المسرح الثوري

"دراسات في الدراما الحديثة
من إبسن إلى جان جينيه"

www.library4arab.com

تأليف : روبرت بروستاين

ترجمة : عبد الحليم البشلاوي

www.library4arab.com

المسرح الثوري

"دراسات في الدراما الحديثة"

www.library4arab.com

■ تأليف :

روبرت بروستاين

أستاذ الأدب الدرامي - جامعة كولومبيا

■ ترجمة :

عبد الحليم البشلاوي

هذه ترجمـــة كتـــاب :

The Theatre

www.library4arab.com

Revolt

by

Robert Brustein

اخراج ورسوم

هـــدى سرور

تصـــدير

يســـتهدف هذا الكتاب ثلاثة اغراض : ان يتقصى تطور فكرة ملحة واحدة ، أو موقف ملح واحد عند ثمانية كتاب مسرحيين عصريين ، وان يحلل اعمال هؤلاء الكتاب تحليلا عميقا ، وان يقترح سبيلا الى فهـــم الدراما الحديثةككل. وهذه مهمة طموح ، ولاشك فى انها جريئة . فكيف يتسنى لثمانية رجال ان يمثلوا تمثيلا كافيا ظاهرة ضخمة ومعقدة مثل الأدب الدرامى الحديث ؟ بل كيف يتسنى لموقف واحد او فكرة واحدة ان تحيط احاطة مناسبة بما فى اعمال هؤلاء الثمانية وحدهم من تنوع ؟ ولكى ابرر مطلبى ، فاننى آمل ان اوضح فى سياق هذه الدراســة ان فكرة [illegible] التأكيد غير العادى ، انهـا التيار الذى يتدفق خلال غالبية المسرحيات الحديثة . كذلك آمل ان ابين ان معالجة الـكاتب المسرحى لهذه الفكرة هى التى تكيف تناوله للشخصية ، والخطة ، والنطق ، والاســلوب . فاذا استطعت ان اقنع القارىء بذلك عن طريق الاشارة الى الكتاب الذين ذكرتهم ، كان فى وسعه عند ذاك ، على ما أرجو ،أن يرى كم تكون هذه الوســيلة مثمرة عنــد تطبيقها على كثير من الكتاب المسرحيين الذين لا نتعرض لهم تعرضا مباشرا فى هذه الصفحات . ذلك أن الدراما العصرية ظلت تدرس حتى الآن ، من ناحية الأسلوب ، كمظهر من مظاهر الواقعية او الطبيعية ، او الرمزية ، أو التعبيرية الخ . اما انا فبدراستى للدراما كتعبير عن التمرد ، انوى ان اوضح ان جميع هــذه المذاهب انما تخفى الوحدة الجوهرية لهذه الحركة . لانها حركة فعلا ، فان اهم الكتــاب المسرحيين العصريين يرتبطون معا بافتراضات مشتركة ، ونقطة مشتركة للهجوم .

وتلك تأكيدات لا بد ان ابررها فى هذا الكتاب . اما الآن فلابد ان ادافع عن هؤلاء الكتاب الثمانية الذين آثرتهم بدراسة خاصة : ابسن

www.library4arab.com

وسترندبرج وشـــو ، وتشيخوف وبريشت وبيراندييللو وأونيل وچينيه (الذى يأتى فى دراسة واحدة مع آرتو) . ومعظم هذه الأسماء غنى عن التبرير ، ولـكن فى القائمة تحيزا ، وقد يصاب بعض الناس بشىء من خيبة الأمل لاستبعاد هذا الكاتب المسرحى أو ذاك . وأود ان أقول سلفا ان اختيارى جاء عن مبدأ من ناحية ، وعن هوى من ناحية اخرى . فأنا أعتقد أن هؤلاء الكتاب الثمانية هم الأفضل والأبقى فى الميدان . وكنت مصمما على الا أورد أى كاتب مسرحى لن تقرأ مسرحياته بعد خمسين عاما من الآن . هناك من سيأسفون لاغفالى « شين أو كيزى » ، ولكننى كنت دائما أعتبره كاتبا نال أكثر مما يستحق الى حد كبير بفضل مسرحيتين طبيعيتين أو ثلاث تلتها جمجمة ايديولوجية تبعث على الضيق . ثم ان « چان چيرودو »و « چان آنوى » يحتلان مكانة مرموقة ، ولكن لا شك فى ان العيب عيبى اذ اننى لم أستطع أن أستجيب بقوة الى أى منهما ، ذلك أنهما يتركان فى نفسى الشعور بأنهما موهوبان من ناحية الأسلوب مع وجهات نظر ضحلة واحساسات هشة . أما « البير كامى »

www.library4arab.com

ولذلك استفدت من أفكارهما فى حين اغفلت مسرحياتهما. وأما عن كتاب المسرح الأمريكيين فنجد أن « ثورنتون وايلدر » ، و « آرثر ملر » و « تنيسى وليامز » لهم جميعا عشاق متحمسون ، لست أنا واحدا منهم . وهناك عدد من الكتاب الأحدث ، وخاصة «بيكيت» و «يونسكو» و « دورنمات » ، أراهم كتابا شائقين ولـكن ما من أحد منهم قد أكمل بعد مجموعة من المؤلفات تكفى لكى أورد اسمه فى هذا الكتاب ، (ولو اننى ناقشت كثيرا منهم مناقشة عابرة) . واننى آسف لأننى لم أستطع ان أتعرض الى «سنج» أو « لوركا » أو « بينتس » . فأنا معجب بهؤلاء الثلاثة كل الاعجاب ، واذا كان فى مقدورى أن ابرر اغفالى اياهم بأن مؤلفاتهم ليس فيها قدر كاف من الطموح أو التنوع ، الا أن الحقيقة البسيطة هى اننى اغفلتهم لضيق المكان . فاذا أدرك القارىء الذى يهمه امرهم صلة مؤلفاتهم بالمسرح الثورى ، أكون عندئذ قد حققت هدفا كبيرا من أهداف هذا الكتاب .

واننى لأود أن أتقدم بالشكر لهؤلاء الذين أعطونى بسخاء من وقتهم

ونصحهم ، وخصوصا أثناء المراحل الأولى لاعـداد مخطوطة الكتاب : « اريك بنتلى » الذى وجهنى الى ميادين فكر جديدة ، و « جورج اليوت » الذى جرنى الى ميادين مشاعر جديدة ، و « ايفرت سپرنكورن » الذى فتح لى آفاق بحث جديدة ، و «ستانلى بيرنشو» الذى صحح أجروميتى. أما ما قد يكون باقيا فى الكتاب من اخطاء فهى بالطبع اخطائى . ولكننى تجنبت كثيرا من الأخطاء بفضل هـؤلاء الناس الأخيار . كذلك أود أن اشكر طلبتى فى جامعة كولمبيا الذين مازالوا مصدر انتعاش ذهنى لى والذين ساعدوا عن غير قصد فى وضع هذا الكتاب . وأنا مدين لمؤسسة « جوجنهايم » للمنحة التى قدمتها لى فى عام ١٩٦١ — ١٩٦٢ ، ولمجلس كولومبيا لأبحاث العلوم الانسانية لمنحتين قدمهما لى فأعفيانى من التدريس فى الصيف . واخيرا أود أن أشكر ابن زوجتى « فيليب » لأنه سمح لى بأن أكرس للكتابة وقتا كنت لولا ذلك سأنفقه معه ، وكذلك زوجتى العزيزة « نورما » لمؤازرتها وتشجيعها وحبها المتـواصل لشخص طالما هبطت همته اثناء العمل واصابته الكآبة .

www.library4arab.com

-١-

مسرح الثورة

فلنتصور فى البداية صورتين .

الأولى ، صورة معبد ذى ابعاد كلاسيكية يحيط به درج مرتفع يتجمع على مستويات منفصلة منه الصناع والمواطنون والنبلاء مقسمين الى طبقات ولكنهم يكونون مجموعة موحدة من المتفرجين . وأمام المعبد مذبح يقف عنده كاهن عالى المقام فى زيه الكهنوتى . وفيما وراء المعبد توجد مدينة ، وفيما وراء المدينة توجد الأفلاك تسير مطردة فى مداراتها. وهاهو ذا الكاهن يؤدى أحد الطقوس الدينية فيقدم بالتمثيل الصامت أسطورة من أساطير البطولة والعنف ، واذا بالجمع تذهله الحمية المتزايدة لهذا التمثيل ، واذا بالجو يسوده الاجهاد والتوتر . ويختتم الكاهن الأكبر صلاته بقربان ، فاذا بالدم يتدفق من المذبح ، فيتصايح الجمع كما لو كانوا هم الضحية ، واذا ببعض المتفرجين يسقطون من مقاعدهم ، واذا بالمعبد يتصدع ، وتبدأ المدينة تتهاوى ، والأفلاك تنحرف بعيدة عن مساراتها . وفى اللحظة التى يبدو فيها كل شىء على وشك التصدع ، يتجمد المشهد ، ويتقاطر المتفرجون الى الخارج وقد اختلط قلقهم بسكينة اثيرية .

والآن لنتصور بعد ذلك سهلا منبسطا كل الانبساط فى أرض قفراء . فى مقدمته جمع مضطرب من المواطنين يتكاكأون فوق أطلال معبد قديم ومن ورائهم مذبح محطم تلوح منه نتاج الصنعة . ومن وراء ذلك فضاء خاو . وهذا كاهن أعجف فى أسمال زريه يقف أمام المذبح المحطم ، على مستوى واحد مع الجمع ، يحملق فى مرآة تشوه الصورة ، يترنح أمامها كالمخمور يفحص خياله فى أوضاع شتى غريبة . أن الجمع يغمغم فى جو ينذر بالخطر ، وتتفرق أعداد منه ، فيوجه الكاهن المرآة صوب من بقى من الناس لتعكس صورتهم جالسين فى غباء فوق الأنقاض . انهم يحملقون لحظة فى خيالاتهم وقد تسمروا فى ألم ، حتى اذا ضربهم الفزع هرولوا خارجين وهم يقذفون المذبح بالأحجار ويصبون اللعنات على الكاهن . واذا بالكاهن يهتز من الغضب وخيبة الأمل والسخرية ، فيصوب المرآة نحو الخواء ، انه الآن وحده فى الخواء .

ان الصورة الاولى هى صورة مسرح التضامن والمشـــاركة . أما الثانية فهى مسرح التمرد .

وأنا أقصد بمسرح التضامن مسرح الماضى الذى كان يسيطر عليه « سوفوكليس »و «شيكسبير » و «راسين » ، ذلك المسرح الذى كانت تؤدى فيه أساطير تقليدية أمام جماعة من المشـــاهدين المؤمنين فى عالم متغير ولكنه كان مازال متماســكا . أما مسرح الثورة فأعنى به مسرح الكتاب الدراميين المحدثين الثوريين العظام حيث تؤدى أساطير التمرد أمام أعداد متضائلة من المشاهدين فى جو من الفراغ والحيرة والمصادفة ولقد وصفت هذين المسرحين وصفا مجازيا لكى أسارع بتوضيح نقطتين:

١ ــ ان المسرح التقليدى والمسرح الحديث يمكن التمييز بينهمـــا بوضوح فيما يتعلق بوظيفة الكاتب المسرحى ، وارتباط الجمهور بها ، وطبيعة ما يتضمنانه أو يصورانه من عوالم .

٢ ــ ان كتاب المسرح الحديث يكونون حركـــة متميزة شانها شأن مدارس الماضى المختلفة ذلك أن ابسن وسترندبرج وتشيخوف وشو وبريشت وبيراندللو واونيل وجينيه ــ وهم الكتاب الذين تعرضت لهم بالتفصيل فى هذا الكتاب ــ هم جميعا فنانون على قـدر كبير من الفردية . ومع ذلك يشتركون فى أمر واحد يفصلهم عن أسلافهم ويربط كلا منهم بالآخر واعنى بذلك موقفهم الثائر وهو موقف ناشىء عن ميراث رومانسى فى جوهره . وهدفى من هـــذا الكتـــاب هو أن استخلص الخصائص المميزة للمسرحية الحديثة ، وأن أوضح وحـدتها كحركة رومانسية ، وأن أتقصى تطور الثورة الرومانسية فى مؤلفات كتابهـــا الثمانية المبرزين .

ومن الضرورى كاستهلال لهـذه المناقشات أن نتحرى كيف تطورت الثورة الدرامية ، ولذلك أرى لزاما أن أؤكد الصلات العضوية بين المسرح التقليدى والمسرح الحديث ، وليس الفوارق بينهما . فبينما نجد ان للمسرح الثورى جذورا مباشرة فى رومانسية القرن التاســع عشر ، فهو ــ بمعنى أوسع ــ نتيجة حتمية لعملية تمهيدية طويلة بدأت فى العصور الوسطى . فالأطلال التى رأيناها فى الصورة الثانية هى بقايا الآثار الشامخة للصورة الاولى . فمن فوق انقاض الطبقات الاجتماعية القديمة وأشـــلاء القيم البائدة وخرائب الأصول والأسس المنهارة فى الثقافة التقليدية يقف كاتب المسرح الحديث ليمعن التفكير فى التمرد .

والواقع أن مسرح التضامن يبلغ ذروته التاريخيـــة بلمحـــة توقع لتفكك النظام التقليدى للعالم . فان درامة العالم الغربى ــ شانها شأن

درامة اليونان ـ تصف قذيفة تسير فى قوس مبتدىء من الايمان الى عدم اليقين الى عـــدم الايمان ، متجهة دائمـا فى مزيد من التشـكك نحو القوانين الدنيوية والروحية . فالتراجيديا اليونانية ـ على سبيـــل المثال ـ تنتقل من الورع الدينى عند اسخيلوس الى المشاعر المؤسـية المتناقضة عند سوفوكليس الى تشكك يوريبيدس الفاضب ، حتى تتشتت فى النهاية فى الفتور الروحى عند ميناندر وفى « الملهاة الحديثة » . بينما تسير الدرامة الغربية من اليقين الدينى عند كتاب المسرح فى العصور الوسطى متنقلة الى الشك والتردد عند كتاب عصر « ستيوارت » حيث تتطلع شخصيات « وبستر »و « ميدلتون » نحو سـماء خاوية وينظر أبطال مآسى شـكسبير الى هاوية بلا قرار . ان شعورا متزايدا باليأس والهدر يصيب كلا من الثقافة اليونانية وثقافة أوربا فى عصر النهضة ، وهو شعور ينعكس فى فلسفات طبيعية معينة تتشـــكك فى كل شىء «حطام فى حطام ، ضاع منه كل التئام ضاع منه كل سند ، وكل نظام» .

هكذا فى انجلترا يعبر « جون دون » عن عصر ينتظر حدوث ما كان يلوح له من انهيار النظام . ويتناول معاصروه هذا التطير فى أشكال مسرحية فى أساطير الهزيمة وصور التعفن والتقلب والاعتلال . فموسيقى الأفلاك تغدو نشازا ، سلم الطبقات مائل ، والطراز الأسمى للخليقة فى جوهره ليس الا ترابا . ويكثر الاعتماد على الجماجم والهياكل فى المناظر المسرحية ، وتصبح أعلى القيم هى الشجاعة فى مواجهة الموت ، وتنقلب الملهاة وحشية ، وتفقد المأساة حدودها الواضحة ، ويختلط الخير والشر ، بينما يتخذ نظام الكون شكلا جديدا وسط أصوات تشقق عالية صادرة من السماء . وقبل أن ينقضى زمن طويل ، تسيطر على المسرح قوالب دنيوية محض . فعندما تسلم الرومان الزمام من اليونان ، ابعدوا الله عن المسرح ، وأجلسوا المشاهدين فى المكان الذى كان مخصصا من قبل للمذبح . وفى الدرامة الغربية حققت مسرحيات البطولة وكوميـديات عصر عودة الملكية فى انجلترا هذه الأهداف نفسها بتقديمها اما جوا من المثالية المزيفة او الانكار الوحشى دون ان تقدم الا قليلا من الاهتمـــام بطبيعة الانسان الدينية .

واذا كان مسرح التضامن والمشاركة يبلغ ذروته فى الاحساس بالانحلال الروحى ، فان المسرح الثورى يبدأ بهذا الاحساس ، آخذا عن التراث الغربى استمرار التعفن فى مرحلة اطراد . لقد كون شكسبير ، فى بطء وعناء ، نظرة سلبية الى الحياة ولكن هذه النظرة السلبية هى الافتراض الأولى للكاتب المسرحى الحديث ، وهو لايستطيع ـ على عكس اليونانيين ـ أن يقـــدم تعويضـــا عن مرارة احتجاجه . فلا الطـــاعون يزول بنفى

«أوديب» ، ولامحكمة «آروباجوس» تقوم على أنقاض آلام «أوريستيس» ، ولا الدنمارك تستعاد بموت « هاملیت » ، حتى بالرغم من أن النفي والآلام والموت هي المصير غير المعقول لأبطاله . كذلك اذا كان مسرح التضامن والمشاركة يتضمن رؤى مخيفة وتنبؤات أليمة ، فقد جاءت هذه كلها في المسرح الثورى . فنحن نجد أن جنون لير المتميز بالفصاحة قد انحط الى هلوسة « اوزوالد » عند ابسن . والغيرة الوقتية عند « ليونتيس» تغدو مرضا مسيطرا على « الأب » عند سترندبرج . « وجلوستر » يدمدم ضد القسوة الطائشة من الآلهة وهو مما لا يتفضل عليه حتى باللعنات شخصيات تشيكوف التي تكفر بجدوى الحياة . و « أولبانى » يتنبأ بيوم يفترس فيه الناس أحدهم الآخر . وهى نبوءة تحققت بالفعل في بريشت . و « وبندكت » و«بياتريس» في حالة ذبول في مسرحية شو : « منزل القلوب المحطمة » . واكتئاب هاملیت يلتهب بالشجن المؤلم عند بيراندیللو واليأس الأسود عند أونيل . واياجو ومزالشر الذى كان له نصف العالم في شيكسبير أصبح نظيره يملك العالم كله عند جان جينيه . ان « لا » و « لاشيء » و « أبدا » ــ وهي السلبيات التي يرددها « لير » ــ هي الآن لغة الرفض عند الكاتب المسرحى الحديث وهو يعمل على نبذ تراث التفكك والتصدع والانهيار .

وليس هذا التراث ــ بالطبع ــ مجرد تراث أدبي ، انه تركة الزمان. ان العالم الذى يعيش فيه الكاتب المسرحى الحديث يزداد تناقصا وتضاؤلا. فعندما غادر ابسن النرويج في عام ١٨٦٤ ليبدأ في كتابة مسرحياته الملحمية العظيمة في روما ، كان المذهب الطبيعي العلمي الذى مهد له جاليلليو وبيكون وديكارت قد انتصر فعلا . وهو الآن الفلسفة التي تدين بها أوروبا المتحضرة . لقد ظهر كتاب داروين « أصل الأنواع » في عام ١٨٥٩ . وفي العام نفسه أكمل ماركس كتابه « نقد الاقتصاد السياسى » وهو تفسير آلى للتاريخ يحلل تطور الثقافات على أساس مصالح الطبقات فحسب . وفي عام ١٨٦٣ نشر رينان كتابه « حياة المسيح » فأنكر مولده الالهي ومعجزاته وبعثه ، وصوره في صورة نبي ومتمرد ملهم أكثر منه كائنا علويا .

الفلسفة الطبيعية تحل محل الفلسفة الغيبية ، والتجربة تحل محل الوحي . والاحصائيات تحل محل البصيرة ، والنثر يحل محل الشعر والأرثوذكسية الدينية مازالت قوية ولكن الكنيسة أصبحت فريسة للمتشددين في حرفية الدين المضيعين لروحه وللتظاهر بأداء الشعائر والاحترام الأجوف للدين . ويزداد العلم صلفا وثقة ولكنه لا يقدم أفكارا خارقة للعادة أو فيضا من الغيب ليرضى حنين البشرية الى الشعائر والقداسة . أما فيما يتعلق بالثورات الاجتماعية السياسية الكبرى فهى

قد أدت الى تعزيز قوة الطبقة الوسطى. كما أن اخفاق الثورات الراديكالية عام ١٨٤٨ قد ثبط الآمال فى سهولة القضـــاء على هذه القوة • وكان شعار الحرية والاخاء والمساواة يتحول الى كلمات طنانة ، بينما عبودية الأجور تحل محل عبودية الأرض ، الامتيازات تفسد العدالة ، والجيران يفترس بعضهم بعضا فى سبيل الكسب ، فى حين أن التقدم يدفع ثمنا لحسناته بسيئات الصـــناعة : أكوام القـــاذورات ، وتشغيل الأطفال، والمدن السوداء • كان الثوريون فى أوائل القرن التاسع عشر قد توقعوا أن تتحقق للانسان حريته التامة ، ولـــكن العلوم التى تثبت أن قدرة الانسان على تغيير نفسه لهـــا حدود ــ وضعت حدودا لامكانيات البشر وفصمت الآلة صلته بالطبيعة وباخوانه فى البشرية ، وبدأت « الدولة » تفرض على شخصه مطالب أكبر فأكبر • وان الفوضى لتطارد الانسان الحديث من حيث لايراها «الأشياء تتصدع ، قلبها لم يعد يضمها ، والفوضى بعينها أطلقت على العالم لتفترسه » . والشاعر « ييتس » يصوغ فى عبارات جديدة كأنها وحى منزل المخاوف التى سبق أن عبر عنها «دون» لقد أصبحت صورة المجتمع الحديث هى صورة سجن : قاتم ، قذر ، منفر ، يبقى فيه الانسان الى ما لا نهاية فى جو مسموم ، فى أعمـــال مهينـــة .

وقصارى القول ان الدراما الحديثة امتطت الموجة الثانية للرومانسية، لم تمتط التفاؤل الباسم عند « روسو » بتأكيده اصلاح النظم ، وانما امتطت الغضب الأسود عند « نيتشه » ومطالبته الراديكاليـــة بتحول شامل فى حياة الانسان الروحية • ويظـل « نيتشـــه » أشـــد البذور الفلسفية تأثيرا فى المسرح الثورى ، والفكر الذى ينبغى على كل كاتب درامى حديث أن يقيس فكره به • وعندما أعلن « نيتشه » موت الاله ، أعلن موت جميع القيم التقليدية أيضا ، وأن الانسان لن يستطيع أن يخلق قيما جديدة الا بعد أن يصبح الها • ان البديل الوحيد لفلسفة رفض جميع القيم دينية وخلقية هو الثورة • وان قول نيتشه الصلف : « أنا أريد » انما كان استجابة اليائس لكون لا معقول • ان الثورة الحديثـــة كلها ، على حد قول « البير كامى»: « ولدت من مرأى اللاعقـــلانية ، فى مواجهة ظروف غير عادلة وعسيرة على الادراك » • ولما كـــان الكـــاتب المسرحى الحديث يواجه اللامعقولية الميتافيزيقية نفسها ، فقد راح يتلقى تحدى « نيتشه » متخذا موقف الرفض الذى يجعله فى صراع مع قوانين الضرورة الحديثة • فهو يرفض الاله ، والكنيسة ، والمجتمع ، والأسرة ــ مؤيدا حقوق الفرد ضد مزاعم الحكومة ، والأخلاق،والعرف،والقواعد، يتخذ موقف المتمرد ، متبرما بالقيود ، عاقدا العزم على تحطيم كـــل الحواجز •

ومن المهم أن نضيف الى ذلك أن ثورة الكاتب المسرحى ثورة خيالية أكثر منها عملية ، هى خيالية ، ومطلقة ، ونقية · وفى المراحل المبكرة للمسرح الثورى ، وعلى سبيل المثال فى بعض مؤلفات ابسن وشو ــ تبدو المسرحية كانها حث على القيام بعمل نافع ، كما أن مسرحيات بريشت تستهدف قيام ثورة سياسية · وحتى فى غالبية هذه المؤلفات نجد أن عنصر الدعوة الى العمل لا أهمية له فى الحقيقة ، أو هو (راديكالى)الى الحد الذى يتنافى مع التطبيق · ذلك أن الفن الدرامى ليس مطابقا للواقع وانما يسير فى خط مواز له · ومن ثمة فان الثورة الدرامية هى دائما أكثر كلية وشمولا من برامج الدعاة للاصلاح السياسى والاجتماعى · ذلك أن الكاتب المسرحى الحديث هو فى جوهره متمرد ميتافيزيقى ، وليس ثوريا عمليا ، ومهما تكن معتقداته السياسية الشخصية فان فنه هو التعبير عن حالة روحية · فهو يذود عن المثل الأعلى،وهو فردى فوضوى، يعنى بالمستحيل بدلا من الممكن ، ويمتد سخطه الى جذور الوجود نفسه· ان العمل الفنى نفسه يصبح لفتة هدامة ، وليس اعادة بناء بخيال أوسع لعالم أصابته الفوضى واختل نظامه ·

واحدى نتائج ثورة الكاتب المسرحى هى نفوره من الرسميات ، وما دام هو يرفض المقدسات ، فقد أصبح بعيدا عن الثقافة الرسمية ، تلك الثقافة التى ما تزال متداولة بالطبع فى سوق المسرح حيث يكون الكاتب المسرحى التجارى ــ كما يقول سترندبرج ــ بمثابة « واعظ من خارج الكنيسة يبيع أفكار عصره فى قالب شعبى ، شعبى بحيث يناسب الطبقات الوسطى التى هى عماد رواد المسرح ، حتى يدركوا مجمل القضية بدون أن يجهدوا عقولهم كثيرا » . بيد ان المسرح الثورى ليس مسرحا شعبيا ، وليس كتابه ممن يأبهون كثيرا بتعليم الطبقات الوسطى ، بل على عكس ذلك تماما ، فقد عقدوا العزم ــ كما يقول « تيوفيل جوتييه » ــ على أن يثيروا الرعب فى البورجوازيين الناعمين الصلع الرءوس ، أى أن عدوهم المشترك يصبح هو رجل الطبقة الوسطى نفسه · فمن « ابسن » الذى انقلب غاضبا على هؤلاء « الخنازير السمان » ، الى « چينيه » الذى قدم على المسرح صورة لابادة الجنس الأبيض بأسره ، نجد أن كل كاتب مسرحى متمرد يستشيط غضبا بهذه الناحية أو بتلك من جوانب هذا العالم الرخى. وحتى تشيخوف،أرق الأرواح فى المسرح الثورى ، يندفع ليعلن فى مسرحياته «كل ما أردت أن أقوله هو : انظروا الى أنفسكم ، وانظروا الى حياتكم كم هى سيئة وموحشة » ·

ان تشيخوف يدمغ البورجوازى بافتقاره الى الثقافة والى الشجاعة ، وابسن يتهمه بالغباء وقبول الحلول الوسط ، وسترندبرج بالجبن ،

وشو بالرضا عن الذات ، وبريشت بالرياء والجشـــع ، وبيراندللو بالفضـــول والاتجار بالفضائح ، وأونيل بالمادية ، وچينيه بالزيف . وتتراكم هذه الاتهـــامات لتضيف وقودا الى النار التى أشعلها نيتشه . وهو الذى أعلن الحرب على « من يتوســطون ويمزجون » ، وهم « من يقفون فى الوسط ولم يتعلموا كيف يباركون أو يلعنون من قلوبهم » . فضيلة الحـــد الوسط كانت من الملعونات المقوتات لدى نيتشه (كان يقول « ذلك هو التوســط ، ولو سمى اعتدالا ») . وكثير من كتـاب المسرح المتمردين يشاطرونه احتقاره لفضائل المسيحية الرقيقة ولما فى الديمقراطية الليبرالية من قيم انسـانيـــة معقولة . ان الكاتب المسرحى المتمرد ، اذ يمقت الحلول الوسط ، ويحتقر الانفعالات الوسط ، ويتحدى الطبقات الوسطى ، انما يبدأ سرا أو علانية فى الاحتفاء بالقيم المتطرفة : التطرف والغريزة والتحرر والانتشاء والسكر ، والطرب والثورة . وهكذا تصبح « الأغلبية الليبراليـــة المتماسكة اللعينة » ، كما يسميها ابسن ، الخصم الرئيسى للكاتب المسرحى . ولما كانت هذه الأغلبية هى التى تكون رواد المسرح ، اذا بالمتفرج يجد نفسه هدف هجوم ، سواء أجاء الهجـوم عليه من على خشبة المسرح مباشرة أم ممثلا على خشبة المسرح كشخص يدعو للسخرية منهـــا . لم يعد الكاتب المسرحى هو النـــاطق بلسان المتفرجـين ، ولا الشخص الذى يقدم لهم المتعة لقاء أجر ، وانما أصبح خصما لهم ، فهو يجعلهم يعلمون ــ كما جعلهم « شو » يعلمون فى مقدمة مسرحيـاته الأولى ــ ان « هجمـــاتى موجهة اليهم أنفسهم وليس الى شخصياتى المسرحية » .

ولا مفر من أن يدفع الكاتب المسرحى ثمن ثورته بأن يكون مرفوضا بدوره هو الآخر . فالكاتب المسرحى الحديث ينفق معظم حياته الخلاقة فى المنفى : طريدا أو منبوذا أو خارجا على القانون كما حدث لـ « چويس » الذى فر من أيرلندة بعد أن أبى أن يخدم شيئا لم يعد يؤمن به . وهذا هو ابسن النرويجى يذهب الى روما ثم الى ألمـانيا قائلا : « كان لزاما أن أهرب من سلوك الخنازير هناك حتى أشعر بأننى تطهرت تماما » . وهذا هو سترندبرج السـويدى يجد مأوى له فى باريس مما كان يلقاه من اساءات حقيقية أو وهمية . وشـــو يترك أيرلندة الى الأبد ليستقر فى انجلترا . وبريشت يهرب من النازية الى اسكندنافيا ومنها الى الولايات المتحدة . وچينيه يقضى معظم شـبابه فى ســجون أوربا . ومن ثمة جاء المسرح الثورى حركة خليطـة تغتذى بموارد دولية . وقد مضى الكاتب يكتب عن بلده ، حتى وهو فى المنفى ، ولكنه لم يعد يمجدها أو يدافع عن قضيتها . لقد قلت المسرحيات القومية بينما أخذت الخصائص القومية تدفعه الى الهجو والتقريع .

وحتى اذا لم يكن الكاتب المسرحي المتمرد منفيا بالمعنى الجغرافي ، فانه يحس احساس الأجنبي مادام قد فقد شعوره بالانتماء • فهو غريب عن أسرته ، وكالمجذوم بالنسبة للمجتمع ، كافر مارق من الكنيسة • وهو كذلك منبوذ من الناحية المتافيزيقية لأنه ما يكاد يكف عن الايمان بالله حتى يغدو مملقا من الناحية الروحية • وهنا يقول « كامي » معلقا على « نيتشه » : « ثم يبدأ عهد النفي ، والبحث الذي لا ينتهي عن التبرير ، والحنين الذي لاهدف له، وأشد الأسئلة ايلاما وتمزيقا لنياط القلب، السؤال الذي يتساءله القلب : انى لى ان أشعر بأننى فى وطنى ؟؟. اذ هو السؤال الذيظل نيتشه يردده : «اين وطنى ؛ اننى اسال عنهوأسعى اليه ، ولقد سعيت اليه ولكننى لم أعثر عليه » • وهذا هو ابسن يكتب الى « جورج براندير » لدى عودته الى النرويج فيقول : « وأنا هنا عند خلجان الجليد فى وطنى • ولكن •• ولكن •• ولكن !•••-انى لى أن أجد وطنا ؟ » • هذا هو السؤال الأليم الذى ينبغي على كل كاتب مسرحي متمرد أن يوجهه الى نفسه • انى لى أن أجد وطنا ؟

فلطالما تتردد نغمة المنفى فى المسرح الثورى ، ولطالما تئن المسرحية الحديثة بألم الحنين والوحدة والأسف !

