفصل جنوبها — أو جذورها — عن شمالها أو ينابيعها، والتي يمتد شعاعها إلى قرص الشمس حيث الشرق هو مآلها ومثواها، فإذا كانت ديدان الأرض لا تحيا إلا فوق التربة التي تغذيها، وإذا كان طائر الـ «في» لا يعيش إلا في الغابة التي تُئويه، فإنه من حق فيتنام الثورة أن ترتوي من «ينبوع» شمالها وأن تلتمس الدفء في شمس الشرق وليس بين أحضان الولايات المتحدة. إن هذه القصيدة التي تعد من أروع قصائد شعر المقاومة الفيتنامية، إنما تستمد روعتها من هذا المناخ الفولكلوري الخصب الذي يربط بين «التراث» في حياة الشعب الفيتنامي و«المستقبل» الذي ينتظر هذا الشعب في أقصى القمم، عند تخوم الشمس عبر هذا «الحاضر» المجيد، حاضر الثورة التي ألهبت في خيال الأجيال المناضلة في شتى بقاع العالم حرارة الأمل في حياة حرة. وما الابن والأم إلا علاقة الأجيال ببعضها البعض، وما الظل إلا صورة التراث ترسمها قامة الشجرة المديدة، فيتنام العظيمة. وما الريح إلا تيار المستقبل، المتجه دومًا إلى حيث تشرق الشمس.

ويختلف الشعر الوطني الأفريقي في كثير من صفاته عن خصائص شعر المقاومة في أوروبا وآسيا؛ ذلك أن تاريخ القارة السوداء مع الاستعمار من ناحية، ومع الحضارة من ناحيةٍ أخرى، قد أفرد لفنها صفحةً جديدة تمامًا في تاريخ الأدب، تكاد كل كلمة فيها أن تكون ناقوسًا يدق بغير انقطاع لمقاومة الغاصب الأجنبي. إن تاريخ الأدب في أفريقيا، والشعر بخاصةٍ هو نفسه تاريخ المقاومة الأفريقية، ولذلك كان أدب المقاومة، والشعر في طليعته، ذا جذورٍ عميقة في الأرض السوداء، وتقاليد غائرة في الوجدان الأفريقي، فهو ليس حدثًا طريًّ العود، وليس ضيفًا عابر المقام، وإنما هو يستمد قوته وضعفه وتاريخه من القوة والضعف والتاريخ الأفريقي. وإذا كنت أتخذ قصيدة الشاعر الغيني كونتيه «سايدون تيدياني» نموذجًا للدارسة في هذا البحث فليس ذلك لأنها تختلف من حيث القيمة الفنية عن إنتاج الشعراء الأفريقيين العظام، وإنما لكونها تجمع بين أهم الخصائص الفنية والفكرية في الشعر الأفريقي الذي يختلف في الكثير عن شعر الأمم الأخرى، ولأن الشاعر صاحبها يكاد أن يكون غائبًا عن مجلدات الشعر الأفريقي ومختاراته التي تخضع في صدورها لأهواء دور النشر في أوروبا وأمريكا. والقصيدة عنوانها «الشهداء» وقد نشرت بالعدد الأول من مجلة «الأدب الأفريقي الآسيوي».

يفتتح «كونتيه» قصيدته بقوله:

الدم المحرق ما زال يسيل
على الرمال السوداء في الطرقات،
الدم يسيل، ويخصب الأرض السوداء،
إن الموتى المغمورين يذهبون ويقبلون
في تضاعيف ذكريات أوراق الشجر، والسماء.

حين قلت إن هذه القصيدة تجمع «أهم» الخصائص في الشعر الأفريقي التي يختلف بها عن أي شعر آخر، لم أكن أقصد بالطبع أن هناك قصيدة واحدة يمكن أن تمثل شعرًا بأكمله. ولكني قصدت أن هناك شعرًا قد يبلغ في القصيدة الواحدة أبياتًا قليلة العدد، ولكنه وهب هذه الصفة النادرة في كل شعر، أنه يجمع أهم الخصائص «القومية» في الشعر الأم. ولما كان الشعر الأفريقي بأكمله هو شعر «قومي» أولًا وقبل كل شيء فإنه في إمكان القصيدة الموهوبة أن تمنحنا هذه السمات التي لا تختلف بها وحدها وإنما يختلف بها الشعر الذي تنتمي إليه، عن أي شعر آخر.

وقصيدة «الشهداء» تقول في افتتاحيتها إنها من الشعر الموهوب في تقديم «النموذج» المفرد الدال على الكل، الدال على الجوهر أو الخط العام. فالعمود الفقري في بناء هذه الافتتاحية، وبقية مقاطع القصيدة هي «الصورة» الحسية ذات البعدين في الزمان والمكان. وبالرغم من هذا البعد المزدوج، فإنها صورة مباشرة تقطع المسافة بين الكلمة والرمز بأن تجعل قاموسها هو معجم الواقعية بكل كثافتها، فالدم «يسيل» على الرمال، و«يخصب» الأرض. وليست هذه مجردات من قبيل المجاز، فالإخصاب الذي يحدثه الدم للأرض هو إيمان عميق الغور في نفسية الأفريقي وتاريخه الحضاري. في اللغة العربية تقول إن الدم يروي شجرة الحرية من قبيل البلاغة اللفظية، ولكن الشاعر الأفريقي حين يتلفظ بالأرض والدم، فهو يجتر تاريخًا كاملًا على شفتيه، وهو يجتر إيمانًا عميقًا من الوجدان. وهذا ما لا يجعل من كلماته «رموزًا بلاغية أو كنايات» وإنما هي ذرات الواقع الحي الذي عاشه ويعيشه، عاشه في الماضي تاريخًا، ويعيشه الآن حضارة. وليس «الموتى المغمورون» أو ملايين الشهداء مجرد أسماء مجهولة تقام لها النصب والشواهد، وإنما هم يعودون إلى «التجسد» في أوراق الشجر، تجسدًا أقرب إلى الرهبنة والتبتل في معبد المقاومة. لقد سفحوا دماءهم على الأرض فأخصبتها، وأورقت الأشجار بحرارة

أرواحهم التي لم تفارق «العالم الأفريقي» ولا خياله، وإنما هي تشارك من موقعها «ولو بالذكريات».

والموتى الذين يكسوهم الشرر،
إذ يحطمون الليل الذي لا نجم فيه.

فذكريات الموتى ليست موالًا ولا نايًا يستدر الحنين من الحنايا، مناضلون لا يكفون عن المقاومة بالرغم من النصر المؤقت الذي يحرزه العدو بسفح دمائهم. والشاعر هنا يستغل أقصى إمكانيات الذخيرة الوجدانية عند الأفريقي يستغل خرافاته وأحلامه وأشواقه وعقائده، في صياغة «الخنجر» الذي عليه أن يغرسه في ظهور الأعداء «الذين تطهروا من لوثات الدماء، في ولائم الأحشاء السوداء» فهو يستنفر روح الثأر والغضب والعنف التي يتصف بها الأفريقي على أنها سوءات التخلف، يستنفرها من كيانه الفردي ليوحد «روح الجماعة» في ثأر كبير مشترك، في غضب عظيم مشترك، في عنف واحد مشترك، لينزل بضربة قاضية على الجلادين الذين غنوا أغانيهم وصمتوا:

نسوا موتانا الذين يعلو شفاههم الزبد.

فالموتى، الشهداء الأحياء، هم الذين ينسجون البنية الدرامية في القصيدة، الذين يقيمون أعمدة البناء بدمائهم التي سالت على الرمال السوداء، وأرواحهم المنبثة في أوراق الشجر، واقتحامهم لليل الذي بلا نجوم حتى يفيق هواه «أكل أحشاء السود» الذين نسوا موتانا وقتلاهم، شهداءنا وضحاياهم. فإذا اجتمع الموتى جنبًا إلى جنب مع الأحياء باتت دروع العدو رقاقًا كالشمع:

هشة، هاربة من وجه الحجر المحترق،
سوف تتطاير مزقًا كخيوط العنكبوت،
في ضباب نهاية الفصول،
بالأمس، كان الليل،
وغدًا،
غدًا سوف يشرق النهار.

ولا ينبثق هذا التفاؤل من أوهام المنى، وإنما يوحي بها الاتساق الشعري في القصيدة منذ البداية. لهذا لا يجيء التفاؤل «مفاجأة» درامية أو نشيدًا انفعاليًّا متحمسًا،

وإنما استكمالًا عفويًّا يتماسك مع ضرورة الفكر والوجدان السائد على روح الشاعر والمتلقي معًا.

وبعد، فالشعر هو «فن المقاومة» في لحظة حضور، نادرًا ما يتنبأ بالكارثة، وقليلًا ما يؤرخ للهزيمة، ولكنه دائمًا في خط النار؛ بل خط القتال الأول من الجبهة. والشعر هو فن المقاومة بمعناها الوطني، ونادرًا ما يتخذ أبعادًا إنسانية شاملة، وقليلًا ما يرتكز على أبعاد اجتماعية واضحة، ولكنه دومًا هو رسول الدفاع عن الأرض وإنسانها. لذلك كانت صورة البطولة في شعر المقاومة أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للشاعر متمثلًا أعمق خصائص الفرد، وأشمل جوهريات الوطن.

الفصل العاشر

رؤيا البطولة في شعر المقاومة المصرية

إذا كان الشعر هو «فن المقاومة» بشكلٍ عام، فإن هذا المعنى لا يتحدد في سرعة الاستجابة الشعورية من جانب الشعراء فحسب، وإنما يتحدد هذا المعنى كذلك في قدرة البناء الشعري على تمثل «الحدث الوطني» واستيعابه في صورة مركزة قادرة على الوفاء بتجسيد مشاعر الفنان وأفكاره. ولعلنا في تاريخ مصر الحديث نجد في العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م أبرز مراحل «شعر المقاومة المصرية» وأكثرها ازدهارًا، فلقد تجاوز الشعراء المصريون — من ناحية الكم — بقية زملائهم الأدباء في التعبير عن «الحدث الوطني» وتمكن بعضهم من الوصول إلى درجات من النضج والاكتمال. ولقد جاءت معظم الأعمال الروائية والمسرحية التي صاغت من العدوان محورها الفني، متأخرة — في حساب الزمن — بما يقدر أحيانًا بعشر سنوات. ولم تكن هناك في الميدان — إلى جانب الشعر — سوى القصة القصيرة التي لم تصل في أحسن أحوالها إلى مستوى الشعر، من زاوية الكم على الأقل. وذلك باستثناء الأغنية التي تعد في نماذجها الطيبة فرعًا في دوحة الشعر.

والحق أن العلاقة بين الشعر والعدوان في ١٩٥٦م تستحق الالتفات لأكثر من سبب، فقد كانت «جبهة الشعر» إن جاز التعبير هي أعرض الجبهات الأدبية التي عرفتها المقاومة المصرية الحديثة؛ إذ بينما نستطيع أن نجعل من محمود سامي البارودي وعبد الله النديم لسانًا مباشرًا للثورة العرابية، كما نستطيع أن نجعل من سيد درويش وبيرم التونسي لسانًا ناطقًا باسم ثورة ١٩١٩م، فإننا نستطيع أن نرصد عشرات الأسماء التي نطقت شعرًا — بمختلف اللهجات والاتجاهات — إبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م، ولا عبرة في هذا الصدد بما تواضع بعض المؤرخين والنقاد على تسميته بـ «شعر الثورة» الذي يبتعد في الكثير الكثير عن الثورة ويقترب في القليل القليل من الشعر. فالثورة في «شعر» هؤلاء وأولئك كانت في الأغلب الأعم إحدى «المناسبات» التي لا تزيد — في مضمونها

العميق — عن مضمون التهاني بمولود سعيد أو ترقية أو مضمون التعازي والرثاء. أما شعر البارودي والنديم وألحان سيد درويش وأغانيه؛ فقد كانت هذه النماذج «قضية» يحياها أصحابها حتى النخاع، قضية هي الأصل وغيرها فروع، بينما كانت الثورة في حياة الذين تضم أسماءهم وبضعة أبيات من شعرهم مجلدات — قبل أصحابها أن يسموها بـ «شعر الثورة» — مجرد عابر سبيل وعرض زائل، لأن قضيتهم الرئيسية كانت شيئًا آخر هو السلطة الخديوية عند شوقي، وهو الجامعة الإسلامية عند أحمد محرم، وغير ذلك من الأهداف التي قد يختلف الناس حول تقييمها ومكانها من التاريخ، ولكنهم لا يختلفون عن كونها «موقفًا» بعيدًا خطوة أو خطوات عن مسار الثورة المصرية.

وإلى تيار البارودي والنديم وسيد درويش وبيرم التونسي، ينتمي الجيل المصري الجديد من الشعراء الذين واكبوا عدوان ١٩٥٦م في أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا الحديث. وعندما أطلق كلمة «تيار» على شعراء الثورة العرابية وثورة ١٩١٩م فإنما أقصد به «المقاومة» فكرًا ووجدانًا وحملًا للسلاح تتفاوت درجة الانخراط في سلك هذا التيار من التوحد مع الثورة كما الحال مع عبد الله النديم، إلى النفي خارج البلاد كما هو الحال مع بيرم التونسي. إلى هذا التيار الذي يتخذ من المقاومة محورًا رئيسيًّا، ينتمي الجيل المصري الجديد الذي انبثق صوته الشعري مع إرهاصات الثورة وفي أتونها. أي أن هذا الجيل — من إحدى الزوايا — هو وريث أعرق التقاليد الثورية في الشعر المصري. ولكن هذا الجيل من زاوية أخرى هو «ثورة» على التقاليد الشعرية السابقة عليه، لقد وضعه التاريخ على تخوم مرحلة ثورية في المجتمع والشعر على السواء، فهو يأخذ حقًّا عن أسلافه أروع ما عندهم وهو تجسيد الثورة في أشخاصهم وفي شعرهم، ولكنه يتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أعمق، إلى التوحيد بين الثورة وشعرها؛ فقد تصادف أن ولدت حركة الشعر الحديث في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، أي إبان مرحلة الغليان المحتدم في باطن الأرض المصرية الحبلى بالثورة. ومن هنا حمل هذا الجيل أعباء ثورتين، ثورة الشعب وثورة الفن، وإن كان الكثيرون من رواد الثورتين يرونها ثورةً واحدة ذات شقَّين، فالشعب والفن وحدة واحدة، وليست ثورة الشعر الجديد إلا استجابةً عميقة لثورة الشعب في إطارها الجديد.

وكانت العامية المصرية أقدر قوالب التعبير اللغوي في التقاط الظاهرة الشعورية المضطرمة في قلوب المصريين، لا لأنها لغة التخاطب بين أوسع الجماهير؛ بل لأن تراثها الفني أعمق نفوذًا لدى الوجدان الشعبي من التراث العربي الفصيح. ويشهد التاريخ

الوطني لهذا الشعب أن أغنيات سيد درويش قد عاشت بين جوانبه إلى الآن، بينما ترقد آيات شعر البارودي «نصوصًا» في كتب المحفوظات المدرسية، فالعيب هنا ليس كامنًا في شعراء الفصحى وإنما نستطيع القول بأن الوجدان المصري لا يزال وجدانًا «عاميًّا» — إن جاز التعبير — أي إنه يجيد استقبال العامية وتمثلها والتفاعل معها أكثر من إجادته لاستقبال الفصحى. ولعل ذيوع الأغنية الوطنية في تركيبها العامي لا يعدله ذيوعها في التركيب الفصيح بالرغم من وحدة اللحن الموسيقي وجهاز الإرسال لكلٍّ منهما؛ بل إن اللحن ومحطة الإذاعة قد أتاحا الفرصة كاملةً أمام أغنية ركيكة اللفظ والمعنى هي نشيد «الله أكبر» ومع هذا لم يترسب منها في الأعماق سوى اللحن بينما تبقت «والله زمان يا سلاحي» بكل ما تشعه من عواطف وأفكار.

على أن الأغنية المذاعة لا تدخل في مجال بحثنا، لأن الأغنية المصرية في عمومها وعلى وفرة ما بذل في الارتقاء بها من جهود لم ترتفع بعد إلى مستوى الشعر. وإنما نحن نتناول هنا تلك الظاهرة «الشعرية» التي تألقت في سماء الأدب المصري في أوائل الخمسينيات متخذةً من العامية أداة تعبيرية ومن مشكلات الشعب الكادح محورًا فكريًّا، حتى إذا دقت طبول الحرب الاستعمارية كانت هذه الظاهرة سباقة في التنبؤ بها والتنبه لها ومواكبتها وتأريخها. والحق أن العامية المصرية — كتركيبٍ لغوي — ليست معجمًا من الألفاظ المجردة، وإنما هي تحمل في كل حرف من حروفها تاريخ هذا الشعب — طبقاته الدنيا على وجهٍ خاص — مع القهر في مختلف ألوانه، حتى لحظات الفرح في هذا التاريخ لا تفلت أطيافها من روح الحزن. وليس من شك في أن اللغة — أية لغة — لا تدخل في عناصر البناء الفوقي للمجتمع، وهو الذي يضم الآداب والفنون والقانون والسياسة وما إليها من «انعكاسات علوية» لما يجري في البناء التحتي للمجتمع حيث تكويناته الاقتصادية وخطوطه الاجتماعية. اللغة — أية لغة — ليست عنصرًا من عناصر «القمة» في البناء الاجتماعي، وبالتالي فهي ليست — بالقطع — تعبيرًا طبقيًّا، وإنما هي — على وجه اليقين — تعبيرٌ قومي، أي إنه ليست هناك لغة للإقطاعيين وأخرى للفلاحين، وليست هناك لغة للبرجوازية وأخرى للطبقة العاملة، وإنما هناك لغة واحدة للمجتمع تتباين لهجاتها — ربما — باختلاف الإقليم الجغرافي، وتتطور — ربما — على مر العصور والأجيال.

وبالرغم من هذه القاعدة العلمية — إلى حد كبير — أقول إن العامية المصرية، كتركيب لغوي، ليست معجمًا من الألفاظ المجردة، وإنما هي تحمل في كل حرف من

حروفها تاريخ شعبنا مع القهر. ومن هنا ظلت في العرف السائد «لغة العامة» وتصور الكثيرون أن العامية اشتقاق من هذا المعنى وإن جرت أمام أعينهم وآذانهم ألسنة جميع الطبقات بلغة «العوام» هذه. ولكن هذا التصور — لدى الكثيرين — لم يكن واهمًا على طول الخط، لأنه كان انعكاسًا لأزمان طويلة قسمت الأدب في بلادنا إلى أدب «رسمي»، يستمد بلاغته من التراث العربي القديم، ويستمد سلطته من أن العربية الفصحى هي لغة الكتابة الوحيدة المعترف بها، وأدب «شعبي» يستلهم تراثنا الشفهي غير المدون، وينزوي مستكينًا في المقاهي والحقول والمجلات الساخرة، حتى إن رائدًا من رواد العامية العظام هو بيرم التونسي اضطر يومًا إلى استنكار كتابته بالعامية. هذا الانفصام بين «لغة الشعب» كما يسمونها احتقارًا وهو تمجيد لها تستحقه، واللغة الرسمية، اتخذ في مصر مسارًا مختلفًا عن كونه انفصامًا بين لغة منطوقة وأخرى مكتوبة كما هو الحال في كثير من البلدان والحضارات، هذا المسار هو أن العامية التصقت أكثر فأكثر بمشكلات هذا الشعب وناضلت معه في كافة معاركه الوطنية والاجتماعية وأضحت بالفعل لغةً لها ظلال طبقية وإشعاعات حانية على الفئات المسحوقة من شعبنا، ولم تعد معجمًا من الألفاظ المجردة ولم تعد تعبيرًا قوميًّا فحسب. لقد ارتبطَت تاريخيًّا — بالمبدعين فيها — بكافة النوازل التي ألمت بهذا الشعب، كما ارتبطت بأكثر الأفكار وطنيةً وتقدمية، سواء انبثق الإبداع فيها والتفكير بها من الشاعر المجهول في القديم أو من الشاعر المعلوم في زماننا.

ولم يكن تأميم قناة السويس — الذي أرهص بالعدوان وأذنابه — إلا عملًا وطنيًّا واجتماعيًّا في وقتٍ واحد. ومن ثم كان من الطبيعي أن يتقدم الركب الثوري شعراء العامية المصرية الذين أنجزوا حينذاك مهام الخطوة الأولى من خطوات مسيرتهم الثورية. وهي الخطوة التي حققت تغييرًا جوهريًّا في القصيدة العامية، وهي الخطوة التي تحققت على يدي فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين، وهي أيضًا الخطوة التي مهدت لأكبر ثورات العامية المصرية على يدي الجيل الجديد من شعرائها وفي مقدمتهم عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب.

ولقد يعد تراث بيرم التونسي امتدادًا لأعمق ما في الفولكلور المصري من نغمات أصيلة، فهو من هذه الزاوية قد ارتفع بالزجل المتوارث إلى «روح» الشعر، ولكنه ظل في جوهره أسيرًا للأشكال الشعبية من أغاني العمل إلى البكائيات إلى الموال، ومن ثَم

تصبح حركة التجديد الحقيقية التي قادها بيرم، ليست في نطاق الشكل، وإنما في إطار الرؤية الشعرية، فإذا كانت أغاني العمل في معظمها «من قالب المزدوجة فترتبط شطرتان أو أكثر — وفي أحيان كثيرة تكون من بحر الرجز — بقافية واحدة»، فإن غنائيات بيرم لا تخرج — في غالبيتها — على هذا النظام البسيط الذي يقوم على تقفية شطرتي البيت الواحد معًا أو تقفية جميع شطرات كل جزء من الأغنية. ولكن الفرق يبدأ بعد ذلك، بين أغنيات العمل التي تعتمد على الوصف السردي والحكمة البليغة المركزة والمبالغات المقصودة وأغنيات بيرم التي تعتمد على التجسيم بدلًا من الوصف وعلى الانسياب والتدفق بدلًا من الحكمة المركزة، وأيضًا على الحد من سلطان المبالغة الكاريكاتورية. يغني لمصر و«شجرة الحرية»:

من أصلها الأصل الغالي لفرعها الفرع العالي
مضللة الناس عقبالي ما أعيش وأموت تحت نداها

وهو يستلهم من البكائيات حوارها والحدوتة ويرفض مرةً أخرى المبالغة والحكمة:

عم إبراهيم راجع حزين من شغله،
ماشي على العكاز ورابط رجله،
وعيشه شايله تحت باطه وفجله،
يا رب تلطف بالغلابة وبيه.

وتبدو مهارته «البكائية» على وجهٍ خاص في مراثيه وفي مقدمتها مرثاته لسيد درويش. ويتأثر بيرم بالموال تأثرًا بالغًا، ولكنه يزاوج بينه كقالب «أغنية» وكقالب «قصة شعرية» ثم يطور الزجل والموشح تطويرًا عاليًا يتجاوز الأصل في كثير من الأحيان:

يا مصر تتحدث الأفلاك بجمالك
في وحي جبريل
من قبل فرعون وموسى الشمس ضحكالك
في صفحة الليل
حسنك لوحدك لا نسوانك ولا رجالك
من جيل ورا جيل

إن ما يسترعي الانتباه حقًّا في الحركة الشعرية التي قادها بيرم التونسي هو هذه الرؤية الجديدة التي انعكست بدورها في كثير من الأحيان على أبنيته الفنية فغيرت من شكلها ومحتواها، وإن حافظت على «النظام» الشعري الموروث، على جوهره بمعنًى أدق. ولكنه في «محافظته» كان منحازًا بصورة واضحة إلى جانب القيم الأكثر تقدمًا في التراث، قيم ابن عروس — على سبيل المثال — الذي ولد في أواخر القرن الثاني عشر فكان يترنم:

الليل ما هوش قصير	إلا على اللي ينامه
والشخص ما دام فقير	ما حد يسمع كلامه
لا بد من يوم معلوم	ترتد فيه المظالم
أبيض على كل مظلوم	أسود على كل ظالم

وهكذا الأمر في تراث عبد الله النديم الذي شارك بشخصه في دوامة الثورة العرابية وتراث سيد درويش في اللحن والأغنية إبان ثورة ١٩١٩م. هذا التراث الممتد من أعماق الأرض المصرية وشاعرها المجهول إلى بواكير العصر الحديث، هو الرصيد الفني العظيم الذي نهل منه فؤاد حداد وصلاح جاهين ومن بعدهما أبناء الجيل الجديد من شعراء العامية المصرية، نهلوا جميعًا هذه «الرؤية» الجديدة للحياة، وهي الرؤية التي لا تقتصر على الجانب الاجتماعي وحده، وإنما هي من الرحابة والعمق والثراء بحيث تجمع بين الأصول النفسية للشعب المصري ومصادر عذابه الأولى وجذور أفراحه المشوبة دائمًا بالحزن، نضاله مع النفس والغير، ومعاركه اليومية مع الطبيعة والتاريخ. ولقد كان فؤاد حداد رائد «المدرسة الجديدة» لشعر العامية المصرية، وإن واكبه وتجاوزه صلاح جاهين وبقية أبناء الجيل الجديد. ولعل ريادة فؤاد حداد هي أنه جمع بين المعرفة العميقة بأسرار اللغة العربية وتراثها الشعبي، وبين ثقافة عصرية تقدمية أتاحت له الحفاظ على همزة الوصل بينه وبين الوجدان الشعبي الأصيل، شكلًا ومضمونًا.

ولقد كان عدوان ١٩٥٦م من أهم الحوافز التي دفعت فؤاد حداد إلى تجديد الحياة في شعر العامية المصرية بعد سباتها الطويل بين أحضان الإذاعة وموتها الأكيد على ربابة المناسبات، فالإذاعة جمدت الأغنية المصرية في إطار الأبعاد المحدودة الأفق للعواطف السطحية العابرة، حتى إن بحثًا جامعيًّا أحصى عدد «الكلمات» المستخدمة في اللغة الرئيسية للأغنية المصرية مقررًا أنها لم تتجاوز ١٤ كلمة كما جاء في إحدى مقالات الدكتور حسين فوزي بالأهرام. وكذلك قامت بعض الفِرق الشعبية المتجولة، بانجذابها

إلى دائرة الضوء الرسمية، بتزييف الكثير من النصوص الشعبية — بالحذف والتعديل والإضافة حسب مقتضيات الحال — نفاقًا رخيصًا منها أو من الذين جاءوا بها من أرضنا الطيبة مستغلين سذاجتها وفقرها. أقبل فؤاد حداد مناضلًا ثوريًّا وشاعرًا موهوبًا فأزاح بقوة واقتدار عن كاهل العامية المصرية أعباء الزيف والافتعال، ثم خطا بها خطوةً جديدة بعد بيرم التونسي فلم يكتفِ أن يبث في جوانحها «روح الشعر»؛ بل حاول جاهدًا أن «يجسد» هذه الروح تجسيدًا شعريًّا حقيقيًّا لا يكتفي بالرؤية الاجتماعية وحدها، ولا يكتفي بإنجازات الرواد العظام في تاريخ العامية وحدهم. وإنما حاول — وقد نجح في أغلب نماذجه — أن يصوغ من شعر العامية المصرية «رؤيا» حديثة للعالم وضع دعامتها الأولى في أساس البناء الشامخ الذي نطالع آياته الفنية اليوم بإعجاب كبير. وكان عدوان ١٩٥٦م على أثر تأميم قناة السويس من أهم المصادر التي شاركت بنصيب موفور في وضع هذه اللبنة الأولى؛ ذلك أن تأميم القناة لم يكن عملًا وطنيًّا فحسب؛ بل كان عملًا اجتماعيًّا في نفس الوقت، ولم يكن عملًا محليًّا طارئًا؛ بل كان نقطة تحول تاريخية. ولذلك كتب فؤاد حداد قصيدته: «يتيم في بورسعيد» مزاملًا ناظم حكمت في قصيدته «منصوري»، وليس غريبًا بعدئذٍ أن تتشابه «الرؤيا» بين الشاعرين لأن كليهما يصدران عن فلسفة اشتراكية واحدة، ولأن «الحدث» الشعري إن جاز التعبير ذو دلالة تاريخية تتجاوز حدود الأوطان. ولكن التشابه هنا تزكية للقصيدتين معًا وليس انتقاصًا لإحداهما، «فالصغير» الذي يرمز إلى المستقبل هنا وهناك هو نقطة بداية لا أكثر. و«المستقبل» هو الفكر المشترك بين فؤاد وناظم هو الضمير الذي يحرك الدماء في قلبيهما. أما بقية عناصر «الرؤيا» فتختلف بينهما بعد ذلك أعمق الاختلاف، تختلف بمعدل درجة الأصالة التي تفرق بين شاعر وشاعر.