لقد تكهن نيتشه فى كتابه « هكذا قال زرادشت » بنهاية المنفى قائلا : « أنتم يامن تشعرون بالوحدة ، أنتم أيها المنشقون ، يوما ما ستكونون شعبا ، من بينكم أنتم الذين اخترتم أنفسكم سينهض شعب مختار » . وأن الكاتب المسرحي الثورى ليتطلع الى هذه الغاية نفسها؟ بل هو يحاول تحقيقها من خلال مؤلفاته • وكلما ازداد هو عزلة ونسكا، اشتدت رؤيته بالتضامن قوة وتركيزا • ان الروح المبعدة تسعى الى مثيلاتها • وحتى الكتابة للمسرح توصى بهذه الاحتياجات عند الكاتب ، اذ أن رواد المسرح يمثلون مجتمعا مصغرا • ولكن الكاتب المسرحي يريد ان يحول هذاالجمعالى شعبمختار عن طريقفنه وماله من قوةتحويلية. فهو ــ بايجاز ــ أشبه بقسيس مدلل يظل عند رغبته فى القيام بوظيفته ولكنه لا يستطيع أن يؤمن بالأسرار المقدسة المسيحية • ولا بد له فى عالم لا يؤمن بالله ، أن يكون جماعة من الأتباع ، وأن يبتكر طقوسا دينية، وان يخلق دينا وكما يقول كامى : « ان هدم الله وبناء ديانة جديدة هدفان مستمران ومتضاربان من أهداف الثورة » . وهذه الأهداف المتضاربة هى أساس المسرح الثورى حيث يعمل كل كاتب مسرحي على اقامة اتحاد جديد يتولد من انشقاقه ، ويجعل من ثورته ، فرصة لنوع جديد من الهداية •

ويتحدث « سترندبرج » فى « الجحيم » عن ديانة ينتظرها العالم أجمع ، ديانة لا تكون « مهادنة مع الديانات القائمة ، وانما « تقدما نحو الجديد » · هذا هو مطلب المسرح الثورى · وقد يتهادن مع « الديانات القائمة » كتاب على شاكلة « اليوت » و « كلوديل » ، ولكن المسرح الثورى يتميز بالهرطقة اذا لم يكن كله هرطقة · ومع أن سترندبرج وأونيل قد انجذبا بعض الوقت الى النصرانية ، الا أن الكنيسة لم تكن حتى بالنسبة اليهما سوى محطة على طريق رومانسى طويل للبحث عن الايمان · وهذا البحث مشترك بين كتاب المسرح المتمردين ولو أنه يتفرع فى اتجاهات شتى · فبعضهم يتجه الى العلم ، وبعضهم الى السياسة ، وآخرون الى الفن ، وغيرهم الى الشيطنة ، أو البوذية ، أو الهندوكية ، أو الكونفوشيوسية ، ولكن كلا من هذه المذاهب ما هو الا بديل دينى، بل هناك من يعتنق أشد المناهج المادية باعتبارها شكلا من الخلاص الميتافيزيقى . أن « داروينية (١) ابسن ذات ابعاد صوفية . ولا ماركية شو (ب) تقرع من « ديانته الحيوية » . وحتى شيوعية « بريشت » تبدو أشبه ببديل عن دخول الدير · ومن نافلة القول أن نشير الى أنه ما من مذهب من هذه المذاهب يبدو مرضيا كوسيلة للخلاص · لقد اخفق المسرح الثورى فى اقامة كنيسته ، وسجل هذا الاخفاق فى حالة يأس متزايد . كذلك سجلها فى حالة تراجع متزايد . لقد بدات الدرامة تتخذ سمات فن خاص حتى بالرغم من أنها ظلت دائما أشد التعبيرات الأدبية عمومية · ونظرا لانفصال الكاتب الدرامى عن جمهوره وعدم اكتراثه بالقواعد الدرامية ، بدأت المسرحيات الحديثة تتخذ أبعادا ملحمية · فقد أصبحت أطول وأصعب وأقل اهتماما بترابط الأحداث من مسرحيات الماضى · وقد صحب هذا التزايد فى انعدام القالب تزايد فى انعدام الاطراد والتتابع ، وتزايد فى الاستطراد لأن الكاتب المتمرد أصبح مبشرا يدعو الناس الى مذهبه · لقد بدأت المقدمات والبدايات والتعليقات النقدية ، والبيانات ، والتذييلات ، تصحب الأعمال المسرحية ، ولم يعد الكاتب المسرحى ينتج أساطير فحسب ، بل تعليقات على الأساطير أيضا· ويظل تشيخوف وحده فى المسرح الثورى ، غير آبه بالأفكار العامة · أما الآخرون فتشغلهم النظريات والمذاهب وغالبا ما يخرجون على القوالب الدرامية لاجئين الى صيغ وتقنينات خارجة عن العمل الدرامى ·

(ا) نسبة الى « تشارلز داروين » صاحب نظرية النشوء والارتقاء « التطور » ·
(المترجم)

(ب) نسبة الى « لامارك » وهو عالم طبيعة فرنسى ولد قبل داروين ويعتبر ممن مهدوا لنظرية التطور ·
(المترجم)

وبعبارة أخرى ، ان المسرح الثورى شديد الوعى بنفسه كثير الاقحام بنفسه ، الأمر الذى يتفق وحركة رومانسية • والكاتب المسرحى الثورى على غرار غيره من الرومانسيين يزج بنفسه فى مسرحياته الى حدلم يسبق له حتى الآن مثيل • فان من الصعب التمييز بين سترندبرج وأونيل وبين أبطالهما• بينما ابسن وشو يدمجان ذاتيهما فى ذوات أبطالهما الى حد كبير ، وبريشت يخفى تجربته فى مسرحياته ولكنه يجهر بآرائه على لسان الراوية وبيراندييللو وجينيه يصوغان مسرحياتهما فى أبعاد تكاد تكون ذاتية ، وحتى تشخوف يحوم فوق مسرحياته كأنما هو وجود أخلاقى • وسواء أزج الكاتب الحديث بنفسه فى عمله فى شكل أفكار أم شخصية ، فهو ماض فى التعرف على امكانيات شخصيته هو ، فهو لا يصور شخصيات فحسب بل يعظ ، وهو لا يجعل من الآخرين شخصيات مسرحية فحسب بل هو يدرس نفسه • ودراسة الذات هذه ـ وهى شائعة فى الفنون الرومانسية الأخرى ـ لا تعتبر انفصالا جذريا عن التقاليد • ذلك أن مادة الشاعر الغنائى هى دائما مادة ذاتية الى حد كبير ، وحتى عنصر السيرة الذاتية عند « بروست » و « جويس » لا يعتبر انتهاكا لتقاليد وعناصر الشكل ، وهو الشكل الذى يخول لشخصية المؤلف ـ منذ عهد هوميروس ـ نصيبا فى الرواية • لكن ذاتية الكاتب المسرحى المتمرد ، من ناحية أخرى ، فريدة فى بابها ، لأن العرف جرى على أن تكون المسرحية نوعا من المحاكاة ـ محاكاة غير ذاتية ، وموضوعية، ومستقلة ـ مع استبعاد المؤلف منها •

ومع ذلك فان ذاتية المسرح الثورى ما هى الا ذاتية جزئية فحسب ، لأن الكاتب المتمرد مازال يراعى مقتضيات الشكل • فالمسرحية تسير على شكل حوار ، والحوار يتضمن النقاش والصراع • وبدون المناقشة تنقلب المسرحية الى دعاية • وبدون الصراع تصبح المسرحية مجرد تخيلات •وقد يرغب الكاتب المتمرد فى أن يعيش ثورته كلها فى فنه ولكن وعيهالموضوعى يحد من هذه الرغبة . فالتخيلات الشخصية والأفكار المجردة تدخل الى المسرحية الحديثة ، ولكن الحديث الملموس والمحاكاة باقيان • ان ذاتية المؤلف تشارك الآخرين فى المسرح • ان خشبة المسرح ذات طبقتين لأن الفنان نفسه منقسم ، منقسم فى موقفه ازاء نفسه ، وازاء الحياة ، وازاء العالم . وهنا يقول كامى : « ان الخلق الفنى هو مطالبة بالوحدة ورفض للعالم . الا أنه يرفض العالم بسبب مايفتقر اليه واحيانا بسبب ما هو عليه » • كذلك الحال مع الخلق الدرامى • فان الثائر الذى يرغب فى تغيير العالم هو أيضا فنان ينبغى عليه أن يمثل العالم بدقة • والرومانسى الذى يريد أن يحطم كل الحواجز هو أيضا كلاسيكى يتقبل الحدود فى الحياة والفن • وهذا الجمع بين رغبتين متعارضتين يجعل الكاتب المسرحى الثائر

يتردد بين السلب والايجاب ، بين التمرد والواقع · وهو اذ يعجز عن السيطرة على تناقضاته ، يدخلها فى مسرحياته وهو ممتن لهذا القالب الذى لا يتحتم فيه حسم التوتر ·

وهكذا ، بينما يجعل كل كاتب متمرد من الثورة موضوعه الرئيسى ، اذا به ينتقد الثورة أيضا باسم الواقع ، وبينما هو يدمج ذاته فى ذوات شخصياته المتمردة اذا به يندد بهم أيضا · ان ابسن ـ بنوع خاص ـ يتعرض للثورة فى ابهام ، فهو يمجدها ثم يعاقبها ، ولكن هذا الابهام قائم عند كبار الكتاب المسرحيين جميعا · فالثائر عند شو هو معقد رجاء العالم وهو فى ذات الوقت خطيب أجوف · وهو عند تشيخوف متقاعس بليد بالرغم من خطبه العنيفة · وهو عند بريشت يجسد النزعة الى التغيير والنزعة الى التكيف · وهو عند سترندبرج ، وأونيل ، وبيراندييللو تهدأ ثائرته فيتحول الى رواقى كئيب بعد فشل كل أحلامه · وهو عند جينيه يتطور ليصبح هو السلطة نفسها التى يريد القضاء عليها · ان فكرة الثورة تظل صافية ومطلقة ، ولكن عملية الثورة تظل فى العادة مصدر توتر أو معاناة أو يأس · وفى حين تكون الشخصية المتمردة امتدادا للكاتب المسرحى ، يقوم الكاتب المسرحى دائما بفحص نتائج أعماله ·

وان هذا الصراع بين الفكرة والفعل ـ بين التصور والتنفيذ ـ هو الذى يكون الجدل المنطقى الرئيسى فى المسرحية الحديثة · لأن الكاتب المتمرد هو شخص يحلم ويضع أحلامه موضع الاختبار · وقد يفسر ذلك لماذا كان الصراع بين الوهم والواقع موضوعا هاما فى المسرحية الحديثة، فالوهم والواقع هما القطبان التوأمان فى مخيلة الكاتب المسرحى · فكل الثائرين الصادقين يمقتون الواقع ويدأبون بدون كلل على تغييره ، ولكن ما من فنان صادق يستطيع أن ينسحب تماما من عالم المادة · وكلما ازداد الفنان تمردا ، ازداد لجوءه الى جو الخيالات والأوهام ، ولكن حتى أشد الفنانين ذاتية فى المسرح الثورى ينجذبون بدون مقاومة عائدين الى العالم المادى الملموس الذين يريدون الفرار منه · ان مناظر الأحلام عند سترندبرج أو جينيه قريبة الشبه بالمناظر التى نراها من نوافذنا · ان تحت مسرحية المظاهر نمطا لحقائق ملموسة ·

وقد يفسر هذا أسلوب المسرحية الحديثة ، وقد يفسر بنوع خاص واقعيتها الغامضة · ان علامة العبقرية عند ذلك الرومانسى الفحل « جان جاك روسو » هى رفضه المحاكاة والتقليد · ولقد أراد بهذه الملاحظة أن يعبر عن اشمئزازه من الواقع · ويوضح بيراندييللو ملاحظة روسو

بقوله : « ان الانسان عندما يقلد نموذجا سابقا ، ينكر شخصيته ويظل ، بحكم الضرورة ، وراء النموذج » ، كلما أمعن أحد فى محاكاة الواقع ، قل تحقيقه لذاته . ويزيد « كامى » على ذلك فيوضح كيف يكون أشد الأساليب فردية علامة على اشد الثورات حدة ، بينما تكون الواقعية ـ باخضاعها لذاتها ـ التعبير الجمالى الرسمى لأنظمة الحكم الكلية . ومع ذلك نجد كثيرا من أشد الكتاب المسرحيين الحديثين فردية ، يكتبون بأسلوب واقعى الى حد ما .

بيد انه يجب أن يكون مفهوما ان الواقعية الدرامية الحديثة مخادعة. فكما أن الكتاب المسرحيين المعادين للواقعية يستعينون بالواقع ، كذلك يقتصر عمل الكتاب الواقعيين على مجرد التسامى بفرديتهم الرومانسية فى أسلوب مهذب . فهـذا هو « ادموند ويلسون » يحدثنا كيف أن « فلوبير » ـ بحبه « لما هو فاخر وغير مستأنس » ـ أجبر نفسه على أن يكتب فى نثر مقيد عن « حقارة فرنسا البورجوازية المعاصرة وتفاهتها » . وهذا يصف على وجه الدقة التطور الارادى للكاتب المسرحى الواقعى الحديث . فابسن ـ الذى يعتبر أبا للواقعية الحديثة ـ يستهل حياته بملاحم مسرفة ، فيحتفى بالانسان فى الطبيعة ، ثم يتجه نحو ما يبدو أنه أشد القوالب نثرية ، ولكن تحت السطح الممل تظل رومانسيته القديمة تتفجر . وحتى مسرحياته « الحديثة » ما هى الا ثورة مستترة. ان مشكلة ابسن تظل هى المشكلة التى يجب على كل كاتب مسرحى حديث أن يحلها لنفسه : كيف يعثر على تلك الصلة التى لا بد منها بين عالمى الطبيعة والخيال ، بدون أن يطرح الواقع تماما ! وهكذا بينما قد يرغب الثائر فى الانسحاب الى الطبيعة غير المستأنسة أو الى عالم من اختراعه هو ، اذا بمسرحياته فى أغلب الأحوال تدور فى عالم ذى احتمالات معقولة : مواطنون معاصرون فى غرف استقبال حضرية يتخاطبون باللغة اليومية العديمة الألوان .

وليست تلك بطبيعة الحال اللغة المثالية لهؤلاء الذين يفضلون بدون شك أن يطلقوا العنان لخيالاتهم وأن يسموا بلغتهم ويندفعوا نحو ثورة حادة . ولكن لكى يثور أحد على العالم لا بد له من أن يظل يواجهه . وهنا تكمن تناقضات الكاتب المسرحى الثائر . فهو يود أن يمجد المثل الأعلى ، ولكنه سجين الواقع . وهو يود أن يبرر ذاته ، ولكن عليه كذلك أن يبحث مطالب الآخرين . وهو يود أن يتغنى بالنشوة ، بالفطرة ، بالسكر ، ولكن عليه أن يواجه العالم بقيوده وسآمته .

فالمسرح الثورى اذن هو معبد لكاهن بدون اله ، بدون أرثوذوكسية، بل بدون كثير من المصلين ، كاهن يؤدى طقوسه فى بناء ذى طراز قبيح

هو طراز العبث • انه بمثابة مبشر يدعو الى التنافر فينشر انجيل التمرد محاولا أن يقيم رؤياه التى أوحى اليه بها مكان القيم التقليدية ، محاولا أن يرتجل طقوسا من بين الكبت والعذاب • وبدلا من أساطير التجمع يقدم أساطير التشتت ، وبدلا من خطب العزاء والسلوى يتقدم بمطالب أليمة ، وبدلا من صلاة التقبل والتسليم يقدم صلاة الشكوى • انه كاهن مارق يود فى قرارة نفسه أن يصبح الها • وقد اتخذ قول « لوسيفر » الشيطان : « لا عبودية » شعارا له وأصبح هو روح النفى والرفض ، والرجل الذى يقول « لا » ، ويطارد « نعم » على طول طرق الثورة التى لا حصر لها •

ورسم خريطة لهذه الطرق هو الغاية من هذا الكتاب • وهى عملية عسيرة ومعقدة ، لأن اتجاهات هذه الطرق تختلف باختلاف كل كاتب • ولكننا نستطيع على وجه العموم أن نتبين ثلاثة طرق رئيسية تصب فيها هذه الفروع • الأول عريض للغاية ، والثانى أضيق ، والثالث شارع ذو اتجاه واحد ، لأن المسرحية الحديثة تزداد انحصارا باطراد كلما أخذت مقتضيات العصر تحد من احتمالات الثورة • ولقد سميت هذه الفئات الثلاث للثورة : خلاصية ، واجتماعية ، ووجودية(*) • وسنتعرض لها فيما بعد بتفصيل أكبر ، ولكننى أحددها تحديدا سريعا بالاشارة الى الصورتين اللتين أشرت اليهما فى البداية : فالثورة الخلاصية تحدث عندما يثور الكاتب المسرحى على الرب ويحاول أن يأخذ مكانه : هنا يتأمل الكاهن خياله فى المرآة • وتحدث الثورة الاجتماعية عندما يثور الكاتب على العرف والأخلاق والقيم فى التكوين الاجتماعى : هنا يوجه الكاهن المرآة الى الجمهور • وتحدث الثورة الوجودية عندما يثور الكاتب على ظروف وجوده : هنا يوجه الكاهن المرآة الى الفضاء • ويمكن اعتبار كل واحد من الكتاب الثمانية الذين ذكرناهم هنا — بل يمكن فى الحقيقة اعتبار معظم كتاب المسرح الحديث — ثوارا خلاصيين أو اجتماعيين أو وجوديين • ويدخل بعضهم فى فئة واحدة ، والبعض الآخر فى فئتين ، والثالث فى الفئات الثلاث جميعا • ولتوضيح ذلك لا بد لنا من بحث خلفية كل جانب من جوانب الثورة الدرامية وطبيعته وأسلوبه •

(*) هى بالانجليزية messianic, social, existential ومع أننى ترجمت كلمة messianic • خلاصية • الا أننى اود أن يدرك القارىء أن ما يقصده المؤلف هو أن الكاتب المسرحى يتشبه بالمسيح فكأنما يجعل من نفسه ربا او نبيا فيحاول أن يخلص العالم من شروره وفقا لعقيدته هو • وبهذا المعنى تتكرر هذه الصفة كثيرا فى الكتاب • (المترجم)

ان الثورة الخلاصية هى المرحلة الأولى للمسرحية الحديثة ، وهى أشد المراحل رومانسية بدون خجل أو تستر . ونجدها عند ابسن ، وسترندبرج ، وشو ، وأونيل ، وهى تظهر من جديد عند چينيه ، وتميز كتابا أقل شانا مثل فاجنر ، ودانونسيو ، وسارتر ، وكامى . والمقصود بالمسرحية الخلاصية أن تكون عملا من أعمال الوحى ، لأنها تدور حول أفكار وأفعال مسيح جديد ، يعتقد أن العناية أهلته لأن يحل محل الاله القديم ويغير حياة الانسان . ان الثورة الخلاصية هى أشد الثورات الدرامية جميعا ذاتية وطموحا وأنانية وسعة انتشار فى المسرح الحديث بحيث يضطر المرء الى أن يقول ان المسرحية الحديثة بدأ ظهورها الحقيقى فى ملاحم ابسن الأولى وليس فى مسرحياته « العصرية » المتأخرة . ذلك أن الخلاصية هى التى تفجر المسرح الثورى . ومع أن الانفجار يبلغ أقصاه فى بداية الحركة عندما يتفجر الكاتب برومانسية متمردة ويبدو له كل شىء ممكنا ، الا أن صداه يتردد فى المسرح الحديث كله .

ان المسرحية الخلاصية أداة للتحرير المطلق لاتتقيد بقواعد درامية أو حدود بشرية . من خلال هذه الأداة يروى الكاتب ظمأه الذى لايرتوى الى اللانهائى . انه يتصور الكون صورة ممتدة لشخصيته هو ، يمكن تغييرها أو معالجتها بارادة فوق البشرية ، يتصور نفسه « خالقا » أسمى من الله ومقدرا له أن يحول الحياة الى شىء أكثر نظاما من هذه « الكلفتة » التى لا معنى لها والتى يراها من حوله . ويشير سترندبرج الى ذلك فى الجزء الأول من مسرحيته « الطريق الى دمشق » على لسان « الغريب » الذى هو المؤلف نفسه :

> وأشعر بروحى تنمو وتنتشر لتصبح رقيقة لا نهائية . أنا فى كل مكان ، فى المحيط الذى هو دمى ، فى الصخور التى هى عظامى ، فى الأشجار ، فى الأزهار ، ورأسى تطاول السماء . أستطيع أن أشرف على الكون كله . أنا الكون . وأشعر بقوة الخالق فى نفسى لأننى أنا « هو » . وأتمنى أن آخذ الكل فى قبضة يدى وأعيد صياغته شيئا اكمل وأبقى وأجمل . أريد كل الخلق وكل الخلائق أن يكونوا سعداء ، وأن يولدوا بدون الم ، ويعيشوا بدون عذاب ، ويموتوا فى هدوء الرضى .

هنا حيث يتصور سترندبرج نفسه ماردا منزها ـ يتولى سلطات الهية ويعيد صياغة الكون وفقا لخطته هو ـ هنا جوهر الثورة الخلاصية .

وسترندبرج هو أقل الكتاب الخلاصيين تكتما بشأن نزوعه الشخصي الشديد الى التاله ، ولكن قوله النهم « أنا أريد » ـ الذى هو صيحة السخط الدائم ـ يتردد فى جميع المسرحيات التى من هذا النوع ، انه صوت ارادة القوة • لقد قال نيتشه : « ماتت الآلهة جميعا ، والآن نريد للانسان العالى أن يعيش » ••• ان الثائر الخلاصى يردد هذا المطلب • وابسن فى مسرحيته « الامبراطور والجليلى » يتنبأ بامبراطورية ثالثة للارادة « تتحقق فيها الصيحة الحالية التى تدعو الى الثورة » و « لن تكون ثمة حاجة الى أن يموت الناس لكى يعيشوا كآلهة على الأرض »• وشو فى مسرحيته « الانسان العادى والانسان العالى » يتصور فى المستقبل انسانا « قديرا على كل شىء ، عالما بكل شىء ، معصوما من الخطأ ، وهو فوق ذلك على قدر تام لا شبهة فيه من الوعى الذاتى ، انه باختصار ، اله » • ويقدم شو هذه الألوهية بوعيها الذاتى فى الجزء الأخير من مسرحية « العودة الى متوشالح » • و « سيجفريد » بطل « فاجنر » يكسر رمح الاله « ووتان » بسيفه « نوثانج » ليصبح هو البطل المقدس• و « كاليجولا » بطل « كامى » يصوب الى « فوق الآلهة بكثير ••• ليستولى على مملكة يكون المستحيل فيها ملكا » • و « ألعازار » بطل «أونيل» فى مسرحية «ضحك العازار» يعلن «أن عظمة الانسان هى أنه ما من اله يستطيع أن ينقذه •• حتى يصبح هو الها » • ومدير الشرطة عند « چينيه » فى مسرحية « الشرفة » يحيل تحرقه الى الشهرة والصيت تمردا على السماوات نفسها •

خلاصة القول : ان البطل الخلاصى هو انسان عال «سوبرمان» يجمع بين صفات الرجل الشرير والرجل الخير ، بين صفات رجل يقضى على عقيدة ورجل يقيم كنيسة • وهو كرجل خير يسير على نهج الأبطال الرومانسيين الأوائل : «كارل مور» عند شيلر ، و «جوتز» عند جيته و « هرنانى » عند هوجو ، انه طريد القانون ، يشن الحرب على المجتمع ويسعى الى الاشباع التام بعيدا عن القوانين المصطلح عليها (وكذلك بطلات الدراما الخلاصية مثل سولويج وأجنيس عند ابسن والسيدة عند سترندبرج وبرانهيلد عند واجنر وآن هوايتفيلد عند شو ـ كل أولئك ينتمين الى نمط من انماط الدراما السابقة الرومانسية وهو ewig Weibliche ومع ذلك فان صراع البطل الخلاصى مع الله يجعله اقرب الى شخصية « بروميثيوس » عند اسخيلوس و « فاوست» عند جيته ، ومن باب أولى « تامبرلين » عند مارلو ، الذى أراد « أن يرفع رايات سوداء الى قبة السماء دلالة على ذبح الآلهة » . ونحن نستطيع فى الواقع ان نجد أنماطا أولى للبطل الخلاصى فى جميع الأساطير والأديان الثورية : لوسيفر ، مفيستوفوليس ، قايين ، يهوذا ، دون جوان ، فان

قابيل ويهوذا على سبيل المثال هما من بين المتمردين الذين يظهرون فى رؤية يراها الامبراطور جوليان احد ابطال ابسن اذ يقول : « رجلان متحرران بمقتضى الضرورة » مبينا الطريق الى تمرده هو . و «الغريب» عند سترندبرج يقول « أنا قابيل ، هل تفهم ؟ » ويلهو بعمل الشيطان. وقابيل « الابن الثائر » هو كذلك شخصيـــة بارزة فى « العودة الى متوشالح » ، كما أن « دون جوان » الذى هو « عدو الله » هو بطـل «الانسان العادى والانسان العالى» . وچينيه يشبه نفسه بـ « لوسيفر، يبارز الله بالسيف » ، وشخصية « ديون أنتونى » عند أونيل تتطور فى مسرحيته « الاله العظيم براون » الى شكل لـ « فاوست » متحـالفا مع الشيطان . ان البطل الخلاصى باختصار ، يشعر بأنه ملعون ويستمد تحديه وقوته من أعمق ينابيع الشر .

والبطل الخلاصى بوصفه فاعلا للشر يريد أن يقتل الدين ويمحو النظام القديم ، وبوصفه فاعلا للخير يريد أن يقيم نظاما من عنده هو . وهو ، مثل « برومثيوس » ، يتحدى السماء فى سبيل الانسان ، ولكنه ، مثل موسى وعيسى وبوذا وبراهما وكونفوشيوس ، يحـاول أن يضع قـوانين جديدة ويقدم نفسه كمنقذ لديه وسيلة الخلاص . وهو كمعظم المنقذين يلقى مصير كبش الفداء على يد الجمـاهير ، والغدر بالبطـل المخلص هو الذروة الدرامية للمسرحية الخلاصية . ولكن عقيدته هى عمادها الفكرى. وهذه العقيدة هى بالطبع عقيدة المؤلف ، وتتضمن معتقداته والتزاماته الشخصية . فهو يخطط مسرحيته اذن كدين خلاق أو كتابات مقدسة أو أدب الحكمة كأنما هى المقابل الحديث للأناجيل والقرآن وأمثال كونفوشيوس والأديانيشادز .

ومن ثمة فان المسرحية الخلاصية ملتزمة ومنهجية ، هى مسرحية فلسـفية على منوال « فاوست » لجـوته . وهى كذلك طنانة وخطابيـة وتتبعثر فى الاستطرادات وفى النثر غير الدرامى ، كما هو الحال فى « دليل الثوريين » الذى ذيل به شو مسرحية «الانسان العادى والانسان العالى » .. وليست الأمثال والشعارات الثورية أمرا غـير عادى فى مثل هذه المسرحيات : « اما الكل واما لاشىء « (براند) ، « الموت حتى الموت القديم » (ضحك العازار) . وهى مسرحية تتميز بلهجة الوعظ والتحذير . أما فيما يتعلق بعقيدتها فهى ليست بالعقيـدة التى تترك أثرا كبيرا فى النفس اذا انتزعناها من المسرحية نفسها . ذلك أن العقائد المختلفة فى هذه المسرحيات الخلاصية ــ سواء أكانت فلسفة الارادة عند ابسن أم ديانة الفن عند ڤاجنر ، أم الاستسلام الهندوكى عنـــد سترندبرج أم قوة الحياة عند شو أم الديونيزية الجديدة عند أونيـل

أم الايمان بالجريمة والشر عند چيليه ـ هذه العقائد كلها لا هى شاملة كل الشمول ولا هى مقنعة كل الاقناع ولا هى أصيلة كل الأصالة (معظم هذه المادة مأخوذة من مفكرين ثوريين آخرين مثل كيركجورد، وشوبنهور، ونيتشه ، ودستويفسكى ، و د . ه . لورنس) . وبعد ذلك يظل الأمر الهام فى المسرحية الخلاصية ليس هو مضمونها الفلسفى بقدر ما هو موقفها الثورى وسعيها الدائب الى التلاحم فى عالم الآلهة المهجورة .

نقول بايجاز: أن المسرحية الخلاصية هى اعداد درامى للبحث الرومانسى عن الايمان ، وهى بهذه الصفة أشد الأشكال ذاتية فى المسرح الثورى وتقوم بوظيفة الانجيل الذى يقدمه كاتب المسرح . ولا نعنى بذلك أن نقول : أن مادتها سيرة ذاتية (ولو أنها كذلك فى بعض الأحيان) وانما نقول : ان الكاتب الخلاصى يكون دائما ذا شبه قوى ببطلة : ذلك أن البطل الخلاصى هو ـ بطريقة أو بأخرى ـ امتداد للكاتب الخلاصى الذى يضفى على نفسه ـ تبعا لذلك ـ قدرات أسمى من قدرات البشر . ان البطل هو تحقيق خيالى لأحلام الكاتب المسرحى ، انه ينفذ بالنيابة عن الكاتب تخيلاته الاخلاقية . وقد أقر ابسن بأن «براند» و «بيرجنت» و «الامبراطور جوليان » يمثلون جوانب من نفسه . كما أن فاجنر شبه « سيجفريد » بنفسه وسمى ابنه باسمه ووضع سترندبرج ذاته فى ذات بطله «الغريب» .. وكذلك فعل أونيل مع معظم شخصياته الرئيسية ، كما كان شو يشارك شخصياته « القدامى » فى كثير (كثير جدا) من الصفات .

ومن ناحية اخرى يباعد كل كاتب مسرحى بينه وبين مسرحيته . فعقيدة البطل الخلاصية تكاد تلقى الرفض على الدوام ، والبطل نفسه لا يحرز الألوهية أبدا لأن الكاتب يتخلى عنه فى العادة فى آخر المسرحية، فهذا جوليان عند ابسن يموت ضحية لقوى الدفع الذاتية ، وبراند يتلقى التأنيب من اله الحب ، والغريب عند سترندبرج ينتهى على عتبة دير تحجب عينيه الشكوك والتناقضات ، وديون أنتونى عند أونيل يلفظ انفاسه الأخيرة فى عذاب الشك وبغض الذات، ومتمردو جينيه الشياطين يدركون أن ثورتهم لا يمكن أن تنجح مادام الله هو « المنتصر النهائى » . وفى الجزء الأخير من « العودة الى متوشالح » يزج شو بنفسه الى عالم فى المستقبل تتحقق فيه كل نبوءاته ، ولكن تلك هى المرة الوحيدة فى المسرح الثورى التى نجد فيها الأمانى اليوطوبية تتحقق . لأنه حتى فى المسرحية الخلاصية ـ التى هى أجرأ الثورات المسرحية كافة وأحفلها بالأمانى وأشدها ذاتية ـ نجد الحافز الرومانسى نحو الحرية مقيدا بعض القيد . وبالرغم من بروز الأفكار الذاتية فان المسرحية تظل فى قالب صراع ، صدام بين رغبات البطل المثالية وبين العقبات التى لا يمكن التغلب عليها فى العالم الحقيقى .

ومن الطبيعي أن يكون تصور المسرحية الخلاصية على مقياس كبير ، فهي دائما طويلة للغاية وفي بعض الأحيان ونظرا لثـــورة الفنان على القواعد تكاد تكون غير صالحـة للتمثيل ، ولو أن من الواضح أن الذى صاغها كاتب مسرحي • ان تمثيل مسرحية « براند » يســـتغرق سبع ســـاعات على الأقل ، و « الامبراطور والجليلى » مسرحية مزدوجة ، و « الطريق الى دمشق » ثلاثية ، و « العودة الى متوشالح » توراة مابعد البيولوجيا ومسلسلة « الحلقة » لفاجنر لا بد من أدائها في أربع أمسيات متتالية كل منها منهك مضن • وطول المسرحية الخلاصية يوحى بوظيفتها الانجيلية كما يوحى بتكوينها الملحمى • وقلما نجد فى مسرحية كهـــذه خطة موحدة وانما هى تضم بدلا من ذلك مشاهد للأحداث مع تغيير كبير فى المناظر • أما فيما يتعلق بمكان الأحداث ، فهى تدور اما فى المـاضى (الامبراطور والجليلى) ، واما فى المســتقبل (العودة الى متوشـــالح) ، واما فى مكان وزمان غير محددين كما فى الأحلام (الطريق الى دمشق)• وعندما يكون المكان معاصرا (الانسان العادى والانســان العالى) يضيف الكاتب أحد مناظر الأحلام عند نقطة ما فى المسرحيـــة (دون جوان فى الجحيم) ليجعل المسرحية على مبعدة منا • وبالرغم من هذا النأى والتباعد فان علاقة المسرحية الخلاصية بالعصر الحديث ليست محل شك أبدا • فكما أن نيتشه استخدم الاله الفـــارسى القديم « زرادشت » ليعبر عن فلســفته الحديثة ، كذلك يستخدم الكاتب المسرحى الخلاصى شخصياته لتقوم بثورته وتعبر عن فكرته فى الخلاص •

أما من الناحية الأدبية فان المسرحية الخلاصية تدخل فى نطاق الأسطورة أو الرواية الخيالية لأن شخصياتها الرئيسية ينطبق عليها التعريف الذى قـــدمه « نورثراب فراى » فى « تشريح النقد » ، فالبطل الأسطورى « أسمى فى (النـوع) من كل من النـاس الآخرين ومن بيئة النـاس الآخـرين » ، والبطـل الرومانسى « أسمى فى (الدرجة) من النـاس الآخرين ومن بيئته » • وتصرفاته هى أعمال رائعة لشخص خارق للطبيعة، وهو تارة الاله ، وتارة أخرى بطـــل عظيم ، وثالثة شخص حالم يتلقى الوحى • الا أن سموه لا يرجع الى نبـل مولده ، أو بسالته البدنية ، أو أفعاله المعجزة ، بقدر ما يرجع الى تصرفات أخلاقية عالية معينة وصفات روحية ترفعه فوق الرجل العادى •• كان ابسن يتطلع الى « أرستقراطية فى الأخلاق والارادة والعقل » ، ونيتشه الى « نوع جديد من النبل ••• يكون نقيضا لحكم العامة والملوك جميعا » • تلك هى الطبقـة التى ينتمى اليها البطل الخلاصى • فبالرغم مما فيه من لمسة الهية ، فهو ما يزال من الفانين • (ان « المعمرين » عند شو يعيشون حتى يتجاوزوا الثلاثمائة ،

و « مدير الشرطة » عند چينية يحكم ألفى عام ، ولكن معظم الأبطال الخلاصيين يواجهون الموت وخيبة الأمل فى نهاية الأمر) ٠

وأخيرا نقول : أن لغة المسرحية المسيحية لغة رفيعة سامية محلقة ٠ وبعض هذه المسرحيات تكتب شعرا وبعضها نثرا رفيعا ٠ ولكن اللفظ فى هذه المسرحيات هو دائما كهنوتى ، ما لم يكن طنانا ، لأن المسرحية الخلاصية مشبعة بروح تنبئية قوية ، انها أحدث انجيل للؤلف الذى يقوم بوظيفة نبى يوحى اليه ، يسلم وحيه المستنير الى عالم يعمه فى الظلام ٠

أما المرحلة الثانية من مراحل المسرح الحديث ، وهى « الثورة الاجتماعية » فأقل طموحا بكثير ، ولو أنها أشد ألفة بكثير لدى رواد المسرح الحديث ، وهى التى تميز أشهر مسرحيات المسرح المعاصر . فالثورة الاجتماعية تسيطر على مسرحيات ابسن « العصرية » ، وعلى مسرحيات سترندبرج « الطبيعية » ، وعلى أفعال تشيخوف الداخلية ، وعلى معظم مسرحيات شو وكثير من مسرحيات بريشت وبعض مسرحيات بيراندييللو وكذلك مسرحيات سينج ولوركا التى تتناول الفلاحين ودورنمات ، وكل مسرحيات الكتاب الثانويين أمثال أوكيزى ، وأوديتس، وميلر ، وأوزبورن ، وويسكر ، وفريتش ٠ والثورة الاجتماعية هى بطبيعة الحال جانب من جوانب المسرحية الخلاصية لكنها تكون هنا خاضعة لأمور أخرى ، فاذا هى سيطرت على المسرحية ، كانت فى العادة مظهرا متواضعا الى حد ما ٠ هنا ينتقل ثقل المسرحية من اقتراح العلاجات الجذرية الى التشخيص الدقيق ، فنجد المريض يحتل خشبة المسرح بينما يتراجع الطبيب وراء الكواليس ٠ وبدلا من أن يفحص الكاتب الاجتماعى العلاقة بين الانسان وربه ـ يركز جهده على الانسان فى مجتمعه ، فى صراعه مع المجتمع والحكومة والكنيسة والأسرة ٠

ويقابل ذلك تغيير فى القالب الدرامى ، فبدلا من المسرحية ذات الأحداث المتعددة نجد مسرحية ذات ثلاثة فصول أو أربعة ، مسرحية تتخلى عن الزخرف لتصبح مسرحية محكمة ، محبوكة ، جيدة الصنعة ٠ فالمسرحية الاجتماعية هى مسرحية كلاسيكية بالمعنى الذى حدده «ادموند ويلسون » للكلاسيكية ، فهى « فى ميدان السياسة والأخلاق انشغال بالمجتمع ككل ، وفى الفن مثل أعلى للموضوعية » ٠ واذا كانت المسرحية الاجتماعية تعبيرية من آن لآخر ، الا أنها تكون فى الأغلب مكتوبة بالأسلوب الواقعى أو الطبيعى الذى هو خير وسيلة للاحتفاظ بالمثل الأعلى الموضوعى ٠ فالاغراق فى الحسية والتدفق والخصوبة فى المسرحية الخلاصية يختفيان لتحل محلهما مشاعر أكثر انضباطا وانصياعا، اذ يختفى الكاتب

ويدع الحدث المسرحي يتحدث عن نفسه ؛ وتثار المشاكل الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والاقتصادية في جو من عدم التحيز ، وتشيع النظرات الاجتماعية والنفسية ، وتأخذ الأفكار العلمية في التأثير في الكاتب المسرحي وخصوصا نظرية « داروين » في الوراثة والبيئة . فان ابسن ، وسترندبرج ، وشو ، وبريشت يعتبرون أنفسهم كعلماء أدبيين خاضعين لتأثير داروين أو لامارك أو ماركس ـ بينما تشيخوف الذى لا يدعى لنفسه أى تأثير فكرى ، يتمسك بمثل أعلى من التجرد أو نزاهة القانون .

أما بخصوص الشخصيات فان المسرحية الاجتماعية تضع المجتمع المعاصر على خشبة المسرح وتستمد شخصياتها الدرامية من الطبقة الوسطى . فالبطل أو الشخصية الرئيسية يخضع لما يخضع له سائرنا من قوانين ويشاطرنا نفس الطموح (أو الافتقار اليه) ويؤدى نفس الواجبات المنزلية ، ويتحدث بالنثر غير المحبب كما نتحدث ، وتنكمش القابه البشرية الى الطول العادى ، وتطبق على الانسان بيئته . فان « براند » عند ابسن يشق طريقه الى الأعالى ليموت ، ولكن « أوزولد آلفنج » محكوم عليه بالتجمد والركود بفعل المرض الموروث واضطهاد البيئة ، و « الغريب » عند سترندبرج يتمتع بحرية الحلم ولكن«الأب» سجين فى قميص المجانين ، و « جون تانر » عند شو مشغول بمستقبل الجنس البشرى ولكن « كانديدا » تهتم فى المقام الأول بالمشاكل المنزلية. لقد حلت محل امبراطوريات المسرحية الخلاصية مدن مزدحمة تتصبب عرقا ، والشمس غدت بعيدة المنال ، والامكانيات البشرية آخذة فى التضاؤل . ان سكان المدن عند ابسن يتدهورون فى « صالوناتهم الغثة » . وشخصيات السادة عند تشيخوف تصاب بالشلل من جراء الخمود وفقدان الحس ، والشخصيات التهربية عند بيراندياللو تتجمد فى الوهم ، والمضطهدون عند بريشت لا يملكون حتى أن يعبروا عن آرائهم الشخصية . ان زئير الأسد يغرق فى مأساة الحمل . وبدلا من « أنا أريد » و « أنا مصمم » نجد « أنا أقبل » . ويصبح التهادن ، والتكيف ، وحب البقاء هو القاعدة ـ اذ يتراجع الانسان عن حدوده ويبدأ يشق حياته الهوينى فى حرص وحذر .

وفى ظل هذه الظروف يكون من العجيب أن تظل الثورة قائمة على الاطلاق ، الا أن الأسلوب الكلاسيكى للمسرحية الاجتماعية يقوم ـ كما ذكرت آنفا ـ على أساس رومانسى الجوهر . فهذا ابسن يعدل عن المسرحية الخلاصية لأنها ، بسبب كونها موجهة الى الفنان وليس الى الجمهور ، لا تصلح لتمثيل الحياة العصرية ، ولكنه لا يعدل أبدا عن ميوله الثورية . كذلك نرى أن تحاملات سترندبرج العنيفة تجعل محاولاته فى

« الطبيعية » مثار استهزاء ، وآلام بيراندييللو الميتافيزيقية تتخلل واقعيته الظاهرة ، وطبيعة بريشت الفوضوية تجعل مسرحياته الاجتماعية تفيض غضبا واستهزاء . بل ان الكاتب المسرحى الثائر يدخل المسرحية الاجتماعية من آن لآخر ـ ولو متنكرا ـ كما هو شأن دكتور ستوكمان فى « عدو الشعب » ، وجان فى « مس جوليا » ، وكابتين شوتوفر فى « منزل القلوب المحطمة » ، ولوديسى فى « اذا رأيت ذلك » ، وماكى فى « أوبرا الثلاثة بنسات » . وحتى فى المسرحيات الأشد من ذلك موضوعية ـ مثل مسرحيات تشيخوف ـ نجد أن الثورة ما زالت تزأر فى أعماقها . ان الكتابة للمتفرجين العصريين تعنى ، كما كان أبسن يرى ، التخلى عن الروح البطولية الذاتية ، ولكن الحدث نفسه فى المسرحية الاجتماعية هو شكل من أشكال الثورة نظرا لأنه هجوم على مفاسد العصر .

قصارى القول : ان المسرحية الاجتماعية تمثل الحياة الحديثة لتلهب ظهرها بالسياط ، انها محاكاة أساسا بهدف السخرية منها ـ الا أن ثورة كهذه تكون سلبية . فقد يظل الكاتب المسرحى يحاول قتل الايمان بالله (اذ لم يكن ذلك الا عن طريق محاربة المؤسسات الدينية والشخصيات ذات السلطة الدينية) ولكنه لم يعد يأبه كثيرا باقامة ديانة جديدة . ان الثائر الاجتماعى قلما يقترح بديلا محددا لما يريد أن يهدمه . صحيح أن مسرحيات الدعاية ومسرحيات المشاكل ما هى الا نتاج للثورة الاجتماعية، ولكننى أستبعد مثل هذه المسرحيات من هذه الدراسة . فعندما يكتب « شون أوكيزى » عن ثورة شيوعية تجلب اللذة الحسية الى أيرلنده البيوريتانية (الطهرية)، أو عندما يستثير «آرثر ملر» عطفنا على سوء حال الرجل العادى ، فنحن عندئذ لا نواجه أثرا فنيا بقدر ما نواجه كتابات سياسية أو لفتات اجتماعية ، ويجب أن يكون الحكم على هذه الأعمال واللفتات بالمقاييس النفعية وليس بالمقاييس الأدبية . أما بخصوص كل من شو وبريشت فقد يكونان أيضا ثوريين سياسيين ولكنا نجد أن مسرحياتهما من حيث تأثرها بأيديولوجية ايجابية لا تجنح الى التطرف . والواقع أن اشتراكية شو التى يبحثها بافاضة فى مقدماته تظل خارج مسرحياته ، بينما نجد أن شيوعية بريشت مسألة ضمنية فى كل شىء ما عدا مسرحياته التحريضية الصريحة . ان كبار الثوريين الاجتماعيين فوضويون فلسفيون مهما تكن ميولهم سياسية لأنهم يظهرون مقتا عميقا لكل شكل من أشكال التنظيم البشرى ان لم يكن للجنس البشرى نفسه .

وفى وسع الثائر الاجتماعى أن يعود بميراثه الى ليللو ، وستيل ، وديديرو ، وبومارشيه ، ولسينج ، وهيبيل ، ولو أنه يختلف عن هؤلاء الكتاب البورجوازيين فى عداوته الساخرة وكراهيته لحياة الطبقة

الوسطى . فبدلا من الصانع الطيب أو التاجر الأمين ، يختار المجرم الأثيم والرأسمالى المرتشى . واذا كان « آرثر ملر » يبحث عن المأساة فى قلب الرجل العادى وروحه كما يفعل « ديديرو » و « بومارشيه » ، الا أن معظم الثائرين الاجتماعيين (وحتى بريشت الذى كان يأبى دائما أن يجعل من البروليتارى مثلا أعلى) يحتفظون باعجاب سرى بالأبطال . فان شو يقول : « كنت أود أن تكون شخصياتى الغوغائية كلها من القياصرة بدلا من أمثال توم ، وديك ، وهارى » . ولا هم حتى يحاولون فى الغالب « البحث عن المأساة » لأن المأساة لم تعد ممكنة فى هذا الأسلوب . وعوضا عن ذلك يتزاحم العنصران الجاد والهازل فى تنافر يبعث على مزيد من الضيق . لقد كان الكتاب البورجوازيون يقيسون نجاحهم بالقدرة على استدرار الدموع من أعين المشاهدين ، وهى صفة مشتركة بين مسرحياتهم وبين البصل ، كما قال « كوليردج » . أما المسرحية الاجتماعية الحديثة فهى ذات لهجة استنكارية فظة تزرى بالمشاعر العاطفية المرائية ، ولا تستدر دموعا على الاطلاق ، اللهم الا اذا كانت دموع السخط . فبينما يؤازر الكاتب البورجوازى الديموقراطية (وكانت لا تزال حينئذ مذهبا ثوريا) اذا بالكاتب الاجتماعى الحديث أشد عناية بما أنتجته النظرية الديمقراطية من مستويات منحطة . وقد يبدأ مؤمنا بالتقدم الاجتماعى ، ولكنه يزداد شكا فى مقدرة الانسان على بلوغ الكمال .

ومسرحية الثورة الاجتماعية تكتب فى الغالب بما يسميه « فراى » : « أسلوب محاكاة الحياة العادية » الذى هو أسلوب معظم القصص الواقعية ، « فالبطل واحد منا ، ونحن نستجيب الى احساس بانسانيته المشتركة ، ونطلب من الشاعر مراعاة نفس قوانين الممكن التى نعرفها من خبرتنا » . « وليس هذا البطل أسمى من سائر الناس أو أسمى من بيئته » كما يمضى « فراى » فى قوله ، بل ان كلمة « بطل » لم تعد تحمل معناها الكامل . ويتجلى هذا التدهور للبطل فى المسرحيةالاجتماعية بالمعنى الأخلاقى والتكوينى والجنسى : فالشخصية الرئيسية تختفى تماما من مسرحيات تشيخوف لتظهر المجموعة على المسرح ، ويحتفظ بريشت بالبطل الا أن أهميته ليست راجعة الى بطولته بقدر ما هى راجعة الى جبنه وجشعه ، وفى معظم المسرحيات الاجتماعية تقوم النساء بأدوار رئيسية . وتدور أحداث المسرحية الاجتماعية عادة فى زمن معاصر ، وهى محكمة البناء ، الذى يجرى تنظيمه بحيث يصعد الى قمة فى الشعور ، ولغتها هى النثر العادى . وفى الثورة الاجتماعية يكبت الكاتب الثائر ارادته فىالقوة لكى يفحص حياة الانسان الخاضعة للمنظمات والمنشآت ويحتج عليها .

أما فى المرحلة الأخيرة من مراحل المسرحية الحديثة وهى « الثورة الوجودية » فان الكاتب يفحص حياة الانسان الميتافيزيقية ويحتج عليها .

ان الوجود نفسه يصبح مصدر(١) الثورة · فمسرحية الثورة الوجودية محددة غاية التحديد ـ هى صيحة التألم من كون الانسان انسانا ، تلك الحالة التى لا يمكن تحملها ·

وهذا النـــوع من الثورة قـــــرين ما يسميه « كامى » : « تمرد ميتافيزيقى ····· تلك الحركة التى يحتج بها الانسان على حالته وعلى الخلق كله » · وهذا تعريف يمكن تطبيقـــــه بالدقة نفسها على الثورة الخلاصية ، بل ان المسرحية الوجودية تتضمن ذلك النوع نفسه من السخط على البناء الأساسى للحياة نفسها ·

ومن ناحية أخرى فبينما نجـــد أن الثورة الخلاصية قوية المفعول وايجابية ، اذا بالثورة الوجودية عاجزة ويائسة · فالكاتب الخلاصى يجعل شخصياته أسمى من البشر بينما يجعلها الكاتب الوجودى أدنى من البشر . الأول يبالغ فى مدى حرية الانســـان والثانى يبالغ فى مدى عبوديتـــه · ويلاحظ أن المسرحية الوجودية أخذت فى الظهور بكثرة متزايدة فى عصرنا نحن ، عصر تجميع السلطة · فالآلهة والانسان السامى فى المسرحيـــة الخلاصية ينقلبون الى حيوانات ومساجين ، والعالم ماهو الا معسكر تعذيب كبير يمنع فيه التفاهم الاجتماعى منعا باتا · ان الشخصية الرئيسية التى تقف وحدها فى خواء مفزع فى المسرحية الوجودية ، تصبح محكوما عليها بحياة السجن الانفرادى ·

فالثورة الوجودية ، باختصار ، قامت فى شيخوخة المسرحية الحديثة، ولو أنها من حيث الترتيب الزمنى قد تظهر قبـــل ذلك بكثير فى بعض الأحيان · انها ثورة المتعبين ومن لا أمل لهم ، وهى ـ بعد اضمحلال قوى الكاتب المثالى ـ تعبر عن الانهاك وخيبة الأمل · وذلك يفسر صلتهـــــا الوثيقة بالثورة الخلاصية لأنها فى الحقيقة تطور عكسى للنزعة الخلاصية· والواقع أن عددا من الـكتاب المحدثين الذين كانوا خلاصيين فى شبابهم يختتمون حياتهم كثوار وجوديين بعد أن تتلاشى نزعتهم الى التأله فى خيبة أمل وأسى · ويتمثـــل ذلك فى « جـــورج بوشنر » الذى عاش فى أوائل القرن التاسع عشر ، وهو جد كتـــاب المسرح الوجوديين المحدثين ، الذى قضى فترة قصيرة من حياته كثائر خلاصى راديكالى ليصبح بعدها مقتنعا بأن عمل الانســـان عقيم لا جدوى من ورائه ، ويكتب عن الانسان الذى

---

(١) لسوء الحظ أن كلمة « الوجودية » قد احتكرتها أخيرا فلسفة فرنسية رائجة ، ولكننى أستعمل هذه الكلمة ، التى ظهرت فى أواخر القرن السابع عشر ، بمعناها الأصيل الأكثر حيادا · ويصف قاموس أوكسفورد الكلمة بقوله « نسبة الى الوجود » · ان مذهب الوجودية حركة ذات وعى بالذات الى حد كبير · أما الثورة الوجودية فلا · ومع أن سارتر وكامى قد يكونان من الثوار الوجوديين أحيانا ، الا أن قلة من الثوار الوجوديين ينتمون الى مذهب الوجودية · (المؤلف)

تحطم تحت جبرية التاريخ المروعة . و « بوشنر » شخصية غير عادية فى عصره ، ولكن مثل تطوره أمر مألوف فى عصرنا . فسترندبرج ، على سبيل المثال ، يتجه الى الثورة الوجودية بعد أن تقنعه محنة فظائع « الجحيم » بعبث محاولته أن يصبح الها . وأونيل فى مسرحياته الأخيرة يقلب مطالبه الخلاصية الى نداءات وجودية. بل اننا نستطيع ان نستشف الثورة الوجودية تحت ابتسامة شو الثابتة . كما أن مسرحيات بريشت الأولى لها أعماق من الثورة الوجودية ، وكذلك مسرحيات بيراندللو . والثورة الوجودية هى النزعة السائدة وراء مسرحيات وليامز ، وآلبى ، وجلبير ، وبنتر ، ناهيك بيونسكو وبيكيت و « مسرح العبث » بأكمله .

ان الثورة الوجودية تمثل الرومانسية منقلبة على نفسها وآخذة فى التعفن . ومع ذلك فان الناثر الوجودى الذى يحتقر المثل الخلاصية أشد الاحتقار ولا يؤمن أبدا بالفردية الخلاصية ، يبدى بقايا من المطالب الراديكالية القديمة . فهو رومانسى جديد ، ثائر على الوجود ، يشعر بالعار لكونه بشرا ، يشمئز من الجسد نفسه . ومن أقوى العلامات المميزة للمسرحية الوجودية موقفها من جسم البشر الذى يوصف عادة بأنه قذارة، وطين ، ورماد ، وبراز ، فى حالة من التعفن والتحلل . فسترندبرج الذى كانت تسيطر على مسرحياته الوجودية فكرة « قذارة الحياة » يشبه الدنيا بمخزن الزبالة وأكوام الأوساخ ، ويشعر بأنه سجين فى جحيم السويدالبرازى القذر . وبريشت فى مسرحية «بعل» يقول : ان الانسان « مخلوق يقتات من مرحاض » بينما يذم الطبيعة التى « جمعت فى مكان واحد القناة البولية « مع العضو الجنسى » . وعندما يتفكه شو على الطبيعة البدنية للانسان فهو قلما يخفى تقززه منها . وفى مسرحية « رحلة النهار الطويلة الى الليل » لأونيل يقول ادموند : « اننا المادة التى يصنع منها السماد » ، وصمويل بيكيت يخلق عالما تفقد فيه الأعضاء الجنسية قدرتها على الانجاب وتقتصر وظيفة الانسان على التبرز ، ويصف «لكى» الموقف فى مسرحية « فى انتظار جودو » بقوله : » فالانسان باختصار على الرغم من الخطوات الواسعة التى خطاها نحو تغذيته وتبرزه ، يذوى ويذبل يذوى ويذبل ... » . والرجل الوجودى بالتأكيد يذوى ويذبل. وليس الجسم خيرا من أية فضلات مصيرها الى كوم الزبالة ، بينما يقاس مدى تقدم الانسان بأحشائه وجهازه الهضمى .

هذا الفزع الرومانسى الجديد من الوظائف البدنية ، هو مظهر لما اسماه « ليونيل تريلينج » فى مقاله « مصير المتعة » : « الروحية الجديدة» ، ويعزوه الى عدد من الكتاب المحدثين: كافكا ، جويس، بيتس. فهؤلاء الكتاب الذين هم ضد الانسانية واحيانا ضد البشر ، يعارضون الفنون « المريحة والموجهة للمستهلك » (تلك الفنون التى يسميها

بريشت «مطبخية») ويكرسون أعمالهم الى القلق والتعب وليس الى الأبهة والمتعة · والكاتب المسرحى متفق مع هؤلاء الكتاب لأنه يستبعد هو الآخر مبدأ المتعة من أعماله ويشاطرهم كراهيـة الاثباتات البشرية · فاللذة ، والغبطة ، والحس المادى ، تخلى مكانها للتأملات السوداء والحنين الى الموت ، والمثل الأعلى لبلوغ الانسان غاية الكمال يخلى مكانه لرؤية التعفن البشرى· ومن هذه المشاعر يخرج البطل الوجودى ـ أو عدو البطـــل ـ كشخصية شـــبيهة بتلك الشخصية التى يسميها البروفسور « تريليتج » أصـل الأنواع ، وهى الشخصية التى ابتـــكرها دستويفسكى (ولو أن بوشنر يسبقه الى ذلك بنحو ثلاثين عاما بابتكاره شخصية « ويزيك ») · وعدو البطل فى المسرحية الوجودية قلما يكون فى فصاحة شخصية دستويفسكى، ولكنه مثله بائس ، مقبض ، مكتئب ، وهذا يعنى أنه مثله يعارض المثاليـة والمثل العليا · وبينما الانسان السامى الخلاصى نشيط ، أرستقراطى ، بطولى ، اذا بعدو البطل فى الوجودية محروم ، مهان ، ضال ، وغير قادر بالمرة على أى عمل هام ·

وهذا التعارض نفسه بين النوعين يوحى بوجود علاقة بينهما ، وهى علاقة سارع نيتشه نفسه الى تلقفها عندما راح يقول « ان الانسان الأدنى عند دستويفسكى والانسان الأسمى عندى ، هما شخص واحـــد يشق طريقه بأظفاره من القاع الى ضوء الشمس» . ولكن الانسان الأدنى لايخرج من القاع أبدا وقلما يرى ضوء الشمس . وشخصيات سترندبرج فى « مسرحية حلم » تفقد لونها فى محجر صحى ، وفى « صوناتا الشبح » تتجمد لتصبح موميات · وتنعدم الحركة فى معرض الوحوش عند بريشت من جراء ما تتضمنه نظرية « كوبرنيكوس » من أمور مفزعة · وشخصيات بيراندييللو سجينة فى أوهامها · والشخصيات المنبـــوذة عند أونيل فى « رجل الجليـد يأتى » تضيع فى الأحلام ، بينما يبتلع الضـباب الأسرة المنكوبة فى « رحلة النهار الطويلة » · وفى ظل هذه الظروف لا يستطيع عدو البطل أن يقوم بعمل ما نظرا لما يصيبه من شلل متزايد من ناحية ، ولأسباب خارجية من ناحية أخرى ، ولأنه لن يحرك تلك الأعضاء والأطراف التى يمقتها من ناحية ثالثة · والشخصيات الرئيسية فى المسرحيـــة الوجودية تكون أحيانا طاعنة فى السن مثل شخصيتى يونسكو فى مسرحية «الكراسى» ولكنها تكون فى العادة طاعنة فى القصـور الذاتى كذلك . وخير مثال للمسرحية الوجودية هى « وينى » فى مسرحيـة بيكيت « أيام سعيدة » وهى مدفونة حتى رقبتها فى الأرض ، أو الصعلوكان فى «انتظار جودو » ، وعبارتهما المشهورة « نعم ، فلنذهب · (لا يتحركان) » ·

ولا يمكن أن تقـــوم مأساة بدون فعل · ومع ذلك فان المسرحيـــة الوجودية هى من حيث اللهجة والجو أشد أنواع المسرحية الحديثة مأسوية·

فقد يزج الشاعر الخلاصى بنفسه فى الأعمال البطولية التى تقوم بهـا شخصياته المسرحية ، ولكن الكاتب الوجودى يزج بنفسه فى أحزان شخصياته وشكاواها ، وغالبا ما يتمكن من أن يسمو بتقززه الى مشاعر رحمة حقيقية • من ذلك أن « ابنة اندرا » عند سترندبرج تكرر قولها « ان الجنس البشرى جدير بالرثاء » ، بينما يتراجع المؤلف من هوة السخف ويجبر نفسه على تقبل ما فى الحياة من ألغاز وتناقضات أليمة • وهذا الكبح للعواطف هو من خصائص المسرحية الوجودية التى تتنازل لتصبح نوعا من الاستسلام وتقبلا للانتظار والصبر والمحن • فمنبوذو أونيل ينتظرون الموت ، وصعاليك بيكيت ينتظرون جودو ، وحتى بريشت الذى هو أبعد الكتاب الوجوديين عن اللين أو التهاود يشق طريقه نحو حالة من الهدوء والسكينة اللذين نعرفهما عند كونفوشيوس • ومن ثمة فاذا كانت المسرحية الوجودية مأسوية فهى مأسوية الادراك • انها تفتقر الى بطل مأسوى ولكنها تستعين باحساس مأسوى بالحياة ، وهو الاحساس الذى طالما نجده عند « سوفوكليس » :

الأفضل ألا نكون قد عشنا أبدا ، كما يقول الأقدمون ،
ألا نكون قد استنشقنا نسيم الحياة أبدا ،
ألا نكون قد رأينا ضوء النهار أبدا ،
فخير من ذلك تحية الوداع والاسراع بالانصراف •

ففى هذا القول الذى ورد فى احدى مسرحيات الأقدمين « أوديب فى كولون » نجد فكرة متوارية هى فكرة الثورة الوجودية ، وهى فكرة كررها بيكيت فى عبارات لا تقل جمالا على لسان جودو « انهم يلدون فوق قبر ، يتوهج بالنور لحظة ، ثم يعود الليل مرة أخرى » .

ويقول هاملیت : «ليست حياة الانسان أطول من أن يعد (واحد) » ، بينما «پوزو» عند بيكيت ــ يبدى بعد ذلك بثلاثمائة عام الملاحظة نفسها على قصر الحياة المخيف « فى يوم ما ولدنا ، وفى يوم ما نموت ، اليوم نفسه ، الثانية نفسها » • ولكن اذا كان حفار القبور يتناول معاوله ، فذلك يستغرق منه زمنا أبديا ••• ان عربة الزمن ذات الأجنحة تندفع الى مشهد السأمة والضجر الشديدين • وهذا الاحساس بالزمن المضاعف ، السريع والممل على التوالى ، ضمنى فى معظم المسرحيات الوجودية(١) ،

(١) وهو كذلك ضمنى عند تشيخوف ، ففى « بستان الكرز » يختتم « فيرس » العجوز مسرحية البلادة والملل بقوله : « لقد مرت الحياة سريعا كأننى لم أعش أبدا • وفى «الشقيقات الثلاث » يرينا تشيخوف شخصياته طاعنة فى السن بينما تبدو فى كامل صحتها • وغالبا ما يشير تشيخوف ، كما يفعل الكتاب الوجوديون ، الى أسفه على حياة ضائعة والى الشلل والجمود ، ولكنه يفتقر الى غضبهم واشمئزازهم • ان الكاتب الوجودى ثائر على الحياة بينما يبدو تشيخوف أشد ثورة على شخصياته • (المؤلف)

ويصبح موضع نواح الثائر الوجودى • فهو اذ يكره الحـــاضر ويخشى المســتقبل ، ينسحب الى الماضى ويكتب مسرحيـــاته حول موضوع الزمن والذاكرة • فان مسرحية « الحيوانات الزجاجية » لوليامز ــ على ســبيل المثال ــ هى ارتياد وجودى للذاكرة • وأونيل فى « رحلة النهار الطويلة » يسير الى الأمام فى الزمن والى الخلف فى الذاكرة فى آن واحد • والزمن هو الموضوع الرئيسى عند بيراندييللو الذى يؤلمه التدفق الذى لا قالب له فيتصور شخصيات تفر الى ثبات التاريخ وخـلود الفن • ونظـريات « بيرجسون » الفلسفية ، وخصوصا نظريته عن الدوام ، ذات أثر قوى فى المسرحية الوجودية ، فمنه يستعير الكاتب الوجودى فكرة الزمن الذاتى، الذى هو غير زمن الساعة • وهذا التأكيد للزمن يوحى بما تتميز به هذه المسرحية من صفة التفكير والحنين ، فشخصيتها الرئيسية هى رجل يقضى حياته حزينا باكيا على ماضيه ، ولم يعد عدو البطـل هو « الشىء الذى يفكر » عند « كارت » ، وانما هو الآن الشىء الذى يدوم عند «بيرجسون»•

غير أن هذه الاستكانة الحزينة يصحبها احتجاج مستمر يعبر عنـــه الكاتب بالانفجارات العنيفة أحيانا ، وبالأسلوب التهكمى اللاذع فى معظم الأحايين • واذا كانت جميع أشـــكال الثورة الأكثر عنفا قد غدت الآن عقيمة ، فما زال فى استطاعة الكاتب أن يعبر عن غضبه شفويا • فهـــو ازاء العدم فى الحياة يستجيب بالسخرية الجافة ، ولو أن هذه السخـرية تعود عليه فى بعض الأحيان • وحتى فى تقبله لما هو سخيف فهو ما يزال فى قبضة ما هو سلبى • وخير مثال علىهذا التذبذبهو شاعر سترندبرج فى « مسرحية حلم » الذى يستحم فى الوحل وهو يفحص السماء :

الشاعر (مفتونا) : من الطين صـــــاغ الاله « بتاح » الانسان على عجلة الخزف ، على مخرطـــة (مستهزئا) أو أى شىء لعين آخـــر ••• (مفتـــونا) من الطين صـــاغ المثـــال آياته الخـــالدة (مستهزئا) التى ليست فى العـــادة الا أوساخا ••• (مفتونا) هـــــذا هو الطين •• عندما يكون الطين سائلا يسمى الوحل •

وتتأرجح شخصيات أونيل على نفس المنوال بين قول لا ونعم ، بين الافتتان والاستهزاء • والرجاء واليأس هما بالطبع الحالتان اللتان تتناوبان صعاليك بيكيت • كمـــا أن حالة الرحمة عند بيراندييللو يتخللها ضحك عال ساخر • وتهكم بريخت الملتهب هو من أشهر علامات أسلوبه •

بل ان التهكم هو علامة المسرحية الوجودية بأسرها التى تكتب وفق ما يسميه « فراى » : « المنوال التهكمى » • ففى المنوال التهكمى تفقد

كلمة البطل معناها تماما ، ويصبح الشخص الرئيسى « أدنى منا قوة وذكاء بحيث نشعر باننا نشهد منظر تقيد وكبت وسخف » هذا هو منظر عدو البطل ، وهو عادة صعلوك أو بروليتارى أو مجرم أو رجل عجوز أو سجين ، سجين بالروح والجسد ، ويتدهور فى سجنه . فسترندبرج يسجن شخصياته فى كابوس ، وبيكيت يسجنها فى عالم غير محدد (لعله المستقبل) عالم من الجدب والعقم . وحتى عندما يكون المكان واقعيا نسبيا ـ كما فى مسرحيات بيراندييللو وبريشت وأونيل ـ فان الجو فى الأماكن المغلقة ليس أقل من ذلك اضطهادا . ذلك أن الطبيعة والمجتمع والانسان لا وجود لها فى المسرحية الوجودية . وفى هذه المرحلة الأخيرة من مراحل المسرحية الحديثة ـ فى هذه الكوابيس والأوهام المخيفة والهلوسة والخرافات المحمومة ـ تتخذ الثورة أشد قوالبها تشاؤما وتناقضا واعياء .