ويغلب على قصيدة «يتيم في بورسعيد» طابع الموال كقصة شعرية يوحد أبياتها الوزن وتقفية جميع أشطر المقطع الواحد فيما عدا الشطرة الأخيرة في كل مقطع، فإنها تنتهي بقافية «مختلفة» عن القافية الموحدة بين الأشطر السابقة عليها في المقطع الواحد، ولكنها «مشتركة» مع الشطرة الأخيرة في بقية المقاطع. وتتألف «يتيم من بورسعيد» من أربعة مقاطع أولها مكون من ثمانية أبيات، سبعة منها مقفاة تقفية مشتركة. والمقطع الثاني مكون من ستة أبيات، خمسة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافية المقطع الأول. والمقطع الثالث مكون من ستة أبيات خمسة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافيتي المقطعين الأول والثاني. والمقطع الرابع والأخير مكون من

خمسة أبيات، أربعة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قوافي المقاطع الثلاثة السابقة. أما قافية البيت الثامن من المقطع الأول، والبيت السادس من المقطع الثاني، والبيت السادس من المقطع الثالث، والبيت الخامس من المقطع الرابع والأخير فإنها قافية واحدة مشتركة.

والقصيدة على هذا النحو تميل إلى طابع الموال الصعيدي، وتقترب كثيرًا من «الفن الأحمر» المنبثق عن هذا الموال، وهو يختلف عن «الفن الأخضر» في كونه يتناول غرضًا حزينًا أو مريرًا. وهو يقترب أكثر من الموال الذي يتركب من «فرش» و«غطاء» و«قفلة» مع شيء غير قليل من التحوير والتطوير. وبالرغم من أن فؤاد حداد يستخدم عامية المدن إلا أن التركيب الشعري — ولا أقول اللغوي — لقصيدته يبتعد كثيرًا عن مواويل ريف الدلتا، وإنما هو يتأثر غاية التأثر بالموال الصعيدي «الذي يحفظ لنا تقاليد الإنشاء الشعبية لأنه هنا أكثر اتصالًا بأغنية العمل البدائية»، كما يقول رشدي صالح في الجزء الأول من كتابه الهام «فنون الأدب الشعبي».[1] والنظام الشعري للموال الصعيدي «المقفول» يقوم غالبًا على سبعة أغصان ذات قافيتين، فالبداية والخاتمة معًا ثم الوسط، أي إنه لو فرضنا أن قافية الشطرة الأولى هي أ لكانت القافية في الموال على النظام التالي (أأ، ب ب ب، أ). وقفل الموال يتمثل في التخريج الصوتي للكلمة الأخيرة في الأشطر أ أ أ ثم الإدغام والتخريج في الكلمة الأخيرة من الشطرة الرابعة ب، وفي الخامسة ضمت حركة الرفع في الوسط هكذا:

مما جرالي دموع العين جورباتي	«أي: قريبة إلي»
من سجم حالي عملت الكل جورباتي	«أي: تقربت إلى الجميع»
لكن أنا شايف أساهم شبيه النبل جورباتي	«أي: كتل من الطمي الحاف»
أنا كنت أنظر اللي أريده من بعيد بازل	«أي: أستطيع أن أرى من بعيد»
وآدي كلمة الندل شبعتني عيوب بازل	«أي: بالذل»
من بعد ركبي على المخزوم والبازل	«المخزوم: الجمل العاتي، البازل هو الجمل الصغير»
أنا عدت أمشي على الأجدام جورباتي	أسير خببًا على الأقدام»

[1] يعتمد عن الباحث هذا الكتاب الرائد في إيضاح الجانب التكنيكي للنقطة موضع البحث.

هذا هو النظام الشعري لموال صعيدي مقفول وأحمر، فماذا فعل فؤاد حداد؟ كتب المقطع الأول من «يتيم بورسعيد» هكذا:

بعد الرصاص ما سكت كان الرصاص بيفوح،
الجو حابس آلامه والحجر مجروح،
الأولة آه على عيل يتيم بينوح،
والتانية آه فين أبوه وأمه وفين حيروح،
والثالثة آه كان لنا في الشمس بيت وسطوح،
يا قلبي دقت إيدين على بابك المفتوح،
عيل يتيم على تل من الحجر بينوح،
ويبص لك بعيون أوسع من الأجفان.

والشاعر هنا على النقيض من غالبية الكثير من مطولاته الشعرية التي يلعب فيها بترادفات الكلمة الأخيرة من البيت ذات التركيب اللغوي الواحد والمتعددة المعاني وظلالها، لا يعمد هنا إلى لعبته هذه التي كانت تقترب به كثيرًا من النظام الشائع للموال الصعيدي. وإنما هو يطور اللعبة بالتركيز على القافية المشتركة بين الأبيات السبعة والتنويع في معانيها. وكذلك هو يطور القصة الشعرية فلا تصبح بدايتها في بيت أو بيتين ولا نهايتها في حجم مماثل، وإنما هو يخصص مقطعًا كاملًا لهذه البداية يكاد حجمه أن يصل إلى حجم الموال القديم. ولم يكن اتساع هذا الحيز اتساعًا كميًّا، أي أن الفرق بين مقطع من ثمانية أبيات في قصيدة حداد ومقدمة من بيتين في الموال القديم ليس فرقًا في «عدد» الأشطر وإنما في وظيفتها، ولقد جاء الكم أو العدد تعبيرًا عفويًّا عن الوظيفة الجديدة لمعنى المقدمة التي استخدمها الشاعر المعاصر. فالبداية لم تعد تقريرًا لحكمة، والقصة الشعرية لم تعد إيجازًا لعبرة، والخاتمة لم تعد نطقًا بحكم. وإنما تأتي مقدمة «يتيم في بورسعيد» تجسيدًا مخلصًا لعنوانها، وتعبيرًا مفصلًا عن هذا «اليتيم» النائح بعد أن فقد أبويه في العدوان، بعد أن «صمت» الرصاص و«فاحت» رائحته، وأصبح حتى هذا الحجر جريحًا يشارك اليتيم نواحه ونظرته المنطلقة من عيون أوسع من أجفانها. القصة الشعرية هنا تبدأ من نقطة أكثر تحديدًا من بداية الموال القديم، وأكثر قربًا من قصيدة شاعر حديث كناظم حكمت، يصدر حقًّا عن تقاليد فنية مختلفة، هي التراث التركي، ولكنه يشترك مع فؤاد حداد

في هذه الإضافة الجديدة إلى الشعر بوجهٍ عام، وأعني بها «الرؤيا» الشعرية الحديثة للعالم. وهي الرؤيا التي تتخلص من ذاتية ضمير المتكلم في الموال القديم حيث يتحول أنين الفرد في أغلب الأحيان إلى «شكوى شخصية» لا تتمثل أنين المجموع، فاليتيم هنا في قصيدة حداد — كالطفل منصور في قصيدة ناظم حكمت — هو شخصية مفردة، ولكن ضمير الغائب الذي يعود عليه يباعد بينه وبين أن يكون نواحه جراحًا شخصية وإنما هو يتمثل— كشخصية فنية — روح الشعب بأسره، في بورسعيد كلها وفي مصر كلها؛ بل إن بناءه الفني المنحوت في ضميرنا يتسع لأحزان كافة الشعوب التي تعاني ويلات الحروب العدوانية. وهكذا تنجز القصيدة العامية الحديثة أضعاف ما كانت ترمي إليه الأغنية «الشعبية» القديمة. فبينما تنطلق القصيدة الحديثة من «الخاص» إلى «العام» كان الموال القديم ينطلق من «العام» في المشاعر والأفكار وإن تلبست ألفاظها ضمير المتكلم، ولكنها لا تصل إلى تخوم الآفاق «العامة» الرحبة وإن تلبست ضمير الجمع من المخاطبين أو الغائبين. إن شعبية الأغنية الموروثة أو الموال القديم كان مصدرها الأول — فيما أعتقد — هو عملية «الإسقاط» الجماعي التي يقوم بها كل فرد على انفراد بدافع من آلامه الشخصية لا بفاعلية القصيدة التي لم تهدف أبدًا إلا أن تكون، مونولوجًا داخليًّا مسموعًا، فالأواصر والوشائج بينها وبين ضمائر الآخرين المفردة — لا عقلها الجمعي — هي أواصر شخصية نتيجة إسقاطات المتلقين وليست نتيجة همزات وصل فنية بين الفرد القائل والجماعة المستمعة. ولربما يبدو غريبًا أن عصرنا الذي ازدادت فيه الفردية تفردًا هو العصر الذي يستطيع فيه الشاعر أن يكثف في كلمة واحدة كيانًا روحيًّا مشتركًا بين جماعات عريضة من القراء والمستمعين بغير مجهود «إسقاطي» من جانبهم؛ بل وأحيانًا بغير أن تكون القضية مشتركة بينهم إلا مجازًا وبطريق غير مباشر. فالقارئ الذي يعيش في بلد يتمتع بالاستقلال يهتز لقصيدة شاعر كتبها في بلد يرزح تحت نير الاستعمار، لا لأن ثمة ذكريات واحدة مشتركة بينهما فحسب؛ بل لأن عالمنا المعاصر بلغ من التقارب حدًّا يؤثر فيه نضال الوطن المستعمر على كيان الوطن المستقل، والعكس أيضًا صحيح فالأجزاء المستقلة من العالم تؤثر على أوضاع الأجزاء المستعمرة وهكذا. ليس ذلك إلا مثلًا واحدًا على إمكانية الجمع بين «فردية» الشاعر في العصر الحديث و«جماعية» قصيدته إن جاز التعبير. ويتوفر الشاعر على توظيف أدواته الفنية في خدمة هذا الغرض، فهو يستخدم «القصة» قالبًا شعريًّا و«المشهد» لوحةً تشكيلية، ويجند الطبيعة والإنسان في جزئياتهما الدقيقة في تجسيد «الصورة الشاملة». ويبدأ فؤاد حداد مقطعه الأول «بعد الرصاص ما سكت»

أي أنه يختار لحظةً زمنية محددة هي اللحظة التالية مباشرةً للدمار الذي حدث. أي أننا لن نستعير عواطف التنبؤ بما سيكون، ولن نواكب حدثًا كائنًا، وإنما نحن في غيبوبة الكابوس بما تم وكان. هذه البداية لا تشد فينا أوتار اللهفة ورجم الغيب، ولا تحملق فينا أعصاب التوتر الملتهبة، وإنما هي تواجهنا بكلمة «الخاتمة» وحركة إسدال الستار. أي أن «البداية» في القصيدة هي «النهاية» في الواقع، نهاية عرفنا مقدماتها سلفًا قبل أن نلج عالم الشاعر. وتلك أصعب اللحظات في حياة الشعر، فماذا يستطيع أن يضيف؟ أم أنه يتردَّى في وهاد «التسجيل الوثائقي» الذي يحيطنا علمًا بما حدث وكأننا لم نعايشه بالدم وبذل النفس؟

ذلك هو التحدي الذي جابهه فؤاد حداد في قصيدته منذ اللحظة الأولى التي اختار فيها «بطلًا» من بين أنقاضٍ أكلت أبويه، وها هو ذا يجلس نائمًا على تل من الحجر تتملكه نظرة واسعة ثابتة على عيني الشاعر وقلبه. هذا إذن «الموقف الدرامي» الذي واجه به شاعرنا تحدي «الفعل الماضي» بسكونيته وأيلولته إلى دنيا الذكريات، وهو الموقف الذي أنقذ به الشاعر قصيدته — قصيدتنا نحن وقصيدة الناس أجمعين — من السقوط في هاوية التسجيل الفوتوغرافي الجامد. لقد رأى في العدوان موقفًا ممتدًّا لا ماضيًا محدودًا، ورأى في «يتيم بورسعيد» إحدى لحظات الحركة التي تعبر عن «روح الاستمرار» بدلًا من برودة التوثيق التاريخي وكأنها برودة الأكفان. و«اليتيم» في قصيدة فؤاد حداد كلقطة من إحدى الزوايا للزمان المتحرك هو نفسه «حركة» دائبة التطور، فلنتابع إذن هذه الحركة في المقطع الثاني:

ويبص للأرض يلقى الشيء ولا يلمه،
الطوبة دي كانت البيت اللي بيضمه،
والهدمة دي لسه فيها ريحة من أمه،
والرملة دي قايدة من عرقه ومن دمه،
كل المآسي اللي فوق الأرض بتهمه،
عيل يتيم على أطلال البلد سهران.

تلك إذن هي حركة الطفل اليتيم الذي اختاره الشاعر من بين بورسعيد فور توقف الرصاص عن الانفجار، إنه بلا حراك لا في غير مبالاة، فهو حين يرى آثار وجوده السابقة على العدوان في طوبة وهدمة ورملة يكتفي بالنظر إلى الأرض «يلقى

الشيء ولا يلمه» ليست هذه «لامبالاة» عقيمة؛ فقد استدرك الشاعر بأن «كل المآسي فوق الأرض بتهمه» وأنه «على أطلال البلد سهران». أجل، إنه لا يبالي البرد والجوع كما يقول المقطع الثالث لأنه أصيب بالذهول وفقدان الوعي أو لأنه لم يعد على اتصال بمعاني الأشياء بعد أن فقدت جدواها، فها هو ذا:

جعان ولا يشتكي من الجوع ولا يقول آه،
بردان ولا يشتكي من البرد مهما سقاه،
بيسأل اليتيم كام عيل في سنه لقاه،
حتى الحجر انتفض من نظرته لشقاه،
وقف ولف المدينة كلها ورآه،
رأى الحنان في عيون الشعب كل حنان.

أي أن الشاعر وهو ينتقل من التفصيل إلى التعميم في المقطع الواحد، إنما يصوغ دقائق الحركة الواحدة لبطله؛ إذ هي تؤلف فيما بينها تحولًا كيفيًّا في موقفه الدرامي الفاجع من السلبية الكامنة في اليتيم والجوع والبرد والتشرد الذي «يستفز» الحجر كما يقال في اللغة الشعبية، إلى الإيجابية التي تدفعه لأن يلف المدينة ويرى رؤيا، إنها ليست حلمًا؛ بل رؤيا يستشفها وجدانه البصير في عيون الشعب المعتدى عليه. وكانت الرؤيا التي رآها هي «حنان» هذا الشعب. لم يلتقط الفنان من مئات الانفعالات المرتسمة على الوجوه المعذبة سوى هذه اللمسة من «الحنان» أي ما يفتقده هذا اليتيم الشريد الجائع البردان. وعندما يعثر الفرد على «مفتاح» حياته في قلوب الجموع فإنه يتوحد مع هذه الجموع توحدًا تلقائيًّا عميقًا وتستكمل رؤياه جوهرها الأعمق، فمن خلال «الحنان»:

رأى القلوب في جحيم المعركة ثابتة،
رأى الآمال على أطلال البلد نابتة،
رأى الحمام حط جنبه والتفت لفتة،
لا الأولة آه ولا التانية ولا التالتة،
مسح اليتيم دمعته واتحطم العدوان.

فإذا كان الشاعر ينتقل من التفصيل إلى التعميم في المقطع الواحد، فإن هذا بالضبط هو منهجه في بناء القصيدة العام، أي أنه كذلك يبدأ من التفصيل وينتهي إلى

التعميم على طول المقاطع كلها؛ الهيكل الشامل للقصيدة. وإذا كانت «الحركة» هي الوحدة السائدة على جزئيات المقطع الواحد، فإنها أيضًا هي العمود الفقري للقصيدة كلها، هي «الرؤيا» التي يبلغها الشاعر — ونحن معه — بعد تلقينا لآخر كلمة في القصيدة. وذلك هو الفرق الجذري بين القصيدة الحديثة والموال القديم، فالتعميم وضمير المتكلم والحكمة البليغة لا تؤدي إلى «تحرك» بناء الموال، وإنما هي تؤدي إلى نوع من السكون وثبات الحال، بينما الصور الفنية وضمير الغائب والالتحام بين الفرد والمجموع تؤدي إلى هذا النوع من الحركة الذي ينقل المشاعر «الخاصة» إلى درجة ناضجة من المشاعر «العامة» وينقل الموقف «الفردي» إلى المستوى «الاجتماعي» ويتحول يتيم بورسعيد الجائع الشريد، إلى شعب كامل يمتلئ حنانًا وثباتًا وآمالًا تحطم العدوان وتمسح عيني اليتيم. وهكذا تنجو بطولة «يتيم في بورسعيد» من برودة التسجيل الفوتوغرافي، وسكونية التوثيق التاريخي لترتفع فوق مستوى الواقع والتاريخ، إلى سماء الأسطورة والشهادة، فليس بالتقريرية والمباشرة وحدها يهتف الشاعر للحرية، وإنما بكل «صورة شعرية» انبثقت عنها رؤيا فؤاد حداد تجسدت المقاومة الوطنية في بورسعيد عملًا وطنيًّا واجتماعيًّا في آن، يقوم ببطولته طفل صغير صادف الشاعر يومًا يجلس على تل من حجر وينظر إليه بعيون أوسع من أجفانها.

إني إذا كنت قد ركزت على «يتيم في بورسعيد» من بين أعمال فؤاد حداد الكثيرة، فإنني لا أنسى هذه الأعمال العظيمة حين أقول إن الدور الذي قام به فؤاد حداد في تاريخ العامية المصرية يشبه إلى حد كبير ذلك الدور الذي قام به البارودي في تاريخ الشعر العربي مع اختلاف العصر وبقية الفوارق بين الشاعرَين. أردت أن أقول إن فؤاد حداد هو رائد حركة «البعث» في حياة العامية المصرية الحديثة بعد أن كانت قد آلت — أو كادت أن تئول — إلى بوار وجمود. بارت العامية وجمدت بعد أن أصبحت مجموعةً من الكليشيهات المعدة سلفًا، وأقبل فؤاد حداد ليبعثها من مرقدها ويرد إليها الحياة. وعلى غير هذا النحو أتصور الدور الذي قام به صلاح جاهين، فالمسافة بينه وبين فؤاد حداد — إذا تجاهلنا المدلول الزمني لهذه الكلمة — تكاد أن تكون هي بعينها المسافة بين شعر البارودي وشعر بدر شاكر السياب؛ ذلك أن الرؤيا الحديثة في شعر حداد ظلت تعاني تناقضًا حادًّا بين شكلها ومحتواها، بين الموروث والجديد، حتى كان ديوان «كلمة سلام» لصلاح جاهين عام ١٩٥٥م فخطا بالعامية المصرية خطوتها الثورية الباهرة التي رافقت الشعر العربي الحديث في ضربته التي وجهها

للعمود الخليلي باعتماده على التفعيلة الواحدة كمصطلح نغمي. واختفت تدريجيًّا أسباب التناقض الذي كانت تعانيه القصيدة العامية «الحديثة» أو رؤياها بمعنًى أدق. جرؤ صلاح جاهين على أن يؤازر الشعر العربي الحديث في ضربته للنظام العمودي، ولكنه لم يشأ أن يحسم الموقف الفني كما فعل رواد الحداثة في الفصحى، فراح يجرب التفعيلة الواحدة جنبًا إلى جنب «عمود» العامية. وكان «موال عشان القنال» من أروع الآثار التي خلفتها تلك المرحلة المزدوجة من مراحل تطوره الشعري؛ فقد كتبها في أغسطس ١٩٥٦م أي قبيل العدوان بأشهر ثلاثة. وفيها يتضح مبلغ حيرته وتمزقه ومعاناته التي أرقت وجدانه وشفت به إلى درجة النبوءة.

وينقسم «موال عشان القنال» من الناحية الفنية إلى ثلاثة أقسام، لا تخرج في إطارها العام عن الموال الشعبي، ولكنها تضيف إليه أبعادًا جديدة لم يعرفها من قبل. والقسم الأول يكاد أن يكون مقدمةً عن الشعر والوطن يتقمص فيها الفنان روح الشعر الثوري على مر العصور، الشعر القادر على تغذية ما هو مشرق وإيجابي في نفس الإنسان بحيث يدفعه إلى اتخاذ موقف عملي من الأحداث المحيطة به. وفي هذه المقدمة يخرج صلاح جاهين عن الموقف التأملي لكثير من مقدمات الشعر الشعبي التقليدي أو الموقف التسجيلي الذي يوجز خبرة الأسلاف في حكمة أو عظة كنذير لما ستجيء به بقية الموال من أحداث «عظام». لذلك تخلو هذه المقدمة من روح الندب والنواح والأنين جنبًا إلى جنب مع خلوها من السرحان في ملكوت الخيال. على هذا فالقسم الأول من الموال رغم قيوده الشعبية الأصيلة من القافية المتواترة في خمسة أشطر (تستثنى منها الشطرة قبل الأخيرة) إلا أنه يعود فيتحرر من هذه القيود بابتعاده عن التعميم والتأمل والتسجيل، ودخوله مباشرةً إلى جزئيات التجربة وتفاصيلها الدقيقة، فالشاعر يتصل بالقديم أوثق الاتصال حين يفتتح «الربابة» بقوله:

يجعل كلامي فانوس وسط الفرح قايد،
يجعل كلامي على السامعين بفوايد.

ثم يستدرجك بنفس الوشيجة النغمية بقوله «يجعل كلامي ولا ناقص ولا زايد.» حتى يصل ما بين القديم والجديد، بين التعميم والتخصيص هكذا:

إحنا في وقت البنا ماحناش في وقت كلام،
يجعل كلامي حجارة ومونة وحدايد.

وكأن البيت الثالث هو همزة الوصل بين البيتين الأولين اللذين يسلك فيهما الشاعر مسلك الشاعر الشعبي المجهول أو «الزجال» المعاصر، أي ذلك الشاعر الذي يمتطي صهوة القديم دون أن يضيف شيئًا فتأسره الشكلية المفرغة من روح العصر، وبين البيتين الآخرين وفيهما يلتقي الشاعر مباشرةً — بإيجاز وتركيز آسرين — بهذه الروح التي اجتاحت الوجدان المصري الحديث في احتدام التناقض بينه وبين السيطرة الأجنبية التي تلونت مخالبها بشتى المغريات و«التحالفات»، ولا يزال الشاعر في «المقدمة» وهو يبحث عن الكلام «اللي زي الورد والحنة» ليلقيه سلامًا وتحية:

على شباب انقتل في حب أوطاننا،
شال السلاح في يمينه وقال يا بلدي،
نذْرنْ عليَّا لاخليكي ولا الجنة.

وهكذا يستعير صلاح جاهين مفرداته اللغوية ذات الظلال الشعبية الغائرة في الوجدان المصري، وهكذا أيضًا يشحذ الذاكرة الغنية بمعارك النضال من أجل الحرية، وهكذا أخيرًا يمزج — في وقت مبكر — بين المعركة الوطنية والثورة الاجتماعية، لأنهما في مثل بلادنا عملة واحدة ذات وجهين. ثم يجوب الشاعر مصره الغالية برفقة الشباب المناضل — بحاروة وصعايدة — من السواحل إلى الصحاري إلى قلب الوادي «واخلي قلبي حديد واهدي الصنايعية.» بذلك يمتد الخيال الشعبي الأصيل من سيد درويش إلى شاعرنا المعاصر لا يكتفي بالطابع الاجتماعي للثورة، وإنما يضع النقط على الحروف ويخاطب الفئات الاجتماعية صاحبة المصلحة الأولى فيها. وفي كلمات قليلة سريعة، خاطفة كطلقات الرصاص، يجول بنا الشاعر مهرجان الدم والحرية في مصر من عرابي إلى دنشواي إلى فجر ٢٣ يوليو، فالعلاقة بين الإنسان والسلاح في بلادنا هي علاقة الإنسان بالحرية وليست سبيلًا مزينًا بالدم للعدوان، ومن هنا ينطلق الرمز العالمي للسلام من بين شفتي الشاعر مغنيًا:

يا حمام البر سقَّف،
طير وهفهف،
حوم ورفرف،
على كتف الحر وقَّف،
والْقُط الغلة.

على أنه إذا كان الحمام رمزًا عالميًّا للسلام، فهو بنفس المقدار وأكثر رمز محلي غائر العمق في وجداننا منذ كارثة دنشواي. ولهذا لا تفوت الشاعر هذه الذكرى الدرامية، ولكنها لا تطفو على السطح في لفظ مباشر، وإنما هو يضمنها أغنيته ذات الهديل فيحث الحمام على أن يفرد أجنحته على آخرها «فإن أحدًا لن يصيبه ببنادق الصيد الإنجليزية!» فالجو أصبح خاليًا لأن الدم، بطبيعة الحال، كان غاليًا. وها هو ذا يطلب من أم صابر — بطلة المقاومة المصرية عام ١٩٥١م — أن تطل على الجسر الذي لم يعد يحمل قدمي غادرٍ يمشي متسليًا:

ما بقاش على التل غيرنا،
والحبايب
بتناصرنا،
يا حمام انزل في خيرنا،
والْقُط الغلة.

ويراوح صلاح جاهين بين نظام الموال ونظام الأغنية مراوحةً تشي ببناءٍ درامي حقيقي، تمتص جزئيات منه ما نتمكن بواسطته من التعبير عن رؤيا البطولة، وتمتص جزئيات أخرى ما يمكنها من حمل أعباء المقاومة. والبناء في «موال عشان القنال» يعتمد الأقصوصة الشعرية أساسًا فنيًّا، ولكنه يزاوج بينها وبين الحوار الذي أقامه بين «ممثلي» الشعب المصري و«ممثل» الاستعمار الإنجليزي مزاوجةً تنتهي بنفس المقدمة الفكرية التي «فرش» بها القصيدة. ولكن الحكاية والحوار مجرد هيكل، أما الموال والأغنية فهما الأدوات القادرة على الصياغة التفصيلية لهذا الهيكل. ولقد ساعد صلاح جاهين في مواله العظيم أنه لم يتكئ على بطولة فردية بعينها أو بطولة نموذجية، وإنما استقطع من الخيال الشعبي بعضًا من شرائحه، كما استقطع من الواقع النضالي بعضًا من نماذجه. وبين الواقع والخيال امتد هذا النسيج الدرامي الرائد. امتدت في وعينا الصورة المصرية الجديدة المضيئة بالثورة وإشراقاتها في المصانع والحقول والسدود، وامتدت من خلفها أو تحتها — في ظل الشفافية الرقيقة التي يمر بها الشريط السحري — الصورة القديمة المعتمة للمرض والجوع والخوف والجهل والعبودية. تمر الصورتان معًا وفي وقت واحد، ولكن إحداهما تمر كالحلم والأخرى تدب في شراييننا واقعًا عميق الأثر متين البنيان. وبين الواقع والحلم تتسع فجوة لها تاريخ في وعي

الشاعر والشعب الذي ينتمي إليه. الفجوة التي اتخذت من «القنال» رمزًا لها يتصادف بتراب الأرض فيصبح الرمز والمرموز إليه شيئًا واحدًا. فالحدث الواقعي الذي تدور من حوله الدراما الشعرية في القصيدة هو «تأميم القناة»، لذلك تتداعى إلى المخيلة تلقائيًّا سيول التاريخ القديم، التاريخ الدامي المعذب لآلاف السواعد والقلوب المصرية التي دُفنت أشلاؤها عبر القناة فدُشنت ماؤها بالدماء المصرية، حتى إن عودتها إلى حفدة هذه الدماء المسفوكة يحمل معنًى تراجيديًّا عنيفًا لا سبيل إلى وصفه إلا بالإنصات إلى وقعه في رؤيا البطولة عند المعاصرين:

بحر القنال يا كترها رماله،
وجدِّنا فوق الكتاف شاله،
بحر القنال اتبدلت حاله،
وجدِّنا متهنِّي بعياله.

لا سبيل لردم الهوة المستعصية على التاريخ الوجداني للشعب إلا بهذه الرؤيا الطموح المتفائلة التي ترى الأجداد سعداء بما حصل عليه الأحفاد، وكأنها تفرح بنوع «الثمن» الذي دفعوه فيما مضى، فهاهم الأبناء يثأرون لأرواحهم التي ظلت تحوم فوق المياه الدامية آمادًا من الزمن، يكويها القلق ولا تعرف الاستقرار. ولكن هذه الأرواح بدأت تعرف الهدوء والاطمئنان عندما أحست بحفدتها «ينتقمون» لها انتقامًا مدويًا فيستردون الدماء الطافية على سطح المياه و«ينازلون» الغاصب نزالًا مروعًا حصلوا بعده على الحق الضائع. ولم تكن هذه الميثولوجيا في وعي الشاعر أثناء كتابته للقصيدة، وإنما نحن نستطيع أن نستشف أغوارها من عمق الشعر وكثافته فنلتقط لمحة هنا ولمحة هناك، ومن جماع هذه الملامح يتشكل لنا — في معاناة صادقة أمينة مع التلقي — ذلك الوجه الغائب الحاضر، الوجه الماضي والحالِّ، الوجه القديم الجديد، وجه التاريخ والشعب صانعه الأول.