ان الثورة الوجودية هى المرحلة الأخيرة للمسرحية الحديثة ، ولكنها ليست المرحلة الختامية، ولو أنها تتسلل الى كثير من المسرحيات الحديثة، ففى النظرية الراديكالية للكاتب الفرنسى « أنطونين آرتو » يبدأ المسرح الثورى من جديد يتخذ طموحا خلاصيا ، وهو طموح يتحقق الآن تحققا خياليا فى مسرحيات « جان جينيه » . فهل يمكن القول بأن الدراما توشك أن تعيد دورتها ؟ يقول « جيوڤانى باتيستا ڤيشو » : ان الحضارة نفسها تتخذ شكل دورة مطردة من الالهى الى البطولى الى البشرى ، وبعدها تؤذن قرقعة الرعد بتكرار الدورة . ومن المؤكد أن هذه النظرية تفسر تطور اليونان والغرب ، والتطور التتابعى لمسرح المجتمع المتضامن . فهل هى تفسر تطور المسرح الثورى كذلك ؟ ان ڤيشو ـ وهو أحد فلاسفة القرن الثامن عشر ـ لم يستطع أن يتصور دورة حضارية أدنى من الدورة البشرية ، ولاشكلا من أشكال الحياة أخس من الانسان المتحضر ، ولذلك أغفل مرحلة هامة فى التجربة الحديثة. وفيما عدا ذلك فان نبوءة «ڤيشو» تحقق نفسها فى المسرح الثورى ، وقرقعة الرعد تدعو الى النذير . ان الكتاب الخلاصيين الجدد يجاهدون بوعى لاستعادة ظروف المسرح التقليدى . فان « آرتو » يريد أن يعيد الى الدراما وظيفتها البدائية ، ومسرحيات «جينيه» تتخذ قالب الشعائر الهيروغليفية . ولكن هذه الجهود نفسها تصبح أعمالا ثورية . ومع « آرتو » و « جينيه » يعود المسرح الحديث الى الرؤى مرة أخرى ، ومرة أخرى تعود الرومانسية الى الازدهار . واذا كان للمسرح الحديث ظاهرة تتكرر تكرارا أبديا ، ولو قدر للآلهة والأبطال أن يعتلوا خشبة المسرح من جديد ، فعندئذ تكون النقطة المناسبة لبدء هذه الدراسة هى حيث بدأ المسرح الثورى ، فى العقلية الخلاصية الرائعة التى تسمى « هنريك ابسن » .

- ٢ -

هنريك ابسن

فى عام ١٨٦٩ ــ وكان « هنريك ابسن »عندئذ فى الواحدةوالأربعين من عمره ــ توقف عن الكتابة المسرحية وراح ينظم قصيدة . كان قد غادر روما ، التى كان يحبها ، قبل ذلك بعام واحد ليستقر فى درسدن (وقد ظل بعيدا عن النرويج حتى عام ١٨٩١) وكان قد انتهى لتوه من اول مسرحية نثرية ناضجة واقعية له وهى « رابطة الشباب » بعد أن ذاعت شهرته كمؤلف « براند » و « بيرجنت » . ولما كانت مسرحية « رابطة الشباب » تحتوى على سخرية لاذعة من الانتهازية المرائية لذوى الميول الليبرالية الاسكندنافيين ، فقد بدأ النقاد يتهمون ابسن بالانضمام الى صفوف المحافظين . وقصيدته « الى صديقى ، الخطيب الثورى » موجهة الى واحد من هؤلاء النقاد ، وهى دفاع منطقى يردفيه على الاتهامات الجارية . وفيها يؤكد ابسن أنه مازال ثوريا « غيورا » الا أنه يستطرد من ذلك الى التفرقة بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها التاريخ . فهو يعلن أن جميع الثورات السابقة باءت بالفشل لانها لم تكن ثورات شاملة ، حتى « الطوفان » الذى هو أشد الثورات راديكالية فى جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على فلك « نوح » . اما عند ابسن فلا يكفى سوى الثورة الشاملة : « ان تغيير بيادق الشطرنج خطة عقيمة ، اكتسح رقعة الشطرنج ، أكن معك» . وقد كان افتتان ابسن الذى لا يتزحزح بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيرا « تاما » ، هو الذى جعله يعلن ما يرى أنه دوره فى هذه الثورة : « بكل سرور سأنسف الفلك » .

« سأنسف الفلك » . فلا عجب اذا رأينا أن « جورج براندیز » ، صديق ابسن ، وناصحه ، واحسن مفسر معاصر له ــ يراه أشد الذين عرفهم راديكالية (١) . أن أبسن الذى لم يكن يرضيه شىء سوى بداية

---

(١) لم يكن « براندبز » الشخص الوحيد الذى تاثر براديكالية ابسن ، فان مناقشات ابسن الغاضبة فى بيت « بيورنسين » عام ١٨٨٣ ادهشت أحد الضيوف بحيث راح يكتب : =

جديدة ، كان يرى من المستحيل الانضمام الى أى من الاحزاب القائمة أو النظم او البرامج او حتى يتمشى مع اى المبادىء الثورية القائمة . ان ثورته ـ بايجاز ـ هى من الفردية بحيث تسموعلىالسياسة باجمعها ومن هنا فاننا اذا شئنا ان نتعرض لابسن بوصفه البطل الذى نادى بأمور مثل حقوق المراة ، والطلاق ، وتحسين احوال المعيشة ، وعلاج مرض الزهرى ، وجب علينا ان نذكركم كان هو مترفعا فى عدم مبالاته بتحسين احوال المجتمع أو الاصلاحات السياسية ، فهو يكتب بعد ذلك بعامين الى « براندیز » قائلا « نعم ، من المؤكد ان من المفيد امتلاك حق التصويت ، والحق فى ان يفرض كل فرد الضرائب علىنفسه ، ولكن مفيد لمن ؟ للمواطن وليس للفرد » . ان التفرقة التى يبديها ابسن هنا جلية ، وعواطف ابسن واضحة : فالمواطن رجل مروض ، انه عميل النظم القائمة ، يرى أن مطالبه هى مطالب الجماعة كما تقررها الأغلبية: « كارستين بيرنيك (أ) »و « تورفولد هيلمر (ب)»و«الاب ماندوز(ج)» . أما الفرد فانسان ثورى ، فوق قيود الحتميات الاجتماعية والسياسة والاخلاقية ، يجد هدفه فى اتباع ما يراه هو حقا : « الاب براند » و « دكتور ستوكمان » و « البناء الأعظم سولنيس » . يرى ابسن أن هذين النوعين ـ المواطن والفرد ـ اشبه بالعبد والسيد، فهما يتناقضان تناقضا جوهريا بحيث أن انتصار أحدهما لا بد ان يكون هزيمة للآخر، وعلى ذلك فان حقوق المواطن تتحقق دائما على حساب حرية الفرد . وقد يقف ابسن فى مسرحياته موقفا غاية فى الغموض ازاء ابطاله الثائرين ، ولكن لاشك مطلقا فى موقفه هو شخصيا من هذه المسألة : « ان ادراك الذات هو أسمى القيم ، فاذا تعارض هذا مع الصالحالعام، اذن فليذهب الصالح العام الى الجحيم (١) » .

= « انه فوضوى مطلق ، يريد أن يشعل نورة شاملة ، وأن ينسف الفلك باكمله ، فلا بد للبشرية ان تبدأ من بداية العالم مرة أخرى وأن تبدأ بالفرد ... ان المهمة الكبرى لعصرنا هى نسف جميع النظم القائمة ، هى التدمير » . وقد كتب هذا الخطاب قبل أن يؤلف ابسن « البطة البرية » بعام واحد .

(المؤلف)

(أ ، ب ، ج)

هذه كلها أسماء شخصيات وردت فى مسرحيات ابسن

(المترجم)

(١) وبعد ذلك بثلاثة عشر عاما يمضى ابسن على منوال مشابه : « ليست لدى المواهب التى تجعل منى مواطنا مرضيا .. » . ثم يقول : « ان الحرية هى أول واسمى شرط لى . فى وطنى لا يعبأ الناس كثيرا بالحرية ، وانما بالحريات ، تزيد قليلا أو تنقص قليلا وفقا لموقف الحزب الذى ينتمون اليه » .

(المؤلف)

وطوال حياة ابسن كانت الأحزاب السياسية تحاول ضمه اليها دون جدوى ، ولم يكن يقابل ذلك الا بالازدراء وعدم المبالاة . وموقف ابسن هذا مفهوم على ضوء موقفه من الثورة ، فهو معاد لجميع الحركات القائمة على أساس النظر الى الانسان من زاوية اجتماعية: فالمحافظون - في نظر ابسن - انما يحافظون على الوضع الراهن الفاسد ، ويثبتون تقاليد هالكة وعرفا باليا لفائدتهم الخاصة ، بينما الليبراليون الذين يوجهون أغلبية لاعقل لها انما يسكنون آفة متقدمة بأدوية عقيمة لاجدوى منها . أما الراديكاليون فان كل ما يريدونه هو تغيير شكل النظام الاجتماعى فحسب وليس حقيقته . ان « الفلك » الذى يريد أن ينسفه هو « الدولة » نفسها . ويمضى ابسن فيقول فى خطابه الى « براندير »: «لا توجد الآن مطلقا ضرورة معقولة لكى يكون الفرد مواطنا . بل الأمر على عكس ذلك ، ان الدولة لعنة على الفرد .. لا بد من الغاء الدولة . ولى فى هذه الثورة دور » . وثورة كهذه لايمكن أن توجد بطبيعة الحال الا فى المخيلة المحمومة لفوضوى أو طوبوى أو ماركسى ، ولقد كانت لدى ابسن بالتأكيد اتجاهات ماركسية فوضوية بحكم طبيعته . ولكن حتى لو أصبحت ثورة كهذه أمرا محتملا ، فلعل ابسن ما كان ليؤيدها لأنها كانت ستصبح ثورة اجتماعية بدون شك وليس ثورة فرد . فثورة أبسن اذن - بايجاز - ثورة شخصية بحيث لاتوجد ثمة قضايا مشتركة بينها وبين أى شىء آخر فى الوجود . فكل الحركات فى نظره ، تفشل بسبب أهدافها الجماعية ، وهذه الأهداف الجماعية ، ليست الدولة وحدها ، وانما كذلك المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هى أعداء الحرية ، تعتدى على حريات الانسان الطبيعية .

فاذا أخذنا فى الاعتبار الراديكالية المتطرفة فى معتقدات ابسن راينا أن من المناسب تماما ان يكون هو الذى يستهل المسرح الثورى ، ولن نلتقى بكاتب مسرحى حديث آخر تظل نزاهته الثورية نقية بهذا الشكل . وهذه هى الثورة التى انوى تصويرها فى هذا الفصل . ففى حياة ابسن التى تتميز بحشد من التناقضات فى الفلسفة الدرامية وتغيرات مستمرة فى الشكل الدرامى ، تظل ثورة ابسن العارمة هى أهم صفاته المميزة وأشدها تماسكا من البداية الى النهاية . وتمرد ابسن الشخصى - كما سنرى فيما بعد - غالبا ما تكبحه نزعة تقويمية مضادة تساعد على تنظيمها واخفائها فى وقت واحد . ولكن مسرحياته تظل تعبيرا عن روحه الثورية حتى عندما تتخذ أكثر قوالبها استقلالا وموضوعية . ومن ثمة نجد - من آن لآخر - أن فن ابسن يسير فى اتجاه اجتماعى وسياسى ، وخاصة فى الفترة الوسطى ، عندما يهتم بتحطيم الاصنام ، ويكشف أكاذيب التقاليد العصرية ، ويسخر من

معتقدات المجتمع النرويجي . الا أن من المهم أن نتذكر على الدوام أن ثورة ابسن ثورة شاعرية اكثر منها اصلاحية أو دعائيـــة ، وأنه حتى نشاطه الجدلي بنوع خاص خاضع لهدف أكبر قلما يتغير خلال حياته المسرحية . والخطورة الكبرى في انتقاد ابسن هي الميـــل الى بحث مؤلفاته كلا منها بمعزل عن الآخر وليس كتطور مستمر متماسك ، كما كان ابسن يرغب . فاذا ما درسنا هذا التطور ، استطعنا ان نقره على ملاحظته الحزينة التي أبداها في أواخر حياته عندما قال : « انني كنت شاعرا اكثر مما يظن الناس وفيلسوفا اجتماعيا أقل ممـا يظنون » . وعندئذ سنستطيع كذلك أن نرى ان ثورة ابسن ــ كغيرها من ثورات كثير من كبار الشعراء المعاصرين ــ هي ثورة « كلية » ، أي أنه ساخط على الخلق كله وليس على بضع جوانب معينة معاصرة منه فحسب. ذلك أن خلاف ابسن العميق لم يكن مع أعمدة الكنيسة والدولة والمجتمع الذين يظهرون في مسرحياته وانما كان مع العقيدة نفســـها . فوراء مطالبته ببداية جديدة للبشرية نستطيع أن نلمح رغبته شبه المختفيـــة في أن يصوغ « خلقا » جديدا يكون أكثر مسايرة لمخيلتـــه الشعرية . بهذا « الخلق » الجديد الذي يتمثل في جماع فنه نجـــد أن الصراع الأساسي عنـــد أبسن هو في الغالب خـــلاصي ، فالبطل ثائر على الله وليست القضية هي اجراء تغييرات سطحية في التكوين الاجتمـــاعي وانما هي تغيير تام في طبيعة الانسان الأخلاقية .

وقبل أن نمضي في تصوير الاتجاهات الثورية في مسرحيات ابسن نتوقف هنا برهة لنعرض لوجهة نظر شائعة عن ابسن وتفســـير ذائع لمؤلفاته ، وهما يناقضان تماما ما سبق أن ذكرته . فبالرغم من الجهود التي بذلها جيل من النقاد العظـــام (هرمان فيجاند ، وفرانسيس فيرجسون ، واريك بنتلي ، ويانكو لافرين) الا أن قدرا من سوء الفهم ما زال يكتنف فهمنا للغاية التي تكمن وراء مسرحيات ابسن ، وهو سوء فهم مرجعه الى النقاد الذين يغفلون الأفكار التجديدية المهمة عند ابسن بينما يبرزون انجازاته الأقل شأنا . فان هؤلاء النقـــاد الذين يبنون آراءهم تارة على الحقائق الخارجية لحياة ابسن وتارة أخرى والى حد أكبر على سوء فهم لمسرحياته الأقـــل أثرا ، يتصورون ابسن ككـــاتب مسرحي متجول يحمل الأوسمة على صدره ، تتدلى سوالفه على صدغيه ويحمل بطنا منتفخة ويحيا حياة عائلية لا غبار عليها ، ويصبح ــ بعـــد شباب غير مستقر نوعا ما ــ واحدا من أشد الناس احتراما في المجتمع النرويجي ، وفي النهاية يدفن كما يدفن كبار رجالات الدولة . تلك هي الصورة المهيبة التي يصفها « منكين » في مقدمة المجموعة الضخمة الوحيدة لمؤلفات أبسن :

واحد من الطبقة الوسطى يحظى باحترام كبير ، مهذب الشعر واللحية ، يحب الناس بسهولة ، ذو عقلية حذرة . صانع ماهر جدا فى مهنة قاسية ومربحة جدا . داعية حكيم الى النظام والكفاءة والأمانة والفهم .. كان يؤمن بكل ما يؤمن به المواطن النصرانى العـــادى المطيع للقوانين من الديمقراطية الى الحب الرومانسى ، ومن التزامات الواجب الى قيمة الفضيلة، وكان يعطيهم دائماأحسنها فى مسرحياته.

وعلى اساس هذه الصورة ينفى « منكين » أشد النفى أن طبيعـة ابسن كان لها اى جانب صوفى ، أو أن مسرحياته كان فيها أى رمزية بلهاء ، مضيفا الى ذلك أنه كان يفكر دائما فى المشاكل الدرامية العملية ـ مثل دخول الشخصيات وخروجها على المسرح ، وتدرج ذروة المسرحية، وتقدير الانطباعات ـ أكثر مما كان يفكر فيما تتضمنه مسرحيـاته من أفكار . ومع أن المقصود من هذا القول أن يكون تقريظا ، الا أنه يصلح وصفا لاية مسرحية تصاغ على منوال « سكريب (١) » فى تحرر وخضوع للعقل والمنطق ، ان انصاف الصواب والخطـأ هذه هى التى أصبحت اليوم قاعدة يشن منها الصحفيون الذين لا يدرون شيئا ، هجومهم على ابسن .

ان المدافعين عن ابسن من الانجليز الأوائل ما كانوا ليجعلوا من ابسن أبدا ذلك المادى الذى وصفه « منكين » ، ولكنهم ساهموا الى حد ما فى وضع الأساس الذى اقيم لسوء فهمه . أما بالنسبة للمتحمسين من أنصاره مثل « وليام آرشر » الذين كانوا يرون أن الواقعية النثرية هى ذروة الانتصار فى الدرامة الغربية بأسرها ، فان عظمة ابسن ترجع الى حد كبير الى ابتكاره طريقة درامية جديدة قائمة على المسرحية الفرنسية الجيدة الصنع ، وهى طريقة استبعدت فى النهاية مخاطبـــة الممثلين لأنفسهم والمناجاة على المسرح (١) . بينما كان « برناردشـــو » يرى ان أهمية هذا النرويجى تكمن فى ادخاله المناقشة الاجتماعية السياسية الى المسرحية عن طريق « شرير ومثالى » و « امراة مسترجلة ». وابسن هذا ـ كاتب مسرحيات الواقعية والمناقشات الأخلاقية المستفيضـة

---

(١) هو Eugène Scribe (١٧٩١ ـ ١٨٦١) : كاتب فرنسى مشهور وأبو المسرحية المحكمة أو الجيدة الصنع .

(المترجم)

(٢) ومع ذلك فعندما يتفرغ « آرشر » لمناقشة مسرحيات ابسن ، كما يفعل فى مقدماته الرائعة لتراجمه الانجليزية ، نجده أكثر فهما وعمقا .

(المؤلف)

والمراة المتحررة ـ ابسن هذا ربما يكون قد بهر آرشر ، وشو ، ومنكين، ولكنه نفر عددا لا يحصى من القراء ، بل انه ـ وهذا اسوأ ـ أثار حنق جيل بأكمله من الكتاب الدراميين الذين جاءوا بعده . والحق أن بعضا من ابعد الفنانين أثرا فى المسرح الثورى كانوا يحـــددون اعمالهم فى مقارنة مباشرة مع هذه الأفكار الابسنية ، فى حين أنهم لم يكونوا يبدون احتراما كثيرا للأستاذ نفسه . لقد كان ابسن فى نظر سترندبرج هو « ذلك المسترجل النرويجى » مجرد مدافع عن حقوق المرأة . وكان فى نظر سنج « واحدا من فنانى المدينة يقلد الواقع فى الفاظ شاحبةخالية من البهجة » . بينما كان ييتس يراه « الكاتب المختـار لدى الصحفيين الشبان المهرة » . وكان « ودكيند » يقول عنه انه كان يرعى حظـيرة حيوانات اليفة مستغرقة فى سبات عميق . فى حين كـــان بريشت يصفه بأنه بورجوازى بائد « مناسب جدا لعصره وطبقته » . وأنه لأمر مشكوك فيه أن أياً من هؤلاء الـكتاب ـ باستثناء ييتس ـ كان يتمتع بالمنزلة التى يتمتع بها الآن بدون انجازات ابسن . ومع ذلك فان سوء الفهم الشائع عنه قد استقر فى الأذهان الى حد عجز معه حتى هؤلاء الكتاب المسرحيون عن أن يروا ما فى مسرحيـــات ابسن من شعر وبصيرة ونار .

والواقع ان الصورة السائدة عن ابسن لا تقوم على اســاس من الحقيقة ، لأنها اذا كانت منطبقة على أعماله على الاطلاق (وهـذا امر مشكوك فيه) فهى انما تنطبق على أقل من ثلث مؤلفاته بأجمعهـــا . والتركيز على واقعية ابسن وجدليته النثريتين يرجع الى حين كـــان الجدل حول ابسن فى أوج عنفه وكان المدافعون عنـه مضطرين الى أن يتخذوا من مسرحيـــاته وسيلة للدفاع عن دعواه . الا أن الأسطورة ما زالت قائمة فى الحاح ، وما زالت تسىء الى سمعة ابسن أكثر مما يسىء اليهـا اى اثر آخر بمفرده ، بما فى ذلك الاستمرار فى اخراج مسرحياته اخراجا هزيلا ، والقصور الفنى الذى يتضح كثيرا فى أنصار ابسن فى أوروبا وأمريكا . انها أسطورة ظلت حية بفعل التأكيد الكاذب، واستبعاد بعض مميزات ابسن وتجاهل بعضها الآخر (١) . ولكى نتحاشى

---

(١) مما يدعو الى العجب أن نرى الى أى مدى يذهب بعض النقاد ليثبتوا أن ابسن يساير تفسيرهم له ، فان « منكين » على سبيل المثال يؤكد بدون أى دليل ، أن ابسن فقد عقله وهو يكتب « جون جابرييل بروكمان » ولعله اخترع هذه القصة ليعلل الصـــفات الصوفية الرمزية لتلك المسرحية والتى تلتها وهى « عندما نصحو نحن الموتى » . كما أن « وليام آرشر » الذى أزعجته أيضا تصوفية ابسن الواضحة فى مسرحيته الأخيرة ، راح هو الآخر يتكهن عنها بطريقة مماثلة ولو أنها أشد حرصا فيقول : «نستطيع أن نقول ان =

الوقوع فى هذه الأخطاء نفسها ولكى نتعرض لها باستيفاء ، فلندرس فن ابسن كوحدة خلاقة ، ولنفحص حياته ككل ، غير مستبعدين من دراستنا العامة الا تلك المسرحيات التى كتبها قبل أن يستكمل نضوجه الفنى . سنبحث عن الخيط الذى يربط مؤلفاته كلها معا ، ذلك الخيط الذى أشار اليه ذات مرة بقوله : « ان الناس تعتقد أننى غيرت آرائى على مر الزمن . وتلك غلطة جسيمة . فالواقع أن تطورى كان متماسكا تماسكا تاما . وأستطيع أنا نفسى أن أتقصى وأوضح خيط السياق كله: وحدة أفكارى وتطورها التدريجى » . فاذا استخلصنا خيط هـــذا التماسك الفكرى ، كان فهمنا أفضل لفكرته عن القالب والشـــكل ، ولاكتشفنا فنانا كان على الدوام شاعرا رومانسيا أكثر منه ثائرا واقعيا، فنانا لم يتمكن أبدا من أن يخمد تطلعه الى ما هو سام ورفيع .

ولقد قلت من قبل : ان المادة الرئيسية عند أبسن هى التعبـير عن الثورة،وهذا عنصر قد نجده مكتوما أو متخفيا أو مكبوتا ولكنه لا يغيب أبدا فى مسرحياته . أن ثورة ابسن ، فى أنقى أشكالها ، ثورة خلاصية نجد التعبير عنها فى ملاحم غير ذات شكل ، ومستفيضة ، ومسرفة مثل براند ، وبيرجنت ، والامبراطور والجليلى ، ولكن بما أن ابسن لم يكتب سوى ثلاث روائع فى هذا القالب ، كان لزاما انتوضح نهج ثورة ابسن فى مسرحيات أشد تميزا بالنظام والترتيب والموضوعية . ثم انه على الرغم من اننا فى العادة نجد الكاتب المسرحى الثورى يبدى عطفه على ابطـــاله الثوريين عن طريق الشعر أو التحمس أو تملق الذات ، الا أن أبسن ــ حتى فى ملاحمه الخلاصية ــ يبدو فى بعض الأحيـــان مبتعدا بنوع خاص ، ومتشككا وساخرا من أبطاله ، ما لم يكن معاديا لهم تماما . ومن الضرورى أن نفسر لماذا ينبذ ابسن فى بعض الأحيان ابطاله المثاليين الثوريين بنفس الحماس الذى ينبذ به الماديين والممتثلين. فان « براند » ــ مثلا ــ الذى يتشبه بالله بحيث يصبح ثائرا عليه يتلقى العقاب من السماء ــ بموافقة واضحة من المؤلف ــ فى شكل انهيـــار جليدى . و « ستنسجارد » الخطيب المتفاخر فى « رابطة الشباب »، بعد أن يكشف لنا انه مذنب لارتكابه هذه الوقاحة نفسها (« لقد قلت لك ان غضب الرب فى نفسى . ان ارادته هى التى تعارضها أنت . لقد اختارنى للنور ») ، اذا به يطرد من المجتمع شر طردة بوصفه مغامرا ومشاغبـــا .

= انهيار ابسن العقلى قد سبق كتابة هذه المسرحية ولم يعقبها » . اما ما يسمى « انهيار ابسن العقلى » فلم يكن سوى ذبحة فقد فيها القدرة على الحركة ، وأصابته بعد الانتهاء من كتابه . عندما نصحو نحن الموتى » ، ولم تكن أبدا انفجارا جنونيا ، وانما نوعا من الشلل. (المؤلف)

وباستثناء « دكتور ستوكمان » وحده نجد أن جميع المثاليين عند ابسن عرضة لاستنكار جزئى أو تام ، ولعل هذا هو ما دعا شو الى أن يستنتج أن المثالى هو الشرير الأول فى نظر ابسن (١) وهذا خطأ ، ولكن مامن سبيل الى انكار أن مسرحيات أبسن تتضمن تأييدا جوهريا لتفسير كهذا . فعندما تعترف شخصية ما بأنها تحث على « مطالب المثل الأعلى» أو « رفع راية المثل الأعلى » اذا بها غالبا توصف بالنفـــاق والطيش والفضول . فالمثالية عند ابسن تقترن أحيانا بفلسفة الشيطان، بينما الثائر ــ مثل « جريجرز فيرليه » ــ رجل متخبط يخدع نفسه والجهود التى يبذلها فى سبيل المثل الأعلى تصبح لعنة على الرجل العادى وخطرا على المجتمع .

ونحن عندما نجد هذا الفردى المتعصب يدافع عن سلامة المجتمع، أو ذلك الأرستقراطى قلقا على سعادة الرجل العادى ، ندرك أننا نمشى فوق أرض زلقة وألا بد من المشى بحذر . ذلك أنه يبدو أن ابسن ينكر الشروط التى وضعها لثورته ، تلك الثورة التى هى ــ فى أنقى أشكالها ــ مكرسة لنسف المجتمع ورفع الرجل العادى الى منزلة بطولية . ومن المؤكد أن مثل هذه التناقضات هى التى جلبت عليه الاتهام بأنه غير آراءه . وليست تلك هى التناقضات الوحيدة . ففى « براند » يبدو أن ابسن يستحسن ويستهجن فى وقت واحد فكرة أن يكون الثائر مخلصا كل الاخلاص لدعواه . وفى « الأشباح » يصور كلا من اهميـــة الآراء التقدمية وعدم جدواها . وفى « آل روزمر » يعرب عن أمله ويأسه ازاء امكان ارتقاء الجنس البشرى من الداخل . وهو فى « بيت الدمية» راديكالى يهاجم الزواج القائم على الكذب . وهو فى « البطة البرية » محافظ يبرهن على أن الزيف فى الأسرة أمر لا بد منه للبقـــاء ، تحت ظروف معينة . ثم هو يهلل للثائر دكتور ستوكمان لكشفه عن الجذور المريضة للحياة الحديثة ، بينما يعاقب «ستنسجارد »و جريجرز فيرليه» لسيرهما نحو هذه الغاية نفسها . ان النقد الشائع الذى يوجـــه الى ابسن هو أنه غالبا يقدم فكرة ما فى احدى مسرحياته فى اقتنـــــاع

---

(١) كما أن شو يصل الى هذه النتيجة بعد أن يفسر الكلمات كما يحلو له . فالمثالى عنده هو من يعبد التقاليد القائمة . أما من نسميه نحن بالمثالى ، وهو الشخص الذى يزيل القناع عن التقاليد ليقيم مكانها مثلا عليا لم تتحقق ، مثله هو وابسن ، فان شو يسميه « واقعى » ، ان تفسير شو للألفاظ حسب هواه يؤدى الى خلط فى المعانى محير ، كما حدث فى العصور الوسطى ازاء الواقعى والاعتبارى . وقد كان شو يتوقع « أن أتلقى اللوم لتحيير الناس بتحديد معنى اصطلاح » مثالى « على هذا النحو » ، ولكن بدلا من أن يتلقى اللوم ، ساعد هو على استقرار اساءة فهم ابسن .

(المؤلف)

حماسي ، ثم يعود فيتخلى عنها بالاقتناع نفسه في مسرحية تالية . ثم ان وفرة ما ورد في مسرحيته من أفكار تقابلها أفكار مضادة دون أن تسفر الاثنتان عن أفكار مولدة : الغاية ازاء التراضي ، الحرية ازاء الضرورة ، الشيخوخة ازاء الشباب ، الواجب ازاء بهجة الحياة ، الحقيقة ازاء الوهم ، الواقع ازاء المثل العليا ، العمل ازاء الحب ، التحرر ازاء الاثم ، الرحمة ازاء القسوة ، كان هذا هو الذي أصاب كل ابسني عقائدي باليأس وخيبة الأمل . فاذا كان ابسن ثائرا منهجيا ، فهو اذن ثائر متهرب ، وعلى كل من يبحث في مؤلفاته عن يقين فلسفي أو تماسك ايديولوجي أن يأخذ حذره .

ومع ذلك ، وبالرغم من شدة الغموض والتعقيد والتهرب عند ابسن ، فاننا نستطيع أن نلمس نوعا من التماسك اذا نحن نظرنا تحت سطح الفعل واللفظ الى ثورة ابسن الخاصة . ولكن لا بد قبل ذلك أن نفهم نهجه في الابداع والخلق ملاحظين العنصر الذاتي القوي (وهي علامة لا تخطىء على المزاج الرومانسي) وهو العنصر الثابت في كل مسرحية من مسرحياته والذي يضفي على هذه المسرحيات كلا من مادتها وباعثها الأدبي . ومما يدعو الى الدهشة ألا نجد كثيرا من الملاحظات على هذا العنصر ، اذ أن ابسن ترك تلميحات كثيرة الى وجوده . فهو مثلا في قصيدة نظمها في عام ١٨٧٧ (بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن الداخلي) يقول : « ان قرض الشعر معناه أن يعرض الانسان نفسه ليوم الحساب » . ويبدو ان هذا اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها هي في نظر ابسن شكل من أشكال امتحان الذات نابع من صراع باطني للضمير . وقد أكد هو ذلك فيما بعد في عبارات مختلفة بعض الشيء في أحد خطاباته : « ان كل شيء كتبته يمت بأوثق صلة ممكنة الى ما عشت فيه، حتى ولو لم يكن من تجربتي الشخصية أو الواقعية » . . ثم يضيف في فقرة أخرى قوله ان الفنان « يجب أن يلتزم أقصى الحذر في التفرقة بين ما يلاحظه المرء وما يجربه ، لأن ذلك الأخير هو الذي يمكنه أن يصبح موضوعا للعمل الخلاق » .

فالتجربة اذن هي النبع الذي يستقي منه ابسن موضوعاته وشخصياته ، ولكنها تجربة من نوع خاص جدا . انه يرفض « تلك التجربة الشخصية أو الواقعية » ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو (كان ابسن — على نقيض سترندبرج — قلما يستغل سيرة حياته في مسرحياته) وكان يستلهم بدلا منها تجربة حياته الباطنة، والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهني والعاطفي والروحي . فعن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق في خبيئة نفسه بحثا عن النقائص والفضائل وتعريض شخصيته هو لنقد وامتحان عسرين ، كان

يستمد ابعاد جميع شخصياته الثورية الكبرى . ونستطيع أن نتبين بوضوح هذا النهج فى خلق الشخصيات فى فترة ابسن الملحمية حيث تبلغ رومانسيته أقصى حرارتها ، وحيث يبلغ زجه بنفسه فى مسرحياته أدنى الغموض . وعندما يكتب ابسن اعماله الملحمية لا يتردد فى الاقرار بصلته الوثيقة بشخصياته الرئيسية فهو يقول فى عام ١٨٧٠ «ان براند هو أنا فى أحسن أوقاتى ، كما أن من المؤكد أننى بتحليلى لنفسى أخرجت الى النور كثيرا من صفات كل من بيرجنت وستنسجارد » . وينبغى أن نلاحظ أيضا أن هذا الذى كان يحلل نفسه أخرج الى النور أيضا الخلاصية غير المستترة عند الامبراطور جوليان ، تلك الشخصية المتمردة التى يقول عنها ابسن « كما هى الحال فى معظم ما كتبته فى سنواتى الأكثر نضوجا، فان هنا من حياتى الباطنة أكثر مما أود الاعتراف به للناس » . ومع ذلك فليس التشابه بين ابسن وبين أبطاله الثوريين قاصرا على فترته الملحمية ، فهو حتى بعد أن ينتقل الى النموذج الواقعى بما فيه من مزيد من التأكيد الموضوعى ، يظل يستخدم هذه الطريقة ولو أنها أقل وضوحا فى مسرحيتين أو ثلاث من أولى مسرحياته النثرية. انه يرى نفسه أقل « تشوشا » فكريا من دكتور ستوكمان ولكنه يقر بأنهما « متفقان فى كثير من الأمور » . وهو يسمى « سولنيس » ذلك البناء الأعظم الخائن ، شخصا « قريبا منى نوعا ما » . ولسنا فى حاجة الى شهادة المؤلف لنرى شبهه بشخصيات مثل روزمر ، وبروكمان ، وآلمرز ، وروبيك ، تلك الشخصيات الثورية فى مسرحياته الأخيرة التى تتضح فيها سيرته الذاتية .

واذا أخذنا فى الاعتبار ارتياحه لأن يشارك فى شخصية رجل سافل مثل « ستنسجارد » ، فمن رأيى أننا نستطيع أن نذهب حتى الى حد الزعم بأن « جريجرز فيرليه » أمير المثاليين الأشرار ، انما هو صورة تهكمية للفنان أيضا . ففى حين يجب أن نحرص على عدم التمادى فى تأكيد هذا التشابه ، الا ان من المحتمل أن كثيرا من شخصيات ابسن ــ وهى مصوغة ظاهريا على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ــ هى فى الواقع أقرب الى فكرة ابسن عن نفسه مما يبدو لأول وهلة . واذ يخضع ابسن لجذب هذا التردد ، يتذبذب كالبندول من الأنانية الى التواضع ، من تمجيد الذات الى كراهية الذات ، تارة يطرح القيود عن نفسه ، وتارة يلتزم بالنظام من خلال وسيلة الفن . ومن هنا لم تكن تناقضات ابسن الظاهرة الا مجرد نتائج لتأكيدات منطقية معينة فى داخل نفسه . وهجماته على المثالية تعبر عن مشاعره الاستهزائية الوقتية ضد مثاليته هو . وصرامته ازاء الأخلاقيين هى قسوة أخلاقى عريق . وهجوه لشخصية الثائر هو محاولة لمعاقبة الثائر فى دخيلة نفسه هو .

وهذا القول نفسه ينطبق على مواقف ابسن المتغيرة ازاء موضوعاته، فبينما نجد أن مسرحياته قد تنتهى أحيانا بمظهر اليقين الفكرى ، الا أن الفنان نفسه يكون غارقا على الدوام فى الشك والغموض . ان ابسن هو ضحية الشرائع المتناقضة التى ظل يحاربها بدون هوادة طوال حياته . لم يكن بحكم مزاجه يميل الى الوسط المعتدل حيث يستقر الراى فى الغالب على المتناقضات ، ولذلك كان يفحص فى البداية موقفا متطرفا ثم ضده ، يلهو بالعقائد ولكنه مضطر دائما الى الركون الى ثنائية غير عقائدية . فابسن اذن مثالى لا يمكن أن نستنبط لمثله العليا نهجا خاصا من مسرحياته . ولكن هذا الافتقار الى النهج ، من ناحية أخرى، ما هو الا النتيجة الحتمية ـ ولو انها التناقضية ـ لتمرده الخاص . ان ابسن الذى كان متفانيا فى الحق ، غالبا على حساب الجمال ، لم تكن تساوره أوهام عن دوام الحق ، فان جميع الأمور الذهنية المسلم بها ، مهما تكن مقنعة ، تهبط الى عرف لا حياة فيه ، بمرور الزمن . فالحق النهائى عند ابسن اذن لا يكمن الا فى صراع الحقائق الأزلى ، وحتى الثائر المتمرد ينبغى أن يحرص على الا يتخذ من ثورة ابسن سنة جديرة بالاقتداء . وهكذا يكون الجوهر الحقيقى للأبسنية هو المقاومة الكلية لجميع ما هو مستقر ، لأن نزعته الفوضوية الى تحطيم الأصنام لا تمتد الى التقاليد السائدة فى عصره فحسب ، بل حتى الى معتقداته واقتناعاته هو . ولما لم يكن قادرا على أن يتحدى موقفا ما بدون تشريح الموقف المضاد له الذى يساويه (أولا يساويه) فى الشرعية والسريان (١) ، فهو من ثمة لا يبرز الينا كبطل ايديولوجية ما سوى ايديولوجية الهجوم السلبى . ان آخر كلمات قالها وهو يحتضر « على العكس » جديرة بأن تكون شعار أعماله المسرحية كلها .

ان جميع مسرحيات ابسن هى نتاج هذا التارجح الذى يتزن اتزانا حرجا بين اندماج المؤلف وابتعاده ، بين الذاتى والموضوعى ، الأخلاقى والجمالى ،الثائر والمرتدع.هذا التارجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات ابسن التى تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة الى جانب وجودها الدرامى . ومسرحية الأفكار هى على وجه العموم تعبير عن تمرد ابسن الشخصى ، بينمامسرحية الفعل تضع ذلك التمرد فى نوع من البعد الموضوعى . ففى حين يستخدم ابسن فى

---

(١) يروى لنا « يانكولافرين » مناقشة لابسن ذكر فيها أن أية فكرة تؤخذ الى نهايتها تاتى فى العادة الى نقيضها . ومن الواضح أن ابسن أقل اهتماما بالأفكار بهذا المعنى ـ منه بصراع الأفكار ـ الأمر الذى يفسر كونه كاتبا مسرحيا وليس فيلسوفا .
(المؤلف)

أغلب الأحوال شخصية ما ليتقدم بعقيدة ثورية معينة لعله يعتنقها هو نفسه ، اذا به لا يكاد يرضى أبدا بالكلام الأجوف ، فهو فى الوقت الذى يتقدم فيه بفكرة مجردة ، يفحص عواقب هذه الفكرة فى ساحة الفعل الانسانى موضحا كلا من القوة النظرية لحقائق معينة وآثارها المهلكة على حياة الآخرين اذا وضعت موضع التطبيق . فابسن اذن ـ فى أحسن حالاته ـ يتناول مسرحية الأفكار ومسرحية الفعل باعتبارهما تطورين متلازمين يمس كل منهما الآخر ويغنيه طوال المسرحية، ويستمد ابسن طاقته واندفاعه وحماسه من الأولى ، واستقلاله وتعقده ودسامته من الأخرى . وابسن ، فى أسوأ حالاته ، يتناول الخيوط بطريقة عقيمة أو غير ثابتة بحيث تبدو نهايات مسرحياته فى بعض الأحيان غير حاسمة، أو تبدو شخصياته غير متماسكة . ففى « بيت الدمية » مثلا نرى تحول « نورا » المقتضب من عالة تكاد تكون طفولية وفى حاجة الى الحماية ، الى شخصية فصيحة تتكلم فى حزم بلسان الدعوة الى الحرية الفردية، وقد يكون هذا التحول مناسبا فى مسرحية الأفكار ولكنه أبعد ما يكون عن الاقناع فى مسرحية الفعل ، ولكن عندما يتقن ابسن هذه الطريقة تصبح واحدة من الأيادى الأصيلة التى اسداها الى المسرح الحديث ، وتسبغ على أعماله بعدا مزدوج المستوى لا يمكن ان يبلغه أى كاتب مسرحى حديث آخر .

فابسن اذن ثائر رومانسى له خدين كلاسيكى يردع نزعاته المندفعة نحو التحرر الشامل ، والتعبير عن النفس ، والمثالية الأخلاقية ، وذلك بكبت حريته ، وردع ثورته وامتحان مثله فى دنيا التوطن والتراضى . ولقد سبق أن رأينا كيف أسفر النظام الذى الزم ابسن به نفسه عن صراعات رأسية معينة فى داخل المسرحية . ونستطيع أن نرى أثر هذا النظام ـ من زاوية اخرى ـ فى التطور الأفقى لفنه وافكاره المتغيرة عن القالب الدرامى . أن تقدم أعمال ابسن هو فى الواقع تقدم منطقى ، شأنه شأن أى واحدة من مسرحياته . فان مسرحيات مثل «براند » و « بيرجنت » و « الامبراطور والجليلى » هى تعبير صريح نسبيا عن رومانسية ابسن الأولى التى يخلق فيها صرحا من الشعر والميتافيزيقا مشيدا من كتل ضخمة من الأحجار غير المنتظمة . ولكن ابتداء من « رابطة الشباب » حتى مرحلته « العصرية » (وهى فترة احد عشر عاما تنتهى بـ « هيدا جابلر » فى عام ١٨٩٠) يقمع ابسن رومانسيته، وكذلك شعره ، وصوفيته ، واهتمامه بالانسان فى الطبيعة ، ليرضى انجذابا فى نفسه نحو النثر ، والواقع الموضوعى ، ومشاكل المدنية الحديثة . وهذا الايقاع المضاد للكلاسيكية يجعلنا نعتقد أن فن ابسن قد اصابه تحول تام ، فالثائر على العقيدة اصبح ثائرا على المجتمع ،

والمنظر يركز على الجماعة كما يركز على الفرد ، والطبيب الانسانى يعدو شخصية هامة بعد أن تبدأ اراء داروين فى الوراثة والبيئة تزحف على الفعل ، وتزداد اللغة بساطة وعنفا ، وتزداد الشخصيات تحددا، وتصبح الموضوعات أكثر عصرية ، وتكتسب الدراما كلها أولا صفة المعالجة التى نتذكرها من المسرحية الجيدة الصنع ، ثم دقة القالب التى نقرنها بمآسى « سوفوكليز » والواقع أن تغيرفن ابسن أقل كثيرا مما يبدو لأول وهلة ، لأن مسرحياته الواقعية تقتصر على صب روحه الثورية فى قالب جديد . وكأنما يريد ابسن أن يبرهن على أن هذه الروح لم تتلوث فاذا هو يعود فى مسرحياته العظيمة الأخيرة الىأسلوبه التنبىء الميتافيزيقى ذى الحيرة الذاتية بطريقة تجمع بين حرية شبابه الرومانسية وبين التقيد الكلاسيكى فى أواسط عمره . ولكى نتقصى تطور ابسن الفنى بمزيد من الافاضة ، فلنختبر بعض المسرحيات التى كتبها فى كل من فترات حياته الثلاث الكبرى ، ونناقشها فى ضوء الظروف الشخصية التى كتبت فيها .

ولا بد لأية مناقشة لفن ابسن الناضج من أن تبدأ بمسرحية«براند» اذ أن هذه الرائعة الضخمة من روائع ابسن ليست أول مسرحية أتمها بعد أن غادر وطنه فحسب ، وانما هى كذلك اول ، وربما أعظم أعماله الأبقى قوة وأثرا . فليس فى كتابات ابسن السابقة ما يهيئنا لمسرحية على هذا النطاق ولا حتى الموهبة الكبيرة التى أظهرها فى « الفايكنج فى هلجلاند » و « المطالبون بالعرش » لأن « براند » أشبه بوحى مفاجىء من أعماق عقلية أصيلة . ومن المحتمل جدا ان يكون انجاز « براند » ذا صلة وثيقة برحيله عن النرويج ، اذ يبدو أنه كان يجد مصدرا هاما للقوة المبدعة الخلاقة فى المنفى الذى فرضه على نفسه : « كان لزاما على أن أفر من حياة الخنازير هناك حتى أشعر بأننى تطهرت تماما » . هكذا كتب لحماته فى روما . ثم يقول : « لم أكن أستطيع أبدا « ان أحيا هناك حياة روحية مترابطة . فقد كنت شخصا فى عملى وشخصا آخر خارجه ، ولهذا السبب لم يكن عملى هو الآخر مترابطا » . ومما لاشك فيه أن رغبة ابسن فى الترابط الخلاق قد تحققت فى أثناء اقامته فى روما . وبالاضافة الى الاعجاب الذى فاضت به نفسه من « الانسجام الذى لا يوصف » فى محيطه الجديد (الذى يصفه بأنه « جميل رائع سحرى ») ، يبدو أن ثورة ابسن الايطالية قد هيأته لرومانسية بعيدة المدى . ولقد كان ابسن نفسه على وعى كبير بأثرروما فى فنه ، فهو اذ يصف لأحد أصدقائه كيف كتب«براند» يقول : « أضف الى ذلك روما بما فيها من هدوء مثالى ، والاختلاط بالفنانين الخالى البال ، والاقامة فى جو لا يقارن الا بجو شكسبير فى مسرحيته

(كما تحب) هذه هى الظـــروف التى انتجت براند » . كانت تلك فترة تمتع فيها ابسن بأروع حرية عرفها على الاطلاق . وقد عبر فيمـا بعد عن حنينه الى تلك السنين فى الوصف الحمـاسى الذىورد على لسان « أوزوالد » لبهجة الحياة فى المجتمع الفنى فى باريس .

ان « براند » ملحمة ثلج وجليد تدور فى حياة الشمال الثـــلجى ، وشخصيتها الرئيسية كريهة ممقوتة ، ويبدو ظاهريا أن ليست لهـذه الملحمة صلة بايطاليا الدافئة المشمسة . ولكن ما كان ابسن يعانيه من شعور بالهجران ينعكس فى انفساح اقالب المسرحية وغزارة استلهامها (كتب ابسن فيما بعد « هل تسمح لى بألا أشـــير الى براند وبيرجنت واقول : انظر ، هذا ما افعلته كأس الخمر ») . ومع ان القصـــــد فى الأصل كان ان تكون قصيدة سردية، الا أنه سرعان ما عدلها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة فصول ، ومسرحية مستفيضة لا تصـــلح للمسرح حتى ان ابسن دهش عندما قررت احدى الفرق الاسكندنافية ان تخرجها . وذلك لأن ابسن الذى اغتبط بمتعة التعبير عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يلقى بالا الى طاقة المتفرجين أو قيـــود المسرح . لقد حرر ابسن مخيلته مما كان فيها منأقبيةالنرويجالمتجمدة فاكتشف أخـــيرا كيف يجعل مسرحياته جزءا لا يتجزأ من حيـــاته الروحية . لقد كان الحل فى غاية البساطة:أن يكون هو«فى»مسرحياته كما هو نفسه فى خارجها . واذا كان ابسن فى « المطالبون بالعرش » قد أظهر الصراعات التى كانت فى داخل نفسه عن طريق فعـل روائى خارجى ، فان « براند » كانت اكبر المحاولات التى أقدم عليها ابسنالى ذلك الحين للكشف عن حياته الباطنة المتمردة ، كانت عملية تطهـــير تام ، طرد فيها الأرواح الشريرة التى كانت تقتتل فى قلبه وعقله محولا اياها الى أفن (١) . ان ابسن يواجه فى « براند » لأول مرة ،مواجهة جماعية ، الموضوعات الكبرى التى شغلت باله على التوالى اثناء حياته: وضع الانسان فى الكون ، وضع المجتمع الحديث ، ووضع روحه هـــو (ابسن) المحمومة المنفصمة .

وهذه المسرحية التى تعتبر بمثابة مخزن لما اســـتخدمه ابسن فى المستقبل من موضوعات وصراعات ، مكونة على هيئة سلســـــلة من اقواس البناء المتداخلة كل قوس منها تعلو سابقتها درجة . والقـوس

---

(١) كان ابسن نفسه يعتبر « براند » عملا تطهيريا ، فقد كتب الى « لورا كيلر » يقول : « لقد جاءت نتيجة لشىء عشته وليس لمجرد شىء لقيته فى الحياة . كان لزاما ان أتخلص عن طريق الخلق الشعرى من شىء انتهيت منه فى قرارة نفسى » . كما كتب فى مكان آخر : « ان الخلق عندى كالحمام ، اخرج منه شاعرا بأننى اشد نقاء وصحة وحرية ». (المؤلف)

الأخيرة هى مسرحية عائلية يبحث فيها ابسن علاقة المثالى بأسرته (وهذا هو أساس مسرحيات تالية مثل «البطة البرية») ، والقوس الوسطى هى مسرحية اجتماعية سياسية يحلل فيها اثر الفرد الأرستقراطى فى مجتمع ديمقراطى (وهذا هو أساس مسرحيات مثل «عدو الشعب») والقوس العليا هى مسرحية دينية يظهر فيها ابسن التنافس بين الثائر الخلاصى وعقيدة القرن التاسع عشر (أساس مسرحيات مثل «البناء العظيم») .

و « الأب براند » ـ وهو قسيس مصلح ذو حماس غير عادى واسمه الحقيقى معناه « السيف والنار » ـ هو بطل المسرحيات الثلاث جميعا، وهو المثالى والفردى والثائر الأسمى عند ابسن . وعلى غرار انبياء التوراة والحواريين ذوى التطهر الدينى الذين يظهرون فى تاريخ البشر ليغيروا سير العالم ، نجد أن « براند » يتفانى فى قضيته بدون هوادة . لقد اختار ـ كما فعل « لوثر » ـ أن يكون « جلاد العصر » يلهب بناره اسراف الأفراد والنظم ، وقد صمم ـ كما فعل موسى ـ على أن يأتى بقوانين جديدة للنقاء الروحى فى جيل من الخاملين واللاطفين والحالمين ، وقد التزم ـ كما فعل المسيح ـ بخلاص الجنس البشرى بأسره عن طريق تحول تام فى شخصية الانسان ، ومع ذلك فان براند نصرانى من نوع غريب جدا ، اذا امكن أن نسميه نصرانيا على الاطلاق . فهو متشدد فى رجولته ، وحنبليته ، وصرامته ، ولا يتزحزح ، ومن ثمة يرفض الجانب الرحيم من النصرانية بتصميمه على سد الثغرة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، وذلك يجعل تصرفات الانسان مطابقة للمثل الروحية ، والحق أن براند أكثر تطرفا من أشد المصلحين الطهريين « البيوريتانيين » تنبؤا . لأنه وهو يتقدم بمذهبه الدينى لا يطلب من كل فرد ان يجعل من نفسه كنيسته الخاصة به فحسب ، بل « حتى اله نفسه » . الى هذا الحد من التطرف يذهب تمسكه بمثله الأعلى .

وقد يصبح الانسان الها بتقليد الاله ، ولكن اله براند ـ الذى ليس « ريحا عليلة » بل « عاصفة » ـ لا يمكن تقليده لكونه اسمى الكائنات السماوية ، واكثرها تشددا . انه هو المثل الأعلى نفسه الذى يمكن بلوغه من خلال جهاد الارادة البشرية جهادا لا حدود له . وبسبب تركيز براند على الارادة فان الذنب المميت عنده هو الجبن وضعف القلب . وبراند ـ على غرار « كيركجورد » قبله ونيتشه (١) بعده ـ يميل الى

---

(١) يقول « كيركجورد » : « فليشك غيرى من اننا فى اوقات خبيثة ، اما انا فاشكو من أنها اوقات جديرة بالاحتقار ، لأنها خالية من العاطفة » . بينما « نيتشه » لا يشكو من أن الانسان خبيث ، وانما من « أن أخبث ما يستطيعه ، أمر ضئيل جدا » .
(المؤلف)

القديس العظيم أو الشرير العظيم ـ أى الرجل الذى يتطرف فى حياته لغرض طيب أو خبيث ـ ولكنه لا يقيل الضعاف الذين لا ارادة لهم والذين لا يفلحون فى أن يجعلوا من أنفسهم شيئا . ومن هنا فان الشيطان عند براند هو روح التراضي والمهاودة ، بينما الشر عنده هو الاعتدال باتخاذ السبيل الوسط ، هو الاذعان ، والبذخ ، والراحة ، والبلادة الأخلاقية . وهو باتخاذه « الكل أو لا شيء » شعاره الثورى، صمم على أن يجعل من سكان العالم الحديث الأغبياء الترابيين « ورثة السماء » ، ليصوغ بذلك جنسا جديدا من الأبطال مشابها لشخصيات الماضى البطولية .

وبراند الذى يتبع أفكار نفسه بتماسك لا تهاون فيه ، هو نفسه واحد من هؤلاء الأبطال .. ولكن بثمن فادح . فهو اذ يكافح فى طريق الالام ليهزم أية عاطفة قد تحيد به عن الصراط المستقيم ، يزدرى كل الفضائل فيما خلا أشقها وأقساها : فالحب عنده ليس الا بقعة من الأكاذيب (يواجهها جيل متواكل مائع . ان أحسن حب هو الكره) (١) ، بينما الاحسان والانسانية هما تشجيع على الضعف البشرى . وهكذا ينجح براند فى كبت مشاعره الانسانية ، وهو انتصار مبهم يجعل منه شخصا جديرا بالاعجاب تماما وشخصا مستحيلا تماما فى وقت واحد . ان فى طبيعته شيئا مقيتا وغير انسانى كما هى الحال فى معظم المترهبين النظاميين . وابسن يقرنه عادة بصور البرودة والقسوة (الجليد ، الصلب ، الحديد ، الصخر) ، حتى ظروف مولده (فقد ولد عند « أحد خلجان الجليد الباردة فى ظل جبل أجرد) توحى بما له من صفات جليدية . وعلى النقيض من ذلك يشبه ابسن الرسام المحب للجمال « اينار » وخطيبته اللطيفة « آجنيس » بـ « هواء الجبل، ضوء الشمس ، الظل ، رائحة الصنوبر» ، وسعيهما الى البهجة فى الجنوب نقيض صارخ لسعى براند العنيد الى المثل الأعلى .

الا أن لبراند من القامة البطولية ، والشجاعة الشرسة ، والقوة السحرية ، ما يجعل « آجنيس » فى الفصل الثانى تعتنق ديانته « الرمادية » تاركة « اينار » لتقوم بواجبها الى جانب براند . وفى المناظر العائلية التالية (الفصلين الثالث والرابع) تبلغ نقائص براند

---

(١) قبل أن يكتب ابسن « براند » بخمسة وعشرين عاما كان « ايمرسون » يفكر على نحو مشابه فى مقاله « الاعتماد على النفس » : « لابد من الوعظ بعقيدة الكراهية كضد لعقيدة الحب عندما تنشج تلك الأخيرة وتئن . فأنا انفر من ابى وامى وزوجتى عندما تدعونى عبقريتى .. فلنلق اللوم على ما فى عصرنا من ضعف وقناعة قذرة » .

(المؤلف)

الانسانية أقصى حد درامى ، لأن مثله العليا المتعصبة عن النقاء الأخلاقى تنجح فى القضاء على أسرته كلها ، أولا أمه التى تموت بدون اعتراف عندما رفض براند أن يزورها الا اذا تخلت طواعية عن ثروتها ، ثم ابنه الصغير « آلف » ضحية برد الشمال والذى أبى عليه دفء الجنوب (صورة من صور ابسن للحب) ، وأخيرا « آجنيس » نفسها التى تضطر الى القيام باختيار فظيع وتحرم فى النهاية حتى من تذكارات حب امها . وطوال هذا الوقت كان براند منهمكا فى صراع مروع مع نفسه، موزعا بين مثله الأعلى وبين حبه لآجنيس وآلف . ولكن القرار الذى اتخذه بأن يكون الها لم يترك له أى اختيار ، وعندما تحذره آجنيس قائلة «يموت من يرى الله (يهوا) وجها لوجه» لايملك الا أن يقبل الأمر المروع الذى ينطوى فى ربوبيته ويتركها تموت . وعندما تتخلى عن حياتها الأليمة بصيحة اغتباط (انا حرة يا براند ، انا حرة) يكون براند قد أحرز انتصارا معنويا ولكن من خلال التضحية بكل ما أحبه فى هذه الدنيا ، أو كما يقول « شو » من خلال « ما سببته قدسيته من آلام فادحة تزيد على الآلام التى يمكن أن يسببها أشد المذنبين الموهوبين بضعفى فرصه » .

الا أن براند لا يبرز كمثالى شرير الا فى الأجزاء العائلية من المسرحية، فهو لا وقت لديه أو قدرة عنده لجعل حياته الخاصة سعيدة ، شأنه فى ذلك شأن جميع المصلحين العظام (حتى المسيح كان يعامل أسرته بقليل من الاحترام) . وهو عندما يقوم بدور عام فى المناظر الاجتماعية السياسية يصبح نقيضا واضحا للمواطن الذى جاء هو ليصلحه . هنا يكون براند هو الفرد فى حرب مع المجتمع ، فينبذ تقاليد المجتمع التى اكلها الدود ، ومطامحه المحدودة ، ونظمه الفاسدة . وعدوه الى هذه المسرحية هو العمدة ، الممثل المنتخب للمجتمع ، مثل « بيتر ستوكمان» و « بيتر مورتنسجارد » : « رجل من الشعب حقا » ، ومن ثمة فهو العدو الغريزى لبراند . وينشأ الصراع بينهما من توقعاتهما المختلفة من ناخبيهما ، فبراند الذى يناشد الرجل الروحى يسعى الى خلاص الفرد من خلال ثورة فى وعيه الأخلاقى ، بينما العمدة الذى يناشد الرجل الاجتماعى يسعى الى تهدئة المجتمع من خلال الالتفات الى احتياجاته المادية . والعمدة يريد أن يجعل الحياة أيسر ولذا فهو يريد أن ينشىء مبانى عامة ، بينما براند يريد أن يجعل الحياة أشق ولذا يريد أن ينشىء كنيسة جديدة . وهذا الصراع الذى يعبر فيه براند ـ كما هو واضح ـ عن ميل ابسن الى الفرد ضد المجتمع ، والى الأخلاقى ضد الاجتماعى ، والروحى ضد المادى ، والثورة الراديكالية ضد الاعتدال والتراضى ، هو صراع لا يمكن حسمه . ولكن عندما يزداد اتباع

براند ، يستسلم العمدة لرغبات الأغلبية ويساعد براند فى مشروعاته. الا أن العمدة لا يكون قد خسر المعركة وانما اتخذ خطوة استراتيجية بالتراجع لكى يمتص عدوه . أما براند فان نجاحه المؤقت قد جعله يخون مثله الأعلى من غير قصد .

وفى الفصل الخامس الذى هو ذروة المسرحية الدينية ولب المسرحية ذاتها ، يصبح براند ما أراد له ابسن حقا أن يكون ــ فلا هو بالمثالى الشرير ، ولا هو بالمصلح البطل ، وانما هو شخص مأسوى يتعذب ويعيش فى معزل عن الأحكام الأخلاقية . ففى بداية الفصل نرى براند واعظا عصريا ، شخصية شعبية تجارية مثل «بيلى جراهام»، ونرى كنيسته الجديدة على وشك أن تفتح أبوابها ، وبراند نفسه على وشك أن يتلقى من الدولة وساما لخدماته للمجتمع . لقد تجمعت الجموع لتشهد هذا الحدث وهى تحس احساسا مبهما بأن هدم الكنيسة القديمة خروج على الدين ، وهى ترتعد من الوساوس ، «كما لو كانت قد استدعيت لتنتخب الها جديدا » . وبراند نفسه مشاكس جدا ، فهو لا يستطيع أن يصلى ونفسه مفعمة بالوساوس . ويزداد مزاجه سواء عندما يخبره رئيس الكنيسة ــ الذى هو المقابل الدينى للعمدة ــ أن الدين ليس الا اداة فى يد الدولة لتضمن نفسها ضد القلاقل ، وعندما ينذر براند ليهتم باحتياجات الجماعة وليس بخلاص الفرد ، يدرك براند على حين فجأة أن الكنيسة اكذوبة وأنه هو نفسه أصبح نهجا فاسدا . واذ يتجاهل براند قول رئيس الكنيسة « ان من يقاتل وحده لن يحقق أبدا شيئا ذا طبيعة دائمة » ، يخبر أتباعه المتحمسين أن الكنيسة الصحيحة ليست الا العالم البرى حيث البرارى وخلجان الجليد التى لم يلوثها بعد رياء الانسان ومساومته وشره :«ان الله ليس هنا .. ان مملكته هى الحرية التامة » (١) .

أن براند يشق طريقه الى الأعالى نحو الحرية والصفاء فى الجبال والأجراف . ويأخذ اتباعه فى التلكؤ والتذمر عندما يشق عليهم السير.

---

(١) فى الأبيات الأخيرة من قصيدة ابسن المبكرة « فوق القمم » (١٨٥٩ ــ ١٨٦٠) التى تتغنى هى الأخرى فى عبارات رنانة بصفاء الحياة المطلق فى المحيط الطبيعى بعيدا عن فساد المدن يقول :

الآن أصبحت متينا كالفولاذ ، أتبع النداء الذى يدعونى الى الأعالى ،

لقد انتهيت من حياتى فى المنخفضات ،

وهنا فى البرية أجد الحرية والله ، وهناك يتلمسهما الآخرون .

(المؤلف)

لقد قيل للمسيح فى رواية دستويفسكى « الاخوة كارامازوف » أن الرجل العادى لا يريد الوهية ، ولكن معجزة ، سحرا ، قوة . والآن جاء دور براند ليعرف الحدود البشرية وهو يرى أتباعه يتصايحون فى طلب ماء ، خبز ، تنبؤات ، أمن ، معجزات ، بدلا من الانتصار الروحى الذى يعدهم به . ثم اذاهولايقدم لهم الا « ارادة جديدة » ، « ايمانا جديدا » ، « تاجا من الأشواك » ، فيشعرون بأنه خانهم ويشرعون فى رجم مسيحهم بالطوب . حتى اذا ما عاد العمدة مع رئيس الكنيسة ليستعيدا هؤلاء الذين هم أشبه بقطعان الغنم ويعداهم بالطعام والأمان ، راحوا ينبذون خلاص براند كلية عائدين فى وداعة الى حياتهم الدنيوية فى أسفل .

ويبقى براند وحيدا فى البرارى ، ممزق النفس ينزف دما ، يتأمل فى أخطائه . لقد كان براند يسعى الى الألوهية عن طريق السعى الى بلوغ مثل أعلى لا يتطرق اليه الفساد ، واضعا فى سبيل ذلك الثأر والعدالة والجزاء قبل المغفرة والاحسان والرحمة ، متخليا عن « رب كل عبد غبى مربوط بالأرض » . ولكن بينما كان هذا السعى يجعل منه شبيها بالرب ، فانه جعله كذلك ثائرا على الربوبية نفسها التى كان يحاول أن يخدمها . ان تشبه براند بالمسيح أحاله الى شىء أشد وأقسى من الله ، كما قصم ظهور أتباعه وكلهم بشرية محضة والآن وجب على براند أن يتعلم أن الانسان لا يمكن أن يكون ربا ، وأن عليه أن يعيش مع الشيطان اذا شاء أن يعيش على الاطلاق ، وأنه حتى حرية الارادة محدودة بحتمية الاثم الموروث ، وهى حتمية لا هوادة فيها (١) . لقد أصبح براند الآن محروما من الأرض الموعودة ، وغدا هو الآن ينتظر جزاءه . ومع ذلك يظل يتشبث بمثله الأعلى ، فاذا لاح له طيف فى شكل «آجنيس» ليعرض عليه الدفء والحب والغفران اذا هو تخلى عن شعاره « الكل أو لا شىء » ، رفض العرض ، وعندما يتحول الطيف الى صقر يحلق فوق البرارى ، يتبين فيه براند عدوه القديم « شيطان التراضى » .

---

(١) يفكر براند فى حدود الارادة البشرية عندما يكتشف أن «جيرد» الغجرية الوحشية ولدت كنتيجة غير مباشرة لجشع أمه التى رفضت خطيبا فقيرا أصبح بعد ذلك أبا لجيرد من امرأة غجرية . وهذا مثال مبكر على تفكير ابسن فى الاثم الأبوى ، وهو موضوع يطرقه فيما بعد فى « الأشباح » . ومشاعر أبسن المتأرجحة عن الحرية الانسانية يرجع تاريخها الى عام ١٨٥٨ حيث يقول فى « الفايكنج فى هلجلاند » : « تستطيع ارادة الانسان أن تفعل هذا أو ذاك ، ولكن القدر هو الذى يحكم الأفعال التى تشكل حياتنا » . وفى « الأمبراطور والجليلى » ١٨٧٣ يحاول ابسن بدون كبير نجاح أن يوفق بين معتقداته المتناقضة فى كل من الحرية والضرورة .

(المؤلف)

ويظل براند يصارع فى الأعالى حتى يصل فى النهاية الى كنيسة الثلج ، وهى هوة ساحقة بين الذرى والقمم حيث « الشـــــلالات ومساقط الجليد ترتل الصلاة » . هذه هى كنيسة براند الحقيقيـة فهنا فى البيئة الصالحة للرجل الرومانسى المتطرف يستطيع براند ان يبشر بانجيله عن المطلق ، متحررا من عالم الانسان ومؤثراته التىتدعو الى التراضى والمهاودة . وعندما تجد « جيرد » ــ وهى الفتاة الفجرية التى كانت تصاحبه ــ انها وهى نصف جادة ونصف ساخرة ترى فيـه صورة مجسدة للمسيح وتبدأ تعبده كاله ، اذا ببراند فى النهـــاية يبدى مشاعره البشرية :

حتى اليوم كنت أسعى لأكون لوحة
يخط الله عليها قوله . واليوم حياتى
ستمضى خصبة دافئة . فالضباب ينقشع .
أستطيع أن أنتحب . أستطيع أن اركع . ان اصلى .

ولكن فات الوقت . فعندما اطلقت « جيرد » النار من بندقيتها على الصقر الشبيه بالشيطان ، أثارت انهيارا جليديا ويوشك براند أنيدفن فى الجليد . وفى اللحظة الأخيرة يوجه براند الى الله ســـؤالا حافلا بالعذاب : « مالم يكن بالادارة ، فكيف يمكن افتداء الانسان ؟ » . وتأتيه الاجابة مدوية من السماء : « انه رب الاحسان والرحمة والحب » .