تلك هي مقدمة «الرؤيا» التي بلورها صلاح جاهين في كيان المتذوق لهذه العلامة-القصيدة، من علامات شعر المقاومة المصرية الحديثة. أما القسم الثاني «موال عشان القنال» فهو ذلك الحوار بين «إيدن» من ناحية، وشعبان وعوضين وجابر ومحمود من الناحية الأخرى. وهو الحوار الذي تركزت فيه السمات الاجتماعية للمعركة الوطنية. ولا يتقيد الشاعر هنا بعدد محدد من الأبيات ولا بنظام معين من القافية وحرف الروي، أي أنه لا يتقيد بالنظام التفصيلي للموال، وإنما هو يتلاعب بأقصوصته

وحواره تلاعبًا وزنيًّا غريبًا على الموروث متسقًا إلى حد كبير مع طبيعة المحتوى الشعري، فالحوار بين الاستقلال المصري والاستعمار البريطاني ليس «حوارًا» إلا بالمعنى اللغوي، ولكنه «قطيعة» وانفصال بالمعنى الفكري والسياسي. ولذلك جاء الديالوج أقرب ما يكون إلى روح المونولوج وإن تعددت الأصوات. فشعبان حين يتساءل: «مين اللي شال بالغلق على كتفه؟ مش جدي؟» لا يمكن أن يكون هذا طرفًا في حوار مع اليد القابضة على المصير الوطني عن طريق القوة. وإنما هو «حوار مع النفس» يسوقه الشاعر لنقتنع نحن — وجدانيًّا — بجوهر القضية. وكذلك إيدن حين يجيب: «لكن دي شريان مهم عشان بريطانيا.» فإن المتلقي بصورةٍ عفوية يشعر حتى النخاع أن هذا الجواب العقلاني لا يمكن أن يكون طرفًا في حوار «صاحب الحق المصري» وإنما هو نوع من الحوار مع النفس ضل طريقه إلى العقل. ولذلك فإن التداعي اللفظي وحده هو الذي ربط بين إجابة إيدن واحتجاج عوضين الجزار بأن خبرته الطويلة مع أعضاء الحيوان تجعله يؤمن بأن «كل البهايم عروقها جوة جتتها» هنا يتحلل المنطق بطبيعة الحال، ويلتهم جرح الشعر العاطفي، فالعقلانية الصارخة في المقطع السابق لإيدن، تذبحها العشوائية المتداعية في المقطع اللاحق لعوضين، والمفارقة بينهما لا تصوغ حوارًا بين طرفين، وإنما مونولوجًا بين كل نفس وصاحبها يتم في معزل عن المونولوج الآخر وصاحبه، وكأن جدارًا منتصبًا على خشبة المسرح يقسمه إلى نصفين؛ في كل منهما ممثل يقوم بدور مشترك مع الممثل الآخر، ولكن الدور يشترط الحديث فيتكلمان دون أن يسمع أحدهما الآخر. ولا يصل صلاح جاهين بالطبع إلى درجة تدفعهما إلى التحدث في وقت واحد، فليس من طبيعة تجربته الشعرية أن يصل إلى هذه الدرجة من التشابك والتعقيد، وعندما يختتم محمود هذا الحوار الجماعي مع إيدن برفضه للمؤتمرات التي اقترحها الاستعمار لحل المشكلة قائلًا:

دي مؤامرة مش مؤتمر، واحنا ما نقبلهاش،
واحنا ما نعرفش مؤتمرات ترللي.

يصل بنا الشاعر خاتمة المطاف بهذه النبوءة المجلجلة التي تتمثل حصيلة الصراع المصري مع الاستعمار، فنعلم يقينًا بأنه لن يقف مكتوف اليدين إزاء استردادنا لحقوقنا وإنما هو سوف يستخدم هاتين اليدين بكل ما ينبض فيهما من دماء سرقت أقواتنا على مر التاريخ القديم والحديث. ويوظف الشاعر خاتمته للموال بأغنية أولاد حارتنا «توت»

التي يستوعب فيها الظلال الفولكلورية والإيماءات الحية في وجداننا الشعبي. وكالمقدمة التي افترش بها القصيدة، فينتهي إلى هذا اللون المركب من التعميم والتخصيص، من الكل والجزء، من النبوت القادر على حماية القنال إلى هديل الحمام والسلام:

يا مصر يا وردة،
شال الحمام،
حط الحمام،
على كل إيد فردة.

وليس النبوت هنا نوعًا من المبالغة بل هو نوع من الواقعية، فنحن لن نناطح الاستعمار بنفس «القوى» التي يملكها، ونحن نمسك النبوت في يد والحمام على اليد الأخرى، القوة التي نستطيعها والسلام الذي نطلبه. و«القوة» المصرية في موال صلاح جاهين ليست مجرد القنابل والطائرات والمدافع والدبابات، وإنما تكمن قوة الشعوب الصغيرة الحديثة الاستقلال في اعتماد أبنائها على إيمانهم بحقهم أولًا، وباستنادهم المشروع على أصدقاء الحق في كل مكان:

يا ميت حلاوة عليك يا أخ يا عربي
دقيت طبولك وقلبك دق بالعربي

* * *

يا اللي بدعتو السلام على شط نهر السند
يا اللي انتو ويانا إيد على إيد وزند في زند

* * *

وحتى في إنجلترا سمعت ناس أشراف
واقفين لإيدن يقولوا كفاية يا خطاف

* * *

وسمعت صوتي بيتكلم فرنساوي
والحق له ناس بتتكلم فرنساوي

* * *

إيدنا في إيد كل من طلق الحمام في سماه
واللي وراه الشعوب يا فرحته وهناه

* * *

فين الكلام اللي زي الدم لما يسيل
من قلبي يفضل يدوي في شمع جيل ورا جيل
لحد آخر الزمان يجري في موج النيل
ويطير حمامة السلام على مصر والدنيا
يروي حكاية بلدنا وينشد المواويل

وقد كتب صلاح جاهين الكلمة الأخيرة في «موال عشان القنال» في أغسطس ١٩٥٦م أي قبل أن يبدأ العدوان بثلاثة أشهر فكان بذلك مؤرخًا ونبيًّا معًا، مؤرخًا لتلك الإرهاصات التي تلت تأميم قناة السويس وسبقت الهجوم الثلاثي، ونبيًّا بما كان. وهو في تأريخه ونبوءته لم يسجل ولم يقرر ولم يهتف ولم يتأمل، بالرغم من استخدامه للفظة المباشرة؛ بل لقد جعل صلاح من المباشرة فنًّا أصيلًا، فالمباشرة عنده ليست إلا الإطار العام للأغنية، الإطار الذي يصل بينه وبين أوسع رقعة من الجماهير، ولكن إيجازه وتركيزه يخلصان اللفظ المباشر من السطحية والغثاثة ويمنحانه أخيلة التاريخ والحلم وسراديب الواقع الخفية. والموروث الشعبي يمده برصيد حي لا ينفد من الدلالات والظلال. وكل ذلك قد أسهم في تطوير الموال الشعبي على يدي صلاح جاهين تطويرًا يتجاوز الخطوة التي أنجزها فؤاد حداد، الخطوة التي أثمرت المزاوجة بين الموال والأغنية، وبين الأقصوصة والحوار، وبين القافية وحرف الروي بحيث إن المدرسة الجديدة في شعر العامة المصرية — بهذا الموال — تكون قد أحرزت النجاح الأول في تهيئة الأذهان لقبول تجربتها الثورية. ولم يجنح موال صلاح جاهين إلى «البطل الفرد» الذي يؤرخ للمعركة أو يتنبأ بها، وإنما هو قد توصل إلى حل وسط بين صورة «الزعيم» المعلقة طيلة القصيدة في قلب الشعب ووجدانه، وبين صورة «الشعب» المعلقة طيلة السياق الدرامي لها في أخاديد الكفاح اليومي للإنسان المصري المعاصر. ولعل التركيز على الوجه الاجتماعي للثورة الوطنية هو أبرز العلامات التي حددتها هذه القصيدة المجيدة، فبالرغم من أن معركة التأميم قد اتخذت شكل التدخل الأجنبي السافر الذي يستفز بدوره أعرض جبهة وطنية للدفاع عن العرض والأرض، فإن الفئات الأكثر ارتباطًا بهذه الأرض من عمال وفلاحين هي التي توجه إليها

الشاعر بالخطاب. وكان الضمير الاجتماعي المخاطب هو انعكاسًا للضمير الوطني المتكلم، وكلاهما يصوغان الشكل والمضمون في «موال عشان القنال». وكلاهما مرةً أخرى يصوغان رؤيا البطولة في أولى خطوات شعر المقاومة المصرية في ردائها الشعبي الخالص، رداء العامية المنحوتة في عمق من تاريخنا وتراثنا وواقعنا المتعدد الأبعاد والروافد.

هذا الواقع المتعدد الأبعاد والروافد هو الذي ضم بجناحيه تجارب العامية المصرية في شعر المقاومة جنبًا إلى جنب مع تجارب اللغة الفصحى التي كانت — من زاوية الشعر — تجتاز أخطر تجاربها الفنية في التحول عن العمود الخليلي ووحدة البيت إلى بعض أوزانه ووحدة التفعيلة، ولئن كانت شاعرة في العراق تنازع زميلًا لها تاريخ الخطوة الأولى في الطريق الجديد، فإننا في هذا الصدد نقول إن الحركة الحديثة في الشعر العربي تتميز أولًا وأخيرًا بأنها حركة جيل وليست حركة فرد من الأفراد على خلاف المسار التقليدي للشعر العربي حيث كان «يتزعم» التجديد هذا الشاعر «الفحل» أو ذاك. وإذا كنا نقول بأن الحركة الحديثة هي حركة «جيل» فإننا نقرن هذه الصفة «الحضارية» الشاملة بصفة «اجتماعية» خاصة هي أن هذه الحركة في جوهرها كانت في نشأتها ولا تزال في تطورها هي حركة «ثورة»؛ فقد كانت حركة التحرر الوطني والاجتماعي بمثابة «إصبع الديناميت» الذي تفجر فنيًّا في هذا الشعر الحديث. ونحن نستطيع — في غير تلفيق لغوي — أن نجمع بين الصفتين لهذه الحركة الجديدة ونقول إنها حركة «جيل الثورة». وليس المقصود بأية صورة من الصور أن الثورة تعني الانفجارات السياسية وحدها في هذا البلد أو ذاك من أقطار الوطن العربي، ولكنها تعني فكرة التغيير الجذري لأوضاع هذا الوطن، حضاريًّا.

ولئن كان النقاد يختلفون مع شاعرة العراق في منازعتها هذا الشاعر أو ذاك شرف الريادة للطريق المجهول، فإننا في مصر نتفق فيها يشبه الإجماع على أن عبد الرحمن الشرقاوي هو رائد الحركة الحديثة في الشعر المصري، دون أن نتجاهل للحظة واحدة الطابع العربي العام للحركة التي لا ينفرد بها هذا أو ذاك من الشعراء. فعبد الرحمن الشرقاوي هو أول من ثار على العَروض التقليدي في مصر ثورةً عميقة الجذور مستمرة التدفق نامية الأغصان والفروع، وعبد الرحمن الشرقاوي هو الشاعر الذي لم تنفصل ثورته في مجال الفن عن ثورته في مجال الفكر؛ بل كانت الأولى انعكاسًا عميقًا

ومسئولًا للأخيرة. وعبد الرحمن الشرقاوي أخيرًا هو الفنان الدائب الفتح والريادة؛ فقد حاول القصيدة الملحمية في وقت مبكر، كما حاول المسرح الشعري، وذلك في إطار التجديد الحديث للشعر. وربما يختلف النقاد فيما بينهم حول مجموعة القيم الفنية التي أرساها هذا الشاعر الرائد في مختلف المجالات، ولكنهم لا يختلفون مطلقًا حول ريادته الفنية والفكرية. وهذا ما يدفع الباحث في رؤيا البطولة لشعر المقاومة المصرية أن يختار قصيدة «رسالة إلى زوجتي» التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوي في بيروت مرغمًا لانقطاع المواصلات بينه وبين مصر أثناء عودته من أحد المؤتمرات الأدبية في الاتحاد السوفييتي. نختار هذه القصيدة لأنها تعبر عن لحظة احتدام في وجدان الشاعر، ولأنها تعبر عن مرحلة تالية لقصيدته الطويلة «من أب مصري» ولأنها تصوغ تجربةً فريدة هي تجربة المواطن البعيد عن وطنه إبان محنة دامية هي محنة الغزو المسلح لأرض هذا الوطن. وكان من الطبيعي أن يكتب الشاعر قصيدته في شكل «رسالة» وإن اختلف بناؤها في الكثير عن رسالته إلى الرئيس ترومان.

والرسالة الشعرية من «الغائب المضطر» عن ميدان القتال، لن تؤرخ للحدث الوطني ولن تتنبأ به، وإنما هي تواكبه منذ لحظة المفاجأة إلى لحظة العطاء غير المباشر عن طريق امتدادات الشاعر على أرض الوطن من زوجة وأبناء. والمواكبة عن قرب تختلف عنها من بعد، لأن مشاركة «الحاضر» تتضمن قدرًا كبيرًا من الاتساق والرضا، بينما مشاركة «الغائب» تتضمن قدرًا كبيرًا من التمزق والقلق والتوتر. فهي مشاركة بالقلب، لذلك كان نبضه الخافق بين الضلوع هو كل ما يملكه— ولا يملكه — الشاعر. أما المشاركة بالقلب والساعد على أرض الفداء، فإنها تكمل الدورة الناقصة وتستوعب اللهاث المرتاع. هذا اللهاث الذي يتدفق في البداية بروح اليأس المرير:

الليل يهبط من جديد،
بالرعب والظلمات والفوضى وسلطان الذئاب،
والخراب،
وتسيل من هذا الظلام،
جميع أشباح الظلام،
بكل أهوال الظلام.

في شطرةٍ واحدة أوجز الشاعر تاريخًا داميًا للاستعمار؛ بل في كلمةٍ واحدة هي «الليل» البعيد كل البعد عن القمريات الرومانسية، والقريب كل القرب من الرعب

والدمار والظلام. وعندما يقول: «يهبط من جديد» تتداعى إلى المخيلة هذه الدورة الفلكية لليل والنهار، وكأن مجيء الليل هنا «قدر» لا مفر منه، فما أعمق لجة اليأس التي سقط فيها قلب الفنان الغائب. ولكن «الليل يهبط من جديد» لا تعني فحسب هذه الدورة القدرية وإنما تعني هذه الذكرى القريبة للاستعمار في بلادنا، فما كاد النهار يبزغ بضيائه على وادينا بجلاء المحتل عنه حتى عاودت قوى الظلام مطاردتها لأشعة الشمس، وها هو الليل يجثم «من جديد». وهو ليس ليلًا رومانتيكيًّا كما قلت، لذلك يؤكد الشاعر على كلمة «الظلام» تأكيدًا ملحاحًا يخرج بها عن نطاق اللفظة المباشرة إلى حدود الديكور العام للقصيدة. والملاحظة الأولى على بناء هذه الأبيات الستة أن التوتر الكامن وراءها قد انعكس على تكوينها انعكاسًا حادًّا مباشرًا، فالتفعيلة الواحدة هنا لا تتلكأ في التعبير عن نفسها كما هو الحال في «من أب مصري» وإنما هي تحسم موقفها النغمي حسمًا باتًّا في تآزر وثيق مع القافية المستبعدة وحرف الروي غير المنتظم والصورة التي تتكامل جزئياتها شطرةً بعد أخرى بحيث يصبح الجحيم وسعار الزبانية هو الصوت والصورة جميعًا، الصوت المبحوح المتوتر والصورة الضبابية الغائمة. ولكنه التوتر الخلاق الذي لا يشي بالتفكك وإنما يعكس الحالة النفسية المريرة، فهو ليس تمزقًا في الحبال الصوتية وإنما هو عزف لاهث عليها والشاعر حين يتوجه بعدئذٍ بالحديث إلى بورسعيد، فإنما ليوجه الحديث إلى نفسه، متخيلًا «أقصى حد» لعدوان آلهة الشر، متسلحًا «بأقصى مدًى» يستطيعون الوصول إليه ليدعو بأطول نفس وإن تمزق إلى مقاومة التتار الجدد:

سطت الذئاب،
مجدولة الأظافر يلهبها السعار إلى الدمار،
هوجاء يضرمها الجنون،
جاءت كما تأتي المسوخ من الجحيم.

وليست هذه كلها سوى «المقدمة» التقليدية في رسالة الشاعر الغائب، أما الرسالة نفسها فهي مجموعة «الذكريات» التي تربط بينه وبين زوجته «على شط القناة» حيث قبور أجداده — نفس النغمة في موال صلاح جاهين وبالتالي فهي أقرب إلى الميثولوجيا الشعرية — غير أن عبد الرحمن الشرقاوي يصل ما بين الماضي والحاضر في قالب

من التجربة الخاصة، تجربة الارتباط العاطفي بحبيبته وزوجته فهي المرادف لارتباطه بالأرض والأجداد:

هبطوا على مهد الغرام يلوِّثون الذكريات،
وقبور أجدادي هناك، هناك في مجرى القناة.

وتتحول الزوجة والفراش إلى رمز الشرف الوطني، كما تحولت قبور الأجداد إلى رمز التاريخ الوطني، ولذلك كان دفاع الزوجة عن شرفها هو التعويض الرمزي لغياب زوجها وغياب مقاومته، فمقاومتها الغزو — بشتى مستوياته — جزء لا ينفصل عن مقاومة الوجه الغائب، فهما لا يصبحان في القصيدة مجرد رجل وامرأة، وإنما هما روح مصر المناضلة بالقلب حينًا وبالساعدين أحيانًا، وبالحق المشروع في السلام والعدل في جميع الأحيان:

فقفي بكل قوى الأمومة دونهم،
وتقدمي،
ودافعيهم بالسلاح،
بجميع أنواع السلاح،
وقاومي،
بعظام آبائي إذا عز السلاح.

* * *

لن يقهروكِ فقاومي،
الموتُ أن تستسلمي.

وتتبادل الزوجة ومدينة بورسعيد صورة البطولة في رسالة الشرقاوي إلى الشعب التي اختار لها عنوانًا «رسالة إلى زوجتي» ففي هذه القصيدة تندمج التجربة الخاصة، تجربة الحب عبر القنال، بتجربة التاريخ حيث قبور الأجداد تتوسد قاع القناة، بتجربة الوطن الذي هبط الليل عليه من جديد. وباندماج التجربة الشخصية بالتجربة العامة تنجو القصيدة من كل هتاف وتقرير؛ بل ومن كل لمحة رومانسية يمكن أن تستشفها من رقة الكلمات ورشاقة الصور. فكما أن الليل ليس هو بليل القمر، وكما أن ذكريات الحب تتشح بالسواد والألم، فكذلك يتمدد الظلام والعذاب بقية بناء القصيدة تمددًا يجعل منها إحدى علامات الطريق إلى الشعر الواقعي، ولكن في شريحته الوطنية

وأشعته الإنسانية. فالحق أن هذه الرسالة الشعرية تلتقي مع رسالة الشاعر السابقة إلى الرئيس ترومان في ذلك البعد الإنساني المتألق في شرايين «عزة» ابنة الشاعر وبنات جميع بني الإنسان، وفي عروق «الزوجة» وزوجات الرجال جميعًا. ويركز الشرقاوي — كصلاح جاهين — على دور الشعوب المحبة للسلام في حماية السلام على أرض مصر، ولكنه يختلف عنه وعن صاحب الرسالة السابقة إلى الرئيس ترومان. في أنه لا يعير البعد الاجتماعي التفاتًا عميقًا. وإنما كان البعد القومي والبعد الإنساني هما المحور الدرامي في القصيدة كلها. وكذلك فالشاعر لم يحاول التأريخ لما حدث لأنه كان بعيدًا عنه ولم يتمكن من التنبؤ لأن ما حدث فاجأه. وإنما اكتفى بالمواكبة عن بعدٍ يتلمس مختلف الوشائج التي تربطه بالماضي والحاضر والمستقبل، ولهذا كانت الضمائر الثلاثة هي أدوات التعبير الرئيسية في البناء الشعري.

فلتقذفي في وجههم بجميع ما تجدينه حتى التراب،
وقاومي،
بتراب موتانا اقذفيه على العيون؛
كي لا يمروا.

* * *

بل لن يمروا،
لن يقرعوا بحذائهم أرض الوطن.

* * *

يا حارقي جان دارك يا أبطال فيشي لن تمروا.

وعلى هذا النحو تصبح «رسالة إلى زوجتي» للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي في مقدمة شعر المقاومة المصرية إبان عدوان ١٩٥٦م وإن تغيب المقاتل عن ميدان القتال.

وتلتقي قصيدة «سأقتلك» لصلاح عبد الصبور مع قصيدة الشرقاوي وتفترق. تلتقي معها في عنصر مواكبة الحدث الوطني بعيدًا عن التنبؤ به والتأريخ له، ثم تفترق عنها في أن الشاعر لم يحُل بينه وبين القتال «قطاع الطرق» فأمسك بسلاحه ونزل إلى المعركة. والحق أن غيبة اليقين عن «رسالة إلى زوجتي» قد منحتها هذه الروح المتوترة السائدة على نسيج القصيدة، أما حضور اليقين في قصيدة «سأقتلك» فهو الذي منحها

درجةً عالية من الصلابة والتماسك والاتساق. وحين يتذكر صلاح عبد الصبور فكرة «الأجداد» فإنه — مثلًا — لا يتذكر معها القبور، وإنما يتذكر:

سنابك الحدود وقعها المهيب لا يزال
يموج في ذاكرة الأيام،
ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ.

فمنذ البداية يتبدد اليأس من مشاعر الفنان، وتقترن مشاعره مباشرةً بفكرة الحضارة التي توقف الشرقاوي عندها ولكن من زاوية «الخوف» عليها من برابرة القرن العشرين. أما صلاح فيتوقف عندها من زاوية «الأمل» في قدرتها على الصمود. وإذا كان الشرقاوي قد أوجز «الحضارة والسلام» في لفظتين متجاورتين، فإن صلاح عبد الصبور «يصورهما»:

فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام.
* * *
ومنهم الذي بنى منارة الإسلام.
* * *
ونحن في حاضرنا المجيد نصنع السلام.
* * *
أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك،
بكل ما سُقيت من مرارة الأيام
أغوص في دمك.

هكذا يربط الشاعر بين القديم والجديد، بين الماضي والحاضر، لا من خلال الأزمنة الثلاثة بضمائرها وإنما من خلال الصور الثلاث بجوهرها الواحد: الإنسان. يمزج الشاعر بين التجربة الخاصة والتجربة العامة مزجًا حيًّا عميقًا، لعله أكثر التحامًا برؤيا البطولة من رسالة الشاعر الغائب، فبين صاحب «سأقتلك» وأعداء الحضارة والسلام ثأر شخصي هو في نفس الوقت ثأر الوطن منذ مات أخوه على تراب «غزة» البيضاء بطائرته المحترقة. إن مصرع «نبيل» في الواقع والقصيدة هو نوع من «اليقين» الوجداني

والفني الذي يجعل من المقاومة في قصيدة «سأقتلك» واقعًا مضاعفًا: الواقع الأول الذي يواجهه الشاعر أمام عينيه في صورة الجحافل القادمة لتلوث الأرض والتاريخ، والواقع الثاني الذي تواجهه ذاكرة الشاعر وقلبه في صورة الشقيق الشهيد. وهما صورتان تختلفان كيفيًّا عن الصورتين الأساسيتين في «رسالة إلى زوجتي»، فالواقع الأول في قصيدة الشرقاوي هو غيابه الاضطراري عن أرض المعركة، والواقع الثاني هو الذكريات التي تجمع ما بينه وبين زوجته على شاطئ القناة. الواقعان هنا يمزقان الشاعر حقًّا، ولكنهما يخففان من روح المقاومة في القصيدة، وتبهت رؤيا البطولة فيها. أما في قصيدة «سأقتلك» فالواقع يتضاعف بحضور الشاعر استشهاد أقرب الناس إليه في وقت واحد:

من أجله سأقتلك،
لأجل ثأره سأغوص في دمك.

ولقد تخصصت معظم قصائد «الناس في بلادي» في تصوير السمات الدقيقة للشعب المصري. وفي قصيدته المسماة بهذا الاسم يقول:

الناس في بلادي جارحون كالصقور.

* * *

لكنهم بشر،
وطيبون حين يملكون قبضتَي نقود،
ومؤمنون بالقدر.

فهل تتناقض هذه الأبيات مع السمات التي وصف بها هذا الشعب في قصيدته «المقاتلة»؟ لنستمع إليه يقول:

أهل بلادي يصنعون الحب،
كلامهم أنغام،
ولغوهم بسام،
وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب،
وحين يظمَئون يشربون نهلةً من حب،

ويلغطون حين يلتقون بالسلام،
– عليكم السلام،
– عليكم السلام.

أبدًا لا تتناقض أبيات الشاعر في هذه القصيدة العظيمة مع أبيات قصيدته الأخرى؛ بل هي تعمق من سمات الشعب المصري باختراقها جلده الخارجي إلى عظامه ودمه. فالسلام هو «حياة» هذا الشعب الذي لا يتحول إلى صقر جارح إلا حين تهدده قوى الشر، تهدد حياته وسلامه، لتغير من طبيعته وتهدم حضارته. لذلك ينتفض هذا الفقير النقي من أوشاب الحرب والعدوان، انتفاضة القاتل المقتول صارخًا:

لكنني سأقتلك،
من قبل أن تقتلني أغوص في دمك.

ولا ريب أن هذه القصيدة أكثر تكاملًا واتساقًا من قصيدة الشرقاوي، لا لامتلائها باليقين وإنما لانعكاس هذا اليقين على بناء القصيدة بكثافتها وشفافيتها معًا، فلقد تخلص الشاعر فيها من الحواشي والذيول التي لم يُجِد صاحب «رسالة إلى زوجتي» التخلص منها مما باعد بين قصيدته وبين القوام الشعري الموحد؛ فقد تعددت مستوياتها الفنية وتهرأت بعض مقاطعها، بينما نلاحظ على «سأقتلك» وحدة النسيج وصلابته، على الرغم من استخدام الشاعرين للتفعيلة الواحدة، والحكاية الداخلية التي تقع بين المقدمة والخاتمة، أي على الرغم من تشابه الهيكل العام هنا وهناك. هذا الهيكل الذي تأسس بناؤه من دعامة محددة هي «مواكبة» الحدث الوطني من بُعده القومي في ناحية، وبعده الإنساني في الناحية الأخرى. والملاحظ على هاتين القصيدتين معًا، أنهما لا يستمدان عصارة الحياة من التراث الشعري الوطني مهما تألقت صورة الأسلاف في قبور أجدادنا على شاطئ القنال ضمن ذكريات الشرقاوي، ومهما تألقت هذه الصورة في بناء الأهرام ومآذن الإسلام عند صلاح عبد الصبور. في هذه النقطة بالذات، تختلف القصيدة الرائدة لصاحب «رسالة إلى زوجتي» والقصيدة العظيمة لصاحب «سأقتلك» عن قصيدتي فؤاد حداد وصلاح جاهين اختلافًا عميقًا. فالعامية المصرية لها تراثها الوطني الذي يسهم بصورةٍ أو بأخرى في إنجازات شعر العامية المصرية الجديدة، سواء عن طريق القوالب الفنية أو عن طريق الوجدان الشعبي للتراث ولعل عبد الله النديم وسيد درويش وبيرم التونسي هم أقرب الجذور للقصيدة العامية

الحديثة — شكلًا ومضمونًا — ولكن الشاعر الشعبي المجهول مهما تمردوا عليه هو الأب الشرعي لرؤيا البطولة في شعر المقاومة، بالعامية المصرية. والأمر يختلف في ظني اختلافًا كبيرًا بالنسبة للشرقاوي وعبد الصبور، فهما لم ينهلا ثورتهما الوزنية الجديدة بكل ما تنطوي عليه من رؤًى جديدة للفن والحياة من التراث العربي الفصيح، وإنما كان هذا التراث رافدًا من الروافد هو الرافد القومي. أما الرافد الإنساني؛ فقد كان إحدى ثمار الثورة الأدبية الجديدة التي اتخذت في الشعر صورة التفعيلة الواحدة بدلًا من العمود الخليلي الصارم بقوافيه وحروف رويِّه. وربما كان غياب الطابع الاجتماعي للمعركة الوطنية في القصائد الرائدة للشعر الحديث، مرجعه الأساسي هذا الانقطاع المزدوج عن التراث الشعبي والرسمي.