وهذه اجابة تنهى المسرحية ولكنها تنفى أساسها الفلســفى . لأنه اذا كانت مطالب براند القاسية كلها خطأ ، وكان الانسان لا يمـــكن افتداؤه الا بالحب ، لانهار بذلك التكوين الفكرى كله للمسرحيـــة ، ولكانت هجمات براند التى لا هوادة فيها على التراضى والتواكل ، لغوا لا معنى له . ولكن يجب أن نذكر أن ابسن لا يرفض ثورة براند كفكرة ، وانما كقالب من قوالب الفعل فحسب. ولما كان القاضى الذى يحـاكم براند هو رب الحب ، وجب أن نسلم بأنه حتى براند نفسه ينالالمغفرة فى النهاية . ومع ذلك فان خاتمة مسرحية « براند » ــ كما هىالحال فى خاتمة كثير من مسرحيات ابسن ــ غير حاسمة ، وهذا مثال مبكر على اخفاق ابسن فى أن يدمج مسرحية الأفكار فى مسرحية الفعـــل . وهذا الاخفاق فى حد ذاته ناشىء عن رفضه أن يعتنق عقيدة ايجابية مولدة من الفكرة ونقيضها . والى ما قبل الختام نستطيع أن نعتبـــر براند « بطلا قديسا مصلحا » عظيما يحمل رسالة افتداء للخـــلاص ، وكائنا متصدعا ، مكبوتا ، باردا كالثلج ، يؤدى تفانيه العنيف فى مثل اعلى مستحيل التحقيق ، الى آلام لا مثيل لها ووفيات لا حاجة اليها. والى ما قبل الختام نستطيع أن نعجب بمقدرة ابسن غير العادية على

الاحتفاظ بموقفين متضادين فى عقله فى وقت واحد بحيث يستطيع أن يمجد الثورة الخلاصية كفكرة بينما هو يستنكرها فى التطبيق . ولكن نهاية المسرحية تتطلب فكرة مولدة يعجز المؤلف عن تقديمها ، فيؤثر بدلا من ذلك أن يبطل الافتراض الفكرى لمسرحيته . ومع ذلك ، وحتى فى هذه الخاتمة غير المرضية تماما ، تمتلىء النفس اعجابا بهذا البطل المهزوم الذى ينتصر فى تشبهه بالله ، والذى كان من شأن صراعه الأبدى نحو الأعالى أن وسع ، نوعا ما ، آفاق الانسان الروحية .

فلابد اذن أن نستنتج ان كلا من نجاح المسرحية واخفاقها ينبع من الصراعات التى لم تلتئم فى نفس المؤلف . ذلك أن موقف ابسن المنقسم تجاه بطله يعكس الصدام فى نفسه هو بين قطبى مزاجه التوأمين : المثالية الرومانسية للثائر المصلح والابتعاد الكلاسيكى للفنان الموضوعى . وهذه الثنائية ــ وهى قاتلة بالنسبة لرجل افعال ولكنها ذات قيمة لا تقدر بالنسبة لكاتب مسرحى ــ موجودة كلما بحث ابسن أثر المثالية المطلقة فى السعادة الخاصة ، وهو الموضوع الذى ظل يتملكه طوال حياته . واذا كان هو قد ظل يتناول ذلك الموضوع الحساس مرة بعد مرة فى المستقبل ، الا انه لم يقدم لنا أبدا مسرحية على هذا القدر من القوة والعظمة الآسرتين .

لقد جلبت « براند » الى ابسن شهرة عمت العالم كله ، فلما انتشى بخمرة نجاحه قرر أن يقوم بمحاولة أخرى فى المسرحية الشعرية ذات الأحداث ، فكتب « بيرجنت » واذا كانت شخصية براند تعبر عن ابسن فى أحسن حالاته (أى فى أرفع حالاته المعنوية) فان « بير » يعبر عن ابسن فى أقل حالاته شعورا بالمسئولية (أى فى أشد حالاته المعنوية تراخيا) ، ومع ذلك فان « بير » هو الذى يأسرنا بشخصيته الظريفة المحبوبة . ومن المحتمل أن يكون ابسن ــ بعد أن أنزل العقاب بمثاليته المتعصبة ــ قد حاول هنا أن يخضع الجانب المسموح به من طبيعة نفسه ، جانب من يسعى الى البهجة فى شمس ايطاليا . فالمسرحية ــ بصفتها الشعبية ، ولمساتها الهجائية ، وما فيها من جو استوائى ــ قد تبدو نقيض براند تماما . ولكن الواقع انها تدور حول الموضوعات نفسها من زاوية كوميدية ساخرة . فان « بير » الذى تتجسد فيه روح التراضى ، والمهادنة ، والرياء ، وعدم المسئولية ، وخداع النفس ، ذو شبه كبير بهؤلاء المواطنين الخائبين الذى جاء براند ليصلح من حالهم . ولما كانت المسرحية خالية من ثائر أو مثالى يستحثه نحو الأعالى ، فقد قام الكاتب نفسه بهذا الدور ، متخذا مهمة براند ليكشف عن المدى الذى يبتعد به « بير » عن المثل الأعلى . فابسن هنا يختط السبيل السلبى الذى سيستخدمه فيما بعد فى معظم مسرحياته

الواقعية وهى المسرحيات التى نجد فيها أن الشخصيات التى تقوم ضدها الثورة تنتقل ـ هى وليس الثائر نفسه ـ الى مقدمة الأحداث.

كذلك هنا يختط ابسن التضمينات المختلفة لنفسية القرن التاسع عشر ، وهو موضوع قلما تعمقه فى « براند » . فمـــا معنى أن تدرك حقيقة نفسك ؟ وأى نفس هى التى تعبر عن الفرد الصـــادق ؟ ان التمييز المتأثر بآراء « هيجيل » والذى يورده ابسن فى « بيرجنت » ، هو تمييز بين الخلق والشخصية ، فالأول تحدده حقيقـــة الشخص الباطنة ، والثانية يحددها قناع يظهره للعـالم . ان « بير » ذا النفس الكثيرة التبجح نظرا لكونه مجـرد وجه عام غير مســتقر المزاج متقلب الأهواء ، يوحى بأنه شخصية بدون خلق ، ذو نفس بدون هوية . ومن هنا يبرز « بير » كانتهازى كبير . ولأنه أصيب بمرض انصاف الحلول نجده دائما مستعدا للتكيف مع الظروف ، ولأنه لا يهتم الا بالمظهر كان لزاما أن يجد الجمال فى القبح ، والشجاعة فى الجبن ، والحقيقة فى الوهم ، والغذاء فى التبرز . ولذا نجد أن المسرحية تبلغ ذروتها فى منظر بيت المجانين ، فهناك يكتشف « بير » عن غير قصد « مملـــكة النفس » التى تناسبه تماما ، حيث لا حاكم على أوهامه ، اذ يكـــون الجنون هو انتصار النفس على الواقع الخارجى .

كانت حياة « بير » اذن مأساة ضياع . فعلى عكس الرجل العادى، بدأ « بير » بامكانيات قوية .. لعله كان حريا أن يصبح « زرارا لامعـا على معطف العالم » ... فنانا مثلا ، نظرا لموهبته وقدرته على الخيال . ولكنه لم يشأ أن يكون قديسا عظيما أو آثما عظيما وانما انتهـــازيا ضعيفا . فلما دفن تحت الفرص الضائعة أصبح هدفا للجزاء،ومصيره الى يـد تاجر الأزار . الا أن أبسن يتـذكر الدرس الذى لقنـه لبراند فينقلب رحيما فى النهاية ويتيح لبير فرصة واحدة أخيرة للخـلاص . ففى حب « سولفيج » (١) الهادىء ، تبقى نفس « بير » . والآن اذ يدرك انه « لكى تكون أنت نفسك يجب أن تقتل نفسك » يتأهب لكى يفتدى نفسه بالتفانى والتضحية بالذات من أجل نداء أســـمى من مسرته أو تقدمه السريعين . والمفروض أن تاجر الأزار « مولدر » سيقرر عنـد

---

(١) وردت عبارة « الحب الهادىء » على لسان « ربيكا وست » فى مسرحية « آل روزمر » . وفى هذه المسرحية ، وفى « بيرجنت » ، ومعظم مسرحيات ابسن ، نجد أن الحب هو الشكل الوحيد من أشكال التفكير أو الافتداء الذى لايناقشه المؤلف أبدا ، والسبب الرئيسى لذلك أنه المثل الأعلى الوحيد الذى كان ابسن يرى أنه يستطيع أن يسمو بالجنس البشرى « من الخارج » .

(المؤلف)

مفترق الطرق الأخير ما اذا كان بير قد نجح فى مهمته بدون التضحية بسعادة من حوله ... وهو مأزق اخفق براند تماما فى الخروج منه .

وهو مأزق استعد ابسن الآن لمواجهته فى حياته الفنية الخاصة ، لأنه كان قد قرر أن يسير فى طريق براند وبيرجنت فيتخلى عن مسراته الشخصية فى سبيل التفانى الأسمى فى ندائه . وكانت النتيجة المباشرة لهذا القرار الخطير هى انتقاله من روما الى درسدن فى عام ١٨٦٩ ، وسرعان ما تلت ذلك نتيجة أشد بروزا وهى «رابطة الشباب» ففى هذه المسرحية السمجة التى تدور حول المناورات السياسية فى بلدة بجنوب النرويج ، يتضح على الفور قرار أبسن بأن يحيا حياة راديكالية جديدة . فهذه مسرحية ليس فيها بيت واحد من الشعر ، أو أى أثر لمشاعر شاعرية ، فهى تدور حول تفاصيل الحياة المعاصرة ومشاكلها ، وملفوفة فى اطار محكم من خمسة فصول ، الأمر الذى يذكرنا بالمسرحية الجيدة الصنع . وبالرغم من أن « رابطة الشباب » مسرحية تافهة لا فن فيها ، الا أنها تمثل ، من عدة نواح ، المرحلة الجديدة لفن ابسن . وهو قد اهتدى فى السنوات التالية الى قالب آخر يعبر فيه عن نزعاته الشعرية ، ولكن الشعر نفسه قد اختفى الى الأبد (١) . كذلك اختفت تلك الإفاضة التى ظهرت فى رائعته الشعرية، وما فيها من حرية فى التعبير عن الذات . لقد دخل ابسن مرحلة التطرف فى انكار الذات ، وهى المرحلة التى تتضح من انتقاله الى درسدن ، مع علمنا بمحبته لايطاليا وكراهيته العامة للألمان . ولكن ما أخذه عن الألمان من حب النظام والوضوح وضبط النفس هو الذى أصبح جوهريا فى فنه وليس ما عند الايطاليين من فوران ، ودفء ، وسكر .

---

(١) يقول ابسن فى خطابه الى « لوسى ولف » فى عام ١٨٨٣ : « ان الشعر شديد الضرر بالفن الدرامى .. ولا يحتمل أن يستخدم الشعر الى حد يذكر فى مسرحيات المستقبل القريب ، فمن المؤكد أن أهداف الكاتب المسرحى فى المستقبل ستتعارض معه . ومن ثمة فان الشعر مقضى عليه . لأن قوالب الفن تنقرض كما انقرضت أنواع الحيوانات العجيبة فيما قبل التاريخ عندما انتهى عهدها ... وقلما نظمت أنا نفسى بيتا واحدا من الشعر فى خلال الأعوام السبعة أو الثمانية الماضية .. لقد اقتصرت على تنمية الفن الأصعب من ذلك بكثير ، فن الكتابة الحقيقية ، لغة التخاطب السهلة فى الحياة » .

وهنا يبالغ ابسن فى القول ، وهو الشاعر الدرامى ، وان لم يكن بعد الكاتب المسرحى الدرامى ، كما يقر هو بذلك بعد عام فى خطاب آخر : « مازلت أذكر أننى عبرت عن نفسى ذات مرة بعدم احترام فن الشعر ، ولكن ذلك كان نتيجة اتصالى الشخصى بهذا القالب الفنى فى تلك اللحظة المعينة » .

(المؤلف)

ولكن قبل أن يخمد ابسن رومانسيته تماما ، نجده ينشر آخر ملاحمه الخلاصية الكبرى « الامبراطور والجليلى » التى تظهر أخيرا فى عام ١٨٧٣ ، أى بعد سبع سنوات من بدء كتابتها فى روما . ومن الواضح أن هذه المسرحية المزدوجة الضخمة فى عشر فصول ، مقصود بها أن تكون انجيل ابسن الفلسفى ، فهو يقول : « ان الفلسفة العالمية الوضعية التى طالما طالبنى بها النقاد سيجدونها هنا » . واذ يحاول ابسن أن يحل تناقضات نفسه ويتخذ موقفا ايجابيا ، يستعير من «هيجل» بحرية . بل أن للمسرحية عنوانا «هيجليا» ، فرعيا «مسرحية تاريخية عالمية » . كما أن نموذج هيجل « الفكرة ونقيضها والفكرة المولدة » هو النموذج الذى يتطور حوله الموضوع . ولكن بينما نجد أن ابسن يصور الفكرة ونقيضها ويفسرهما ببراعة ، الا أن فكرته المولدة أشد غموضا من أن توصف بأنها « فلسفة عالمية وضعية » . وحتى عندما يريد ابسن ذلك يعجز عن تشخيص ثورته وتظل تناقضاته بدون عمل . ومع ذلك فقد كان ابسن معجبا أعجابا غير عادى بهذه المسرحية التى كان يعدها من روائعه . فهى مكتوبة بلغة نثرية مشرقة ، صاغها على منوال الأناجيل الميسرة ، تسوقها قوة حالمة غريبة ، قدمها لتكون كتابا تنبئيا فى عالم المستقبل .

وبطل ابسن هنا ـ الذى يسارع ابسن الى الاقرار بشبهه به ـ هو « الامبراطور جوليان » امبراطور روما فى القرن الرابع والذى يسمى « المرتد » نظرا لمحاولته محو النصرانية ، دين الدولة . ففى الجزء الأول من المسرحية « ارتداد قيصر » يتقصى ابسن بداية تاريخ جوليان، فيصوره شابا متفتح العقل يخوض فى حماس جميع أنواع التجارب الدينية طلبا للجمال والحق . ولكن ما من عقيدة من العقائد الوثنية ترضيه ، وبعد أن يرفضها جميعا ينجذب الى عراف ديونيزى من افسوس يدعى « ماكسيموس المتصوف » فيصبح مستشاره الروحى بقية حياته . ويتردد جوليان بين امبراطوريتى قيصر والمسيح المتضاربتين ، بين مطالب الجسد والروح المتناقضتين ، والمطالب المتعارضة للحرية والضرورة ، والقيم المتعارضة لادراك الذات وانكار الذات ... ان بير جنت وبراند يسكنان روحه ويمزقان نفسه . ويحاول جوليان أن يحسم هذه الصراعات باستثارة القوى الخارقة . وبمساعدة ماكسيموس يزور مجمع الأرواح علّه يجد السبيل الى الخلاص .

وفى أثناء هذه الجلسة الروحية يرى جوليان أشباح « ثلاثة رجال عظام اقتضت الضرورة عتقهم » هم : قابيل : ويهوذا ، وشخص ثالث « لم يصبح بعد بين الأشباح » . وهذا الزائر الأخير ، كما نعرف

فيما بعد ، يسمى « المسيح » ، وهو « امبراطور ـ اله » ، وهوحاكم وافتدائى معا ، « امبراطور فى مملكة الروح ، واله فى مملكة البدن » . ويفترض جوليان على الفور أن هذا المسيح هو نفسه ، فيمتلىء بالحماس الخلاصى ويعتزم تأسيس « الامبراطورية الثالثة » التى يستمر صوت الاله فى الحديث عنها ، امبراطورية لا تتحقق الا من خلال التدريب الصوفى للذات . وهذه الامبراطورية الثالثة ـ شأنها شأن المسيح ـ مولدة من مطلبين متعارضين ، فهى « قائمة على شجرة المعرفة وعلى شجرة الصليب معا ، لأنها تكرههما وتحبهما معا » ، انها تجمع لذة الجسد وكلمة الروح . واذا كنا لا نحظى أبدا بشرح واف لهذا التناقض ، الا أن هناك شيئا واحدا أكيدا عن رؤية ابسن للمستقبل : « فى تلك الامبراطورية سيتحقق الترقب الحالى للثورة » .

وفى الجزء الثانى من المسرحية وعنوانه « الامبراطور جوليان » يكشف لنا ابسن أن جوليان مسيح مزيف . فبعد أن اساء الامبراطور فهم صوت الآلهة ومضى فى تنفيذ ارادة القوة ، راح يضطهد النصارى ويعلن أنه هو الاله الأوحد ، ويحيى فى الوقت نفسه شعائر « أبولو » و « ديونيس » . ولكن مروق جوليان وحربه على المسيح لا يسفران الا عن تقوية النصرانية : فتكثر المعجزات من جديد ، ويستشهد المؤمنون بسرور : بل ان جوليان نفسه يساعد بدون قصد على تحقيق نبوءة نصرانية قديمة عندما يعيد بناء معبد أبولو الذى هدد المسيح يوما بتحطيمه ، فاذا به يرى العاصفة تمحوه . فاذا لعنه القساوسة وقاومه الشعب عرف ما كان غامضا عليه الى ذلك الحين : « كان المسيح أكبر ثائر عاش على وجه الأرض .. انه يعيش فى عقول الناس الثورية ، يعيش فى احتقارهم لكل سلطة مرئية وتحديهم لها » (١) .

وكان ماكسيموس قد تنبأ لجوليان بأن : « كلا من الامبراطور والجليلى سيخضع » .. ولكنه لم يكن يعنى أنهما سيهلكان ، وانما كان يعنى أن قيصر والمسيح كليهما سيندمجان فى المسيح الجديد ، كما يندمج الطفل فى الشاب والشاب فى الرجل . والآن لابد لجوليان أن يدفع الثمن لأنه أساء استقراء نبوءة ماكسيموس . وبعد أن حاول وفشل فى تأليه نفسه بفتح العالم ، يصاب أخيرا بجراح فى فارس .

---

(١) ان تفسير ابسن للمسيح هنا قريب جدا من تفسير « ارنست رينان » . ويكاد يكون من المؤكد أن ابسن قرأ « حياة المسيح » الذى نشره رينان فى عام ١٨٦٣ . ارجع فى ذلك الى الفصل السابع من كتاب رينان بنوع خاص حيث يصور المسيح كثائر مطلق كرس نفسه للفوضوية المدنية والمثالية التامة .

(المؤلف)

ويصبح مصيره مصير بطل آخر من أبطال ابسن (« سولنيس » فى « البناء الأعظم ») الذين يحاولون « المستحيل » ، ويموت جوليان وسط « غناء يتردد فى الهواء » . ويرثوه ماكسيموس . لقد ضل جوليان السبيل ـ كما فعل قابيل ويهوذا ـ على يد اله ضال يبذر فى الأرواح ، ولكن موته قرب البشرية من غايتها . ومع أن جوليان لم يكن ـ كما ظن ماكسيموس ـ الوسيط بين الامبراطوريتين ، الا أن ماكسيموس كان على يقين من أن « الامبراطورية الثالثة آتية!وستدخل روح الايمان مرة أخرى الى ميراثها ، وعندئذ سيصعد دخان البخور اليك والى ضيفيك فى مجلس الأرواح » . ومازال الناس ينتظرون « الواحد الأعظم » ... « الذى يحل فى الانسان ذى الارادة » ... المسيح الذى سيحيلهم آلهة على الأرض .

ومسرحية « الامبراطور والجليلى » تضم كثيرا من الفقرات الدرامية المذهلة الى جانب كونها ارهاصا غير عادى للمواقف التى اتخذها نيتشه فيما بعد من النصرانية ومن ديونيزيوس والسوبرمان . ولكن المسرحية لا تنجح فى وضع « فلسفة العالم الايجابية » التى وعدنا بها المؤلف، اذ تظل الامبراطورية الثالثة حلما غامضا . ومع ذلك فان «الامبراطور والجليلى » تصوير بديع لمطالب ابسن الخلاصية والاجهاد الدينى الذى يكمن دائما وراء افكاره . ثم اننا نجد أن ابسن ـ فى امبراطوريتى فيصر والمسيح المتعارضتين ـ قد جسم ما كان يدور فى نفسه هو من صراعات لا تلتئم ـ بين الجسد الروح ، الارادة الحرة والضرورة ، الواقعية والمثالية ـ وهى تناقضات ظلت ماثلة فى ذهنه على الدوام ، بصورة أو بأخرى . ففى خطاب ألقاه فى ستوكهولم فى عام ١٨٨٧ قال :

> لقد اتهمت فى مناسبات مختلفة بأننى متشائم ، وهكذا أنا فيما يتعلق بعدم ايمانى بأن المثل الانسانية العليا مطلقة . ولكننى فى الوقت ذاته متفائل فيما يتعلق بايمانى التام المطرد بقدرة المثل العليا على الذيوع والتطور . وأنا أؤمن ايمانا خاصا ومحددا بأن المثل العليا فى عصرنا اذ تتلاشى فهى تتجه نحو ما أسميته ـ على سبيل المحاولة ـ فى مسرحية « الامبراطور والجليلى » : « الامبراطورية الثالثة».

أما بقية المسرحية فتظل تجاهد ـ ولو فى هدوء ـ لتحقيق ذلك الحلم الخلاصى .

ولكن ابسن انصرف عن المسرحية الخلاصية بعد أن كتب « الامبراطور والجليلى » . فبعد أن أخذ نصيبه من الكتابة عن « فن المستقبل » قرر الا ينشىء ملاحم مستفيضة عن الانسان فوق قمة

العالم ، بل مسرحيات نثرية واقعية محكمة عن الانسان فى أعمـــاق المجتمع . وصحب هذا الاكتشاف تحوله الى النموذج الكلاســـيكى الموضوعى . ان عرض الحياة العصرية هو الذى يهمه الآن ، وهوموضوع لا يتناسب ورومانسية شبابه الشاعرية ، ومن ثمة فهو يتعمد الحد من موارده ليتخذ أسلوبا يخضع للنظام والتهذيب . ومهمـا يكن من أمر المكاسب النهائية لهذا القرار ، فلابد أن التضـــحيات الأولية كانت جسيمة . ذلك أن ابسن قد قرر التخلى عن الأماكن الطبيعية مثـــل خلجان الجليد والجبال فى سبيل المواعيـــد الصـــاخبة فى غرف الاستقبال المزخرفة ، تخلى عن المسرحية الفلسفية الدينية فى ســبيل مسرحية الحياة العادية ، عن الحرية غير المقيدة لأبطال المـــلاحم فى سبيل توافه الأمور التى تقيد الأزواج وربات البيوت المعـــاصرين ، والخيالات العنيفة والشبيهات الموحية فى سبيل المحادثات التى تدور فى المساكن مع الخمر والسيجار . ولمـــا كان اتقان هـــذه الأنواع من القوالب التجريبية الجديدة قد استغرق ابسن بعض الوقت ، فلا بد أن تخليه عن أساليبه التى كان يمارسها فى شبابه وهو مطمئن ، قد ملأ نفسه بالشك والهواجس . ولكن على الرغم من أنه ظل آسفا على هذا القرار بقية حياته (ومسرحياته الأخيرة تنضح ندما) الا انه لم يعد ابدا الى قالب الملحمة الشعرية . ولعـله تذكر مبادئه فقرر أن يذبح نفسـه لكى يصبح نفسه ، ويقتل رغبته الرومانسية فى التعبير من أجل السعى غير الذاتى عن الحق .

ومما لا شك فيه أن هذا واحـد من أعظم القرارات البطولية فى تاريخ الفن الحديث كله ، انه تصرف رجل من الواضح أنه كان « قديسا صادقا للأدب » وهو الوصف الذى أطلقـــه « ادموند ويلسون » على «ملارميه» (*) . ولكن على الرغم من رغبة ابسن فى اتخاذ موقف أشد استقلالا ازاء فنه ، الا أن تحول ابسن الى «الكلاسيكية» كان أبعد من أن يكون تحولا مطلقا ، ولم تتحقق أبدا رغبته فى الموضوعية . فمن ناحية الشكل والقالب لا نزاع فى أن فن ابسن قد تغير ، وهو مشغول الى أقصى حد فى هـذه الفترة بتنظيم « الواقع » بعناية . ولكن لابد من التأكيد بأن ابسن انجذب الى الواقعية لأسباب غـير تقليدية ــ ليس لأنها تتيح للكاتب المسرحى فرصة لتسجيل سطح الحياة وظاهرها ولكن لأنها تتيح له اختراق هذا السطح والوصول الى الحقيقة الخافية تحته .

(*) هو « ستيفان مالارميه » (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) شاعر فرنسى يعتبر الرائد الاول لجماعة الرمزيين .

(المترجم)

انها ، بايجاز ، ثورة ابسن ، رغبته فى اختراق ظاهر الأشياء لاكتشاف بواعث الانسان الحقيقية ، هى الثورة التى تميزه عن كثير من معاصريه واتباعه الأقل شـأنا ، الذين كان معظمهم كتاب نشرات أو مصـورين فوتوغرافيين . فى هذه الفترة يثور غيظ ابسن من النفاق العصرى بصفة خاصة ـ الهوة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، المسافة بين المعمول به وما هـو اكيد ثابت ـ ويوجـه هجماته الى الأكاذيب التى تشكل أساس النظم الحديثة . وباختصار نقول انه اذا كان قالب ابسن قد تغير فان موضوعاته تظل هى هى فى جوهرها ، واذا كان أسلوبه قد اصبح الآن أكثر موضوعية فان مسرحياته تظل فى جوهرها تاريخا لثورته .

فواقعية ابسن النثرية اذن هى فى المقام الأول شكل سطحى جديد مازالت تظهر تحته الموضوعات القديمة التى ظلت تسيطر على تفكيره . ولم يستطع ابسن وهو يحول فنه أن يهدم ثورته الرومانسية . كل ما فى الأمر أنه عثر على طريقة أخرى للتعبير عنها . لقد وجه اهتمامه نحو حياة المجتمع . لا ليثبتها ولكن ليلهبها ويطهرها (١) مدافعا عن حقوق الفرد ازاء مطالب المجتمع ومساومته ، وقد اتخذ لغة النثر لكى يكتشف شعرا جديدا لخشبة المسرح يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى غير الكلام. وحتى فى هذه الآونة نجد أن فن ابسن أبعد من أن يكون ثابتا . ومن الآن فصاعدا سيظل قلقا يقوم بالتجربة والتنمية والتطوير محـاولا ابتداع قالب يرضى كلا الجانبين فى طبيعته الثنائية ، ولما كان القالب قد جعل ثورته الآن أكثر خضوعا للنظام والرقابة ، لم يعـد فن ابسن يعبر عن مشاعر حياته بحرية . ولكن تطلعه الى المثل الأعلى لا يهن أو

---

(١) يقول ابسن : « ان زولا يذهب الى المجارى ليستحم فيها ، أما أنا فلأطهرها » . ونستطيع أن نعتبر تنظيف الحياة الاجتماعية هذا عملا ايجابيا ، وابسن فى خطاب كتبه فى عام ١٨٨٦ يعين غرضا اجتماعيا لعمله : « يجب أن يجاهد كل واحد منا ليجعل النظام الاجتماعى فى العالم أفضل ، وهذا ما أفعله أنا بكل ما فى وسعى » . الا أن تهكم ابسن يتناول هذه الغاية فى العادة بطريق سلبى ، ولا نجد هدفا ايجابيا واضحا الا فى « ايولف الصغير » التى تنتهى بشخصياتها الرئيسية وهى تكرس نفسها للمثل العليا الانسانية . ومع ذلك فان « شو » يعتبرها مسرحية نمطية ويعزو الى ابسن آراء سياسية ايديولوجية فيقول فى « جوهر الابسنية » : « وهكذا ترى أن السبيل الى الشيوعية ـ فى عقل ابسن ـ هو أشد أنواع الفردية تصميما وثباتا » . وهذا لغو لأن ابسن حتى فى أحسن حالاته لم يكن يطيق أبدا فكرة المجتمع الموجه . وعدم مقدرة شو ، أو عدم رغبته ، فى فهم الاتجاه الفوضوى فى طبيعة ابسن يفسر لنا ـ الى حدما ـ مثابرته على تقديم ابسن هذا التقديم السىء .

(المؤلف)

يضعف . وحتى عندما تكتسى النوافذ بستائرها البورجوازية تظل خلجان الجليد المحببة لدى ابسن — وهى رمز الحرية الرومانسية — مرئية من الخارج . وبالرغم من انه يسير الآن فى طرق مختلفة وشديدة التعرج ، الا انه يحاول دائما أن يهتدى الى طريق العودة الى الجبال حيث الهواء الحر النقى .

وفى « اشباح » — قمة مسرحيات ابسن « الواقعية » — تصبح الجبال وخلجان الجليد بعيدة المنال ، ولكنها ما تزال مرئية من خلال نوافذ معهد الموسيقى مضفية جوا صحيا مناقضا للجو الزنخ فى الداخل . فى « أشباح » نجد أن ابسن قد تمكن فى النهاية من السيطرة على مسرحياته الجديدة بعد تلفيقاته التجريبية « رابطة الشباب » و « أعمدة المجتمع » و « بيت الدمية » ، لأنه استطاع اخيرا أن يحقق تزاوجا تاما بين الشكل والموضوع . ونجاحه هو نتيجة تجارب فنية جوهرية ، فبعد أن درس اليونانيين بعناية ، طرح أسلوب المسرحية الجيدة الصنع (١) فى سبيل مأساة سوفوكليس المتكاملة التكوين . ومن ثمة لم نعد نلقى العناء من ضجيج آلات « سكريب » اقلى أروقة المسرح . ان مسرحية « أشباح » خالية من الانتكاسات المثيرة والمناقشات غير المقنعة ، فهى لا تتضمن زيجات مفاجئة (كما فى رابطة الشباب) أو بواخر الموت التى تمنع من الابحار فى آخر لحظة (كما فى أعمدة المجتمع) ، أو خطابات اتهامية تصلك فى صندوق البريد (كما فى بيت الدمية) . وبدلا من ذلك نرى — كما لاحظ « فرانسيس بيرجسون » — أن المسرحية مكتوبة على منوال « أوديب » ، اذ تبدأ قبل الكارثة تماما ، ثم تطرد كالقصة البوليسية باستخراج الأدلة من الماضى حتى تصل الى نهاية حتمية مفزعة . وبسبب هذا الاتقان للشكل لم نعد نحس تعارضا تكوينيا بين مسرحية الأفكار ومسرحية

---

(١) ان موقف ابسن من المسرحية الجيدة الصنع غامض كما هى الحال فى جميع مواقفه فقد كان يستخدم الأساليب المسرحية وكان يكرهها ايضا . أما عن طريقته هو فى كتابة المسرحية الجيدة الصنع فقد قال : « هذه المسرحيات تكاد تكون ذات « تكنيك » بلغ حد الكمال ومن ثمة فهى تسر الجمهور . وهى لا علاقة لها بالشعر ، ومن ثمة فلعلها تسر الجمهور أكثر » . كذلك لم يكن ابسن أكثر اعجابا بما كان يسميه « الحلويات الدرامية صنع سكريب وشركاه » ولو انه تعلم شيئا كثيرا من مسرحيات « سكريب » . واذا شئت مزيدا عن أثر المسرحية المحكمة الصنع فى فن ابسن ، فارجع الى كتاب :

The Flower and the Castle
by : Maurice Valency

(المؤلف)

الفعل كما نجد مثلا فى « بيت الدمية » حيث تدور مناقشة طويلة بعد أن تكون المسرحية قد وصلت الى ختامها . ان الفكرة والفعل متحدان تماما فى الصورة الرئيسية للمسرحية .

وتتضح أهمية هذه الصورة من كونها متجسمة فى العنوان . ان الأشباح تحوم فى الجو . والأشباح ـ كما تبين مسز آلفنج فى فقرة حرجة من المسرحية ـ نوعان متميزان :

> اننى أميل نوعا ما الى الظن بأننا كلنا اشباح يا مستر ماندرز . فليس ما ورثناه عن آبائنا وأمهاتنا هو وحده الذى يوجد فينا ، ولكن كذلك كل انواع الأفكار الميتة وكل أنواع المعتقدات الميتة وما اشبه ذلك من امور .. ونحن نخشى الضوء الى هذا الحد المزرى .

فأشباح مسز آلفنج اذن هى : (١) ميراث فكرى : أشباح المعتقدات التى تظل سائدة أمدا طويلا بعد أن تكون قد فقدت معناها ، و (٢) ميراث روحى : أرواح الموتى التى تسكن أجساد الأحياء مسيطرة على حياتها ومصائرها . ان الأفكار الميتة تبحث وتنفجر فى اثناء محادثات مسز آلفنج مع أفراد بيتها وخاصة الأب ماندرز . وعندما تدافع مسز آلفنج عن الآراء المتحررة فهى تحارب ـ نيابة عن ابسن ـ ما تجده من نفاق وتمسك بالتقاليد عند أعمدة محترمة مثل هذا الأب الغليظ ، فاتحة باب المناقشة فى موضوعات « ممنوعة » مثل الزواج المحرم ، والمعاشرة قبل الزواج ، وتربية الأطفال بحكمة ، ومساواة النساء بالرجال . ومسرحية الأفكار هذه لقيت المصير الذى تنبأ به ابسن لجميع أفكاره فغدت الآن شبحا نوعا ما ، بينما يبدو الصراع بين مسز آلفنج والأب ماندرز سهلا وبسيطا اكثر مما يجب .

ولكن أبسن أقل اهتماما بالأفكار المحددة منه بالنظرة العامة . اننا نجد أن مسز آلفنج ـ كبراند ـ لا تبرز كشخص منطقى مدقق فحسب ، بل أيضا كامرأة ذات أخطاء خطيرة وتعانى من عذاب مبرح . وتنكشف أخطاؤها فى مسرحية الفعل : ضعف الارادة مصحوب بقدرة محدودة على الفهم . فبينما لديها كل الأفكار الصحيحة ، تعوزها « الفكرة الصحيحة » أو تشكك سديد فى قوة الأفكار مالم يساندها نوع من الفعل الراديكالى . ان مسز آلفنج مع حسن نيتها ، وتحرر عقليتها ، وسداد فكرها ، عاجزة عن أن تطبق نظرياتها تطبيقا فعالا ، اذ تعوزها الشجاعة لكى تتصرف وفقا لمعتقداتها . وهكذا على الرغم من انها وهبت نفسها للاستنارة (ابسن يشبهها عادة بمصباح ينير الأماكن المظلمة) فانها هى نفسها غارقة فى الظلام . كما انها ـ على غرار الأب

ماندرز وظله « جيكوب انجستراند » الذى يذكرنا بديكنز ـ منافقة، تتصرف تحت ضغط الراى العام وخشية الفضيحة .

ونفاق مسز آلفنج الأخلاقى يتركز فى دار الأيتام ، وهى ـ كما هى الحال فى بيت البحار انجستراند ـ بناء شاهق يبدو مهيبا ولكنه قائم عى أساس عفن ، وتنفق مسز آلفنج ثروة الكابتن آلفنج فى هذا المبنى آملة من وراء ذلك أن ترضى الرأى العام ، وتريح ضميرها الآثم ، وتخفى ماضى زوجها ، وأن تبدد ثروة أسرة آلفنج ، وأن يحتفظ « أوزولد » بذكريات طيبة عن أبيه . ولكن هذا أكثر من أن يتحمله ذلك البناء الضعيف . فاذا اشتعلت النار فى المبنى واحترق عن آخره ، بدا كأن أكاذيب الماضى كلها قد احترقت معه (ومن المناسب حقا أن يصبح اسم الكابتن آلفنج الآن خالدا فى ماخور انجستراند) . واوزوالد ـ الذى يقاسى آخر مراحل مرض الزهرى الموروث ـ يحترق هو الآخر . وادراك مسز آلفنج لمرض أوزولد هو بداية تعلمها ، وهى عملية لا تنتهى الا بانتهاء المسرحية . لقد كانت دائما تنظر الى أوزولد باعتباره امتدادا لها هى ، باعتباره شخصا مسموحا له بالحرية التى كانت محرمة عليها ، ولكنها الآن تتعلم أن أوزولد هو نفسه شبح، امتداد لأبيه الميت ، يحمل ميراث الأسرة فى عروقه المريضة . واذ تحاول مسز آلفنج أن تهتدى الى أصل اللعنة التى حلت على بيت آلفنج ، تمضى فى نبش الماضى ، وتكتشف ـ كما اكتشف أوديب ـ أنها هى نفسها الآثمة .

ولكن العملية تدريجية ـ فبعد أن تحولت الى الايمان بفكرة ابنها عن بهجة الحياة ، اذا بها فى النهاية قادرة على أن تقر لنفسها بأنها قتلت حياة زوجها الحسية وضاعفت هذا الاثم بأن ظلت معه بعد أن انقلب متهتكا . ومع ذلك فمازال تعلمها ناقصا . فهى مازالت تعتقد أن فى استطاعتها أن تقوم المعوج اذا بذلت جهدا لفهمه ، وتصمم على انقاذ أوزولد باطلاعه على حقيقة أسرته . ولكن بعد تنظيف جميع الأوحال ، تطلع شمس « الاستنارة » ويرى أوزولد بيته على حقيقته ويصاب بالجنون . ولكن مرضه لم يكن مألوفا فى الآراء المتحررة أو الأفكار التقدمية لأنه ـ على غرار الضرورة عند الاغريق والخطيئة الأصلية عند المسيحيين ـ كان قد قرر مصير أوزولد قبل أن يبدأ الفعل فى المسرحية بزمن طويل . لقد انتهى الآن تعليم مسز آلفنج المؤسى . فقد اكتشفت ـ كما اكتشف أوديب ـ أن الماضى لا يفتدى ، وكما فعل أوديب عندما قتل لايوس عند مفترق الطرق ، يكون قرارها بالبقاء الى جانب زوجها بداية لتحريك عوامل هدامة لم يعد فى امكان الارادة البشرية أن تتحكم فيها . لقد استبدت بها النقمة ، وراحت نفسها

تسعون لها ان تضع نهايه لحياة ابنها لتنقذه من العذاب ، واخذت تصرخ بما عرف عنها من عجز عن اتخاذ القرارات ، وهى ترقب أوزولد وهو يتلمس الشمس فى غباء ، بينما منظر خلجان الجليد الصافية تلوح من بعيد كأنها تلقى باللوم على حماقة العالم العصرى كله وتفاهته .

يقول ابسن فى ملاحظاته على المسرحية : « أن الجنس البشرى كله يسير فى الدرب الخاطىء » موضحا بذلك أن « أشـــباح » لم تكن مأساة بيت آلفنج فحسب ، بل مأساة أوربا البورجوازية فى القـــرن التاسع عشر ، لأن غرضه المستتر هنا هو ان يوضح كيف يمكن لسلسلة من التقاليد البالية ، التى أبقينا عليها بدون تفكير ، أن تؤدى الى ابادة العالم الحديث كله وليس أسرة تقليدية فحسب. وعلى ذلك فان ضعف مسز آلفنج ، ومرض أوزولد ، وتهتك الكابتن آلفنج ، ونفـــاق انجستراند ، وغباء الأب ماندر ، كل هذا ليس الا مجرد براعم مصابة نبتت من جذور المجتمع الحديث الآخذة فى الموت . فبينما تؤمن مسز آلفنج بالارادة الحرة ، الا انها مع ذلك ضحية قواعد سلوكية عفا عليها الزمن كان لزاما ان تؤدى الى الهلاك . ومن ثمة فان « أشباح » التى صيغت وفق مأساة سوفوكليس ، تفتقر الى أحد الأمور الجوهرية عند سوفوكليس ، وهو التقبل الجبرى لدينونة البشر . ان سوفوكليس يعزو هلاك أبطاله الى ارادة الآلهة ، بينما يعزوه ابسن الى غباء الانسان وعدم انسانيته جيلا بعد جيل . وهكذا نجد أن تضمينات ابسن مناقضة تماما لقدرية الاغريق . وحتى ايمانه بالحتمية ينطوى على ايمـــان بالارادة . ذلك أن وراء اقتناعه بأن الانسان يسير على الدرب الخاطىء تستتر رغبته الخفية فى حدوث ثورة اخلاقية يستطيع الانسان من خلالها ان يفتدى نفسه مرة أخرى . وليست مهمة ابسن فى هـــذه المسرحيات الواقعية ان يكون بطل هذه الثورة ، وانما أن يبين الحاجة اليها بالكشف عن الفساد الذى يصيب الحياة الحديثة . ومن هنـــا فان ثورة ابسن مازالت ماضية فى عملها تضطرم تحت سطح فنه حتى فى هذه المسرحية التى كتبها فى برود وابتعاد وموضوعية . (١)

وفى مسرحية « عدو الشعب » التى كتبها ابسن فى غضون عام من سابقتها ، على غير عادته ، نجد أن ثورة ابسن تتفجر من جديد من خلال السطح الواقعى بعد أن اشعلها غضبه من الاستقبال العدائى الذى لقيته

---

(١) يقول ابسن فى معرض انكار صلته بأى شخصية من شخصيات « اشباح » : « ما من مسرحية من مسرحياتى كان فيها المؤلف بعيدا ، وغائبا تماما كما فى هذه المسرحية الاخـــيرة » .

(المؤلف)

« أشباح » . وقد نشر « عدو الشعب » قبل ان تتاح له الفرصة لتهدئة غضبه أو تعقيد موضوعه ، ومن ثمة جاءت أشد مسرحياته استقامة جدلية . لقد سبق له أن قال عن « أشباح » بكثير من المباهاة وفى شىء من الصحة : انه « لايوجد فى المسرحية بأسرها رأى واحد ، أو ملاحظة واحدة ، وردت لحساب المؤلف » ولكن « عدو الشعب » كلها «لحساب المؤلف» . لقد ضعف عنده ضبط النفس مؤقتا من جراء كبريائه الجريحة فأضفى على هذه المسرحية صبغة النشرة الثورية . وبالرغم من بعض اللفتات التى يبديها «ستوكمان» فى غير مبالاة ازاء منحه حياته الخاصة الا انه يردد معتقدات ابسن الخاصة عن المرض والقذارة فى الحياة الحديثة ، وطغيان الأغلبية ، وضعف الديمقراطية البرلمانية ، وجشع حزب المحافظين ، ونفاق الصحافة الليبرالية .

ومن هنا كانت مسرحية «عدو الشعب» عملا فنيا أدنى وفى الوقت ذاته مثلا لايقدر على ثورة ابسن العارية . فان ستوكمان ــ على عكس براند الذى يبدأ كثائر خلاصى ــ يتحول الى الخلاصية من خلال ادراكه المتزايد لعدم كمال الانسانية الحديثة . وفى نهاية المسرحية تلتف أسرته حوله فى اعجاب وهو يتأهب لاصلاح العالم عن طريق التربية الانتقائية «مثلما نفسه بلوثر والمسيح(١) ، ونظرا لتطور ستوكمان الأخير نجد أن مسرحية الفعل تكاد تكون خاضعة تماما لمسرحية الأفكار ، ويخرج ستوكمان منها الثائر الوحيد فى مسرحية ابسن الذى تتعرض مثاليته المتحدية أبدا الى امتحان من حيث أثرها فى سعادة الآخرين ، ان المسرحية ترينا ابسن وقد تخلى عن حذره، وسمح لميوله الاصلاحية بأن تنتصر مؤقتا على ثنائيته بما فيها من نقد ذاتى ، وبذلك يكشف عن مثاليته الأرستقراطية (٢) ، وهى الصيغة الخلاصية التى تكمن دائما فى أعماق فنه .

---

(١) يصيح ستوكمان فى غضب زائد « سأقذف محبرتى على رءوسهم » ، ثم يقرر بعد ذلك بقليل أن يجمع حوله اثنى عشر صعلوكا ليكونوا حواريه يتلقون عنه تراث الثورة .

(المؤلف)

(٢) يقول ابسن : « ان زولا ديمقراطى وأنا أرستقراطى » ، يعنى بذلك بالطبع انه يؤمن بأرستقراطية الشخصية ، ومن الطريف أن نلاحظ ما يحدث لهذا الأرستقراطى عندما يقع بين يدى تلميذ ديمقراطى مثل « آرثر ملر » الذى هذب ونقح « عدو الشعب » لتمثيلها فى برودواى . فهو يسمى الفقرات المعادية للمجتمع « فاشية » ، ويحذفها ويخفف من صبغتها التنبؤية ، وينزل بفرديتها المتحدية لتصبح مناشدة لحماية الأقليات . ويقول ملر فى مقدمته « ان المسرحية تعالج مسألة ما اذا كان ينبغى نبذ الضمانات الديمقراطية لحماية الأقليات السياسية عندما تستنكر جماهير الشعب هذه الأقليات باعتبارها أكاذيب خطيرة وشيطانية » . والمسرحية بطبيعة الحال لا تتعرض لشىء من هذا . ولكن ملر أراد=

وعلى الرغم مما تتميز به «عدو الشعب» من ركاكة وهستيرية غامضة ومواقف جوفاء فى بعض الأحيان ، الا أن بها من الديناميكية والطاقة مالا نجده فى أية مسرحية نثرية أخرى لأبسن ، كما لو كان المؤلف قد انطلق من أسر التعقيد الفنى فراح يتنفس مرة أخرى نسيم الحرية المنعش الجموح . والواقع أن هذه المسرحية عمل انتقالى يسبق تطور ابسن فيما بعد . فهو لم يعد راضيا عن قيود عدم التحيز الكاذب فى النهج الموضوعى ، ومن ثمة فهو الآن يتأهب فعلا لصياغة تعبير اكثر ذاتية وقوة ومباشرة عن ثورته . وما دام الأمر كذلك فلعل ستوكمان أول بطل ايجابى خلقه ابسن بعد «جوليان المرتد» ، الا انه بطولى على حد كبير من البساطة بحيث لا يرضى ثنائية المؤلف . وفى « البطة البرية » يتوقف ابسن ليعاقب نفسه بقسوة على ادماج النفس هذا ، فيشن حملة هجاء مقذعة على المثالى الخلاصى . ولكن أبسن يفزع بعد ذلك من مسرحيات المجتمع ، فتأتى «هيدا جابلر» و « آل روزمر » وتسيطر على كل منهما شخصية رئيسية قوية ، ثم تلى هذا آخر مراحل حياته ، وهى المرحلة التى تتلاءم فيها خلاصية « براند » مع واقعية «أشباح» ، وتتركز أعماله مرة اخرى فى البطل الموزع النفس القريب من سيرة ابسن الذاتية .

وحتى «البطة البرية» يمكن اعتبارها قريبة من سيرة ابسن الذاتية ولو أن بها أقسى نقد وجهه ابسن الى نفسه ، وتكاد تكون نبذا لكل ماكتبه الى ذلك الحين . ذلك أن مسرحية « البطة البرية » بقالبها الأكثر انفتاحا ، ولهجتها الهجائيةالقاسية ،ونهايتها غير الحاسمة ، تؤيد ماقاله عنها ابسن : « من بعض النواحى تحتل هذه المسرحية الجديدة مكانا خاصا بين مؤلفاتى الدرامية » . ولكن جدتها تتضح بنوع خاص فى اتجاهاتها الفكرية ، لأنها المسرحية الوحيدة التى ينفى فيها ابسن شرعية الثورة نفيا باتا . كان « ستوكمان » قد أعلن — وواضح أن ذلك بموافقة المؤلف — « أن كل من يعيش على الأكاذيب يجب ابادته كما تباد الحشرة » . ولكن « جريجرز فيرليه » — وهو ابسنى متعصب عندما نسمع تشبيهاته ومواقفه واتجاره بالرموز يتبادر الى اذهاننا أنه قرأ بعناية كل واحدة من مسرحيات أستاذه — يكشف أكاذيب أسرة « اكدال »

= أن تتلاءم المسرحيةمعميوله الليبرالية الديمقراطية فراحيقتطع ما فيهامن فقرات ليبرالية شديدة (فقول ابسن مثلا « ان أقوى رجل فى العالم هو الذى يقف وحده » تصبح عند ملر « نحن أقوى شعب فى العالم ولا بد للقوى أن يتعلم أن يصبح وحيدا ») ونحن نتفق مع ملر على وجوب حماية الجماعات السياسية غير المحبوبة من التدخل الحكومى ، ولكن مناقشات ابسن الجدلية التى اقتطعها ملر تذهب الى أبعد من ذلك .

(المؤلف)

ولا ينجح الا فى تشويه كل واحدة فيها . كما أن « جريجرز » وهو يحاول اتباع مبادىء ابسن يتلقى تقريعا شديدا لا رحمة فيه حتى ليكاد يبدو كبش فداء . لقد أعطاه ابسن صورة وصفية غاضبة فأسماه «دجالا ، مجنونا ، مخبولا ، مهفوفا » شخصا قلقا عصبيا يعانى من « أزمة ذمة حادة » مقبضا ، متوتر الأعصاب ، شخصا زائدا عن الحاجة يبحث عن رسالة يؤديها ، رقم ١٣ على المائدة .. هو باختصار ، قمىء ، غير مرغوب فيه ، غير جذاب .

ومع ذلك يجب أن يكون تفسيرنا للبطة البرية ، كنبذ لآراء ابسن اقل منه كتقويم لهذه الآراء ، فبينما يبدو لنا جريجرز نمطا من انماط ابسن ، اذا هو فى الواقع نمط غير متزن ، يكاد يكون صورة كاريكاتورية لستوكمان أو براند ، فان التزامه بالمثل الأعلى ، التزام آت من خارج نفسه وليس من داخلها ، لأن هذا الالتزام مترتب على تقريع ضميره له ازاء مسلك أبيه الدنىء ، وهو يحاول بلوغ المثل الأعلى من خلال فرض السلوك المثالى على الآخرين وليس من خلال جهاده البطولى ، وانها لعلامة على قصور جريجرز الفكرى أن يخطىء فى فهم « هيلمر اكدال » ـ الذى هو صورة حديثة لبيرجنت ـ فيحسبه كائنا أسمى ، ولكنها ايضا علامة على قصوره الشديد كثائر . فقد يكون لدى جريجرز التعصب القاتل الذى كان لدى براند (فان تأثيره المهلك على أسرة اكدال يذكرنا بتأثير براند على أسرته) الا انه يفتقر الى فضائل براند البطولية وخصوصا فرديته وارادته الأرستقراطية ، ليس جريجرز بطلا ولكنه عابد أبطال . أن أبسن يهاجم الجانب السلبى للثورة بدون أن يبالى بتأكيد الجانب الايجابى .. وهو عدم توازن لعله كان يقصد به تصحيح عدم التوازن العكسي فى « عدو الشعب » . ومن ثمة نجد أن ابسن الذى كان قد قال من قبل فى استنكار شديد ان الرجل العادى يفتذى بالأوهام ، يعيد هذا القول الآن فى كثير جدا من الرزانة ، لا لأنه أزداد تسامحا مع الرجل العادى ، وانما لأنه ازداد اهتماما بمهاجمة المثالى غير الصالح . ونحن نشك فى أن يكون ابسن قد أصبح غير مبال بما تقتضيه الثورة والمثالية من شروط بطولية ، لأنه يمضى فى الحديث عن ذلك ، باحترامه المعهود فى جميع مسرحياته اللاحقة . كل ما فى الأمر انه يرفض ان يجعل منه أتباعه الذين يستعبدون انفسهم له ، سنة يجب اتباعها(١) !

---

(١) يقول ابسن فى خطاب منه الى براندير (١٨٨٣) : « أنا أقول : ان أى مقاتل فكرى فى الخطوط الأمامية لا يمكن أن يحصل على أغلبية ... ان جموعا كبيرة تقف الآن حيث كنت أقف عندما كتبت مسرحياتى المختلفة ، ولكننى لم أعد أقف هناك . أنا الآن فى مكان آخر .. ارجو أن يكون ابعد من ذلك » .

(المؤلف)

واهم ما فى الأمر ان ابسن اذ يسخر من الابسنى الذى يحاول أن يجعل من مبادئه صيغة صارمة ، يسخر من الأيديولوجى الكامن فى نفسه هو ، ذلك الاخلاقى الساخط الذى يريد أن يحطم سعادة الانسان فى سبيل رفعة البشرية .

وفى « هيدا جابلر » و « آل روزمر » يعود ابسن الى القالب الكلاسيكى فى « أشباح » . ومرة اخرى نجد شخصا ميتا يتحكم فى شخصيات المسرحية وتصرفاتها (الجنرال جابلر فى «هيدا» وبياتا فى «آل روزمر») . ومرة اخرى نجد ابسن يتناول الثائر بعطف مبهم . بل ان «هيدا» اشد عصبية وكآبة من «جريجرز» وتكاد تماثله فى الهدم . ولكن ما أن يستعيد ابسن قدرته على الحوار المنطقى حتى يضع هيدا فى مواجهة رومانسية مع ضعاف البورجوازيين التى تساعد هى على تدمير حياتهم ، وهذه المواجهة أكثر وضوحا فى «آل روزمر» ، فالفعل يتركز فى الأبطال المنعزلين اكثر مما يتركز فى المجتمع الممثل ، ويسير تطور المسرحية وراء تحول « ريبكا » التدريجى تحت تأثير طريقة للحياة قاسية ولكنها بطولية (« أن نظرة روزمر للحياة تسمو بالنفس ولكنها .. تقتل السعادة ») . وبعد هذه المسرحيات الانتقالية يعدل ابسن عن اشعال النار فى المجتمع ليعود من جديد الى الفوران الذى يعتمل فى نفس البطل ، ويصبح ذاتيا أكثر فأكثر الى أن يترك الواقعية وراءه تماما . تلك هى المرحلة الأخيرة فى حياته ، يتصادف توقيتها مع عودته الى النرويج بعد نفى دام سبعة وعشرين عاما لم تقطعه الا زيارات قصيرة . ان نغمة النفى مازالت مسموعة ، ومع ذلك فان مسرحياته الأخيرة تقف اثرا شاهدا على رسالة كادت تتحقق عن آخرها .

وفى خير مسرحيات هذه الفترة الأخيرة ، مسرحية « البناء الأعظم » نجد أن الاتجاهات الدينية والصوفية والشاعرية فى طبيعة ابسن ، وهى الاتجاهات التى كبتها هو بارادة جبارة ، تتفجر من جديد فى اطار عائلى ولكنه شديد الرمزية ، وسيلته نثر يكتنفه غموض شديد .. ان «سولنيس» هو أقوى ما وضعه ابسن مؤخرا من صور ذاتية تأملية، أنه بطل خلاصى ينحط من الأعالى ليقيم فى مجتمع البشر ، وهو يجاهد الآن ليصعد الى الأعالى مرة اخرى .. وهذا بالطبع تاريخ ذاتى لسيرة ابسن . وفى المسرحية ـ كما لوحظ غالبا ـ عناصر كثيرة كهذه نابعة من خبرة ابسن العاطفية ، بل حتى من خبرته «الواقعية» فى بعض الأحيان .. نذكر على سبيل المثال ان شخصية «هيلدا وانجيل» ـ ذلك الطائر المفترس ذو الريش الجميل الذى يدفع سولنيس الى تجربة قاتلة

يظهر فيها ارادته ورجولته ومقدرته ـ هى شخصية فتاة فى الثامنة عشرة من عمرها ، كان المؤلف قد لقيها مؤخرا وهو فى الرابعة والستين من عمره ، وكان يسميها «شمس مايو فى حياة سبتمبر» .. وخشية سولنيس من أن ينهض الجيل الجديد فيقضى عليه ، تذكرنا بخوف ابسن من أن يطفىء شهرته كتاب مسرحيون صاعدون مثل «سترندبرج، وهامسون ، وهوبتمان» ، واحساس سولنيس بأن تفانيه الذى لا يهدا فى مهنته قد قضى على سعادته ، هو انعكاس لأسف ابسن وشكوكه فى تفانيه هو كفنان كما عبر عن ذلك فيما بعد فى «جون جابرييل بوركمان»، و «الصغير ايولف» و «عندما نصحو نحن الموتى» .. وتطور سولنيس كبناء ، وهو التطور الذى بدأ بالكنائس ذات الأبراج ومنه الى «مساكن للكائنات البشرية» الى البيوت ذات الأبراج ، يوازى تطور ابسن من موضوعها الخلاصى القوى الذى يستحق تأكيدا خاصا لأن النقاد طالما الرمزية الشعرية فى آخر مراحله .

وأهم عنصر من حياة ابسن فى «البناء الأعظم» يفى بغرضنا ، هو موضوعها الخلاصى القوى الذى يستحق تأكيدا خاصا لأن النقاد طالما اغفلوه (١) وفى هذا الجانب من المسرحية (الذى يسود الفصل الأخير) يبرز سولنيس كثائر « بروميثى » آخر يشبه فى كثير من النواحى الامبراطور جوليان الذى نعرفه بعلاقته الغامضة بالله .. فقبل أن يبدأ الفعل بوقت طويل كان سولنيس رجلا تقيا ، وكان قد حاول أن يعبر عن تفانيه فى الله بتشييد الكنائس تمجيدا له . وكان سولنيس يؤمن بان الله جازاه على هذا بمنحه سلطات خارقة معينة ، وهذا يفسر حظه العجيب وارادته الجبارة .. ومع أن هذا تفسير بعيد المدى ، الا ان سولنيس ليس معتوها .. ذلك أن ارادته التى أصابها المرض الآن نوعا ما من الخوف والندم ـ تكاد أن تكون بالفعل اداة خارقة تزوده بقوة مغناطيسية على موظفيه . لقد كانت الظروف تحابى سولنيس الى حد غير عادى طوال حياته ـ الى حد ما على غرار « هاكون » فى « المطالبون بالعرش » .. بل أنه استهل حياته بكارثة سعيدة ، لأنه بعد أن احترق بيت أجداد زوجته ، أقام على أنقاضه مشروعا ناجحا .

ولكن منذ هذه الحريق ظل سولنيس فى ثورة على الاله ، فعندما مات ابناؤه كنتيجة غير مباشرة للحريق ، لام سولنيس ربه على محاولة حرمانه من سعادته الدنيوية فى سبيل مزيد من التفانى الكامل فى

---

(١) ولكن « هيرمان فيجاند » لم يغفل هذا ، فهو يقوم بتحليل عميق لمسرحية الاسرار هذه كما يسميها فى كتابه «The Modern Ibsen»

دعواه الالهية .. وعندما يرفض سولنيس أن يكون أداة لغاية سماوية يتخلى عن الله وهو يضع اكليل الأزهار على برج الكنيسة فى «ليزانجر» وهو انكار سمعته « هيلدا وانجل » التى كانت حاضرة ، كأنغام « قيثارة فى الهواء » . . فى تلك اللحظة كرس سولنيس حياته لاقامة بيوت دنيوية لتوفير راحة أكثر للبشر وليس لتشييد مبان دينية تمجيدا لله ، ولكنه لم يشعر بغبطة حتى وهو « بناء حر » . فان زوجته « آلين » يستهلكها التقريع الذاتى على موت أولادها فتصبح حية ميتة لا شعور لها . ولما لم تكن للمجتمع فائدة حقيقية من البيوت التى بناها سولنيس ، فان الندم يعذبه (كما حدث لابسن) لأنه كبح طموحه الى الاعالى .

والآن اذ يخشى سولنيس انتقام ربه ، يعتقد أن هذا الانتقام سيأتيه على يد جيل الشباب يقرع بابه ، وهكذا يكون ، ولكن ليس من الاتجاه الذى يتوقعه .. فان « هيلدا وانجل » ـ الشابة المعجبة ـ هى التى تقرع بابه فى نذير وتصبح عن غير قصد «ملاك الرب» وليس غريمه الشاب التلميذ «راجنار» . ان هيلدا ترى سولنيس كما كانت تراه فى صباها مثلا أعلى ، وهى تريد الآن أن تحقق مثلها الأعلى .. واذ تصمم على اذكاء روحه المنطفئة تحثه على « أن يفعل المستحيل مرة أخرى » . ويستجيب سولنيس محتميا فى دفء شبابها وعبادتها للأبطال ، وتصبح ارادته أقوى وأشد يقينا ، وضميره أشد رصانة ، وثورته أكثر تحديا وخطورة .. واذ تقنعه هيلدا بأنه كائن خارق للعادة ، وأنه فوق الخير والشر اللذين يتعرض لهما الفنانون العاديون ، يعتزم أن يهرب معها ليشيد « قلاعا فى الهواء » .. ولو أنه يظل من الحذر بحيث يريد « أساسا متينا » .

ولكن عليه أولا أن يحظى بحبها فيتسامى على سنه وتدهوره باظهار مقدرته الرجولية .. وتتاح له الفرصة عندما يقيم برجا فوق بيته الجديد (وهو قبة دينية فوق بناء مدنى) وتقنعه هيلدا بوضع اكليل من الأزهار فوقه على الرغم من اصابته بدوار المرتفعات . ولا يعتبر هذا ـ فيما يتعلق بالجانب الدينى من المسرحية ـ عملا من أعمال الثقة بالنفس فحسب ، وانما هو أيضا كفر ، لأنه بمثابة أعلان تأليه نفسه .. وعندما يصعد الى القمة ، سرعان ما يأتيه الانتقام ، لأنه يصاب بالدوار وتختلط عليه الرؤية من جراء تلويح هيلدا الحماسى له بشالها فيهوى الى الأرض ولكن هيلدا التى تهلل لتحقق المثل الأعلى المستحيل ، تمضى تلوح بشالها الى أعلى ونظرها مستقر على بطلها ولكنها غافلة عن الكائن البشرى المحطم تحت قدميها .. وبينما الجيل الناشىء يندفع الى الحديقة تصرخ هى : « يا .. يا بنائى الأعظم » .

يا لها من مسرحية شبيهة بالكاتدرائية العظيمة ، باتجاهاتها المظلمة التصوفية التى ترن كأوتار الأرغن : أن ابسن هنا يهتم مرة أخرى ببطل رئيسى قوى يقرر مصير نفسه وليس ببطل يكون ضحية الظروف ، ومن هنا نجد فى المسرحية شعورا بالسمو والعظمة ، وهو شعور ظل مفقودا فى فنه منذ الأيام الأولى .. ان سولنيس ــ بوصفه ثائرا بطوليا ــ يقف على قدم المساواة مع أبطال ابسن الملحميين .. وعلى عكس براند أو جوليان أو ستوكمان ، ليست لديه عقيدة خلاصية منظمة يشعل بها ثورة فى العالم ، ولكن جرأته وتحديه يكسبانه ما كان يعوز مسز آلفنج ، وجريجرز ، ونورا هيلمر .. انه فى الحقيقة واحد من أقوى الفرديين الذين عرضهم ابسن .. انه يحارب الله فينهزم فى النهاية بسبب كبريائه المتعجرفة ، ولكن هزيمته نصر جزئى لانه قد انتصر باقدامه على اعمال كان يخشاها كل الخشية .. ان تناول ابسن لشخصية سولنيس يبين أن اهتمامه بالثورة الموضوعية قد ولى الى الأبد ..ان « البناء الأعظم » خالية من كل ما يمت بصلة الى البيولوجيا ، والحتمية ، ونظرية داروين ، بل لا يمكن فهم المسرحية بقراءة واقعية محضة .. لقد بدأت رمزية ابسن تسيطر على الفعل فتجعله موحيا ومجازيا بدلا من أن يكون محددا أو راسخا .. فبعد تشييد المنازل للناس والشعور بشيء من الارتياح فى هذه المهمة ، بعد ذلك عاد ابسن الى الأبراج الشاهقة التى كان يشيدها فى مسرحياته المبكرة .. عاد يقيمها الآن على « اساس متين » من الشكل المنظم ، وقد أصابه دوار الأعالى بعض الشيء ، وخشى أن تكون قواه قد بدأت تخور ، فصمم على أن يضع اكليلا على حياته بالعودة الى التعبير الحر عن دخيلة حياته ، الأمر الذى كان قد عدل عنه نوعا ما ــ لسنوات كثيرة . وفى مسرحيتيه التاليتين ، « جون جابرييل بوركمان » و « ايولف الصغير » ، تعود خلجان الجليد والجبال والبحر الى مسرحياته من جديد ، وفى مسرحيته الأخيرة « عندما نصحو نحن الموتى » يشق فى النهاية طريقه الى الاعالى ليموت .