هذا الانقطاع الذي يبلغ درجته القصوى في تجربتين للشاعر كامل أيوب، التجربة الأولى في قصيدته «الطوفان والمدينة السمراء» وقد دعا باسمها ديوانه الذي نأخذ عنه التجربة الثانية في قصيدته «الجندي الأخير». والقصيدة الأولى تلتقي في الكثير مع قصيدتي الشرقاوي وعبد الصبور، فهي تواكب الحدث الوطني من موقع «المقاتل» الذي رأى الليل يهبط من جديد، ولكنه لم يقُل ذلك، وإنما قال:

هذا طوفان النار،
يتدفق صوب مدينتنا بالويل،
لا تقعد مهمومًا معقود الكفَّين،
لا ترفع رأسك نحو الله،
وتعالَ معي نعمل شيئًا لمدينتنا،
لن ننتظر الموت هنا.

بالطبع تختلف الصورة هنا عن صورة الشاعر الغائب الذي رأى الليل والدمار وحدهما، وهي أيضًا تختلف عن صورة الشاعر المقاتل الذي يصفي حسابه الغازي بصيغة المخاطب. وإنما الصورة هنا للشاعر وصاحبه — المواطن المصري في أي مكان — هي إذن حوار مع الذات وإن اتخذ شكل الديالوج. الشاعر هنا يخاطب نفسه لا من خلال الغياب الذي يحول دون الساعد والسلاح وإنما من خلال التفرد بالنفس حتى أعمق طبقاتها الخافية. ويداعب كامل أيوب الوجه الاجتماعي للمدينة، عبر حقول

الحنطة والقطن والشط الأخضر، ثم يتوحد صوته توحدًا عميق الدلالة مع أصوات الجموع الهادرة:

سبقونا كي يقفوا في وجه الطوفان.

* * *

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل،
ولتذكر أنَّا ما جئنا لنموت؛
بل لنرد الموت.

هنا تصبح المقاومة «رؤيا» شاملةً للحياة، فضريبة الدم التي ندعوها الفداء ضريبة يهون وقعها على قلب الشاعر ما دام الموت الصغير هو السور العالي الذي يقينا شر الموت الأكبر. فالموت هنا — بغير حذلقة لفظية — هو باب الحياة. في أسطر قليلة تصهر النيران الهمجية تمثالًا من ذهبٍ لشعبٍ أبى إلا أن يموت بعض أفراده من أجل أن تحيا أمة كاملة. ولا تعني البطولة عند الشاعر أن يموت المقاتل بضمير المتكلم، فلقد جرح صاحبه حقًّا وعاش هو أيضًا وعادا معًا، بالرغم من أن الكثيرين ماتوا تحت السيل «سنوسدهم بمعابدنا» فالبطولة عند كامل أيوب في هذه القصيدة للشعب في مجموعته. وقصيدة المقاومة — كهذه — ليست أبيات أحد الشهداء؛ إذ إن الشاعر من البساطة والصدق حتى إنه يقول لنا: المقاومة لا تعني الموت مرةً أخرى، فكم من المقاتلين عادوا إلى زوجاتهم وأبنائهم دون موت. إن صانع الحياة لا يموت بالضرورة.

ولكني أعتذر لاستخدام أفعل التفضيل إذا قلت إن قصيدة «الجندي الأخير» لكامل أيوب تُعد في تقديري أعظم ما كتب من شعر المقاومة المصرية إبان هذه الفترة. في هذه القصة-القصيدة، يؤرخ الشاعر لبطولة الرمز في كل مقاومة، بطولة الجندي المقاتل حتى آخر نسمة في حياته بعد أن لقي رفاقه في السلاح مصرعهم جميعًا. ولكن بناء القصة-القصيدة هو الذي يستحق منا لفتةً أكثر انتباهًا واهتمامًا. فالمقدمة هي إيجاز مركز لقصة ذلك البطل التي أعلنها للخافقين «على القلعة» وهو يرفرف محتضنًا طيف نهار غابا معًا في عناق القبلة المنتصرة. هذه المقدمة الموجزة التي تبدو كتمهيدٍ موسيقي، هي نفسها التي يتناول الشاعر جزئياتها فيما يلي من مقاطع. لم يكن هذا الجندي البطل في بداية المقطع التالي للمقدمة إلا جنديًّا كبقية المقاتلين الذين تدافعوا في إثر بعضهم البعض يصنعون جدارًا بشريًّا يحول بيننا وبين العار. وكان العدو قد

حشد لقلعتهم أبرع القواد وأعتى الأشرار، فسقطت داخل قلعتنا آخر فرقة لم يبقَ منها على قيد الحياة سوى جنديَّين. أحدهما أشار بحيلة ذكية على رفيقه أن يضرب من كل الجهات حتى يوهم العدو — وقد بانت عليه تباشير اليأس من انهيار القلعة — أن لا أمل في الغزو. نجحت الخطة التي أملاها اليأس، ولكن أحد الجنديين مات قبل الظهر. وبقي الجندي الأخير يطلق من نيران مدفعه ما أسفر عن رحيل التتر، ولكن بعد أن مات هذا الجندي الأخير وهو يكتب للعالم قصة، ويكتب للآتين من بعده أن الصبر قد يكون بالفعل مفتاح الفرج، وإن عنى بالصبر شيئًا مختلفًا في الكثير عن صبر أيوب. الصبر مع النضال يقصد لا الصبر في انتظار الموت.

ولقد آثرت أن أقص هذه القصيدة الرائعة نثرًا لأقول إن الحكاية الشعرية فيها تبدأ من السطر الأول وتنتهي عند السطر الأخير. وهي حكاية لا ينقصها عنصر واحد من عناصر القص النثري. ولكن الشاعر لم «ينظمها»؛ بل أبدعها شعرًا أولًا وقبل كل شيء، ولعل هذا هو لقاؤه الوحيد مع قصيدة فؤاد حداد حيث تستغرق الأقصوصة الشعرية بناء القصيدة كلها، أما قصة الشرقاوي مع حبه على شاطئ القناة وقصة عبد الصبور مع شقيقه على تراب غزة، فليست إلا همزة وصل بين التجربة الخاصة والقضية العامة. أما «القصة» في قصيدة كامل أيوب فهي مقصودة لذاتها من ناحية البناء، تمامًا كقصد الشاعر أن يكتبها شعرًا أولًا وقبل كل شيء، مرةً ثانية.

على النقيض من لحظة اليأس أو التوتر؛ بل من لحظة اليقين الممتلئ حياةً تجيء الخاتمة في مقدمة القصيدة:

صمدوا حتى آخر مدفع،
حتى آخر جندي في آخر فرقة.

هذه «النهاية» هي التي يعمد الشاعر إلى أن يبدأ بها وينتهي إليها، فالصمود حتى آخر رمق هو بذرة النصر ولو ماتت الفرقة كلها. فالقتال ذاته هو انتصار على النفس، والانتصار على الذات هو المقدمة الحقيقية للانتصار على العدو والملاحظة الأولى على الفرق بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة أن الموت هنا كان الديكور الشامل للمعركة، حتى الجندي الأخير لقي حتفه في اللحظة الأخيرة. غير أن القصيدتَين كلتَيهما لا يعقدان لواء البطولة لهذا الفرد أو ذاك، وإنما للمدينة كلها، وللقلعة كلها، وللفرقة كلها. وليس الجندي الأخير أو الشاعر إلا «شاهد القبر المقدس» وهو بذلك يختلف عن فؤاد حداد الذي يؤرخ لنفس اللحظة بمنطق الحزن المرير على الذي ضاع، ولذلك

يكتسب التاريخ في قصيدة كامل أيوب نبرة النبوءة، فالقصيدة ليست تسجيلًا تقريريًّا «أمينًا للواقع» وإنما تغلب عليها روح التنبؤ:

ذات صباح جاء الجند،
أرسلهم ملكٌ مجنون خلف البحر،
ليعودوا بغنائم من جزر الخيرات.
... ...
قائدهم تتري لم يُقهر في حرب،
لم يُجرح في سبعين قتال.
... ...
يوم — يومان — ثلاثة أيام،
والقلعة يمطرها الموت فلا تنهار،
تتلقف بالنار النار،
وتردد في بحَّة مدفعها لن أستسلم،
بركان لا ينضب منه الجمر،
«دكوها ونمرُّ على القبر،
دكوها دكوها.»

هكذا يتداخل صوت الراوي مع صوت القائد التتري، فالتتر يحومون حول أسوار القلعة ولا يقتحمونها، وإنما يقتحم السياق الشعري صوتٌ ثالث بعد ما سقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة إلا جنديَّين التقيا محنيَّين واتفقا في نظرة عين:

لا تضرب من ركنٍ واحد،
ولتتنقل في أمكنة الجند،
إن الرخ يكاد يلم جناحيه،
ثم يعود بدون الصيد.

فإذا كانت القصيدة في أساسها الشعري من قصائد «التاريخ» ولكنها في إحدى نغماتها هي نبرة «نبوة»، فإنها في نغمةٍ أخرى هي نبرة «مواكبة»، وكأن الشاعر يستخدم الفلاش باك السينمائي ليشمل الغياب بالحضور، والماضي بالحاضر؛ ذلك أن

الأصوات الثلاثة الرئيسية في القصيدة تحيطها بهذا الديكور السحري المركَّب من واقع الأمس وانشطار اليوم وحلم الغد؛ بل في المقطع الواحد يجتمع الغائب والحاضر أو التاريخ والمواكبة على هذا النحو:

مات الذعر،
سقط الأول عند الظهر،
لكنَّ القلعة ما زالت تضرب تضرب،
ما زالت تنذر بأتونٍ إثر أتون،
وأتى المغرب،
«عجبًا إن الرخ يلم جناحيه،
التتر يعودون!»

ثم يجتمع اليوم والغد على نحوٍ آخر، فقد رفع الجندي الأخير وهو يلفظ أنفاسه علم القلعة، ومال عليها يكتب كلمة:

للآتِين غدًا،
كل يد تقدر تضرب،
قد تنصركم غمضة عين صبر،
يكتبها آخر جندي وهو يموت.
... ...
ثم انداح سكون الليل،
ثم احتضن القلعة طيف نهار،
قبَّلها ألفًا وامتد،
ليعانق في رفق علم القلعة،
ولينقل للعالم قصة.

وتلك هي الخاتمة المقدمة، في قصيدة كامل أيوب، الدرامية حقًّا، فالحكاية فيها لا تتجمد في إطار القص النثري المنظوم، وإنما تتحرك وتحيا في إطار الشعر الحديث بقدرته على ازدواج الأصوات وتثليثها، على تعاقب الأزمنة، على توظيف الضمائر الثلاثة توظيفًا عميقًا يثب بالمخيلة إلى الماضي والمستقبل على جسرٍ راسخ العمد في أعمق

الأعماق. ولذلك تتفرد هذه القصيدة العظيمة بمجموعة الخصائص الفنية التي أشرت إليها، والتي تنعكس بدورها في قدرة بنائها على التأريخ للحدث الوطني ومواكبته والتنبؤ به في وقتٍ واحد. ومن هنا كانت جديرةً حقًّا بأن تحتل مكانها في الطليعة من شعر المقاومة المصرية الحديثة. لولا أن ثمة خطأً في تصميمها الفكري قارب بينها وبين «المقولات المجردة» هذا الخطأ هو التركيز على الوجه القومي للمقاومة تركيزًا شديدًا، حتى إن الوجه الإنساني قد شحب كثيرًا، أما وجهها الاجتماعي؛ فقد ضاع تمامًا. إنها أقرب ما تكون إلى الكتلة والفراغ في فن النحت، واللون والخط في فن التصوير، ولكنها أبعد ما تكون عن «الفكر» القابع في الكتلة والفراغ الكامن في الخط واللون، ولأن المقاومة الوطنية أوثق ارتباطًا بالأرض من أية مقاومةٍ أخرى في تاريخ الأدب، فإن تجسيد هذه الأرض في العمل الفني — إيماءً ورمزًا لا إبانةً وتقريرًا — هو مطلب عادل ومشروع يحقق التوازن بين «قومية» الشكل و«قومية» المضمون إن جاز التعبير. فالقلعة في قصيدة كامل أيوب لا تدل على أرض بعينها فضلًا عن أنها لا تدل إطلاقًا على نوع هذه الأرض ومناخها. وربما كانت إحدى الفضائل في الشعر الحديث أن «يجرد» القصيدة من الحشو المفتعل، ولكن التجريد لا يعني في خاتمة المطاف خلو العمل الفني من نبضه الاجتماعي الخافق. وربما كانت إحدى الفضائل في الفن «الإنساني» أنه يصلح لكل زمان ومكان ولكن التجربة الإنسانية ليست كائنًا ميتافيزيقيًّا معلقًا في الفضاء، وإنما هي في المقاومة الوطنية، تجربة خاصة تعطي للإنسانية كل عطاياها من كونها تجربة شعب محدد وأرض محددة. فالتجربة الإنسانية العامة هي جماع الخبرات الجزئية لمختلف الأوطان. ولست أعلم بماذا كانت هذه الفكرة تنعكس على قصيدة «الجندي الأخير» ولكن مقدرة الشاعر كامل أيوب تدعني أتصور أنها كانت ستمدها بألوان وظلال تزيدها عمقًا وثراءً. إلا أن هذه القصيدة لا تزال في اعتقادي أهم الأعمال الشعرية التي قدمها الجيل الحديث في الميدان الأدبي للمقاومة المصرية. هذه الأعمال التي تصوغ فيما بينها أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا المعاصر.

الفصل الحادي عشر

أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية

تتعدد أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية المعاصرة، وذلك لتعدد الجبهات التي يناضل عليها الإنسان العربي. فالجبهة الفلسطينية مثلًا، ليست مجرد صراع بين العرب من ناحيةٍ والاستعمار الغربي من ناحيةٍ أخرى، إنها علاوةً على ذلك صراع مر بين «دولة» إسرائيل والشعب الفلسطيني. ليست إسرائيل مجرد «شكل» للصراع بين الشرق العربي والاستعمار الغربي، وإنما هي «مضمون» الصراع اليومي بين دولة عنصرية غاصبة وشعب مغلوب على أمره. من هذه النقطة نستطيع أن «نتفهم» شعر المعارضة العربية في الأرض المحتلة، هذا الشعر الذي لا يغض من قيمته على الإطلاق أنه لا يتصل بمعنى المقاومة إلا من قبيل المجاز، ولكنه يتصل أعمق الاتصال وأوثقه بمعنى المعارضة. هذا المعنى الذي يجمع في جبهةٍ عريضة كافة القوى الديمقراطية في إسرائيل، عربًا ويهودًا، ضد الكيان العنصري لدولة إسرائيل الدكتاتورية. وينبغي أن نكون منصفين للحقيقة ولا نظلم أنفسنا فنقول إن المقاومة الوطنية بمعنى تحرير الأرض من آثار الأجنبي لا تخطر على بال وتفكير الشعراء الفلسطينيين المقيمين في ظل الإرهاب الصهيوني. وإنما يتخذ التحرير عندهم معنًى آخر يتعايش في ظلاله العرب واليهود أخوةً أحرارًا من أي قيد عنصري، سواء كان قيدًا دينيًّا أو عرقيًّا أو حضاريًّا أو غير ذلك. فليس الدين والحضارة إلا أرديةً قديمة يرتديها آلهة البطش العنصري ليخفوا أنيابهم الحقيقية التي مزقت وتمزق كل دين وكل حضارة.

أردت أن أقول إن جوهر الشعر الفلسطيني المعارض، هو تحرير لا من اليهود وإنما من الصهيونية. وبالرغم من أن هذه القضية لا تلقى رواجًا عند المتطرفين هنا وهناك، إلا أنها ستظل مع ذلك العمود الفقري لنضالنا المشروع أمام الرأي العام العالمي. ولعل رد الفعل الهستيري الذي قوبلت به رحلة محمود درويش وسميح القاسم إلى مهرجان الشباب بصوفيا عام ١٩٦٨م كان نتيجةً حتمية لهذا الفهم المغلوط

لأبعاد «البطولة» التي يقوم بها هذان الشاعران وغيرهما من شعراء الأرض المحتلة. لقد تصورنا في غمة الهزيمة الدامية وتألق نجم الشعر الفلسطيني أن هذا أو ذاك من الشعراء «معجزة المقاومة العربية» كتعويض لغياب المعجزة الحقيقية، معجزة المقاومة المسلحة. ونسينا أن شعر درويش والقاسم وزياد وجبران قد عرفته الأسماع قبل الهزيمة الأخيرة بسنوات. وأنه — وهذا هو المهم — لم يتغير بعدها تغيرًا نوعيًّا؛ ذلك أن هذا الشعر ومبدعيه الذين ساروا تحت العلم الإسرائيلي في مهرجان صوفيا فأثاروا رد الفعل الهستيري، لا تتحدد نقطة انطلاقهم من المقاومة التحريرية الشاملة للوجود اليهودي، وإنما من المعارضة التامة للدولة الصهيونية. وفرق كبير بين هذه النقطة وتلك في الانطلاق نحو تقييم شعرهم. وسوف تصادفنا كثيرًا لفظة «المقاومة» في هذا الشعر، كما أننا سوف نستخدم دومًا عبارة «الأرض المحتلة» لا لشيء إلا لأن عدوان يونيو ١٩٦٧م قد أثبت بما لا يدع مجالًا للشك أن الدولة الراهنة في إسرائيل تملك مخططًا توسعيًّا بعيد المدى، وأن الاستمرار في هذا المخطط يثقل الوطأة على العرب المقيمين في الأرض المحتلة، وطأة الانتماء إلى العرب خارج الأسوار من ناحية، ووطأة الاضطهاد المتعاظم من جانب القوى المهيمنة على «دولة» إسرائيل. وفي حدود هذا المعنى للمقاومة لن نقع في اللبس الذي وقع فيه كثيرون حين اتهموا محمود درويش بالتحلل من الوجدان العربي في دفاعه عن الأكراد، واتهموا سميح القاسم بالذبذبة السياسية في انتمائه ومعارضته للحزب الشيوعي فضلًا عن أننا في هذه الحدود لن نتورط في اتهام هؤلاء الشعراء الكبار بالخيانة لمجرد أنهم اختاروا الحياة في ظل ظروف أسوأ من الموت.

وشعر المعارضة في أدب فلسطين المحتلة ليس تخصصًا من جانب الشعراء الفلسطينيين فهم يعالجون مختلف رؤى الشعر ومراميه جنبًا إلى جنب مع معارضتهم «السياسية» للنظام القائم. ففي قصيدة «إلى امرأة» يمزج الشاعر محمود درويش بين الصورة المركزة الموحية، وبين قالب المثل الشعبي القريب من الحكمة العربية القديمة دون أن تتمزق أوصال القصيدة إلى أبيات مكتفية بذاتها؛ بل هو يمدها بقيمة واحدة تتكرر في كل مقطع بصورةٍ جديدة تضيف إلى الفكرة الرئيسية بعدًا جديدًا، كما يمدها بإيقاعٍ موحد يتكامل من مقطع إلى آخر حتى يصل إلى «الذروة» التعبيرية في قوله:

– لا يحزن الصياد
أن يعود مرةً بلا أسماك،
يحزنه أن تحمل الشباك

بعد نهار الكد
طحلب البحار.

وبهذه الخاتمة يكون قد نزع آخر «الأقنعة السبعة» عن وجه الشجر الذي كان جميلًا ثم ذبل في الخريف، ووجه المطر الذي كان وفيرًا ثم أصابه السأم في الشتاء، ووجه القمر الذي كان وسيمًا ولكنه لا يُغني عن جوع. وتكاد هذه القصيدة أن تشبه دقات المسرح التقليدية الثلاث السابقة على رفع الستار عن العالم التراجيدي الذي يصوغه شعرًا محمود درويش. هذا العالم الذي تتخلله نغمة اليأس الحزين الهادئ، اليأس القريب أحيانًا من المعنى الوجودي القائل بأن الحياة الإنسانية تبدأ عند الشاطئ الآخر من اليأس. ومن قاع اليأس، أي انعدام الرجاء في أية محصنات طبيعية للنصر، يرى الشاعر قضيته على حقيقتها، يراها في الأسلاف:

يا وجه جدي، يا نبيًّا ما ابتسم،
من أي قبرٍ جئتني،
ولبست قمبازًا بلون دمٍ عتيق فوق صخرة،
وعباءةً في لون صُفرة.

وليست القبور عند محمود درويش مجرد «جهة اختصاص» للماضي والأجداد؛ فقد أصبحت «بلادنا مقابر»:

يا سادتي، حولتم بلادنا مقابر،
زرعتم الرصاص في رءوسنا، نظمتم المجازر،
يا سادتي، لا شيء هكذا يمر
دونما حساب:
كل ما صنعتم لشعبنا مسجل على الدفاتر.

ويتصور المرء أنه ما دامت هناك «ساعة حساب» فالأمل في النصر معقود في الأعين المسهدة، في رؤى أحلامها المكتظة بالرعب والحنين، الرؤى التي تجمع بين الأمل في حسابٍ غامض جنبًا إلى جنب مع يقين مفجوع:

يُخيَّل لي أن خنجر غدر
سيحفر ظهري،

فتكتب إحدى الجرائد
– كان يجاهد،
ويحزن أهلي وجيراننا،
ويفرح أعداؤنا،
وبعد شهورٍ قليلة،
سينسى الجميع
جروحي القتيلة.

إن محمود درويش في هذه القصائد وغيرها يقدم نموذجًا جديدًا لشاعر المعارضة لم يعرفه قط الشعر العربي الحديث، وهو الشاعر الذي لا ينطلق من وهم يعشش في المخيلة ولو كان وهم النصر، وإنما هو ينطلق من المعارضة ذاتها بكل تحدياتها ومنجزاتها السالبة والموجبة؛ بل ربما كان درويش بالذات يعمد إلى التركيز على التحديات فتبدو من ثَم الصورة قاتمةً، ولكنها القتامة الحقيقية غير المزيفة التي تحول اليأس فينا إلى كوةٍ مضيئة بنور الأمل. والسمة الثانية البارزة في شعر محمود درويش أنه يعيش حياته في شعره بلا تزوير ولا تنميق، حياته التي قد تهب عليها نسمة حب وتلفحه فيها نيران الهجر، وحياته التي قد تترسب على جدرانها قطرات الوحدة القاتلة فتشحن وجدانه بمرارة كالعلقم. إنه حين يكتب الشعر لا يخلع عن نفسه هذه الثياب الداخلية ويرتدي ردنجوت الشعر والبطولة والمقاومة؛ بل يأتينا هكذا إنسانًا يناضل الحياة من خلال نضاله للنظام العنصري.

ولعل قصيدة «يافا» لراشد حسين من أنجح القصائد التي تدل على أن السمة البارزة في شعر محمود درويش ليست حكرًا له، وإنما هي من العامة في الشعر الفلسطيني خلف الأسوار. وهي من الناحية الفنية تعد من قصائد الاتجاه السلفي في الشعر الحديث. ولكن الفنان الأصيل قد استطاع — متخيلًا مدينة يافا في ظل الاغتصاب الصهيوني — ألا يستخدم كلمةً تقريرية واحدة؛ بل يعتمد اعتمادًا كاملًا على الصورة المستوحاة من جزئيات الواقع القديم للمدينة في جديلةٍ واحدة مع جزئيات الواقع الجديد، وما تعكسه هذه الصورة المزدوجة من مفارقات ومقابلات لا نهاية لها:

مداخن الحشيش في يافا توزع الخدر،
والطرق العجاف حبلى بالذباب والضجر،

وقلب يافا صامت، أغلقه حجر،
وفي شوارع السماء مأتم القمر.

وينقذ الشاعر قصيدته من هوة التكرار الموسيقي والرتابة الإيقاعية التي تصل في النماذج الرديئة من نفس النوع الشعري إلى درجة الإملال، فيقول:

يافا التي رضعت من أثدائها حليب البرتقال،
تعطش وهي من سَقت أمواجها المطر،
يافا التي كسرت الأيام فوق هذه الرمال،
ذراعها تشل حين ظهرها انكسر،
يافا التي كانت حديقة أشجارها الرجال،
قد مُسِخَت محششة توزع الخدر.

وبالرغم من أن القصيدة تلتزم التفعيلة الواحدة إطارًا موسيقيًّا إلا أن صرامة البناء قد حالت في أحيان كثيرة دون المرونة التي تتصف بها «حداثة» هذا الشعر، وأفقدتها الحيوية الدافقة التي من شأنها أن تمس الأعماق أكثر مما استطاعت قصيدة «يافا» أن تفعل. على أن الاتجاه السلفي الجديد يصل منتهاه في قصائد الشاعر سميح القاسم، كما أن الرومانسية الاشتراكية تصل إلى ذروتها في شعر توفيق زياد. وهو الشاعر الذي تأرجحت بعض مراحله الفنية بين العويل النائح على ما مضى إلى الرثاء المكتوم للحاضر، إلى وميض الأمل الخابي وهو يطل من وراء الكلمات فيما يشبه «الوعيد»:

إن من يسلب حقًّا بالقتال،
كيف يحمي حقه يومًا
إذا الميزان مال؟

ويميل شعر توفيق زياد أكثر من غيره إلى «تحليل» أسباب الهزيمة وأبعادها ومستقبلها، ولكنه تحليل «شعري» في النهاية يفقد قيمته لما يموج فيه من ضباب يحرم الشعر مناخه الوجداني الخاص ولا يمنح بديلًا لذلك صورةً نظرية صحيحة. ويتحول هذا الضباب إلى سحابة رومانسية غائمة في شعر «ابن الجليل» الذي يقترب

كثيرًا من رومانتيكية نزار قباني، يقتصر استخدامه الشعري على المناخ الرومانسي الذي يشيعه في القصيدة لا في مضمونها أو نسيجها الحي:

سهرت ليلتين في العذاب،
دخنت عشر علب،
فرشت أرض غرفتي أعقاب،
كتبت ألف بيت،
قرأتها في غضب،
ضربت فوق مكتبي،
وقمت بانفعال،
أعصر رأسي ضارعًا
للشعر للخيال،
لكنني آويت للسرير،
وكل ما في دفتري العنوان،
يسخر مني خطُّه الكبير.

فحين يكتب الشاعر الفلسطيني المناضل في الأرض المحتلة هذه الكلمات تكتسب — بعد اللفظ الرقيق والأخيلة المجنحة — بعدًا سياسيًّا واضحًا تكتنفه هذه الغضبة الحائرة القلقة التي يهرب من هولها الخيال والشعر والقدرة على الخلق، وتهرب قبل ذلك كله: القدرة على النوم. أما محمد القيسي — الشاعر المقيم في الأردن — فإنه أكثر زملائه تأثرًا بالمدرسة المصرية في الشعر الحديث، فهو يستلهم المعجم الشعري لصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي استلهامًا يتجاوز الحدود التي يتوقف عندها شعرهما لأنه يستمد من أسلوب «فروسية الكلمة» وتجسيد المجردات وموسيقى الأبحر الراقصة والحكايات الناعمة، ما هو أبعد غورًا في الأعماق العربية، يمزج الحس بالوجدان ليخرج منها بمركَّب جديد هو القلب الجريح في أهوائه المشروعة وكبريائه المخنوق:

يا قلبي،
يكفي ما ألقينا خلف البوابة من أزهار،
وما عدنا نملك ثمن الأزهار،
وتعود،

قلقًا يا قلب أراك،
تندى جنبي بأحزان هواك.

وهكذا تتوحد الأحزان وتنسج الآلام نحيبًا واحدًا مشتركًا بين هوى الحياة وهوى الوطن فتندغم — من ثم — القضية العامة في التجربة الشخصية، ويمسيان معًا تجربة المأساة على أرض الفداء. وهي التجربة التي لا تتجاوز معنى «المعارضة» بأية حال — وربما كان هذا في ذاته وجهًا من وجوه المأساة — ولكن الوجه الذي نلتزم بسماته وملامحه عندما نتصدى لتصويره، لا أن نتخيل قناعًا من صنعنا.

على أن شعر المعارضة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة هو من زاويةٍ ما أحد عناصر الجبهة المعادية للصهيونية والاستعمار، وهو بالتالي المقاومة بصورةٍ غير مباشرة ويغذيها برافد من الواقع ويطور أبعادها بشهادة العيان، على النقيض من موجة شعر «التشفي» التي يعد نزار قباني أبرز وجوهها. ولست من الذين يحرمون فنانًا من قول كلمته باسم ماضيه الذي لا يتسق ولا يتفق مع الكلمة. فالأزمات الكبرى والمحن العظيمة قد تغير من جوهر الإنسان وقد تقلب الفنان رأسًا على عقب. ومن هنا يبطل عنصر «المفاجأة» كحيثيات مضادة لشعر نزار، فلربما استطاع أن يجد في «الحب والبترول» و«خبز وحشيش وقمر» و«رسالة إلى جندي في السويس» ما يقوم دليلًا على أنه كتب الشعر الوطني قبل الهزيمة، وبالتالي فأين موضع العجب فيما كتب بعدها؟ ولكن هذه السلسلة المحكمة من المغالطات سرعان ما يكتشف أمرها، لأن نزار قباني قبل الخامس من يونيو لا يمكن تقييمه على ضوء هذه «النتف» المعدودة من قصائد المناسبات. أما «أعماله الكاملة» فهي تلك الأعمال التي تخصصت في «المرأة» من وجهة نظر البرجوازي المرفه الجوَّاب بين عواصم العالم، شاعرًا ودبلوماسيًّا، ولا يختلف شعر نزار الجديد — بعد الهزيمة — عنه قبلها، فليست الهزيمة إلا إحدى «المناسبات» التي تملي على الشاعر أسلوبًا واحدًا في «النظم» كما أنها ليست إلا قناعًا عصريًّا أكثر ملاءمةً لنفي الوجه الذي طالعنا به الشاعر في كتاباته عن المرأة. والجديد هو أن نزار قباني يمس وترًا مشدودًا في القلب العربي فيعزف — وينزف — لحنًا جنائزيًّا يستهوي الأفئدة، ويحك جرحًا لم يلتئم يثير في النفوس الخدر.

لا تتصل «هوامش على دفتر النكسة» في كثير أو قليل بشعر المقاومة، ولم يتحول كاتبها بين غمضة عين وانتباهتها من شاعر الحب والحنين إلى شاعرٍ يكتب بالسكين،

فأغلب الظن أن سكينه قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض فوق أرضنا إلى شغاف القلب من الإنسان العربي المهزوم. ولا تنطلي علينا هذه الخدعة البراقة التي يصدر بها نزار قباني قصيدته الأولى بعد ٥ يونيو، هذه الخدعة التي تبدو وكأنها نقد ذاتي لعقل هذه الأمة ووجدانها. بينما هي من لذاذاته في واقع الأمر نوع من السادية التي يتلذذ فيها صاحبها لذةً تلتقي مع السابقات في شعره الجنسي، فالنرجسية هناك تقابلها السادية هنا. وحتى هذه السادية ليست شعورًا مرضيًا صدق صاحبها في تشخيصه وعرضه، وإنما هي محاولة ينقصها الذكاء في إغلاق باب الإدانة دونه. ينقصها الذكاء، لأن نزار مهما كال الشتائم لنفسه على ماضيه، فإن هذا لن يحول دون رؤية الماضي مستمرًّا دافقًا حيًّا في حاضره الشعري، ولن يحول بالتالي من إدانة الماضي والحاضر معًا. وينقصها الصدق لأن فريقًا من الكتاب والفنانين العرب قد حاولوا — بقدر ما أتيح لهم من حرية الكلمة — أن ينبهوا إلى موطن الداء وأن يحذروا من أهوال الكارثة القادمة.

ولا يتوقف نزار قباني كثيرًا عند دلالة حرب يونيو الحقيقية، فليست العنتريات والطبلة والربابة إلا مظهرًا خارجيًّا لمسئولية حضارة كاملة، مسئولية «الجذور» قبل الفروع، ولكن الشاعر الذي لم يكن يرى في المرأة سوى فستانها وحلمة ثديها هو نفسه الذي يرى قشرة الحضارة فيظنها كل شيء وهي ليست شيئًا إذا قيس بما صدرت عنه من «أنظمة» اجتماعية لا يدينها بحرف؛ بل هو في شعره يقتات من فتات موائدها الفكرية. وإلا فما معنى أن يكون الإبحار إلى «بلاد الثلج والضباب» هو المنقذ من الضلال؟ وكيف يمكن أن يتحول النفط العربي إلى خنجر من لهيب ونار في صدر العدو ما دام «يراق تحت أرجل الجواري»؟ إن الشاعر لا يجيب، بالغم من أن «منطق» السؤال والجواب ذلك المنطق الرياضي البارد هو عماد القصيدة ولب لبابها، فلن يستطيع باسم حرارة التجربة الشعرية أن يدعي خروج هذه المهمة عن اختصاصه، فالوضوح والتقريرية والمباشرة هي النسيج «الفني» لأبياته المنظومة نظمًا. وليس هناك من ينكر السلبيات المريرة التي تخنق الكيان العربي قبل الهزيمة وبعدها، تخنقه إلى درجة الموت، تخنقه إلى حد تهديد هذه الأمة بالانقراض، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يتصور هذه السلبيات وقد اختزلت إلى همجية البعض منا وعبودية البعض الآخر؟ لا بد أن ثمة حلقةً مفقودة بين دكتاتورية الفرد وانسحاق الجموع، إذا لم يمسك بها الفنان فقد أعطانا المظهر دون الجوهر، وباعنا في سوق النخاسة بأرخص الأثمان. والحل الوحيد هو الحل المؤجل إلى أجل غير مسمًّى، فأطفالنا هم الذين سيحملون النير عنا

«فنحن جيل القيء والزهري والسعال» وقد نسي الشاعر الحصيف أن الكروم الجيدة لا تثمر حصرمًا، والعكس أيضًا صحيح فالثعابين لن تلد أسماكًا عظيمة. وبالتالي فقد حكم بالموت مقدمًا على مستقبل هذه الأمة، وليس «حديثه» عن الأطفال الأنقياء إلا من قبيل الإيهام الكاذب. ولا زلت أومن بالمبدأ الفني القائل إن ما يمكن أن يُكتب شعرًا لا يمكن كتابته على أي نحو آخر. ولذلك أقول إن «هوامش على دفتر النكسة» سوف تسقط من ذاكرة التاريخ لأنه كان من الممكن كتابتها نثرًا، بصورةٍ أفضل.

صدرت «الهوامش» بعد الهزيمة بأقل من شهرين تحك الجرح وتلعب على الوتر المشدود فلقيت رواجًا مذهلًا، سواء من المعارضين لها أو المؤيدين، ولكن مفعولها السحري اقتصر على اللحظة الأولى، لحظة الكرب العظيم والعذاب المروع، ثم بطل هذا المفعول لأن سحر الرقية قد انتزعته منها قصائد أخرى أبعد ما تكون عن التهريج والإثارة وأقرب ما تكون إلى النضال والمقاومة. توقفت التعويذة كأي نواح يسقط في هاوية التشفي، وأصبح شاعرنا «نجمًا» لامعًا يتفوق على النجم الذي كانه في القديم. واستمرأ اللعبة على نحوٍ مختلف بعض الاختلاف، فأقام حوارًا «شعراء الأرض المحتلة» و«القدس» و«فتح» على التوالي. هو حوار داخلي إن جاز التعبير عن «المونولوج» الذي أداره الشاعر بينه وبين نفسه، لأن الطرف الآخر المفترض لم يكن يومًا «على الخط» معه.

والحوار تقليد عريق في أدب المقاومة لأنه بطبيعته يميل إلى النزال الملحمي ولكن نزار قباني جعل من حواره مع شعراء الأرض المحتلة «مشجبًا» يعلق عليه خطاياه ويتفرج عليها. أي سادية، مرةً أخرى؟ ولكن لا، ليست ساديةً كما تظن لأول وهلة، وإنما تجديد الحك على ظهر الجرح الذي لم يندمل، يثيره فيهيج الأشجان ويستفز المشاعر إلى نوع من تمزيق النفس. ليس ندمًا ولكنه تشفٍّ أن يقول الشاعر في «أجمل» أبيات القصيدة:

الشعر لدينا درويش،
يترنح في حلقات الذكر،
والشاعر يعمل حوذيًّا لأمير القصر،
الشاعر مخصي الشفتين بهذا العصر،
يمسح للحاكم معطفه،
ويصب له أقداح الخمر،

الشاعر مخصي الكلمات،
وما أشقى خصيان الفكر.

إن الخطأ القاتل في هذه المعاني التي كررها نزار في كل قصائده التالية هو خطأ مزدوج. شقه الأول هو المبالغة في تضخيم دور الفكر والشعر في الهزيمة أو النصر، وتصدر هذه المبالغة عن نظرةٍ مثالية للدورة الجدلية بين الفكر والواقع. نظرة تصل في استقامتها إلى درجةٍ صوفية ترى الأفكار تعاويذ سحريةً والكلمات أحجبةً تحمل السر. والشق الثاني للخطأ هو تعميم الظاهرة الجزئية تعميمًا يتناقض تناقضًا جوهريًّا مع الصورة الشاملة. فشعراء الأمير في عصرنا ليسوا هم على وجه اليقين من يؤيدون وجهًا ثوريًّا للسلطة في هذه أو تلك من بلدان الوطن العربي. وإنما قد يكون شاعر الأمير جاريةً حسناء تجيد صنع الليالي الرشيدية في كلماتٍ منظومة. فليس بالهتاف وحده يحيا شاعر الأمير، وإنما بكل هزة بطنٍ وثنية جذع وحلمة ثدي يبرع الشاعر في وصفها وتجسيدها و«هدهدة» الأمير بها و«دغدغة» نظامه لها. ففي الوقت الذي كانت فيه أجساد النساء هي الديكور والأبطال في دواوين نزار قباني، كانت فلسطين بكل ما تحمله الكلمة من ظلال هي ديكور وأبطال شعر الأرض المحتلة. وتقوم أجساد النساء في شعر نزار بدور الهتاف لكل أمير ونظام متخلف، ولكنه الهتاف البارع المتحلل من قيود السياسة «الظاهرية» والمرتبط بأغلال «الجنس» الخارجية. إن قصيدة مدحٍ لأمير من الأمراء في عصرنا الحاضر لا تُؤتي أكُلها كما يُؤتيه هذا الشعر الناعم الطري الرخو، فإنه يستبدل «المدح» للأمير بتثبيت دعائم عرشه وحمايته من «ثورات الشعوب». والغريب حقًّا في حوار بين الشاعر وشعراء الأرض المحتلة أن يتصور الذي يوهمنا بأنه يتعلم منه شعرًا شيطانيًّا كشعره. ولو أنه «سمع» في وقتٍ مبكر عن شعرهم وتعلم في وقت مبكر من هذا الشعر لتغيرت نظرته إليهم وإلى الشعر. ولكنه فيما يقول لم يتعرف على الأرض المحتلة وشعرائها إلا مؤخرًا فجاء التعارف سطحيًّا هزيلًا يُسيء إلى قضية هؤلاء الشعراء، فحُرمات القدس انتُهكَت حقًّا، ولكن ما شأن «المقاومة» بهذه العبارة:

وابنة دايان كمومسةٍ
تتعهر في ظل المحراب.

في مثل هذه الأسطر — وهي كثيرة — يتعرى نزار من قشرة «المناسبة» التي استغلها أبشع استغلال، ويعود إلى ديكوراته القديمة يستلهمها «مفردات العهر والهجاء والشتيمة» التي سبق له في الهوامش أن «نعاها» إلينا. ولعله من أسوأ الصور التي يتوق الصهاينة إلى التركيز عليها أمام الرأي العام العالمي هي هذه الصورة التي يتقدم بها نزار طواعيةً واختيارًا، صورتنا كمقاتلين بالعمامة فوق الرءوس والشيطان يعربد داخلنا؛ إذ كيف يستطيع أن يهضم الرأي العام العالمي — أو الإنسان في كل زمان ومكان — هذا الانشطار الحاد بين سخرية الشاعر بهذه «المقدسات» وحرصه عليها إذا دنستها ابنة دايان؟ وكيف يستطيع أن يهضم حماس الشاعر للحرية الشخصية والأخلاقية ودعوته الحارة إلى الأخذ بأسباب الحياة العصرية وتقاليدها في «بلاد الثلج والضباب»، ثم حماسه بنفس المقدار لأساليب العصور الوسطى وسلوك غوابر الأزمان وأهل الكهوف. وهو نفس التناقض الذي يواجهه المرء في قراءته لقصيدتَي «القدس» و«الاستجواب»، في الأولى يقول: «صليت حتى ذابت الشموع» وفي الثانية يقول:

من ربع قرن وأنا
أمارس الركوع والسجود.
... ...
أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام.
... ...
وهكذا يا سادتي الكرام.
... ...
أعيش في حظيرة الأغنام.

ولا يفتأ الشاعر أن يكرر نفسه إلى حد الإملال، فقصيدته «الممثلون» هي أحدث طبعة للهوامش، نفس الأفكار، نفس المشاعر، نفس اللعب على الوتر المشدود، نفس الحك على الجرح: الفكر المهزوم والحريات المغتالة والخوف المعربد وانعدام القابلية والقدرة على تجاوز المحنة والقناعة بالماضي والحاضر بغير أحلام للمستقبل، والمقاطع تردد أصداء بعضها البعض، والقصائد قصيدة واحدة تفتتت في طريقها إلى المطبعة فأصبحت كتبًا براقةً لامعة على أحدث طراز. على أن هذا اليأس القاتل الذي يبثه نزار في القلوب بتلذذ غريب ينهار «فجأةً» أمام ظاهرة الكفاح المسلح لمنظمة فتح. وعندما أقول «فجأةً» لا أقصد أن الشاعر تغير، إنما أقصد إلى القول بأن «مفاجآته» هذه

التي تبدأ بشعر الأرض المحتلة وتنتهي برصاصات فتح، تبدو في قصائده كالمعجزات الغيبية التي تهبط من السماء ولا يشارك في صنعها البشر، الأمر الذي يترتب عليه الشك العميق في إيمان الشاعر بانهيار المسرح ويأسه من إقامته من جديد. هذا هو التناقض الأكبر في قصيدة «فتح» وزميلاتها؛ بل هو الشرخ الذي يدب في البناء الشعري من أسفل عتبة المدخل حتى السطوح العلوية. هو القائل:

صراخنا أضخم من أصواتنا،
وسيفنا أطول من قاماتنا.

وهو أيضًا القائل:

خمسين قرنًا، بكم كبرنا
وارتفعت قاماتنا.

وكأن طول القامة لأحد الشعوب يظل سرًّا منسيًّا مجهولًا يكتشفه الشاعر، «فجأةً» إذا عبر عن نفسه — فحسب — تعبيرًا عاصفًا مدويًّا. والمفروض أن وظيفة الشاعر تبدأ قبل فتح وبعدها، تبدأ باستكشاف الطاقات الحقيقية لهذا الشعب وتشحن — إذا أراد صاحبها أن يكون شاعرًا للمقاومة — العقول والأرواح بوقود لا ينفد من الأمل في تجاوز الهزيمة إذا كانت جذور النصر غائرةً في الأعماق حقًّا. فليست فتح وغيرها من المنظمات الفلسطينية المقاومة المسلحة، إلا «فروعًا» أثمرتها جذور الشعب العربي الغائرة في أرض الفداء. أما أن تبدو الأمور — دائمًا — كمعجزة، فإن ذلك ليس إلا قصورًا في الرؤية، وتقصيرًا في الفهم. وإلا فما معنى أن تكون جذورنا ميتةً وأرضنا ناضبةً من الماء والهواء والغذاء، ثم نتصور «فتح» فرعًا نضرًا وزهرةً جميلة نبتت من نفس الجذور الميتة وأثمرت من نفس التربة الخاوية الحدباء؟ ليس هذا — عند الشاعر — بمنطقي على الإطلاق، والحل الوحيد هو اعتبارها معجزةً من المعجزات. ولما كان الشاعر يبدي في كثير من هذه القصائد شكه في المعجزات ورفضه للمؤمنين بها فإننا لا نجد تبريرًا لمثل قصيدة «فتح» إلا بأنها ليست أكثر من مناسبة لا تختلف عن بقية المناسبات. هي مناسبة بكل ما تعنيه هذه اللفظة من فكر وفن. من الناحية الفكرية تسطيح مذهل لفكرة الثورة.

جاءت إلينا «فتح»،
كوردة جميلة، طالعة من جُرح،
كنبع ماء بارد
يروي صحاري ملح،
وفجأةً،
ثُرنا على أكفاننا وقمنا،
وفجأةً،
كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا.

هذه الثورة «المفاجئة» في تصور الشاعر، يعود فيدينها — من الناحية الفنية — إدانةً صريحة، تقريرية، منظومةً ومباشرة:

ولم نزل نظن أن الله في السماء
يعيدنا لدورنا،
ولم نزل نظن أن النصر
وليمةٌ تأتي لنا.

ولم يسأل نفسه بصدق: أليس هو من الذين «يظنون» أن النصر وليمة إلهية؟ ولكن تفكك أوصال القصيدة هو الذي يصل بها في خاتمة المطاف إلى هذه الدرجة من التهرؤ المنهجي في بنائها وأفكارها. وليس صحيحًا أنه لا ينبغي محاسبة الشعر محاسبة البحث النظري، ما دام الشعر في جوهره لا يخضع للمنطق والأقيسة النظرية. ليس صحيحًا مرتين: الأولى لأن ما «نتصوره» نحن من تلقائية واضطراب في البنية الشعرية العظيمة، لا «يتحقق» فنيًّا إلا بحساب جمالي دقيق وهندسة صارمة للصوت والصورة، وتخطيط مسبق للحرف والكلمة، وفهم عميق للوزن والموسيقى. ولا يتم الإبداع بطبيعة الحال بآلة حاسبة أو عقل إلكتروني، ولكن هذه الأدوات التي أشرت إليها تترسب بالخبرة والتجربة والمعاناة في الطبقات اللاوعية من وجدان الفنان وعقله بحيث إنه لا يحتاج في عملية الخلق إلى درجة «الوعي الكامل». ولكن اللاوعي في حرارته وانسيابه وتدفقه لا يغفل لحظةً واحدة تلك الخبرات الثاوية في الأعماق، الخبرات التي تتفاعل مع الذهن الخالق على صورةٍ بالغة التعقيد تنعكس في إحكام البناء الفني وإن بدا لنا في النهاية تلقائيًّا أو مضطربًا. لا بد إذن من محاسبة الشاعر على الدعامات

والأسس التي بنى عليها شعره، فلربما كانت أسسًا واهيةً قد تسببت في هذا الشرخ أو ذاك من شروخ العمل الشعري التي تختلف من حيث الدرجة والنوع عن العفوية والبراءة والتلقائية والاضطراب في البنية الشعرية العظيمة. فالتناقضات «المقصودة» في شعرٍ ما تختلف — بالقطع — عن التناقضات غير المحسوبة في شعرٍ آخر. وليس صحيحًا أن شعر نزار قباني يمكن معاملته — من هذه الزاوية — كأيِّ شعر عظيم، لأنه في واقع الأمر أقرب إلى المنشورات الدعائية المنظومة منه إلى الشعر، فالعقلانية المسرفة والشعارات المكشوفة والكليشيهات المعدة سلفًا هي الخصائص البارزة فيه، وليس التدفق والحرارة والتلقائية، ولذلك يستوجب الحساب مرةً أخرى كنثر عادي لا سبيل إلى رد ما يموج فيه من تناقضات إلى طبيعة الشعر.

ولا ينفي ذلك أن نزار شاعر، وأنه شاعر كبير، ولكن خطأه الفادح أنه جعل من «الهزيمة» مجرد مناسبة يقال فيها الشعر وليست تجربةً عميقة الأغوار يعانيها حتى النخاع. وشعر المناسبات — مهما تنوعت ألوانه وصوره من السياسة إلى الجنس إلى الوفيات إلى المواليد — هو شعر المناسبات؛ أخطر سماته الفنية النظم البارد الذي يفضله النثر في معظم الأحيان، وأخطر سماته الفكرية السطحية المفرطة في التفاؤل أو التشاؤم، والمثالية، والجزئية، واقترانه بلحظةٍ سريعة الزوال لا يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها. وتلك كلها صفات غاية في الوضوح عند النظرة المتأنية في شعر نزار الأخير. ولكنه — كما قلت — شاعر كبير، ولذلك تند عنه هنا وهناك نثرات صغيرة من الشعر المتألق بالحياة كالمقطع الثاني من قصيدة «فتح»:

مهما تأخروا فإنهم يأتون،
في حبة الحنطة أو في حبة الليمون،
يأتون في الأشجار،
والرياح،
والغصون.
... ...
من حزننا الجميل ينبتون
أشجار كبرياء،
ومن شقوق الصخر يولدون
باقة أنبياء،

ليست لهم هوية،
ليست لهم أسماء،
لكنهم يأتون،
لكنهم يأتون.

أين هذه الكلمات من بقية مقاطع القصيدة، بل ومن بقية قصائده كلها التي كتبها بعد العدوان؟ هنا الإيمان العميق بالجذور «مهما تأخروا» والإيمان العميق بالوجود الحقيقي الشامل «الحنطة والليمون والرياح والغصون» والإيمان العميق بجدلية الحياة لا ثباتها «من الحزن والصخر ينبتون ويولدون». أي إيمان عميق هذا الذي يرى في أعماق اليأس أملًا، وفي قاع الحزن فرحًا؟ وأي شعر عظيم هذا الذي تشف فيه الكلمات وترق إلى حد الهمس، تختفي المباشرة والتقريرية، ويحل مكانها الرمز الهادئ والإيماءة الذكية، يتوارى العقل ويظهر القلب: كبيرًا كبر الحياة نابضًا بأدق العواطف وأعظمها على السواء في هذا المقطع وحده، تتسع «فتح» لتصبح رمزًا شاملًا يتجاوز اللحظة الموقوتة والمكان المحدد إلى آفاق إنسانية أكثر رحابةً وعمقًا.

ولكن ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم وسط الضجيج اللاهث الذي افتعله شاعرنا، ضجيج الزفة التي صنعت منه على شعراء الأمراء، شاعرًا لكل أمير يبتغي التنفيس عن نفسه وعن نظامه وإلقاء التبعة كلها على «المفكرين المهزومين»؟ وماذا يصنع هذا المقطع اليتيم في غمرة الدفاع المجنون عن فوضوية متطرفة لم يسمع العالم بمثلها في زمن السلم، فلا يعقل أن تدق الأسماع بمثل هذا العنف القباني في زمن الحرب؟ وأخيرًا ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم إذا كان الشاعر قد نصب لنا فخًّا غريبًا: أن نبحث عن هرة سوداء في غرفة مظلمة؟ إن شعر نزار في الهزيمة يقع في الطرف المقابل لشعر المقاومة، فهو شعر تمزيق النفس والتغني بالأشكال العجيبة التي ترسمها الدماء النازفة.

وعلى غير هذا النحو كان هناك شعراء آخرون صدمتهم الهزيمة حقًّا، وأصابتهم بالدوار، ولكنه دوار المشاركة الحقيقية في العذاب، وليست مشاركة التشفي وإطفاء الغليل. وسوف أقتصر على نموذجين اثنين من بين عشرات التجارب الممتازة لأنهما يقدمان دلالتين مختلفتين فيما نحن بصدده من حديث، والنموذجان هما شعر فدوى طوقان وشعر معين بسيسو، بعد الهزيمة.

لم تكن فدوى طوقان بمعزل عن «الكارثة» قبل الخامس من يونيو، وإنما كانت المأساة في دمائها تصبغ جانبًا هامًّا من أشعارها بلونٍ أحمر قانٍ. فلم تكن قصائدها في فلسطين مجرد تصيد لمناسبة من المناسبات، وإنما كانت موضوعًا أساسيًّا من موضوعات فنها وملمحًا رئيسيًّا لا يكتمل وجهها الشعري بدونه. وقد عاشت فدوى فلسطينيةً على الضفة الغربية من نهر الأردن، أي أنها كانت أقرب ما تكون من «الأرض» وأبعد ما تكون عنها. ولذلك اختلف غناؤها عن غناء شعراء الأرض المقيمين فوقها، فبينما تحددت نظرة هؤلاء في نطاق المعارضة للنظام العنصري، تحددت نظرة فدوى في نطاق «الرفض» الرومانسي للواقع، إنها «لا تصدق» الهول الماثل وتكتفي بتصوره كابوسًا لا بد من زواله بيقظة النائم من نومه. على ذلك النحو جاءت قصائدها «الروض المستباح، بعد الكارثة، مع لاجئة في العيد، رقية» بديوانها «وحدي مع الأيام» وقصيدتها «إلى المغرد السجين» في ديوانها «أعطنا حبًّا». وبلغت ذروة رومانتيكيتها في قصيدة «نداء الأرض» بديوانها «وجدتها». وهي القصيدة التي جسدت فيها «البطل الرومانتيكي» أروع تجسيمٍ فكانت «العودة» لا المعارضة هي البذرة التراجيدية الكامنة في أعماقه، إلا أنها عودة حالمة مسلحة بحب الأرض خالية الوفاض من أي سلاح يعبر عن هذا الحب بلغةٍ لا يفهم العدو سواها. ولذلك حين يسقط البطل على أرض الفداء قد ترسم دماؤه كلمة الحرية ولكنها لا تروي أبدًا شجرتها، لأنه يسقط — للأسف — بلا ثمن.

وتبدأ «نداء الأرض» بفتًى عربي تشرد مع أهله فور وقوع الكارثة، تمثل يومًا هذه «الأرض» التي غذته من صدرها بالحنان، وتمثل ربيعها وقمحها وبرتقالها، وهاجت به فكرة العودة كلما استفزت دماءه تلك الأطياف الحبيبة، فقال:

أتغصب أرضي؟ أيسلب حقي وأبقي أنا
حليف التشرد أصحب ذلة عاري هنا؟
أأبقى هنا لأموت غريبًا بأرضٍ غريبة؟
أأبقى؟ ومن قالها؟ سأعود لأرضي الحبيبة،
بلى سأعود، هناك سيُطوى كتاب حياتي،
سيحنو عليَّ ثراها الكريم ويُئوي رفاتي.

تلك المقدمة هي التي استقامت على طول القصيدة مع خاتمتها، وقد كانت بغير شكٍّ مقدمةً رومانسية تمامًا، سواء في هبوط الفكرة من أعالي السماء كالمعجزة، أو في

فرديتها المسرفة التي تكاد الأرض معها أن تكون ملكًا شخصيًّا للبطل أو في صورها الوارفة الظلال بالقمع والبرتقال أو في تنفيذها بعد سؤال وجواب كإجراءات شكلية لا بد منها لتبرير العودة. وعاد:

وأهوى على أرضه في انفعالٍ يشم ثراها،
يعانق أشجارها ويضم لآلي حصاها،
ومرَّغ كالطفل في صدرها الرحب خدًّا وفم،
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم.

وكانت في انتظاره بالطبع — وهذه هي اللقطة الواقعية الوحيدة في القصيدة — رصاصتان أردَتاه شهيدًا على أرضه، وتحقق حلمه بأن يُدفن تحت ثراها؛ بل لقد نفذت هي أمره حين همس لها منذ اللحظة الأولى: «هيِّئي مرقدي.» فلفَّته بذارعين مشتاقتين.

هذا البطل الرومانتيكي الحالم بالعودة هو جنين الفدائي الفلسطيني في شعر فدوى طوقان الأخير، فالفرق بينهما هو المعادل الموضوعي للفرق بين الموقف قبل الخامس من يونيو والموقف بعده. إن رومانتيكية الشاعرة لم تكن سلبًا خالصًا، وإنما، وهي انعكاس لواقع سلبي يفرز الحلم ولا يواجه التحدي، قد استطاعت بعين زرقاء اليمامة أن ترى ما هو أبعد، أن ترى النور من بعيد رغم الظلمة الداجية، أن تتنبأ. والنبوءة في الشعر رؤيا غير واضحة وليست خريطةً سياسية مفصلة، تكفي فيها الإيماءة الحيية الغنية برمزيتها عن الإبانة المباشرة. ولئن كان البعد القومي هو البعد السائد على شعر فدوى، فإنها لا تغفل العنصر الاجتماعي في المأساة، ففي قصيدة لها بعنوان «مع لاجئة في العيد» تدمغ أهلها من الأغنياء وعشيرتها من المترفين، قائلة:

أختاه، هذا العيد عيد المترفين الهانئين،
عيد الألى بقصورهم وبروجهم متنعمين،
عيد الألى لا العار حركهم، ولا ذل المصير،
فكأنهم جثث هناك بلا حياة أو شعور،
أختاه لا تبكي، فهذا العيد عيد الميتين!

قصدت بذلك إلى القول إن ثمة حقائق أساسيةً في شعر فدوى طوقان تقودنا إلى وصفه — قبل الهزيمة وبعدها — بأنه شعر مقاومة: الحقيقة الأولى أنه يشكل تيارًا رئيسيًّا في إنتاجها لا مجرد مناسبة من المناسبات. وبالتالي فهو يتخلى فنيًّا عن

النظم البارد لهتاف حماسي أجوف، ويتخذ نفس السمات الجمالية التي يتحلى بها شعرها الآخر، في الحب مثلًا. والحقيقة الثانية أن صورة البطولة في شعرها قبل يونيو ١٩٦٧م هي الجذر الوجداني لصورة هذه البطولة في شعرها اللاحق للهزيمة، صورة الشهيد بلا ثمن هي أم الشهيد الفادح الثمن. والحقيقة الثالثة التي رافقت الشاعرة في معظم إنتاجها السابق والتالي للهزيمة هي التركيز على الوجه القومي للبطولة بغير إغفال لوجهها الاجتماعي. ومن مجموع هذه الحقائق نفسر البون الشاسع بين فدوى طوقان ونزار قباني من ناحية، وبينها وبين محمود درويش وزملائه من ناحيةٍ أخرى، فهي شاعرة «مقاومة» لا تتوقف عند حدود المعارضة ولا تتردَّى في هاوية الاستسلام، وإنما هي في مرحلتها الجديدة «تواكب» المشهد الفدائي مواكبةً تكاد تكون تفصيلية، لا من موقع الفلسطينية المنفية التي كانتها، وإنما من موقع الفلسطينية الجديدة في ظل الاحتلال. هكذا ترفض فدوى رومانسيتها القديمة وفرديتها وبطولاتها التراجيدية وأحلامها الطوباوية وتوجه الخطاب إلى أشقائها شعراء الأرض المحتلة:

على أبواب يافا يا أحبائي،
وفي فوضى حطام الدور بين الردم والشوك،
وقفت وقلت للعينين:
قفا نبك،
على أطلال من رحلوا وفاتوها،
تنادي من بناها الدار،
وتنعي من بناها الدار.

هكذا تابعت نفسها لحظةً بلحظة، من الوقوف على الأطلال إلى أن مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية؛ فقد التقت بعد الهزيمة الأخيرة بوجهٍ آخر للمأساة، وجه «الشعب» في مجموعه لا وجوه الفرسان الفرادى التائهين في بيداء العواطف الجامحة بغير أن يركبوا الجواد الأكثر جموحًا. لقد عثر الفارس الأكبر — الشعب — على حصان جاوز كبوة الأمس، هكذا تقول مهللةً كالأطفال بالاكتشاف الجديد، وتبدأ في رسم خط سيرها من جديد:

أحبائي مصابيح الدجى، يا إخوتي في الجرح،
ويا سر الخميرة، يا بذار القمح،

يموت هنا ليعطينا،
ويعطينا،
ويعطينا،
على طرقاتكم أمضي،
وها أنا بين أعينكم،
أللمها وأمسحها دموع الأمس،
وأزرع مثلكم قدمَي في وطني وفي أرضي،
وأزرع مثلكم عيني في درب السنى والشمس.

إن أهمية هذه القصيدة، وعنوانها «لن أبكي» أنها تؤرخ لتطور رؤيا البطولة والمقاومة عند الشاعرة، فلم تعُد البطولة لفرد ثقل على وجدانه وطأة الذكريات، وإنما أضحت البطولة لشعب يرسف في الأغلال، ولم تعد المقاومة سيرًا على الأقدام إلى الموت انتحارًا عارضًا فوق الثرى المقدس، وإنما أمست معاناةً هائلة في درس لغة العدو ومقاومته بسلاحه، والموت — إن حدث — فهو جسر «الاضطرار» إلى الحرية وليس بذرةً سلبية كامنة في البطل التراجيدي؛ ذلك أن الصراع في جوهره صراع ملحمي. وتقدمت فدوى في صياغتها الجمالية تقدمًا واضحًا فالأقصوصة الشعرية يتماسك بناؤها على نحوٍ لا يسمح بهذه المعلبات والفجوات التي نسقط فيها ونهبط في قصائدها السابقة. إن «متابعتها» لنفسها لحظةً فلحظة لا تدع لها فرصة السرحان والتيه، وإنما هي تؤرخ لنفسها من خلال شعبها وتؤرخ لشعبها من خلال نفسها في محاذاة التطور الهائل للمقاومة الفلسطينية على أرض الفداء. اختفت نبرة النبوة، وظهرت نبرة المؤرخ، وهي النبرة التي تصوغ بطولة «الفدائي» الفلسطيني عبر الحوار معه من زاوية الفن، وجدلية الموت والحياة من زاوية الفكر. وفي هذه المرحلة الجديدة يظل التركيز واضحًا على البعد القومي، بينما يتوارى البعد الاجتماعي ليفسح الحلبة أمام بُعد جديد هو البعد الإنساني. في قصيدتها «مخاض» تقول:

الريح تجدل الدخان في الجبال،
وفي دروب الليل والإعصار،
تنهمر الصخور والأحجار،
سوداء بالرماد،
سوداء بالدخان،

فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور،
ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار،
فالنهر ماضٍ، راكض إلى مصبِّه،
وخلف منحنى الدروب، في رحابة المدى،
ينتظر النهار،
من أجلنا ينتظر النهار.

كما واكبت الشاعرة نفسها وشعبها، تواكب هنا البطولة الجديدة البازغة بين الريح والدخان، وبين الصخور والمياه، وبين منحنى الدروب والنهار. وهي البطولة البعيدة عن «مفاجآت» نزار قباني لأنها تنبع كما قلت من جدلية الموت والحياة، فليس الموت وحده — كما كانت فدوى نفسها تقول قبل الهزيمة — بكافٍ لإثبات الوجود، وإنما تولد الحياة من باطنه إذا كان الهدف من الموت للبطل هو الحياة لشعبه. أما الموت في ذاته، ومن أجل أن نوسد الثرى المقدس فإنه قيمة رومانتيكية حالمة. تواكب الشاعرة المقاومة الفدائية — بانتصاراتها وانكساراتها — مواكبةً حية دافقة بالصدق والواقعية، وليس «النهار» المنتظر في رحابة المدى إلا إيمانها ويقينها بصحة «الطريق» الجديد، المفضي في نظرها، إلى الحياة، ولو كان الموت — لأفرادٍ اختاروه اضطرارًا — ثمنًا لها. ثمة نهر يركض إلى مصبه، مهما عاقته الصخور والجنادل، هذا النهر العظيم هو الشعب الفلسطيني. والريح التي تجدل الدخان في الجبال هي ريح الفدائية. والنهار المنتظر هو مستقبل هذا الشعب وتلك المقاومة. هكذا تنهض الصياغة الجمالية للقصيدة على ساقين راسختين من الرمز الشفاف والصورة الكثيفة، من النغم المعبر عن التوتر وإن تمزقت أوصال القصيدة إلى مقاطع، إلى أشطر، المقاومة إلى كلمات، إلى أحرف، وهكذا ترتفع قامة الشعر في إنتاج فدوى الأخير. لأن الشعر في حياتها الجديدة هو امتداد لحياتها القديمة، جزء من هذه الحياة لا يتجزأ من نسيجها العام ولا ينفصل عن تفاصيلها الدقيقة. ولأن فلسطين قضية حقيقية في كيان فدوى جاء شعرها لا «عن» فلسطين ولا «عن» المقاومة، وإنما جاء شعرًا فلسطينيًّا مقاومًا. على النقيض من الذين اتخذوا من فلسطين — كالمرأة سابقًا — مجرد مناسبة يتغزلون في عريها أو ينوحون على آلامها، فالمعنيان سواء. وعندما تصبح فلسطين وجدانًا داميًا في كيان الشاعرة يصبح شعرها أيضًا وجدانًا داميًا بغير تعسف أو افتعال، يصرخ صاحبه لأن أحدًا لا يصدقه، ويقرر، لأنه لا يثق في نفسه، ويهتف لأن الأرض لا تسمعه. ويتقدم شعر

فدوى ويتخلف شعر الآخرين، يتقدم شعرها بتماسكه الذي يعكس صدقه وأصالته، ويتخلف شعرهم بتفككه الذي يعكس كذبه وسطحيته.

ولنقارن مثلًا بين الحوار الذي يقيمه نزار مع الفدائي الفلسطيني في «فتح» والفدائي عند فدوى في «الفدائي والأرض» و«حمزة». في قصيدة «فتح» يكتفي الشاعر بالتعبد في محراب المعجزة واستمطار اللعنات على جيلنا، واستجداء الرحمة من أجيالنا القادمة. اليأس في القصيدة بلا مبرر، والأمل أيضًا بلا مبرر. ومرد ذلك انعدام الصدق في الحالتين. أما فدوى في «الفدائي والأرض» فتبدأ يأسها من أرض الواقع، من مفكرة الشهيد مازن جودت أبو غزالة:

أجلس كي أكتب، ماذا أكتب، ما جدوى القول؟
يا بلدي، يا أهلي، يا شعبي،
ما أحقر أن يجلس إنسان كي يكتب في هذا اليوم،
هل أحمي أهلي بالكلمة؟
هل أنقذ بلدي بالكلمة؟
كل الكلمات اليوم
ملح لا يورق أو يزهر
في هذا الليل.

ولكن الواقع نفسه — نقطة انطلاق فدوى وليست الذات السادية المتعالية عند نزار — يجيب اليأس بالتحدي، فهذه الكلمات التي ورثناها مع الشاعرة من مفكرة الشهيد هي نفسها التي دفعته — في الواقع والقصيدة معًا — إلى أن يحمل هم شعبه وأرضه وكل أشتات المنى المبعثرة على نحو يختلف أشد الاختلاف عن «نداء الأرض» القصيدة القديمة لنفس الشاعرة وبطلها الوحيد المغترب بلا سلاح سوى الذكريات. هنا تتحول الذكريات إلى حوار عميق مع الأم فتسلحه بالإيمان. ويسلح نفسه بالسلاح الذي يفهمه عدوه ولا يذهب وحيدًا كدون كيشوت العصور الوسطى، وإنما برفقة الرفاق يقاتل، فلا ترسم دماؤه على الأرض شاهد قبره، وإنما ترسم علامة الشوط الذي قطعته رحلة الفارس الأكبر — الشعب — نحو هدفه العظيم. عندئذٍ لا تحتاج الشاعرة لأن تصرخ «يا أطفالنا» وإنما تهمس لنا «يا جيلنا» بغير أن يتحول الهمس إلى لفظ، فأبو غزالة ابن جيلنا الذي تظل دماؤه من بعده دليلًا هاديًا للأجيال القادمة فهذه الأجيال لا تولد في فراغ الهزيمة الذي تعلق فيه نزار، وإنما تولد من خلال المقاومة التي لم

ينزل إليها ولم يتعرف عليها ولم يفهم أبعادها. هذه الأبعاد التي تدرجت بالشاعرة من اليأس إلى الأمل بغير انزلاق على جليد المعجزات:

طوباس وراء الربوات،
آذان تتوتر في الظلمات،
وعيون هاجر منها النوم.
... ...
الريح وراء حدود الصمت،
تندلع، تدمدم في الربوات،
تلهث خلف النفَس الضائع،
تركض في دائرة الموت.
... ...
يا ألف أهلًا بالموت!
واحترق النجم الهاوي ومرق،
عبر الربوات،
برقًا مشتعل الصوت،
زارعًا الإشعاع الحي على الربوات،
في أرض لن يقهرها الموت،
أبدًا لن يقهرها الموت.

وإذا كان أبو غزالة قد استشهد فإن هذا لا يعني بالضرورة أن يكون «الفدائي» عند فدوى مرادفًا للشهيد، فالفدائي لديها «مقاوم» يصادفه الموت أحيانًا وتكتب له الحياة أحيانًا أخرى كما في قصيدة «حمزة». ذلك أن هذا الشعب في شِعر فدوى كُتب عليه القتال ولم يكتب عليه الموت كما في شعر نزار. الموت في حياتنا معبرٌ نمر عليه إلى الحياة، وليس العكس، لأنه إذا كان الموت موتًا فحسب، لكان السكون الأبدي هو منطلق الحياة، والاستسلام هو النتيجة العملية لهذا المنطق. أما إذا كانت:

هذه الأرض امرأة،
في الأخاديد وفي الأرحام سر الخصب واحد،

قوة السر التي تُنبت نخلًا وسنابل،
تُنبت الشعب المقاتل.

كما تقول فدوى في قصيدتها «حمزة» فإن منطق الحياة هنا يصبح جدلها وديناميتها، ويصبح تحدي الواقع وتجاوزه باختراقه لا بالتعالي عليه هو النتيجة العملية لهذا المنطق؛ بل وتلجأ الشاعرة في بناء قصيدتها إلى هذا الرمز البسيط، فينسف الأعداء بيت حمزة وتهوي غرف الدار الشهيدة، ويصرخ حمزة صرخة الحياة لفلسطين فتجوب بدويها الآفاق مجددةً صنع الحياة، ولا يزال حمزة مرفوع الجبين.

ولا تلجأ فدوى إلى «تعميم» خبرتها النضالية في شعارات وكليشيهات، وإنما هي تبسط أدق التفاصيل الصغيرة في صور تشعرك بألفتها، وتواكب المقاومة البطولية لهذا الشعب من أكثر مواقعها تواضعًا كهذا الانتظار المرير أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبي:

ويدوي صوت جندي هجين،
لطمة تهوي على وجه الزحام:
«عرب، فوضى كلاب!
ارجعوا لا تقربوا الحاجز، عودوا يا كلاب.»

هذا التوقف المتأني والالتفات المتمعن في أصغر وقائع الصراع اليومي وأدقها، الخامة الشعرية في «آهات» فدوى، فليست المقاومة المسلحة إلا أكثر التعبيرات صراخًا، ولكن هناك أيضًا مقاومة أخرى يسقط فيها عرق البسطاء ملحًا في جفونهم تستحق من شاعر المقاومة متابعتها — كما تفعل شاعرتنا — لأن هذا العرق المالح في الجفون هو القاعدة الفسيحة التي تتصاعد فوقها المقاومة البطولية حتى تصل ذروتها الهرمية في الكفاح المسلح. هذا الكفاح الملحمي الذي تتبادل فيه الحياة مع الموت مراكز الوجود، وتظل «الحرية» هي سدنة الصراع ولحمته، وهي ليست حرية الفرد الحالم برائحة الحنطة والبرتقال، وإنما «حرية الشعب» كما دعت فدوى قصيدتها القائلة:

سأظل أحفر اسمها وأنا أناضل،
في الأرض في الجدران في الأبواب في شُرف المنازل،
في هيكل العذراء في المحراب في طرق المزارع،

في كل مرتفَع ومنحدر ومنعطَف وشارع،
في السجن في زنزانة التعذيب في عود المشانق،
رغم السلاسل رغم نسف الدُّور رغم لظى الحرائق،
سأظل أحفر اسمها حتى أراه،
يمتد في وطني ويكبر،
ويظل يكبر،
ويظل يكبر،
حتى يغطي كل شبر في ثراه،
حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كل باب،
والليل يهرب والضياء يدك أعمدة الضباب.

هكذا لا تصبح الحرية مجرد نداءٍ فوضوي أجوف، ليست ليبراليةً عاجزة عن استيعاب قضية الشعب بكافة أبعادها، ليست قرارًا أو فرمانًا يمنحه السلطان لرعاياه، وإنما هي نضال دامٍ ومقاومة بطولية تحقق للإنسان وجودًا إنسانيًّا، وتحقق للإنسان الفلسطيني وجودًا فلسطينيًّا. تلك هي القضية-المحور، في شعر فدوى طوقان الجديد، وهو شعر يختلف عن شعرها السابق على الهزيمة، ولكنه امتداد له كامتداد الرجل الناضج من جنين في الرحم غض الإهاب والملامح. وهي ترث الكثير من صياغتها الشعرية القديمة، ولكنها تضيف الكثير من وحي تجربتها الجديدة. ويظل الفرق بين المرحلتين واضحًا غاية الوضوح، هو الفرق بين الشاعرة المنفية والشاعرة في ظل الاحتلال، وهو أيضًا الفرق بين الموقف الفلسطيني — ولا أقول العربي — عشية العدوان وصبيحته. ولقد كانت شاعرة مقاومة في كلتا المرحلتين، ولكن مقاومتها الأولى ظلت محصورةً في نطاقٍ ضيق صيغ من مادة الحلم، أما مقاومتها الأخيرة؛ فقد اتسعت دائرة الرؤية فيها حتى لتشمل الواقع الدامي بكل قسوته وكثافته وتعقيده. ولئن كانت فدوى في مرحلتها الأولى أقرب إلى روح الأنبياء منها إلى المؤرخين، فهي تعكس الحال في مرحلتها الجديدة وتقترب من روح التاريخ وإن لم تتخلَّ عن واجب النبوءة، وبالرغم من أن نبوءتها هذه المرة من صلب الواقع ومرارته وليست من وحي الحلم والخيال، إلا أنها تظل مع ذلك محتفظةً بالسمات العامة لكل التنبؤات، وأعني بها الرؤيا ذات الألوان والضياء والظلال، الخالية من تفاصيل خرائط العلماء.

إذا كانت المقاومة في شعر فدوى طوقان تشكل تيارًا رئيسيًّا، فإنها في شعر «معين بسيسو» تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر، فمنذ أن عرف هذا الشاعر منفاه عام الكارثة ١٩٤٨م لم يتقاعد في خيمة من الخيام؛ بل ربط مصيره ربطًا عميقًا بمصير الوطن الأكبر من ناحية، ومصير الثورة الكبرى من ناحيةٍ أخرى، أي أن معين بسيسو في وقتٍ مبكر قد وحَّد جرحه القومي في فلسطين بالجراح القومية في الوطن العربي بأسره، ثم وحَّد نضاله من أجل التحرير بنضاله من أجل الاشتراكية. ولم يعُد معين بذلك شاعر «المنفى» كما هو الحال بالنسبة للكثيرين من الشعراء الفلسطينيين الذين جعلوا من القضية ما يشبه المؤسسة الإعلامية؛ بل قرر هذا الشاعر منذ البداية أن يكون شاعر المقاومة على المستويين القومي والاجتماعي، فجاءت ثورته — من ثَم — أشمل من ثورة زملائه في الوطن المحتل وأعمق وأغنى من ثورة زملائه في المنفى. توحدت إذن ثورته الفلسطينية بثورة الشعوب العربية كلها على النير الاستعماري من ناحية، والقهر الاجتماعي من الناحية الأخرى. فلم تكن مصر التي قضى بها زهرة شبابه وطنًا ثانيًا؛ بل جزءًا لا ينفصل عن الوطن الواحد الكبير. ولذلك غنى لها أغنياته الفلسطينية، كما غنى لفلسطين أغنياته لها، ففي دواوينه الأولى الثلاثة «المعركة»، «الأردن على الصليب»، «مارد من السنابل» لن نستطيع أن نعزل نبضة قلبه مع الفدائيين في القنال عن النبضة التالية للمناضلين في الخيام، لن نستطيع أن نفصل بين خفقة روحه مع بورسعيد والخفقة التالية مع غزة. وهكذا لم «يتخصص» معين بسيسو في مأساة فلسطين؛ بل جعل منها نقطة الارتكاز والانطلاق إلى جميع المآسي التي تقبض على عنقه النحيل في الأرض العربية كلها. ولم يتخصص معين مرةً ثانيةً في الجرح القومي الدامي؛ بل زاوج بينه وبين مأساة الكادحين في كافة أرجاء الوطن العربي بحيث كانت قضيته ولا تزال على نحوٍ غاية في التركيب لا انفصام فيها بين قهر وقهر، لأن الجوهر العميق المسئول عن كل قهر واحد لا يتغير. ولكن يظل التحرر القومي في شعر معين بسيسو هو المقدمة الأولى والضرورية لكل تحرر آخر، سواء كان تحررًا سياسيًّا أو اقتصاديًّا أو اجتماعيًّا أو نفسيًّا، فالقهر الأجنبي يوصد بابًا ضخمًا في وجه أية حرياتٍ أخرى يمكن النضال من أجلها إذا غاب عن الحلبة وجهه القبيح.

وإذا كانت المقاومة في شعر معين تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر، لا مجرد تيار ضمن بقية التيارات كما هو الحال في شعر فدوى، فذلك لأن الشعر والحياة قد

توحدتا في شخص معين وفنه توحدًا لا سبيل إلى فصم عراه. هو نفسه «مقاوم» يحكي قصته بضمير المتكلم:

أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاح
واحمل سلاحي لا يُخفك دمي يسيل من السلاح

حين كانت الجماهير المصرية تردد هذه الأبيات وغيرها لمعين بسيسو عام ١٩٥١م والحركة الفدائية على شاطئ القنال يتعاظم نموها، لم يكن الشاعر «يكتب» لها بقدر ما كان يعيش معها نضالها لحظةً فلحظة: بندقيته في يد، وشعره في اليد الأخرى. ولذلك جاء هذا الشعر خطابًا ثوريًّا لا قصةً تروى، ولذلك أيضًا كان النظم الكلاسيكي هو سبيله إلى الأسماع والشفاه. وإذا كان الشاعر قد رفع السلاح للذود عن مصر، فإنما كان يرفعه في نفس الوقت دفاعًا عن وطنه السليب:

البحر يحكي للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهي مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنهم قبر تدق عليه أيدي النابشين

هكذا يفتتح قصيدته «المدينة المحاصرة» في ديوان «المعركة» فور انتهائه من قصيدة «المعركة» عن القنال. هذه عن مصر وتلك عن غزة ولا فرق في النسيج والمشاعر المتلاطمة والشحنات المتوهجة بالدم والأمل. إنه لا يقدم صورةً وردية عن غزة السجينة، ولا يحتمل التهويم المضلل حول أسوارها؛ بل هو يلتقط نقطة السواد في قلبها ليحل مكانها لؤلؤة حمراء اسمها الثورة:

هذي هي الحسناء غزة في مآثمها تدور
ما بين جوعى في الخيام وبين عطشى في القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهور

فهو لا يدعو شعبه إلى الثورة كمتفرج خارجي، ولكنه يرى المصير وقد كتبه الجلاد نفسه بالسياط على الظهور، فالثورة قدر هذا الشعب، حتى ولو هددته الكوارث التي صور جانبًا منها في قصيدة «السيول»، فالموت قد يحفر أخدودًا في عين ميتة، ولكنه يرسم صرخة ثأر في شفة لم تمُت بعد:

هنا حطام هنا موت هنا غرق هنا بقايا رغيف عالق بيد
هنا العيون التي تصطك ميتة هنا الشفاه التي تدعو لثأر غد

وقد عانى معين بسيسو إبان السنوات الأولى من الخمسينيات معاناةً هائلة، تجربة الشكل والمضمون في القصيدة الحديثة. كان خطابه المباشر إلى الجماهير، نتيجة انخراطه الواقعي في سلك المقاومة الوطنية والشعبية، يستلزم منه — إخلاصًا للتجربة وصدقًا مع النفس — ألا يتجاوز ضمير المتكلم إلى حدود أخرى. وهذا الضمير يجد مبتغاه في الصياغة الكلاسيكية كأروع ما تكون الصياغة في عمودها الخليلي الصارم بقوافيه وحروف رويه. ولا ريب أن كافة العيوب المأخوذة على البناء التقليدي قد رافقت شعر معين، ولكن تجربته الذاتية الزاخرة بالصدق والعناء قد أمدت هذا الشعر بعناصر الحياة بعد موت اللحظة العابرة، فكان يجهد غاية الجهد في البحث عن دروب جديدة، كما نلاحظ في قصيدته «إلى عيني غزة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي» بديوان «الأردن على الصليب». يقول في خاتمتها:

غزتي أنا لم يصدأ دمي في الظلمات،
فدمي نار وفي قش الغزاة،
وشرارات دمي في الريح طارت كلمات،
وكألوانك يا قوس قزح،
أنت يا إكليل شعبي وهو يدمى في القيود،
إننا سوف نعود،
وعلى الدرب كألوانك يا قوس قزح،
وستذرو الريح أشلاء الشبح.

حاول هنا أن يخرج في القليل عن الضجيج الموسيقي الصاخب، وأن يترك مكان الصدارة للصورة الشعرية، ولكنه لم يخرج عن «ذاتية» الشكل، حتى إنه حين يقول:

«إننا سوف نعود.» تبدو الكلمات كعبارةٍ إنشائية باهتة، لا كحلقة في سلسلة مترابطة الحلقات. وفي «فلسطين في القلب» يجرب المحاولة من جديد فيمنح التفعيلة الواحدة حريتها في التلاعب بالوزن، ويمسي النغم أقرب ما يكون إلى الهمس بين أربعة جدران — رغم توجيه الخطاب إلى بلاده — منه إلى توجيه الخطاب في جماهير محتشدة بأحد الميادين العامة:

يا أيادي،
ارفعي عن أرضي الخضراء ظل السلسلة،
واحصدي من حقل شعبي سنبلة،
فأنا لم أحضن الخبز ومن قمح بلادي،
منذ أن هبت رياح مثقلات بالجراد،
نهشت أرض بلادي.

لا تتعدد الأصوات في شعر معين بسيسو السابق على الهزيمة الأخيرة، إلا بقصيدته «إله أورشليم». وبتعدد الأصوات تزداد درامية القصيدة ثقلًا وكثافة، وتخف وطأة الذاتية التي تعانق الشكل الشعري فيما يشبه الحتمية الموسيقية الرتيبة، وتتسلل نسمة من الموضوعية والاتساع والشمول. في «إله أورشليم» يتمثل الشاعر — ربما لأول مرة في شعره — نغمةً عبرية في مزامير داود يُقسِم فيها اليهودي بأنه ينسى يمينه لو أنه نسي صهيون. هذه الاستعارة الخارجية هي النسيج الشكلي للحوار بين الشاعر وإله أورشليم. وهي تحقق له ككل أسطورة أو موروث شعبي في الشعر، سعةً موضوعية تضم قضيته برحابةٍ إنسانية. يقسم الشاعر إذن أنه سينسى يمينه وعيني حبيبته وأخيه وصديقه الوحيد:

إذا نسيت
أن بين ثدي أرضنا يبيت
إله أورشليم،
وأن من قطوف
دمنا يعتصر
الشهد واللبن،
وخمرة السنين،

لكي يعيش
ويفرخ الوحوش
وكي أشيد
من الدموع
جدار مبكى، وكي أحيل
خيمة منديل،
وللعويل
على الذهاب
بلا إياب.
... ...
لتنسني يميني،
لتنسني عيون شعبي المغردة،
إذا نسيت
أن أغرس الطريق
لصدر بياراتنا وللكروم
سيفًا من الجحيم
في عيني إله أورشليم.

لأول مرة في هذه القصيدة التي نُشرت في ديوان «الأردن على الصليب» عام ١٩٥٧م تتحقق لشعر المقاومة عند معين بسيسو هذه الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة، فلا ضمور لعضو وتورم لآخر، ولا صدأ في هذه المفصلة أو تلك التي تربط بين الأعضاء جميعًا، ولا شحوب أو هزال ولا طراوة أو ارتخاء فيما يحيط هذه الأعضاء من لحم ودم وعظم. إنها الوحدة الدينامية العميقة التي حققها الابتعاد عن غلو الذاتية الشكلية والاقتراب من الموضوعية والدرامية. وهي السمة البارزة في إنتاج معين التالي للهزيمة، فلقد تحققت له منذ ذلك اليوم القاصم للظهور، نقطة تحول حاسمةً في بنائه الشعري تؤكد ماضيه وتدعمه ولكنها تتجاوزه وتتطور به تطورًا كيفيًّا عميقًا. فإذا كان الماضي الشعري لفدوى طوقان قد برر لها تطوير رافد المقاومة من بين الروافد العديدة في إنتاجها، فإن هذا الماضي في حياة معين بسيسو وفنه يتخذ لنفسه أهميةً قصوى، فما كان مجرد رافد عند غيره كان عنده هو النهر منبعًا ومصبًّا. ولذلك فإذا كان غيره قد

تطور فكرًا وفنًّا في اتجاهٍ مضاد لنزار قباني مثلًا، فإنه هو يقف على الطرف النقيض من الشعر النزاري شكلًا ومضمونًا، بغير مواربة وفي منتهى الحسم.

يعتمد الشاعر في مرحلته الجديدة اعتمادًا كاملًا على الأسطورة بناءً شعريًّا، سواء كانت الأسطورة الموروثة فولكلوريًّا أو الأسطورة التي يبنيها بنفسه من وحي العصر والتاريخ. اختفت إذن ملامح الضمير المنفرد بالنسيج الشعري، وتعددت خيوط هذا النسيج وألوانه. على أن السمة البارزة في إنتاج معين الأخير أن المقاومة لديه لم تعد المواكبة الواقعية المباشرة للحركة الفدائية في فلسطين، وإنما اتخذت وجهًا عامًّا شاملًا لمعنى المقاومة الوطنية. فلسطين كامنة في الخلفية، وبين السطور، بينما تحتل اللوحة الرئيسية صور أخرى لسمرقند ويوليوس قيصر ورامبو. هكذا تقل شفافية الرمز وتكثف دلالاته ويثقل وزنه، ويحتاج التلقي إلى معاناة الكشف الأول لطريق مجهول. يستلهم معين في «أغنية إلى سمرقند» تلك الحكاية التي تقول إنه بينما تيمور لنك في إحدى غزواته بعيدًا عن سمرقند دعت «الهانم» — امرأته — كل مهندسي سمرقند، لكي يقيموا معها معبدًا ضخمًا تفاجئ به تيمور، ويكون هديتها له، وأن يقام المعبد في بضعة أيام ولم يقبل هذا العرض غير مهندس شاب تعهد بالقيام بمهمة بناء المعبد لقاء شيء واحد، لقاء قبلة يطبعها على شفتي «الهانم»، وترددت الهانم طويلًا وحاولت إغراء المهندس الشاب بكل الوسائل ولكنه صمد ورفض الذهب وتمسك بالقبلة، وأخيرًا وضعت الهانم كفها فوق خدها وقبلها فوق الكف الراعشة على الخد وتم بناء المعبد، وشاعت الحكاية، وحينما عاد تيمور لنك وأراد الفتك بالمهندس كان قد اختفى، ويتقمص الشاعر شخصية العاشق فيخاطب مولاته:

حرسك تحت الأسوار، وشرفتك بعيدة،
لكني أملك شرياني حبلًا والعاشق يده تمتد إلى الشمس،
هذي هي يا مولاتي معجزة الحب،
لا يلقي بعصاه فتصبح أفعى،
لا يخرج من فمه حبل مناديل،
لا يخرج هابيل
من جثة قابيل،
«فالساحر لن يصبح يا مولاتي عاشق.»

رويدًا رويدًا تتضح لنا «فلسطين» تحت رداء المحبوبة، وليس القيصر زوجها إلا «الدولة» العنصرية الغاصبة، وليس المهندس العاشق إلا المواطن الفلسطيني الذي لا يملك في عالم بغير معجزات إلا معجزة الحب، ومعجزة الدم؛ بل إن الحب والدم يتحولان إلى رمز واحد هو ذلك الشريان واليد التي تمتد إلى الشمس: الشريان هو رابطة الدم التي تربطه بالأرض، والحب هو الذي يدفع أحلامه لتُطاول أعالي السماء:

هذا هو يا مولاتي قدر الشاعر،
يرفض نيشان القيصر،
يرفض خبز القيصر،
يرفض خمر القيصر.

يتبادل العاشق في القصة الأصلية ثياب الحب والموت مع الشاعر، كما تتبادل فلسطين والحبيبة الفاتنة ثياب زوجة القيصر. هكذا يتخفف معين من أعباء الذاتية الشكلية وإن لم يتخلَّ تمامًا عن ضمير المتكلم ليسهم مع المتلقي في اكتشاف هوية الضمائر الأخرى، المخاطبة والغائبة. وهكذا أيضًا البناء الدرامي للقصيدة حتى ليشمل كافة التوترات النغمية التي تختلج بها شفتاه:

مولاتي إن كانت قبلتك ستبني كونًا وحضارة،
أي الأكوان ستُولد تحت وسادتك
وفوق سريرك؟
فسيأتي زمن ستطارد فيه
حتى الموت القبلة.
... ...
وسيقطع رأس العصفور،
ويعلق فوق السور،
لكن هو ذا تيمور،
حجر مغروس في الأرض،
مهما نبتت يا مولاتي للحجر شرايين
فلن يصبح شجرة.
... ...

ماذا يا مولاتي بقي من التنين؟
ماذا بقي سوى أنقاض مخالبه المكسورة،
وبقايا أسطورة.

هذه القصيدة في تصوري هي أعمق كلمات معين بسيسو غداة الهزيمة وهي في المقدمة من شعر المقاومة العربية المعاصرة؛ ذلك أن بعدها الإنساني الخصب والمتعدد الزوايا ينقل «القضية» من محورها الذاتي الضيق، إلى مستواها البشري العام. هي بذلك تخاطب الوجدان القومي الجريح على أرض الفداء الفلسطينية، كما تخاطب كل وجدان جريح على ظهر الأرض في مختلف أرجاء المعمورة. وهي لا تنطلق من محاجاة عقلية باردة ولا من شعارات سطحية عابرة، وإنما تنطلق «أغنية إلى سمرقند» من معاناة حارة لاهبة تتشكل من جزئيات مغرقة في البساطة هي جزئيات الحكاية الشعرية التي أسس عليها الشاعر بناءه. لا ترد كلمة فلسطين حقًّا، ولا صورة الفدائي، ولكن الكيان الجديد الذي استحدثه الشاعر من أعماق الواقع والأسطورة معًا، هو الذي يصوغ هذه الضفيرة المتماسكة من فلسطين وزوجة القيصر، من الفدائي والعاشق، من الحكم الصهيوني وتيمور لنك. ولا تبهت معالم الوجه الاجتماعي لثورة الشاعر في هذه القصيدة «المركبة»، فالعاشق لم يكن أميرًا من أمراء القصر، وإنما تكمن أهميته البالغة في كونه أحد أفراد الشعب، وتكمن أهميته في أنه «البطل» و«الفارس» الشجاع الذي تغلب على المغريات ذات الرنين الذهبي وفضل «الحب» على كل ما عداه، حتى ولو كان السيف القيصري في انتظاره. والقصيدة تلوح في كامل بهائها ضمن ديكور قاتم يحوطه الجزع من كل جانب وتعشش داخله الكارثة. فما أشقى العالم — يقول الشاعر — حين يطالعنا بوجه العصفور وقلب التنين. والقصيدة أخيرًا لا تسجل «الحدث» الوطني ولا تواكبه، ولا تتنبأ به، وإنما هي تحتوي ذلك كله تحت جناحين من النذير والبشارة. فالشاعر هنا ينذر القيصر بأن خيانة زوجته له ليست على وجهٍ آخر إلا حبًّا عارمًا لعاشقها. فالحب والخيانة وجهان لعملية واحدة، ولكن الحب يبقى والخيانة تزول. والشاعر هنا يبشر القيصرة — كبشارة الملاك إلى العذراء — بأنها ستحبل بالروح القدس وتلد ابنًا ويسمونه يسوع، يخلص الناس من خطاياهم. وحركة الفداء من قبل ومن بعد هي لب اللقاح الفلسطيني لشجرة الحرية التي تظل في خصوبتها تثمر وتزدهر، على النقيض من شجرة العبودية التي تأخذ في العقم والجدب والبوار، والمسيح الجديد إذن هو الإنسان عند معين بسيسو الفلسطيني الذي يمحو

بقيامته من بين الأموات عار الصلب. وهو في هذه المرة، لن يصعد إلى السماء، وإنما سيبقى معنا على الأرض. وهو في هذه المرة لن يصنع المعجزات لنؤمن به، وإنما هو قد آمن بنا لأننا نحن الذين نصنع المعجزات. يقول معين في «أغنية الرجل والجواد»:

يا أيها المطاردون،
لو تقدرون فاقلعوا
أسنان كل نجمة لو تقدرون،
لا بد أن نواصل السير،
وأن نواصل النزيف،
فالمستحيل
يصبح مرةً جرحًا،
ومرةً سكين.

ولأن الشاعر قد اختار صليب المقاومة ومضى خلف يسوع، فإنه قد اختار في نفس اللحظة صليب المنفى، فتعبيره الشعري يوجز البندقية ولا يلخص البرلمان، لقد ابتعد عن المعارضة خطوة، وعن المقاطعة خطوتين، ولما وصل أعتاب المقاومة كان المنفى نهاية الطريق. وهو ليس بالطريق المسدود رغم مرارة النفي وعذابات الغربة، ورغم الرفض القاطع — والمنطقي من موقع المقاومة — للسير تحت الساريات كما يقول في «القدر المحنط»:

أخاف أن أسير تحت الساريات،
فالرياح عاصفه،
أخشى سقوط سارية
تقتلني، أخاف أن أموت
تحت علم غريب،
أنا الغريب،
أخاف أن أموت تحت علم أرفض
كل خيطٍ فيه.

على هذا النحو يختلف معين بسيسو — حسب موقعه الذي اختاره لنفسه — عن شعراء الأرض المحتلة ومواقعهم التي اختاروها لأنفسهم. إنهم وقد اختاروا «البقاء»

في الأرض لم يكن في حوزتهم إلا أقصى درجات المعارضة للنظام القائم في إسرائيل. والمعارضة في أشد حالاتها عنفًا لا تعني المقاطعة فضلًا عن المقاومة المسلحة؛ بل تعني الحوار المتعدد الأطراف: بينهم وبين الشعب — من مختلف الأجناس والأديان والأيديولوجيات — وبينهم وبين الرأي العام العالمي، وبينهم وبين الدولة. وهم يعانون من أجل قيام هذا الحوار وتدعيمه وتطويره والحصول على ثمراته، معاناةً هائلة تبدأ من المصادرة الفكرية وتنتهي إلى المصادرة الجسدية. ولكن موقعهم يفرض عليهم هذا الأسلوب دون غيره من أساليب الصراع العربي الإسرائيلي. وهو أسلوب نضالي لا شك فيه يحرز من المكاسب السياسية ما يحمي جبهة القتال من انهيار ظهرها المعنوي في الداخل والخارج. على ذلك، فمهما استخدم الشاعر المقيم في الأرض المحتلة من تعبيرات كالقذائف، فإنها عند التحليل الدقيق لا تصوغ «البندقية» سلاحًا في المعركة، وإنما تصوغ «الحوار» وهو سلاح يستكمل مقوماتها ولا بديل له ولا فضل لآخر عليه.

أما شاعر المقاومة؛ فقد كان «المنفى» موقعه الذي اختاره أو اختير له. وهو لم يكن يمتلك في حقيقة الأمر إلا أن «يقاوم» فالمعارضة لا مكان لها في موقعه. وهو في جملته يعبر عن «البندقية» حتى من قبل أن تصبح واقعًا حقيقيًّا ولا يعرف عن «الحوار» السياسي شيئًا. وبندقيته ذات اتجاه واحد هو قلب العدو، وجنوده هم الشعب العربي الفلسطيني داخل «إسرائيل» وخارجها. ولكن «الخارج» هو الذي يحظى باهتمامه، لأنه واقعه الوحيد الممكن. وقد كان الخامس من يونيو نقطة تحول حاسمةً في تاريخ شعر المقاومة الفلسطينية، فقبله كان «الحلم» هو الديكور الرئيسي للبطولة، ومن بعده أصبح «الواقع» هو الديكور والأبطال جميعًا. وبين العلم والواقع مسافة هائلة قطعتها فدوى طوقان — مثلًا — بتحول موطنها إلى جزء من الأرض المحتلة. ولم يستطع آخرون قطع هذه المسافة بفاعلية شوفينيتهم العمياء. وهم يلتقون في تطرفهم القومي الحالم مع أقصى درجات الاستسلام للأمر الواقع في شعر نزار قباني مثلًا. فالبندقية في شعرهم أقرب ما تكون إلى شعار الحرب للحرب، وليست الحرب للسلام، من هنا يتخذ اللون القاني في قصائدهم معنًى عنصريًّا داميًا لا علاقة له بالحرية أو الوطنية أو الحضارة. وإذا كانوا هم يبالغون في حجم البندقية التي في أيديهم ويتخيلون العدو أعزل من السلاح بينما هم يمسكون سيوفًا من خشب، فإن نزار قباني يتخيل العكس؛ إذ يرى الأشياء كلها بمنطق الهزيمة ولون الليل.

معين بسيسو وقلة نادرة معه هي التي لم تقطع المسافة بين الحلم والواقع، الحلم لم يكن له مكان في واقعهم منذ توحدت في عيونهم قضية فلسطين بقضية الوطن،

ومنذ اندمجت مأساة الشعب الفلسطيني عندهم في مأساة الشعب العربي. من ذلك الوقت انخرطوا في سلك المقاومة العربية أينما كانت، هنا أو هناك في مختلف أنحاء الأرض العربية. ولما جاءت الهزيمة لم تنحرف المفاجأة بهم إلى رد فعل من أي نوع، بل تأكدت لهم صحة الطريق الذي ساروا فيه، وازدادت خطواتهم على الدرب ثباتًا.

ولقد يدهش المرء حين يتسع ضجيج الانفجارات المسلحة في قصائد الاستسلام للأمر الواقع، بينما يتخذ شعر المقاومة الحقيقي والأصيل مادته من:

برميل حبر فوق ظهره،
وورق،
ومطبعة.

كما يقول معين بسيسو في قصيدة «أغنية الرجل والجواد» أو كما يقول في «القمر المحنط»:

سلاحي القصيدة،
تبحث عن جريدة.

ثم تختفي الدهشة من هذا «التناقض» الذي نعرف سره في مزايدة المزايدين، ومقاومة المناضلين. فشاعر المقاومة الحقيقي يعلم يقينًا أن «الكلمة» في بساطتها وتواضعها هي سلاحه، ولكن هذه «الكلمة» بعينها في نقائها وثوريتها وصدقها سلاح فعال، بينما لا تخرج مفرقعات النزاريين عن كونها أسلحةً فاسدة، عثرت في مناخ الهزيمة على سوقٍ رائجة: تحك فيها الجرح الملتهب فتهتاج الأشجان وتثور الإحَن، وتمس الوتر المشدود في القلب الكسير فيعزف دمًا.

الفصل الثاني عشر

شهادة الشعر الأمريكي

«عندما تدخل القصيدة عين أو أذن إنسان ما، فإنها تكف عن أن تكون نقاط حبر على قطعة ورق، وتلج وجودًا جديدًا في حياة الآخرين. هذا هو ما يحدث الآن في الولايات المتحدة.» بهذه الكلمات قدم ولتر لوينفيلز مجموعة الشعر الأمريكي المسماة «أين هي فيتنام» التي نقلَت عنها واختارت منها مجلة «شعر» اللبنانية عشرين قصيدة وصفها سركون بولص — الذي قام بالترجمة — وصفًا دقيقًا حين قال: «حرب فيتنام بالنسبة للشعر الأمريكي منقذٌ رسمي. فهنا الجرح البشري الأكبر الذي تصب فيه الآلام جمعاء.» والحق أن هذا الوصف الدقيق يكتسب معناه الحقيقي لدى المتابع الدءوب لتطور الشعر الأمريكي؛ ذلك أن هذا الشعر منذ نشأته الأولى — أي باستقلاله عن دوحة الشعر الإنجليزي — يعاني ولا يزال كثيرًا من العُقد، سواء في أبنيته الفنية أو أخيلته الفكرية. ويكاد يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على ثلاث ملاحظات رئيسية في هذا الصدد: أولاها أن الولايات المتحدة أشبه ما تكون بقارة واسعة تتفاوت فيها من جزء إلى آخر طبيعة الحياة، وهي بذلك تتضمن مادةً غنية لا تنفد من الفن. وثانيها أن الولايات المتحدة أشبه ما تكون بنبات شيطاني من الناحية الحضارية، فهي لا تكاد تمد جذورها حتى تصطدم بالأصول الأوروبية التي تفرعت عنها أو بالأصول الزنجية التي سحقتها. والملاحظة الثالثة هي أن الولايات المتحدة بلد المتناقضات الحادة بين الثراء والفقر، والديمقراطية والدكتاتورية، ودعوات السلام والعنف الدموي، والنظام المتكامل والفوضى المخيفة. على أن الإشارة العاجلة إلى «العنف الدموي» لا تنال اهتمامًا يذكر من جانب المؤرخين والنقاد، وبخاصة الأمريكيون منهم، بينما يعد هذا العنصر في تقديري من أخطر العناصر التي كونت الوجدان الأمريكي على مر العصور والأجيال؛ ذلك أنه الجذر «الحضاري» الواضح المعالم في كيان الأمة الأمريكية، كما أنه المؤشر

«الحضاري» الواضح المعالم لمعظم المآسي والكوارث التي سببتها لنفسها أو تسببت فيها للآخرين. ولا سبيل إلى تفسير العنف الأبيض أو العنف الأسود المضاد في الحياة الأمريكية إلا على أنه «الحصاد المر» للتراث الحزين، تراث الجماهير البروتستانتية المضطهدة في أوروبا وقد فرت إلى «العالم الجديد» تكتشف الذهب وتبحث عن الأمن وتفرغ عذابها في المطاردة الدموية لسكان الأرض الأصليين. هكذا كانت سنوات «الفتح» بمثابة البذرة الأولى لكابوس «الحرب العنصرية» التي رافقت التاريخ الأمريكي، جنبًا إلى جنب مع رد الفعل الطبيعي: النضال من أجل الديمقراطية.

وبينما استطاعت الرواية الأمريكية أن تحرز استقلالها القومي عن الإنجليزي، بأن عكست آلام الحضارة الوليدة وواكبت — مع المسرح — أحزانها؛ فقد ظل الشعر في أروع نماذجه معبرًا عن «أمريكية» الحضارة، سواء كان تعبيرًا ثوريًّا حرًّا كما هو الشأن في وولت ويتمان أو تراثيًّا أصيلًا كما هو الحال في روبرت فروست أو مناضلًا اجتماعيًّا كما هو الأمر مع هارت كرين وأودن أو مناضلًا روحيًّا كما نلاحظ على روبرت لويل. أولئك جميعًا كان شعرهم يتوسد التراب الأمريكي ويلتحف بالسماء الأمريكية؛ فقد كان الذي يعنيهم أولًا وقبل كل شيء أن يكونوا شعراء أمريكيين في القلب والروح، أن يحققوا الذات الأمريكية المستقلة عن الذوات الأوروبية الأخرى، وفي مقدمتها الذات الإنجليزية. ولقد نادى معظمهم بالمساواة بين البشر؛ بل وكان بعضهم ماركسيًّا، ولكنهم في غالبيتهم لم يصلوا بالشعر إلى مستوى الرواية — ومن بعدها المسرح — في تجسيد الجوهر الحزين الدامي للحضارة الأمريكية. هذا الجوهر الذي يطل بعينيه على طول التاريخ الأمريكي في حروب الجنوب العنصرية، في المكارثية، في إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكي، وأخيرًا في الحرب الفيتنامية عبر سلسلة طويلة من الحروب الاستعمارية في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

ولكن فيتنام من بينها جميعًا تبرز فعلًا «كمنقذٍ رسمي» للشعر الأمريكي من حالة العقم والبوار التي كاد أن يتردَّى فيها بعد الحرب العالمية الثانية: ها هي ذي أمريكا تلطخ بالوحل والعار كافة «الانتصارات» التي تغنى بها الشعراء من القرن الماضي لإثبات «أمريكية» الولايات المتحدة. ولكن الوجود الأمريكي لم يعد في حاجة إلى براهين، والكينونة الأمريكية لم تعد بحاجة إلى بطاقة هوية. وإنما أضحت القضية المطروحة للبحث هي «التقييم». وجاءت الحرب في فيتنام معيارًا ناضجًا لهذا التقييم «الشعري» الذي تجيء مجموعة قصائد «أين هي فيتنام» أروع تسجيل له. والشاعر

الأمريكي يجد نفسه حقًّا في موقف حرج إزاء فيتنام. أكثر حرجًا من الموقف إزاء مأساة الزنوج أو المكارثية «داخل» الولايات المتحدة أو القنبلة الذرية الأولى «خارجها»؛ ذلك أن التراث الأمريكي — وإن لم يكن شعرًا — قد حفل بالأعمال المعادية للحرب العنصرية ضد السود والأعمال الحانية على ملايين الضحايا من اليابانيين. ولكن هذا التراث خلا بغير شكٍّ — شعرًا ونثرًا — من متابعة العنصرية الأمريكية، متابعة الجذور الغائرة في الأعماق الدامية منذ الفتوحات الوحشية للأرض الجديدة. فالحق أن هذا «المركب» الحضاري من أهم العوامل المؤثرة في تفسير الفتوحات الأمريكية الجديدة للأراضي القديمة، الصفراء والسوداء. ولكن فيتنام أفلتت من الحصار الدعائي للمخابرات المركزية واحتلت مركز الضوء من اهتمام — وهموم — الإنسان المعاصر في كل بقعة من عالمنا. وأصبح الضمير الأمريكي مهددًا بالضياع والانهيار إذا تخلف عن التقاط الصدى المروع لصوت الضمير الإنساني العام. ولم يعد كتاب مثل «أمة من غنم» أو «الأمريكي القبيح» بكافٍ أن يعد في نظر البشرية المعاصرة مرآةً حقيقية للضمير الأمريكي المعذب. لقد أمست فيتنام خامةً فكرية وفنية لعديد من الأعمال الأدبية العظيمة في التاريخ الحديث، كتبها شعراء وروائيون ومسرحيون من شتى الأمم والأجناس. ولكن فيتنام في الأدب الأمريكي لا ينبغي لها أن تكون هي نفسها فيتنام في الآداب العالمية الأخرى؛ ذلك أن أمريكا طرف في المأساة. ومن هنا يزداد موقف الشاعر الأمريكي حرجًا لأنه يعبر في النهاية بلسان الطرف العدواني. ولا أعني باللسان موقف السلطة السياسية، وإنما قصدت به ذلك التاريخ الطويل من الوعي واللاوعي الرابض في أدغال النفس والمترسب في حنايا الضمير. أي أننا لا ينبغي أن نتوقع من الشعر الأمريكي — وسط هذه الظروف مجتمعةً — أن يتخذ موقف المقاتل الفيتنامي، ولا حتى موقف الإنسان العادي في أي مكان. هذا الشعر الذي انشغل طويلًا بتحقيق الذات الأمريكية، يصل إلى أعنف درجات المعارضة بالتحقيق مع هذه الذات. ولكن هذا التحقيق — حتى لا نفاجأ — ينتهي بتعليق الحكم إلى أجل غير مسمًّى، وإذا أفلت الحكم من شاعر فإنه يصدر غير مشمول بالنفاذ. أقول ذلك مقدمًا لأضم صوتي مع المتسائلين: إلى أي مدًى يمكن أن ندرج هذا الشعر في أدب المقاومة؟ ولكني أجيب نفسي أحيانًا بأن «أمريكا في قفص الاتهام» الأمريكي أمر له قيمته في شحن أسلحة النضال الفيتنامي أمام الرأي العام العالمي، فلا ريب أن الاتهام في ذاته «اعتراف» بأن ثمة خطأً جوهريًّا في تمثال الحرية القابع عند مدخل نيويورك. أي أن يقظة الشاعر الأمريكي

المفاجئة من سبات الإلحاح على الذات الأمريكية التي تضخمت للدرجة التي تهدد ذوات الآخرين هي الحد الأقصى لما يمكن أن تصل إليه صرخة الشعر في الولايات المتحدة. إن هؤلاء الشعراء يصوغون التعبير الفني الأمثل عن مظاهرات الاحتجاج الدامية وتمزيق بطاقات التجنيد، ولا تتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أبعد منها، خطوة «التظاهر» ورفض «المنطق العسكري»، ولا ريب أنها خطوة هامة من أجل السلام، تندرج في باب المقاومة الذاتية، كبديل للحرب في حل المشكلات الدولية. وهي الوجه الآخر للحرب في حل المشكلات الداخلية، سواء كانت حربًا طبقية أو حربًا عنصرية.

لذلك يحتفل الأدب «الإنساني» بهذه الباقة من الشعر الأمريكي «أين هي فيتنام» فإنسانيتها لا تقف عند حدود هاريت بيتشر ستو في «كوخ العم توم» ولا حدود إيثيل مانين في «الطريق إلى بئر سبع»، فليست القضية هنا أن كاتبةً بيضاء تدافع عن السود أو أن كاتبةً إنجليزية تدافع عن العرب، وإنما القضية هنا هي الدفاع عن أمريكا ضد أمريكا من ناحية، والدفاع عن الإنسان ضد الإنسان من ناحيةٍ أخرى. لهذا تكاد تتحدد اتجاهات هذه المجموعة من القصائد في الشعور بالذنب وخيبة الأمل وتصوير الوجه الآخر لأمريكا واعتبار المشهد الخارجي كمرآة للمشهد الداخلي والسخط على أفراد بعينهم كممثلين للنظام.

والإحساس بالذنب هو الشعور والفكر السائد على قصيدة «اعتراف» لمورتون ماركوس، وفيها يصور مأساة الجندي الأمريكي التي تعادل مأساة الشهيد الفيتنامي:

كيف لي أن أقول
بأنني قاتل؟
إنني أجرجر ظلي
وكأنه كيس
مليء بأجساد منبوذة.

يزاوج الشاعر بهذه المقدمة بين التعبير المجرد والصورة الحية؛ ذلك أن السؤال المطروح في البداية مجرد بطبيعته، ولكنه التجريد المحمل بأثقال الإجابة. فهو ليس سؤالًا بريئًا من الذنب، ولكنه استنكار لأن يكون مجرد قاتل. هو قاتل، أجل، ولكنه ليس ككل القتلة الذين لا ظلال لهم، إنه «يجرجر» ظله الثقيل الذي لو تفحصناه لن نجد فيه أثرًا لصاحبه، وإنما نجده ظل الأجساد التي اغتال أرواحها. هذا لون من

ألوان التوحد بين القاتل والقتيل، يصبح فيه الذنب معادلًا موضوعيًّا للشعور به. إنه — هذا الجندي الأمريكي — هو القاتل والقتيل معًا. بعد المقدمة يفتح «الكيس» المعلق في ظله، ويقدم لنا كشف حساب الدم. على غير هذا النحو تعالج الشاعرة إليزابيث بارتليت إحساسها بالذنب، فتستعير من التوراة صورها وأحيانًا ألفاظها:

حسنًا. إن للشيوخ أحلامهم وللشبان
رؤاهم، لكن ذلك اليوم لن يعود ثانيةً
حتى تسقط الجبال، والتلال
تدفننا، إن كانت لا تزال هنا،
لقد رأيت أرضًا خضراء تتحول إلى ملح،
وديدانًا تتعفن تحت مدارات، بينما البشر
يناقشون شروط السلام.

إنها هنا تختتم هذه القصيدة بهذا التعبير المجرد، بعد أن نسجتها من هذه المجسدات الحية التي لا تلتقط صورةً واقعية ما، ولا تنفرد بنمط فردي معين تصب عليه اللعنة والعذاب، وإنما هي تختار الصورة الشاملة للضحايا والصورة المقابلة لآلهة الدمار، والصورة البديلة للصورتين هي الملح بدلًا من الأرض الخضراء. لا تلجأ الشاعرة إلى الجزئيات، وإنما إلى الكليات القريبة من سِفر الأمثال ومزامير داود.

ونحن لا نكاد نجد تقليدًا في الشعر الأمريكي يمكنه أن يرفد مثل هذه الأشعار برافد الإحساس بالذنب على هذا النحو المخيف، حتى هيروشيما لم تخلف هذه الحدة في تمزيق النفس ونهش الذات، وهذه المرارة في «تجسيم» الكارثة المعنوية التي حاقت بالضمير الأمريكي. وقد تخصص شعراء آخرون في تفصيل الأزمة بتجاوزهم لعذاب الضمير إلى مرحلة الإبلاغ عن «الجريمة» بإبراز مشهدها إبرازًا دمويًّا صارخًا. وتأتي قصيدة «موعظة النار» للشاعر هاري لويس في مقدمة المشاهد التي أبرزها الشعر الأمريكي «للجريمة» في فيتنام. يستلهم الفنان تفاصيل الصورة من الراهب البوذي وهو يحترق، ولكن النار لا تشوي جسدًا فحسب، وإنما هي تعانق الروح في «رؤيا» الشهادة. والنار في الميثولوجيا الدينية رمز الولادة الجديدة، كما أنها في الرمز المشترك بين العنقاء والفينيق وتموز رمز البعث ولكن، عن أي ميلاد وأي بعث يتحدث الشاعر:

الجسد يحمل اللهب ويتحرك
إلى خارج الكون،

صلاة تُغنَّى
على شفاهٍ محترقة،
الأشجار تراقب ولكنها لن تحترق.

إن الراهب — كفيتنام — يحترق ولكنه لا يموت، يتحلل الجسد إلى رماد، ولكنه — كفيتنام — لا يفنى. والشاعر لا يتركنا حيارى إزاء هذه الإشارات التي تبدو للوهلة الأولى غامضة، فالراهب البوذي هو فيتنام، والنار هي المقاومة البطولية لشعبها، والأشجار التي لا تحترق هي ألوف المقاتلين من شباب فيتنام:

شبان يدخلون الغابة،
شبان ينتظرونهم؛ شبان تحولوا إلى أشجار،
يرقب الأشجار يطعن بعضها البعض الآخر،
يصنع أحدها ثقوبًا في الآخر،
يضيف أحدها الآخر إلى الأموات،
رؤيا لا يمكن أن يحملها غير اللهب.

يركز الشاعر على صورة البطولة بشقيها: الأول هو ذلك الاحتجاج الناري، والآخر هو الاحتجاج الدامي، نيران الراهب المحترق ودماء المقاتلين الشهداء، تمتزج فيما بينها لتصوغ هذا اللون الفريد من ألوان البطولة الفذة في مواجهة «الجريمة» الوحشية التي تزيد اللهيب لهبًا والدماء دمًا، وليست مقاومة الراهب المحترق بأقل ضراوةً من مقاومة الشباب المقاتل؛ بل هما يتكاملان في وحدةٍ واحدة اسمها فيتنام. الراهب — في موعظة النار — يمثل صورتها الأسطورية البعيدة كل البعد عن أسلوب العصيان المدني، والأشجار الدموية تمثل الصورة الواقعية القريبة كل القرب من معنى الاستشهاد. فالبوذي المحترق ليس عنوانًا فرديًّا للمأساة، وإنما هو إيجاز مركز لبشاعتها.

ويضيف دنيس لفيرتوف بعدًا جديدًا «للمشهد» بمجموعة من الأسئلة والأجوبة عنوانها «كيف كانوا؟» وهو على النقيض من هاري لويس لا يستخدم الصورة المليئة بالخطوط والألوان والظلال، وإنما هو يباشر القول المجرد في أروع أشكاله غير التقريرية. والبعد الجديد في مشهد «الجريمة» كما تخيله دنيس أن طبيعة الشعب الفيتنامي تتنافى مع غريزة القتال حقًّا، ولكن طبيعة الحرب الوحشية تكسبهم الحق الدموي في الدفاع عن النفس. والأسئلة جميعها تبدأ بالفعل الماضي «هل كانوا»

والإجابات جميعها تشير إلى التحول الخطير الذي يضيف إلى دوسيه البشرية حيثيات جديدة لإدانتها:

هل كانت لهم قصيدة بطولة؟
– لا يذكر ذلك. تذكر،
كان أكثرهم فلاحين، وحياتهم
كانت في الرز والبامبو،
حينما كانت الغيوم المسالمة تنعكس في
الترع،
وثور الماء يخطو بأمان عبر الشرفات،
ربما كان الآباء يسردون على أبنائهم،
حكاياتٍ قديمة،
أما حينما حطمت القنابل المرايا،
فلم يكن هناك وقت إلا للصراخ.

مثل هذه الصور تجرد الوجدان الأمريكي من سلاح الدعاية العنصرية ضد الشعب الفيتنامي، لأنها تبرز الوجه الإنساني العميق لهذا الشعب، يقابله على الطرف الآخر، الوجه القبيح لأمريكا. وهو الوجه الذي تخصص جيمس دكي في تبين ملامحه وتأكيده في «القذف بالقنابل»:

صوب الآلات
إلى الأسفل، والشفرات الثماني تتأوه،
للحظة التي تربط فيها السقوف
نيرانها، وتصنع بلدةً تحترق بكل
النار الأمريكية.

أما الشاعر روس تيدلر فيقدم مشهد الجريمة على نحوٍ مختلف؛ فقد تقمص شخصية الجندي الأمريكي لا في لحظة الانكسار ولا في لحظة الانتصار، إنما في لحظة الرقيب على النفس. الرقيب الذي يحصي مشاعره وهي تعكس ما يجري أمامه ومن حوله في غمضة عين وانتباهتها على ضوء الشر المسمى بالنابالم. على أنه وهو يرصد مشهد الجريمة لا يستخدم الضمير المفرد، وإنما يستخدم ضمير الجمع:

بحثنا جميعًا عن بعض الوسائل
للاحتفال بأنفسنا،
وإيماننا أقوى من مخاوفنا،
ويأسنا ملتهب،
ومحمول على أنه مشاعل.

هكذا يقدم صورةً مزدوجة الدلالة عن لحظة القدرة على سحق الآخرين. ولكن الاحتفال بالنفس — وليس الإحساس بالذنب — إذا كان يأسًا ملتهبًا فيظنه البعض «مشاعل»، فإن سحق الآخرين لن يكسب الفم طعم الانتصار، وإنما يكسبه طعمًا مرًّا مأخوذًا من جسم «الجريمة»:

هذا الرجل، العاري تقريبًا،
بماذا يفكر
عندما يسمع طائراتنا،
وتحت الأوراق الثقيلة
يظهر النور ويشطر نفسه
بين الأشجار وينتشر
كالماء فوقه؟

هذا الرجل ليس هو الراهب البوذي المنتحر احتراقًا، وإنما هو البطل الفيتنامي المستشهد في مقاومة هذا الرقيب على النفس. إذا كان الأول قد سكب على نفسه غازًا مشتعلًا ليقول: «لا» بصوتٍ مسموع، فإن الآخر لم تتِح له قوى الشر الأمريكي فرصة الاحتجاج الاختياري، وإنما أعطته فرصة الاستشهاد الاضطراري حتى:

إن ذهنه، قائمًا بالألم،
بينما هو يحترق،
لا يستطيع أن يتذكر،
لا يستطيع أن يتذكر،
لماذا هو يجري
مضيئًا الأرض بالألم.

فإذا جمعنا صورة البطل الأسطوري المحترق في نيران الولادة الجديدة، جنبًا إلى جنب مع السقوف التي ربطت بينها النيران فتحترق البلدة كلها تحت عنوان «صناعة أمريكية»، وكذلك الرجل العاري الذي فقد ذاكرته قبل أن يتساءل «لماذا؟» فإننا نضع أيدينا على تفاصيل هذا المشهد المروع الذي قدمه الشعر الأمريكي وثيقة إدانة «للإنسان» الأمريكي، سواء كان يرتدي بذلةً عسكرية في ميدان القتال أو يرتدي بذلةً مدنية في أحد شوارع المدينة التي يشمخ عند مدخلها تمثال الحرية. ولكن مشهد «الجريمة» في ذاته هو مشهد خارجي لا تكتمل دلالته المأساوية إلا بالمشهد الداخلي الذي جسده خير تجسيد الشاعر روبرت لويل. ولم يكن روبرت في قصيدته «خريف ٦١» مجرد شاعر إحدى المناسبات الدامية التي تصرخ من هولها الإنسانية جمعاء، فهو شاعر له رصيده عند القارئ الأمريكي في تشخيص الأدواء الخفية في بنيان الحضارة وجذورها في قصيدة قديمة له عنوانها «أبناء النور» كان يردد محزونًا:

آباؤنا انتزعوا الخبز من الخشب والحجارة،
وسيَّجوا بساتينهم بعظام الهنود.

وفي قصيدة أخرى عنوانها «الموتى في أوروبا» يصيح بقلب موجوع:

«بعد أن أفرغت الطائرات ركابها، سقطنا،
مقبورين معًا، نساءً ورجالًا أغرابًا»،
لا تاج من شوك، لا حديد، لا تاج لومبارديا،
لا حراب مسنونة مصوبة إلى السماء،
كانت تستطيع إنقاذنا. أقيمينا أيتها الأمم، سقطنا،
هنا بعضنا فوق بعض، في النار الموحلة،
أرضنا المقدسة في أيامنا كانت لعنتنا.

ومعنى ذلك أن روبرت لويل — هذا المناضل الروحي العظيم — لم تفُته لحظةً واحدةً تلك الأبعاد الخافية عن العين الأمريكية المتورمة فلا ترى أبعد من أنفها، إنه من القلة النادرة التي أدركت في وقتٍ مبكر ذلك الجذر اللعين، حتى إنه يرى الروح الأمريكية وقد تحجرت على أعتاب الوحشية والفتح والافتراس فلم تعُد روحًا حقيقية، وإنما هي في واقع الأمر تمثال خشبي للروح يسكنه الجد القديم. ومرةً أخرى يستعير

الشعر الأمريكي من التوراة، فهنا صورة طبق الأصل من الحكمة العبرية القديمة التي يثأر فيها الله من الآباء في الأبناء والأحفاد حتى الجيل الثالث والرابع من «مبغضيه». يقول روبرت لويل في أروع مقاطع «خريف ٦١»:

إن أبًا ما ليس درعًا
لطفله،
إننا مثل كثير من العناكب
البرية تبكي معًا،
لكن بلا دموع.

فإذا كان الأب غير حامٍ لطفله وحفيده من ضراوة المأساة «الوراثية»، فإن لويل يمزق إلى الأبد ذلك الشعور الكاذب بالذنب، لأن الشعور الحقيقي بالذنب هو الكف عن الاستمرار في الجريمة، أما البكاء جنبًا إلى جنب مع صوت القنابل فإنه بكاء بلا دموع، لا قيمة له. وإذا كانت «الجذور» في باطن الأرض هي التي تغذي الأغصان والفروع بعصارة العنف الدموي، فإن هذا العنف في فيتنام ليس إلا وجهًا آخر للعنف داخل الولايات المتحدة. من هذه النقطة ينطلق الشاعر سان جيرود في قصيدته «فيتنام في شيكاغو ١٩٦٥» ونحن لا نكاد نفرق في المقطع الأول من القصيدة ما إذا كان مشهد الجريمة في شيكاغو أم في فيتنام حيث:

أنف كل إنسان أسود من الخوف،
يفتح الجنرالات أجساد الأطفال المحترقة،
كرسائل مخرَّمة الأطراف من الوطن.

والأغلب أن الشاعر يزاوج بين فيتنام وشيكاغو، لأن المقطع الثاني يصرح بهذه العلاقة الوثيقة بين المشهدين، فميدان القتال مشترك، وإذا كان الفيتناميون هم الذين يلقون مصرعهم في جنوب شرق آسيا، فإن حظ الأمريكيين لا يقل عنه سوءًا في قلب الولايات المتحدة:

أوه، إنه من السهل أن نجد
فيتنام في شيكاغو، في هذه الشوارع الساطعة،
حيث ترقد دموعنا

متعفنةً، إننا ما قد ضاع «اطرق على
ظلك لتسأل الطريق إلى البيت من الموت».

وإذا كانت النار في فيتنام بمثابة الولادة الجديدة لشعبها، فماذا يكون الأمر بالنسبة للنار في شيكاغو؟ يعي الشاعر هنا وعيًا مأسويًّا حادًّا الفرق الهائل بين رمز النار هنا ورمزه هناك، هنا النار تأكل نفسها، تأكل الجسد والروح معًا، وهناك تأكل الجسد لتبقي على الروح؛ بل إن النار في شيكاغو هي في أحيان كثيرة تبدو كرد فيتنامي طويل المدى على قاذفة القنابل الأمريكية. حينئذٍ يندمج الحزن على فيتنام بالحزن على أمريكا اندماجًا يعزف الأسى في موسيقى الشاعر التراجيدي العنيف:

تموت الضحايا في المكانين كليهما
بنفس الشكل. ولكن، على الأقل في فيتنام
الموت هو الموت. هنا في هذه المدينة
اللاملوثة الفولاذية العفيفة البرجية البيضاء
الإسمنتية الزجاجية،
الموت هو النبت الأصلي: الموت هو الحياة،
مغنطيس أخضر.

ويعكس هذا الشعور الحاد الشاعر أملان كاتزمان في صورةٍ أخرى هي أنه — مع الوعي النافذ بأبعاد المأساة كلها — ماذا يستطيع أن يفعل، وهو لا يختلف عن الأسير الفيتنامي إلا في أن الأسير بطل مقاومة، أما الأمريكي فبطل الاستسلام «من أناشيد إلى ريح الشرق»:

يصرخ طالبًا النجدة: إنهم يقتلون
بلادي، وليس هناك ما يمكنني فعله،
أسير وترتفع خيول من الأرض،
فتدهسني.

ويصبح — من ثَم — النضال الفيتنامي ضد العسكرية الأمريكية نضالًا مزدوجًا: من أجل فيتنام، ومن أجل أمريكا في وقتٍ واحد! هكذا ينبغي أن يفهم الأمريكيون حقيقة ما يجري على الأرض الصفراء، إنها معركتهم، ولكن الشهيد الفيتنامي يحمل

النير كله عنهم. بينما ينظر الشاعر لويس سمبسون للقضية نفسها من زاويةٍ أخرى، من زاويةٍ شخصية جدًّا، هي زاوية الدم الأزرق المراق على أرض غريبة، فهو يرى الخسارة الأمريكية أفدح من الخسارة الفيتنامية، ولكن من زاوية الجزع على المصير الأمريكي المذبوح:

بينما أنظر إلى الشارع
ذات يوم مشمس نموذجي في كاليفورنيا،
فإن بيتي هو الذي يحترق،
وأحبائي هم الذين يرقدون في المجاري،
عندما يدخل الجيش الأمريكي
في كل يوم أستيقظ بعيدًا
عن حياتي، في قُطرٍ أجنبي.

وهذه النغمة رغم سلبيتها فإنها تقدم رمقًا إيجابيًّا في أنه ليس من مصلحة أمريكا — على أية حال — أن تتخصص في الغزو والفتح الإمبراطوري في القرن العشرين، وهذه النغمة — من ناحيةٍ إيجابية أخرى — هي بداية «خيبة الأمل» التي سادت على الوجدان الأمريكي الذي كان يحلم بالمجتمع «العظيم». هذه الخيبة المريرة هي التي تسيطر على قصيدة روبرت بترسون «عزيزتي أمريكا»:

لم تعودي أرض الأحرار،
وبيتك لم يعُد الباب الذهبي.

على أن هذه الخيبة المريرة كثيرًا ما يمتص صداها السخط على أفراد بعينهم، يمثلون النظام حقًّا، ولكنهم «أفراد» في نهاية الأمر، ما يصيبهم من «سخط» قد لا يمس النظام في جوهره. تقول الشاعرة نان بريمر في قصيدتها «جناز خماسي الأيام إلى فيتنام»:

أنا التي ليست بيني وبين الصلاة أُلفة،
أجد نفسي أتمتم يا رب، اصعقهم
حتى الموت.

أما الشاعر روبرت بلاي فيذكر «راسك» بالاسم في «عروض سلام آسيوية» فتقل قصيدته أهميةً عن «إمبراطور الآيس كريم» للشاعر والاس ستيفنز، في هذه القصيدة لا يفصح الشاعر عن اسم أحد حتى يعمم صفاته على كل من يأنس فيه القارئ هذه الصفات، فالبطل هنا أقرب إلى «النمط» بينما الاسم ينفي صفة النموذجية. يقول ستيفنز مثلًا:

نادوا ذا العضلات القوية،
ذاك الذي يلف السيجار الكبير، واطلبوا إليه أن يخنق
في أوعية المطبخ خثارات شهية،
ودعوا الفتيات يتسكعن في أثواب
اعتدن لبسها، وخلوا الفتيان
يحملوا الأزاهير في جرائد الشهر الماضي،
وضعوا حدًّا للتظاهر العقيم،
فالإمبراطور الوحيد هو إمبراطور الآيس كريم.

هنا تأخذ القصيدة أبعادًا ودلالات أعم من ذكر أسماء بعينها تنتفي أهميتها حين ينتفي الغرض منها بالإقالة أو الاستقالة أو الاختفاء عن حلبة العمل السياسي أيًّا كان سببه. وتبقى المأساة «متوارثة» في الأسماء التالية بغير أن يسمع الرب إلى صلاة نان بريمر اليتيمة، وبغير أن ينال منهم قول روبرت بلاي أن رجالًا مثل راسك ليسوا من البشر. إن أقرب القصائد إلى روح والاس ستيفنز قصيدة «نثر الزهور» لجورج هتشكوك التي يبدؤها بكلمات جونسون: «إن حكمنا الأفضل والمقرون بالصلاة بأن الهجوم الجوي جزء ضروري من الطريق الأكثر توكيدًا التي توصل إلى السلام.» ويختتمها بقوله:

والآن في كراسيهم القصب الشيوخ
الذين يصغون إلى ريح الرصاصات
المرة، يفردون على أفخاذهم
خرائط، محافظ أوراق، أساطير من شعر،
وصورًا فوتوغرافيةً لفتيان آسيويين سُمر،
يتحللون منذ الآن في الماء المحطم.

ويتخذ الشاعر إيتل عدنان من هذا البيت الأخير صورةً رئيسية في قصيدةٍ كاملة عنوانها «إنجيل العدو» تكثف الوجه الإنساني للمأساة على لسان مناضل فيتنامي شهيد يُهدي أجزاء جثته جزءًا فجزءًا في «وصية» مفتوحة إلى رئيس الولايات المتحدة وجنرالاتها وكارديناالاتها. ولكنه قبل الوصية «يقدم» نفسه «بغير ما هوية» لأن هويته ضاعت منذ خنقوه بالغاز وفقدت عيناه البصر وأمستا كعينَي دودة وأجروا له «غسيل مخ» فلما حكوا له عن الحرية انطفأ النور في دماغه ثم رموه بالرصاص. وبعد التعريف بهذه الذات المضيَّعة في المقطع الأول «يعرض» موضوعه فيذكر أنه كان يستثمر أرضه حين أخرجه منها الأجانب ليحرروه، ليحرروه من نصيبه. ويبدأ في الخاتمة وصيته بأن يُهدي دماغه إلى مركز الأبحاث الأمريكي «ليرَوا ما الذي جعلني أقاتل»، وليبعث بعينيه إلى الرئيس الأمريكي لتنظرا إليه وجهًا لوجه «إنهما لم تعرفا غير ظلام الأنفاق»، ويبعث بأسنانه إلى جنرالات أمريكا وقد عضت البندقية أكثر مما عضت الخبز «لأن الجوع كان رفيقي»، ويبعث بلسانه إلى الكارديناالات الأمريكان ليخبرهم بما قاله يسوع عن السيف، «أما جسدي، فاتركه لنهر ميكونغ». وهكذا يزاوج الشاعر بين الحكاية الشعرية والصورة الشعرية مزاوجةً طبيعية غامرة بالعطف على أصحاب المأساة الحقيقيين، متلمسًا — بقدر ما يستطيع — جذورها الأمريكية.

على أنه يتبقى بعد ذلك كله أن الإحساس بالذنب وخيبة الأمل ومشهد الجريمة والسخط على أفرادٍ بعينهم والوجه الآخر لأمريكا هي المحاور الفكرية لهذه القصائد التي أنقذت الشعر الأمريكي من بوارٍ محقق، كما أنقذت الروح الأمريكية من الموات العظيم. ولسنا نستطيع في نهاية الأمر أن نتطلب من الشعر — وأي فن آخر — أكثر من أن يكون ضميرًا للعصر وشاهدًا عليه.

المصادر

(أ) مراجع عامة

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(١) الأدب وحركة التحرر الوطني في جنوب فيتنام	مجموعة من الكتاب الفيتناميين	دار النشر باللغات الأجنبية، هانوي	الطبعة الإنجليزية الأولى	١٩٦٧م
(٢) أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	غسان كنفاني	دار الآداب، بيروت	الأولى	١٩٦٦م
(٣) مجلة الهلال، عدد خاص عن المقاومة	مجموعة من الكتاب	دار الهلال، القاهرة	أغسطس	١٩٦٧م
(٤) مجلة الآداب، عدد خاص عن أدب المقاومة	مجموعة من الكتاب	دار الآداب، بيروت	أبريل	١٩٦٨م
(٥) مجلة الطريق، عدد خاص عن أدب المقاومة الفلسطينية	مجموعة من الكتاب	دار الطريق، بيروت	نوفمبر وديسمبر	١٩٦٨م
(٦) مجلة شعر، عدد خاص عن الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة	مجموعة من الشعراء	دار النهار، بيروت	صيف	١٩٦٨م
(٧) فنان الشعب: بيرم التونسي	أحمد يوسف أحمد	النهضة العربية، القاهرة	الأولى	١٩٦٢م

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(٨) سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة	د. نبيلة إبراهيم	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	؟
(٩) فنون الأدب الشعبي	أحمد رشدي صالح	دار الفكر، القاهرة	الأولى	١٩٥٦م
(١٠) الزجل والزجالون	أبو بثينة	كتاب الشعب، القاهرة	الأولى	١٩٦٢م
(١١) الأدب الجزائري المعاصر	د. سعاد محمد خضر	المكتبة العصرية، بيروت	الأولى	١٩٦٧م
(١٢) دراسات في الأدب الجزائري الحديث	د. أبو القاسم سعد الله	دار الآداب، القاهرة	الأولى	١٩٦٦م
(١٣) أضواء على السير الشعبية	فاروق خورشيد	المكتبة الثقافية، القاهرة	الأولى	١٩٦٤م
(١٤) قصصنا الشعبي	د. فؤاد حسنين	الفكر العربي، القاهرة	الأولى	١٩٤٧م
(١٥) الظاهر بيبرس في القصص الشعبي	د. عبد الحميد يونس	المكتبة الثقافية، القاهرة	الأولى	؟
(١٦) فن كتابة السيرة الشعبية	د. محمود ذهني فاروق خورشيد	دار الثقافة العربية القاهرة	الأولى	١٩٦١م
(١٧) فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهيد	أحمد سليمان الأحمد	مكتبة المعارف، بيروت	الأولى	؟
(١٨) أراجون شاعر المقاومة	مايكولم كولي بيتر ك. رودس، ترجمة عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسي	المعارف، بيروت	الأولى	١٩٥٩م
(١٩) بول إيلوار، معنى الحب والحرية	كلودروا، ترجمة البياتي وأحمد مرسي	المعارف بيروت	الأولى	؟

(ب) أعمال روائية

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(١) أفول القمر	جون شتاينبك ترجمة منير البعلبكي	العلم للملايين بيروت	الأولى	١٩٥٤م
(٢) قدر الإنسان	أندريه مالرو ترجمة فؤاد كامل	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥م
(٣) صمت البحر	فيركور ترجمة وحيد النقاش	الطليعة، بيروت	الأولى	١٩٦١م
(٤) مصير إنسان	ميخائيل شولوخوف	دار التقدم، موسكو	؟	؟
(٥) جسر على نهر درينا	إيفواندربتش، ترجمة د. سامي الدروبي	وزارة الثقافة المصرية	الأولى	؟
(٦) عذراء دنشواي	محمود طاهر حقي	المكتبة العربية	الثانية	١٩٦٤م
(٧) عودة الروح	توفيق الحكيم	مكتبة الآداب، القاهرة	؟	؟
(٨) بين القصرين	نجيب محفوظ	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٥٦م
(٩) في بيتنا رجل	إحسان عبد القدوس	مكتبة المعارف، بيروت	الثالثة	١٩٦٢م
(١٠) قصة حب (جمهورية فرحات)	يوسف إدريس	الكتاب الذهبي، القاهرة	الأولى	١٩٥٦م
(١١) الباب المفتوح	د. لطيفة الزيات	الأنجلو المصرية	الأولى	١٩٦٠م
(١٢) رجال في الشمس	غسان كنفاني	الطليعة البيروتية	الأولى	١٩٦٢م
(١٣) ستة أيام	حليم بركات	مجلة شعر، بيروت	الأولى	١٩٦١م
(١٤) صيف أفريقي	محمد ديب، ترجمة جورج سالم وعبد المسيح بربار	وزارة الثقافة السورية دمشق	الأولى	؟
(١٥) التلميذ والدرس	مالك حداد، ترجمة د. سامي الجندي	الطليعة البيروتية	الأولى	١٩٦١م

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(١٦) نجمة	كاتب ياسين، ترجمة ملك أبيض العيسى	الاتحاد، بيروت	الأولى	١٩٦٢م
(١٧) سيرة عنترة	(الأصل الشعبي والصياغات الحديثة)			
(١٨) سيرة ذات الهمة	(الأصل الشعبي والصياغات الحديثة)			
(١٩) سيرة الملك سيف	(الأصل الشعبي والصياغات الحديثة)			
(٢٠) سيرة الظاهر بيبرس	(الأصل الشعبي والصياغات الحديثة)			
(٢١) سيرة حمزة البهلوان	(الأصل الشعبي والصياغات الحديثة)			

(ج) أعمال مسرحية

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(١) القديسة جون	جورج برنارد شو، ترجمة محمد محبوب	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥م
(٢) الذباب	جان بول سارتر، ترجمة د. محمد القصاص	المؤسسة المصرية	الثانية	١٩٦٧م
(٣) موتى بلا قبور	جان بول سارتر، ترجمة د. سهيل إدريس	الآداب، بيروت	الأولى	؟
(٤) ليالي الغضب	آرمان سالاكرو، ترجمة د. أنيس فهمي	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧م
(٥) المحراث والنجوم	شون أوكيزي، ترجمة فوزي العنتيل	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥م
(٦) سيأتي الوقت	رومان رولان، ترجمة حمدي غيث	الألف كتاب	الأولى	؟

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(٧) ثمن الحرية	روبلس، ترجمة د. سهيل إدريس	الآداب، بيروت	الأولى	١٩٥٥م
(٨) ياسين وبهية	نجيب سرور	مسرحيات عربية مجلة المسرح	الأولى	١٩٦٥م
(٩) آه يا ليل يا قمر	نجيب سرور	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٨م
(١٠) دائرة الانتقام	كاتب ياسين، ترجمة هيدا بانوب وحمادة إبراهيم	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧م
(١١) أحمس الأول	عادل الغضبان	المعارف، القاهرة	الثالثة	١٩٦٧م
(١٢) الراهب	د. لويس عوض	إيزيس، القاهرة	الأولى	١٩٦١م
(١٣) سلمان الحلبي	ألفريد فرج	الهلال، القاهرة	الأولى	١٩٦٥م
(١٤) المسامير	سعد الدين وهبة	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧م
(١٥) مأساة جميلة	عبد الرحمن الشرقاوي	المعارف، القاهرة	الأولى	١٩٦٢م
(١٦) اللحظة الحرجة	يوسف إدريس	الكتاب الفضي	الأولى	١٩٥٨م

(د) أعمال شعرية

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(١) ديوان بيرم التونسي	بيرم التونسي	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٤٩م
(٢) بقوة الفلاحين وبقوة العمال	فؤاد حداد	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	١٩٦٧م
(٣) كلمة سلام وموال عشان القنال	صلاح جاهين	الدار المصرية	الثانية	١٩٦٧م
(٤) من أب مصري وقصائد أخرى	عبد الرحمن الشرقاوي	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	١٩٦٨م
(٥) الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور	الآداب، بيروت	الأولى	١٩٥٧م

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
(٦) الطوفان والمدينة السمراء	كامل أيوب	الدار القومية، القاهرة	الأولى	١٩٦٥م
(٧) ديوان الوطن المحتل	مجموعة من الشعراء إعداد وتقديم يوسف الخطيب	دار فلسطين بدمشق	الأولى	١٩٦٨م
(٨) هوامش على دفتر النكسة	نزار قباني	منشورات نزار قباني بيروت	الأولى	١٩٦٧م
(٩) فتح	نزار قباني	منشورات نزار قباني	الأولى	١٩٦٨م
(١٠) إلى شعراء الأرض المحتلة و«القدس»	نزار قباني	منشورات نزار قباني بيروت	الأولى	١٩٦٨م
(١١) رياح آسيا	بابلو نيرودا، ترجمة ميشال سليمان	مكتبة المعارف، بيروت	الأولى	١٩٥٧م
(١٢) رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	مجموعة من شعراء العالم، ترجمة عبد الوهاب البياني	مكتبة المعارف بيروت	الأولى	١٩٥٧م
(١٣) مختارات من شعر الكفاح السوفييتي	مجموعة من الشعراء السوفييت، ترجمة ماهر عسل وأبو بكر يوسف	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	١٩٦٧م
(١٤) عيون إلزا	أراجون، ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	١٩٦٨م
(١٥) يرما وقصائد شعرية	لوركا، ترجمة وحيد النقاش وصلاح عبد الصبور	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	١٩٦٧م
(١٦) بول إيلوار مع مختارات من شعره	لويس باروت وجان مارسيناك، ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربي، القاهرة	الأولى	؟

هنـــداوي