كتب ابسن « عندما نصحو نحن الموتى » فى عام ١٨٩٩ وهو فى الواحدة والسبعين ، ويتضح من عنوانها الفرعى « تذييل درامى » أنه كان يقصد بها أن تكون البيان الختامى للكاتب حتى بالرغم من أنه قال ، قبل أن يصاب بالذبحة، انه سيدخل ميدان القتال مرة أخرى «بأسلحة جديدة ودرع جديدة » .. وقد كانت أسلحة هذه المسرحية ودرعها من الجدة بحيث أذهلت عددا من المدافعين عن ابسن المتعاطفين معه وخصوصا « وليام آرشر » الذى نعتها بأنها « مستحيلة بالمرة ، سقيمة تماما » ... أن كراهية آرشر للمسرحية تقوم على أساس اقتناعه بأن ابسن ضحى «بظاهر الواقع فى سبيل خفى المعنى » . وهو قول يمكن دحضه فى الحال اذا

تذكرنا تحامل آرشر الخاص ، ذلك أن آرشر هو الذى رفض مسرحيات عصر اليزابيث بسبب ما فيها من مناجاة ومخاطبة الشخصية لنفسها مما كان يعتبره « غير واقعى » ·· ونحن اذا كففنا عن اعتبار ابسن واقعيا نثريا محضا ، استطعنا أن نرى أن « عندما نصحو نحن الموتى » ليست مرحلة جديدة بقدر ما هى استمرار وتعزيز لجميع موضوعاته القديمة ، أنها مسرحية لم تعد صوفيته تختفى فيها تحت سطح رسمى وانما أصبحت علنية ذائعة · وفى كثير من النواحى يمكن مقارنتها بمسرحيات شيكسبير الخيالية الأخيرة أو رباعيات بيتهوفن الأخيرة : انها تجربة فنان لا يمانع فى التطرف فى سبيل توسيع امكانيات فنه ·· ان هذه المسرحية ـ على غرار « قصة الشتاء » لشيكسبير ـ حافلة بعيوب صغيرة ، وهى غالبا غير متماسكة من حيث الخطة والشخصيات ·· ولكن قوتها الدرامية لا تتدهور أبدا ، بل بالعكس ، تعتبر شهادة قيمة جدا على رؤية ابسن وعقليته غير العاديتين ·· وهى تجعلنا نعتقد أن ابسن لو كان قد عاش ، فربما كان قد سار فى الاتجاه نفسه الذى سار فيه سترندبرج وماترلنك، فيبتدع مسرحية عن النفس التى تخضع لها كل الأحداث المادية فى حياتنا اليومية خضوعا تاما ·

ومسرحية ابسن الأخيرة تختتم مسلسلة مسرحياته ذات السيرة الذاتية التى بدأت بـ « البناء الأعظم » التى تدور حول ثائر تتقدم به السن ، يائس من الحياة ، ويحطمه الاثم ، ويحرز انتصارا غامضا فى لحظة الموت ·· ان المثال « روبك » كسولنيس المهندس المعمارى ، فنان لم يعد يرضى عن عمله · وهو ، كسولنيس ، تدفعه امرأة الى القيام بأعمال تتطلب جسارة كبيرة ، وفى أثناء ذلك يجهد نفسه حتى الموت · الا أن « روبك » يظهر فى مرحلة من تطوره أشد تأخرا من أى واحد من أبطال ابسن الآخرين · وبدلا من أن يدرك تعارض التفانى فى العمل مع الحب المهلك فى أواخر حياته ، يبدأ حياته بهذا الادراك ، وهو ـ من ثمة ـ يحاول من خلال الفعل أن يدمج النقيضين فى واحد ·· والواقع أن « روبك » كان قد آثر بهجة الحياة على واجبه حتى قبل أن تبدأ المسرحية ·· لأنه بعد أن قضى حياة حافلة بالعمل الشاق ، أراد أن ينفق شيخوخته فى شبه عزلة ، ليعيش مع زوجته « مايا » فى فيلا فى شمس ايطاليا حيث يصنع صورا نصفية سهلة لمشاهير الناس · ولكن سرعان ما سئم « روبك » هذه السعادة التى لا غاية من ورائها ، كما أنه كان يشعر بالضجر من « مايا » أيضا ·· ويغدو « روبك » كارها للناس ، مكتئبا، غير مبال بزوجته ، فيعود الى الشمال انتجاعا للصحة ليحتسى الخمر ويقرأ الصحف بالقرب من الجبال وخلجان الجليد ·· وفى الوقت ذاته الذى تؤنبه فيه زوجته على وعوده التى لم يف بها (فقد كان وعدها

أن يريها «بهجة العالم كلها» من فوق جبل عال) يؤنب « روبك » نفسه على فرصه الضائعة وهو لا يزال يحن الى انفعال عاطفى عظيم يضفى على شيخوخته بعض المعنى ٠

وعندما يلتقى بسيدة غامضـــة فى ثوب أبيض تصحبها أخت من « أخوات الرحمة » يعتقد أنه عثر على ما كان يبحث عنه ، اذ يتضح أن هذه السيدة هى « أيرين » التى كانت نموذجا له من قبل ، والتى أوحت اليه برائعته الأولى « يوم البعث » ، وكان فى تلك الأيام يستوحى الحب فى عمله ٠٠ والآن يدرك « روبك » أن صراعاته المتقاتلة فى نفسه كانت قد حسمتها له أيرين ذات مرة ٠٠ ولـكن هذا الادراك يأتى بعد فـوات الأوان ، فعندما عرضت عليه أيرين أن تقوم بخدمته « فى عرى تام ٠٠٠ بكل ما فى شبابى من دم يتدفق » رفض روبك عرضها ٠٠ اذ أنه لما كان يخشى أن يتأثر فنه ان هو سمح للمواد بأن تستخدم الأستاذ والسيد ، لم يزد على أن شكرها على « عمل لا يقدر بثمن » ثم مضى فى حال سبيله ٠٠ وهذا الصراع بين الرجل الفنان وبين المرأة الأم (وهو صراع استغله شو فيما بعد) قد أسفر عن هلاك أيرين الروحى ٠ فبعد أن فات الأوان يصبح اله الحب اله الموت ، واذا هى الآن صورة متجمدة من عالم ما وراء القبر ٠٠ واذ تتملكها رغبة فى الانتقام تدبر لقتل رويك بخنجر صغير تحمله معها ٠٠ واذا قسنا أيرين بمقياس واقعى وجدناها أشبه بشخص مصاب بجنون القتل ، ولكن الواقعية بعيدة عن المسرحية ٠٠ وأيرين أقرب الى أن تكون شخصا رمزيا ٠٠ روحا تشبيهية لربة الانتقام (١).

وبينمـا يبحث « روبك » عن البعث فى أيرين ، تبحث « مايا » عن البعث فى « أولفهايم » صياد الدببة ٠٠٠ وفى التركيب المتعارض لهذه المسرحيـة يبدل الزوج والزوجة شريكيهما كأنهما يرقصان رقصة باليـه سماوية ٠٠ ان « مايا » التى تتجسد فيها الشهوة والبهجة ، والدفء ، والحياة ، تناسب « أولفهايم » تماما وتقول عنه بارتياح كبير « ليس فيه

---

(١) هذا التشابه بين أيرين عند ابسن وبين « كلير زاكاناسيان » فى مسرحية زيارة السيدة العجوز عنـد « دورنمات » ابرز من أن نغفـله ٠٠ ذلك أنهما لايظهران نفس الخصال غير الانسانية والمجازية فحسب ، وانما يتقاسمان أيضا عددا من الصفات المعينة : فأيرين ـ مثل كلير ـ تزوجت عدة مرات ، واضطرت الى ممارسة الدعارة بعد انتهاء حادث حبيبها ، ثم كرست نفسها للانتقام من الرجل الذى حطم حياتها ٠٠ ان دورنمات يصرح بما لمح اليه ابسن فى مسرحيته ، الا وهو التشابه بين البطلة وبعض شخصيات الانتقام فى المأساة الاغريقية مثل ميديا وكلتمنسترا ٠

(المؤلف)

أثر من الفنان ... » (١) . كلاهما حيوان فتى سليم الصحة لا رغبة لديه سوى ارضاء ملذاته البدنية المباشرة .. ان أولفهايم فى الحقيقة أشبه بالمخلوق الخرافى الذى نصفه الأعلى بشر والأسفل ماعز ، وارتباطه بالصيد ، الدببة ، والكلاب ، والدم الأحمر ، واللحم الأحمر ، ينتقل معه الى حياة الحب .. فهو يعتبر النساء كلهن « صيدا » .. ومع ذلك فهذا الرجل الذى هو نسخة اسكندنافية من « ستانلى كوفالسكى (*) » هو الذى يعرض على « مايا » الوفاء بوعد « روبك » المنسى .. هو الذى سيأخذها بعيدا عن « الخندق المالح » ويريها جميع مباهج الدنيا التى لم يلوثها « أثر الانسان أو عفنه » .. ان « أولفهايم » و « مايا » اللذين تتملكهما بهجة مادية متناهية ، من عالم مختلف تماما عن عالم « روبك » و « أيرين » .. انه عالم الأحياء فى مواجهة عالم الموتى ، وحتى دردشتهما الدنيوية نقيض صارخ للغة التصوفية المشحونة التى يتكلمها المثال ونموذجه .

لقد عثر روبك هو الآخر على شريكه المثالى ولو لأسباب أقل مدعاة للسرور . فهو اذ يحاول استعادة قوته عن طريق أيرين يكتشف أنه ميت مثلها وأن الأمر كما قالت له أيرين « بسبب الحياة التى عشتها أنا وعشتها أنت ، لا يوجد بعث » . ويتجلى ادراك روبك المتزايد لموته فى روائعه الحجرية ، فهذا العمل « ابننا » كما تسميه أيرين ـ هو الرمز الرئيسى لفكرة « البعث » فى المسرحية .. لقد مر المثال بثلاث مراحل من التطور، كما مر فن سولنيس (ومثل ابسن العليا) . المرحلة الأولى ، صورة من الأمل والتوقع المتساميين ترينا فتاة شابة (أيرين) تقوم من بين الموتى فتقتنصها لحظة أبدية .. وتضيف المرحلة الثانية عددا آخر من الأشخاص المعاصرين ، وهم أشخاص على غرار صور روبك النصفية ، ذوو مظهر خارجى محترم ولكنهم فى الواقع « ذوو وجوه خيل منتفخة ، وعقول حمير عنيدة ، وجماجم كلاب جاهلة وخرطوم خنزير سمين» .. هذه «الحيوانات الأليفة العزيزة» تعطينا فكرة عن رأى ابسن الآن فى شخصيات مسرحياته الواقعية (ناهيك بالجمهور الذى يقبل على مشاهدتها) . وفى المرحلة

---

(١) لقد علقت هذه العبارة بعقل واحد من كبار المعجبين بابسن وهو « جيمس جويس » فاستخدمها فى وصف احدى شخصياته فى رواية « يوليسيس » . كما أن مسرحية جويس « المنفيون » صيغت على غرار « عندما نصحو نحن الموتى » فى تركيبهاوموضوعها وشخصياتها .

(المؤلف)

(*) هو بطل مسرحية « عربة ترام اسمها اللذة » للكاتب الأمريكى تينيسى وليامز .

(المترجم)

الثالثة التى توازى مرحلة ابسن الأخيرة فى السيرة الذاتية ، نجد الفنان نفسه فى المقدمة ينوء بالذنب سجينا فى « جحيمه الخاص » يعانى من « الندم على حياة ضائعة » ٠

وعلى الرغم من هذه البصيرة الفنية الى عدم جدوى آماله ، نجده لا يزال ينتظر التحول والبعث على يد أيرين ٠٠ ودورها هو أن تخدعه بالأوهام ، أن تقتل آماله ، أن تبين له هباء جهاده ، فتقول له : « عندما نصحو نحن الموتى نرى أننا لم نعش أبدا » ٠٠ ومع ذلك ، وعلى الرغم من يأس أيرين الحيالى ، وعلى الرغم من خطيئة روبك ضد روح الحياة ، تتاح لهما فرصة أخيرة ليعتليا القمم الى الحرية ٠٠ لقد قضى الزوجان ـ اللذان تزوجا حديثا ـ الليل بجنب الجبل . أيرين تلازم روبك تحثه : « أعلى ٠٠ أعلى ٠٠ دائما أعلى » ٠ وبدون أن يخشى العاصفة التى توشك أن تهب (فالريح تزأر من حوله كما لو كانت نذيرا بيوم البعث) يصمم روبك على أن يفى بجميع وعوده بالصعود الى أعلى ذروة ٠٠ بل ان ارادته تقوى الى حد تنسى أيرين معه نيتها فى قتله وتتبعه مغتبطة ٠٠ « الى العلا فى النور ٠٠ وفى كل المجد البراق ٠٠ الى العلا الى ذروة الميعاد » ٠ وهكذا بينما « أولفهايم » و « مايا » آمنان فى أسفل ، يتسلق « روبك » و « أيرين » الجبل معا ليقيما أفراح زواجهما ٠٠ ولكن طموحهما المتسلق ينتهى كما انتهى طموح « براند » بانهيار جليدى ويبتلعهما الجليد ٠٠ واذ يجدان فى الموت تحقيقا غامضا لطموحهما ، ذلك الموت الذى هو ذروة النشوة الروحية التى لا تفوقها ذروة أخرى ، تغنى « مايا » أغنية تحررها من أسفل « أنا حرة كالطير !٠٠ أنا حرة ! » ٠

« أنا حرة كالطير ! أنا حرة ! » يمكن أن يكون هذا رثاء روبك أيضا٠ ذلك أن المثال فى هذه المسرحية الغريبةالمعذبة التى تذكرنا بمسرحية « أوديب فى كولون » يجد انطلاقه الأخير ، بعد حياة حافلة بالأخطاء ، فوق جبل الطموح الذى لا تسير فوقه الا الآلهة ٠٠ كذلك كان ابسن يعبر عن احساسه بالانطلاق فى هذه الشهادة الأخيرة عن فنه ٠٠ فبعد حياة من الجهاد الخلاصى يتصور بمشاعره أنه يتسلق الجبل الى جانب روبك ، نحو المكان الرحيب الفسيح فى أعلى ٠٠ لقد انقضت ثلاثون عاما على الصيحة التنبؤية التى أطلقها « براند » : « لا بد أن يكافح الانسان الى أن يموت » ، وقد قضى ابسن هذه السنوات الثلاثين جميعا فى كفاح بطولى مع الجن فى قلبه وعقله ، متمردا على القوى البشرية والالهية التى تقيد الحرية الفردية ٠٠ ولقد جعله هذا الكفاح يذرع أرض أوربا جيئة وروحا ، بحثا عن وطن ، منفيا بروحه من العالم الحديث ، كاشفا على الدوام مرضه وفساده ٠٠ ولقد كان وهو يكافح فى سبيل البحث عن

تعبيرات صادقة عن رؤياه المزدوجة التى تعكس كلا من ثورته الذاتيـــة وانصياع المجتمع الحـديث ، كان يجول بين خلجان الجليد والبرارى وبين السهل المتحضر تحتهما ، يستبد به الشـوق الى الأعالى ويثور به الغضب من الأعماق ·· وفى النهاية ، يجد ابسن سبيل العودة الى الخيال حيث لا أثر من « دنس » الانســـان ، فاذا التحرر والثورة صافيان ومطلقان · وبالنسبة لطبيعة قلقة كطبيعته ، لا ترضى أبدا ، متنقلة أبدا ، لا يمكن أن يكون هناك سلام الا مع الموت ·· والثورة الكلية الشاملة التى تصورها فى شبابه لا يمكن أن تتحقق الا بالرؤيا والتنبؤ ، فى انهيار الجليـــد النقى البارد الآتى من سماوات الشمال ·· فى مسرحيـة « عندما نصحو نحن الموتى» وجد المنفى الروحى وطنه ، ووجد النبى الخلاصى حقيقته النهائية ووجد الفنـان الذى عركته الحيـاة مستراحه · ووجد ابسن ، الثـائر ، انطلاقه ، بعد حياة كلها طموح لم يتوقف ·

- ٣ -

أوجست سترندبرج

اذا كانت جميع المظاهر تشير الى ان « أوجست سترندبرج » هو أكثر الأرواح ثورية فى المسرح الثورى ، فالواقع هو أن هذا التمييز يجب ان يكون من نصيب « ابسن » .. ولكن مما لا شك فيه أن « سترندبرج » هو أشد هذه الأرواح قلقا وتجريبية .. كان دائما غير راض ، دائما يبحث عن الحقائق المتغيرة ، ومن هنا فهو يبدو أشبه بـ « فاوست » حديث ، معمله هو اللاشعور ، يسعى الى معجزة تحويل الخسيس الى رفيع فى بوتقة فكره المعذب .. والتشبيه هنا دقيق ، لأن هذه المعجزة ـ معجزة تحويل المواد الموجودة الى شىء أسمى ـ هى غاية كل نشاطه ، سواء أكان يشتغل بالعلم ليحول المعادن الخسيسة الى ذهب ، أم بالفلسفة الدينية يحول المادة الى روح ، أم بالدراما يحول الأدب الى موسيقى . والحق ان حياته كلها ما هى الا بحث عن حجر الفلاسفة ذى الحقيقة النهائية عن طريق تجربة التزامات متنوعة .. فهو فى مسرحه الذى يكاد يكون كل عمل فيه مرحلة جديدة ، يجرب مسرحيات « بايرون » الشعرية ، والمآسى الطبيعية ، وكوميديات « بولڤارد » ، ومسرحيات « ميترلينك » الخيالية ، ومسرحيات « شيكسبير » التاريخية ، ومسرحيات الحلم التعبيرية ، ومؤلفات الصالون فى شكل «صوناتا» وهو فى مواقفه الدينية والسياسية لا يترك شيئا من الايمان أو عدم الايمان فيطوف بالفلسفة الوضعية ، وبالالحاد ،والاشتراكية، والزندقة، والكاثوليكية، والهندوكية، والبوذية ، وتصوف «سويدنبورج» .. وهو فى دراساته العلمية ينتقل من «داروين» الى السحر ،من الطبيعة الى ما هو خارق للطبيعة ، من الفيزيقا الى الميتافيزيقا ، من الكيمياء الى السيمياء . ان أعماله الأدبية ما هى الا سيرة ذاتية واحدة طويلة ، سواء أكانت على شكل روايات اعترافية ، أم قصص قصيرة كارهة للنساء ، أم قصائد ثورية ، أم رسائل تفيض بالأسى ، أم مقالات علمية ، أم منشورات مسرحية ، أم مسرحيات قصيرة ، أم مؤلفات مطولة كاملة ، أم مسرحيات مزدوجة ، أم ثلاثيات .. ان « سترندبرج » يتصف أكثر من أى كاتب مسرحى آخر على الاطلاق بأنه يكتب « نفسه » ، والنفس التى يكشفها

باستمرار هى نفس انسان عصرى غريب عن بيئتـه ، يزحف بين السماء والأرض ، يحاول يائسا أن يقتلع بعض المطلقات من كون منبوذ ٠

وبسبب رومانسية سترندبرج القلقة ، وبنوع خاص لأنه استـهل مسرحا « مضادا » للواقعية بديلا مضادا « لواقعية » ابسن ، فانه يعتبر على وجه العموم نقيض ابسن ، يعتبر البوهيمى الذى لا يذعن لشىء فى مقـابل البورجوازى العملى الحـامل ٠٠ والحق أنه يبدو للوهلة الأولى أن هذين الاسكندنافيين تفصل بينهما هوة أوسع بكثير من الحدود التى تفصل بلديهما ٠٠ فلنقارن بين « أعمدة المجتمع » و « مسرحية حلم » ٠ فالأولى محكمة التكوين دقيقة التفاصيل ، تدور حول العالم فى وضح النهـار بمشاكله العائلية ، ومحادثاته العادية وادراكه الاجتماعى ٠ بينما الثانية غير واضحة المعالم مائعة القالب ، تدور فى عالم وهمى كله خيال وهوس وكابوس ٠٠ ومع ذلك فهاتان المسرحيتان مثالان متطرفان على فن كل من الرجلين ٠٠ واذا لم يكن هناك ثمة شك فى أن التناقض بينهما قوى ، الا أنه تناقض بولغ فيه على حساب ما بينهما من تشابه ٠٠ فالحق أن كليهما جزء من حركة درامية واحدة ، وهما يشتركان فى خصائص عامة معينة قلما حاول أحد كشفها ٠

ولا شك فى أن سترندبرج نفسه هو الملوم الى حد كبير على هـذا التأكيد غير العادل ، لأنه كان يميل الى أن يضع نفسه « ضد » ابسن ، ولأنه قضى معظم حياته وهو يهاجم ــ بطريق مباشر أو غير مباشر ــ ماكان يرى أنهـا قوالب الرجل العجوز وموضوعاته(١) ٠٠ وعـداؤه مفهوم ٠ فعندما بلغ سترندبرج نضجه الفنى ، كان ابسن يعتـبر أستاذ الدراما فى أوربا ، ومن ثم فقد كان جديرا بهجوم سترندبرج ، كما كان شأن كل الأساطين عند سترندبرج ٠٠ الا أن سـترندبرج ما فهم ابسن أبدا حق الفهم ، وغالبا ما يبدو عداؤه له قائما على أساس تعمده اساءة فهم تركيب مسرحياته ٠٠ فمن الواضح مثلا أنه بينما كانت تتملك سترندبرج فكرة الصراع بين الجنسين ، فان هذا الموضـوع قلما كان يهم ابسن ، اللهم الا كتعبير مجازى عن صراع أكبر بين الانسـان والمجتمع ٠٠ ولكن لمـا كان سترندبرج يعتبر الفن (والحياة) بمثابة ميدان قتال لا مكان فيه للدهاء

---

(١) كان ابسن يدرك كل الادراك عداء سترندبرج له ، وكان يحتفظ بصورة له على الحائط ، وكان يقول : « أنا لا أستطيع أن أخط حرفا بدون أن يقف هذا المجنون ويحملق فى بعينيه المجنونتين » ٠ وقد صرح فيما بعد لكاتب أمريكى بسبب اهتمامه بسترندبرج قائلا : « ان الرجل يستهوينى لأن جنونه خفى ومرهف » ٠

(المؤلف)

أو الحياد ، فقد أصبح مقتنعا بأن ابسن هو البطل المتحمس لعدوه الكريه : المرأة المتحررة ٠

وكانت المسرحية التي أقنعته بذلك هي بالطبع « بيت الدمية » فعلى الرغم من أن سترندبرج فى السنوات الأولى وجد فى نفسه شبها قويا باحدى شخصيات ابسن وهى « براند » ، الا أنه كان يفضل دائما أن يقرن ابسن بهذه المسرحية العائلية التى كان يصفها بأنها « مريضة كمؤلفها » ٠ فهنا وجد سترندبرج منبع « مذهب نورا » الخاص بمساواة المرأة بالرجل ، ذلك المذهب الذى كان يرى أنه يصيب سكندنافيا كوباء مقيت ٠٠ وقد تجاهل ما كان فى « بيت الدمية » من تعقيد وغموض وأنها فى جوهرها لم تكن جنسية ، وراح يستنتج أن ابسن هو زعيم الجانب الآخر ، وأنه يعد الخطط للقضاء على سيادة الرجل ٠٠ وكنتيجة لهذا الفهم الاستهلالى الخاطىء ، أخطأ فى فهم « أشباح » وفسرها بأنها هجوم غادر على « الكابتن آلفنج » ، وهو رجل ميت لم يعد قادرا على الدفاع عن نفسه ضد الافتراءات(٢) ، وسلم بأن البطة البرية كانت قذفا فى حق حياته العائلية ظنا منه أن أبوة « اكدال » المشكوك فيها ل « هدفيج » كان مقصودا بها أن سترندبرج لم يكن أبا لابنه ، ووجد أن «هيداجابلر» و « البناء الأعظم » (وهما مسرحيتان لم تؤيدا اقتناعه بأن ابسن كان يتزعم مساواة الرجل بالمرأة) ٠٠ هما دليل قاطع على ان ابسن قد تأثر به ، أى بسترندبرج ، وأنه غير آراءه ٠٠ لقد كان سترندبرج طوال حياته يصاب بأعراض شديدة لمرض العظمة الكاذبة ، وهى أعراض كان يتناوبه فيها الخوف من الاضطهاد وأوهام العظمة ٠٠ واذا كانت قدرته على تحويل هذه الأعراض الى فن هى من انتصاراته المثيرة فى مجال الدراما الحديثة ، الا أن أعراض مرض العظمة هذه قلما تؤهله لتقويم أعمال غيره وبواعثهم تقويما موضوعيا ٠ ومع ذلك فان رأى سترندبرج فى مادة ابسن ، الى جانب وصفه الممل لابسن بأنه زعيم معالجة المشاكل الاجتماعية فى قالب واقعى ، هما الأمران اللذان يسودان معظم المقارنات التى عقدت بين الكاتبين(٣) ٠

---

(٢) أنظر مسرحية « الاب » الفصل الاول ، حيث يقول الطبيب : « واود أن تعلم يا كابتن اننى عندما سمعت مسز الفنج تتحدث بالسوء عن ذكريات زوجها الميت رأيت من العار حقا أن يموت الرجل » ٠٠ ان كلا من الطبيب وسترندبرج لم يلتفت الى « اشباح » بعناية لان هذه الذكريات السيئة عن الكابتن الفنج قد تحسنت بعض الشىء قبل نهاية المسرحية ٠ (المؤلف)

(٣) ويتمثل ذلك فى تعليقات « بار لاجركفست » فلكى يمدح سترندبرج راح يهاجم ابسن قائلا : « ان ابسن الذى ظل أمدا طويلا الكاتب المفضل لانه توغل فى جميع الافكار =

اذا صحت هذه الافتراضات وكان ابسن مجرد بطل للواقعية البورجوازية والمرأة المتحررة ، لتعذر سد الثغرة بين الاثنين ٠٠ ولكن بما أنها افتراضات خاطئة جدا ، فلنحاول أن نسد الثغرة نوعا ما ٠٠ أين تتشابك أيدى ابسن وسـترندبرج فى المسرح الثورى ؟ من الواضح جدا أنها تتشابك فى هجومها الفنى الأساسى ٠٠ فكل منهما فى جوهره يروى سيرته الذاتية وينفث الغضب عن صدره بصب صراعاته الروحية فى المسرحيـات ، وكلاهما عرضة لثنائيـة قوية تقرر الاتجاه المتغير لموضوعات كل منهما وقوالبه ٠٠ وكلاهما منجذب الى الجوانب الأكثر بدائية فى طبيعة الانسان ٠٠ ولكن كلا منهما ـ فوق كل شىء ـ ثائر رومانسى ، فنه هو التعبير فى غير هوادة عن ثورته ٠

والحق أن من الصعب تبين نقطة الاختلاف بين سترندبرج فى بداية حياته وبين ابسن ٠٠ فسترندبرج يكتب الى صـديق له فى عام ١٨٨٠ يقول : « أنا الشخص المقـرب الى « جان جاك » اذا كان الأمر يعود الى الطبيعة ، وأنا أود ان انضم اليه واقلب كل شىء رأسا على عقب لأرى ما يكمن تحت القاع ٠ فأنا أرى أننا مقيدون ومنظمون الى حد لا يمكن معـه وضـع الأمور فى وضعها الصحيح ، بل لا بد من احراقهـا ونسفها ، ثم تبدأ من جديد » ٠ وبعد ذلك بعامين ، وهو فى الثالثة والثلاثين ، عـبر سترندبرج عن هذه الاحساسات بالشعر ٠٠ فهو فى قصيدة « برنامـج البناء » يتصور الشباب يسوى كل شىء بالأرض ، بينما قطب محترم من أقطاب المجتمع ينظر فى اعتراض :

ـ ماهذا ؟ أهذه روح العصر ؟ هدم البيوت ؟
مخيف ٠٠ مخيف ٠٠ ماذا عن أعمال البناء ؟
ـ نحن نهدم ليدخل النور والهواء ،
ألا ترى ذلك نشاطا كافيا للبناء ؟(٤)

= والمثل الاجتماعية والجنسية أو المتعلقة بالصحة العقلية التى كانت محل مناقشة، انما يبخس قدرنا بقالبه الثابت المتقن، وهويستحيل عليه اجراء اى تقدم آخر » . وهنا يصبح من الممل أن نكرر القول بأن قوالب ابسن أبعد من ان تكون ثابتة ، وان المادة الاساسية لموضوعاته لها قليل الصلة بـ « الافكار » الاجتماعية والجنسية أو المتعلقة بالصحة العقلية والعقلية الصحية ٠

(المؤلف)

(٤) التراجم التى سقتها فى هذا الفصل هى ترجمة « اليزابيث سبريج » فيما عدا « مس جوليا » التى هى ترجمة البروفسور « سبرنكورن » و « الطريق الى دمشق » التى هى ترجمة « جرهام روسون » ٠٠ وقد ترجمت انا « الجحيم » من الفرنسية ٠

(المؤلف)

وحتى بعد ذلك فى عام ١٨٩٨ نجد أن سترندبرج فى الجزء الثانى من « الطريق الى دمشق » ، ما زال يعبر ــ على لسان « الغريب » ــ عن عزمه على « شل النظام القائم ، وتمزيقه » متصورا نفسه « الهدام ، الممزق ، محرك الفتن فى العالم » ٠

فى صور الهدم هذه ، التى هى خيالات هدامة لرجل ثورى ، يشترك سترندبرج مع ابسن فى ثورته التى لا تتراجع ضد الحياة العصرية ٠٠ فهما اذ يجدان جذورا مشتركة فى « روسو » والرومانسيين ، يأملان أن ينقذا الجنس البشرى من الفراغ الروحى عن طريق أدوية يائسة ٠٠ سترندبرج عن طريق هدم المبانى العفنة وابسن عن طريق نسف «الفلك» ٠٠٠ وكلاهما يشن حربا لا هوادة فيها على جميع النظم القائمة الاجتماعية والسياسية والدينية ٠ وهذه الهجمات بصبغتها السلبية والفردية والمضادة للمجتمع فى جوهرها ، تكشف عن مصدرها الميتافيزيقى ٠٠ فكل من الكاتبين يبدأ كثائر خلاصى مدفوع باحتياجات دينية قوية ، ويصمم على محاربة عقيدة القدماء بينما يسير نحو شىء جديد ٠٠ ونحن نجد أن مسرحيات سترندبرج الأولى مثل « المفكر الحر » و « طريد القانون » و « السيد أولوف » تذكرنا فى الغالب تذكيرا قويا بمسرحيتى ابسن : « براند » و « الامبراطور والجليلى » فى ثورتهما على العقيدة ٠

ان تشبه سترندبرج بـ « لوسيفر » الذى يثور على « ارادة » ميكانيكية مجنونة لا ترحم ، واضح كل الوضوح فى المرحلة الأولى من حياته ، فهو بمعارضته للسلطة المستتبة يتشبه أيضا بشخصيات أخرى مثل « قابيل » و « برمثيوس » و « اسماعيل » تشبها اراديا ، وأحيانا تشبها مسرحيا ، متحملا ألمهم وعذابهم أيضا ٠٠ وكما فرض ابسن النفى على نفسه بعيدا عن وطنه ، كذلك جاب سترندبرج أنحاء أوربا بعيدا عن عالم الرجال حتى عندما نال أسمى درجات الاحترام بينهم ٠٠ وهو يقول فى « الجحيم » : « لقد ولدت وبى حنين الى السماء ، فكنت أبكى حتى وأنا طفل على قذارة الوجوه ، وأنا أجد نفسى بدون مأوى بين والدى والمجتمع» ٠٠ وطالما وصف نفسه بأنه « متسول » رجل موصوم ، منبوذ من المجتمع ٠٠٠ طريد الفردوس ، على جبينه علامة الابن المتمرد ٠٠ واعجاب سترندبرج بالثوار الدينيين يدفعه الى أبعد من المواقف الثورية العادية ليعتنق « المذهب الشيطانى » فينغمس تحت تأثيره فى ممارسة السحر الأسود ودراسة تناسخ الأرواح ، وهى أعمال يراها خطرة وشيطانية ٠٠ ويقول « المعترف » فى « الطريق الى دمشق » : « هذا الرجل جنى يجب أن يظل محبوسا ٠٠ انه ينتمى الى جنس الثوار الخطر ٠ وهو سيسىء استخدام مواهبه ، ان استطاع ، ليفعل شرا » ٠٠ واندفاع سترندبرج نحو

وضع نفسه فى مسرحياته يقوده الى المبالغة فى نشاطه الجنى ، لأنه نشاط لم يضر أحدا الا نفسه (فقد أصيب مرة اصابة شديدة بحروق كبريتية) .. ولكن لا نزاع فى انه كان يعتبر نفسه مرتبطا بلوسيفر وبميثاق مشابه لميثاق « مفيستوفوليس » .

وهذا النوع من الثورة يبدو أشد تطرفا بكثير من أى شىء عند ابسن .. وكما يقول سترندبرج فى « الجحيم » : (منذ طفولتى وأنا أبحث عن الله فأجد الشيطان) ، فان ثورته على السلطة هى فى الواقع نقيض رغبته فى السلطة ، كما أن شيطانيته هى فى الحقيقة نوع منحرف من الديانة النصرانية ، وتبعا لهذا الموقف المهتز كانت ثورة سترندبرج دائما عصبية وغير متيقنة نوعا ما ، أشبه بتصرف رجل يعيش فى خوف دائم من الانتقام .. وبينما نجد أن خلاصية ابسن تظل متماسكة اذ بخلاصية سترندبرج تخف شيئا فشيئا من جراء مخاوفه من الانتقام الالهى من جانب قـــوة مقتدرة .. وحتى وهو يعتبر نفسه ملحدا حر الفكر ، لا تبعد هذه المخاوف أبدا عن السطح .. لقد أصبح غير مؤمن ــ كما يقول فى الجحيم ــ عندما أفلتت القوى المجهولة قبضتها عن العالم ولم تعد تبدى علامة على الحياة» . ولـكن عندما تبدأ هذه القوى المجهولة تظهـر له فى التسعينات ، تصبح خلاصيته أقل فأقل تحديا الى أن يقتنع فى نهاية الأمر بأن القوى هى التى توجه مصيره ، وتظهر نفسها له فى جميع الأشكال المادية .

ولكن حتى مع ذلك تبقى آثار من تحديه الخلاصى .. فهو يريد أن ينفذ ارادة هذه السلطات المجهولة الاسم ، ولكنه حتى فى لحظات خضوعه لها « يشعر بالثورة ويتحدى السماء بشكوكه » . وهو عندما يفكر فى تاريخ معتقداته الحافل بالعصيان يبدأ فى لوم القوى على عدم يقينه الروحى فيقول :

« لقد وجهت مصيرى أسوأ توجيه . لقـــد ربيتنى لأضرب ، لأخلع الأصنام ، لأحرك الثورة ، ثم سحبت حمايتك لى ، واسلمتنى الى أنكار مضحك .. وأنا شاب كنت تقيا باخلاص ، فجعلت منى مفكرا حرا .. وحولت هذا المفكر الحر الى ملحد ، ثم حولت الملحد الى رجل متدين .. وقد تأثرت بالانســـانية فرحت ادافع عن الاشـــتراكية . وبعد ذلك بخمسة أعوام أريتنى سخافة الاشتراكية .. لقد جعلت كل حماسى يبدو لا جدوى له .. ولنفرض اننى عدت الى التدين مرة أخرى ، انا على يقين من انك بعد عشر سنوات أخرى ستجعل من الدين سخافة ».

(الجحيم)

هذه الكلمات تبين الطبيعة المهتزة لاستسلامه .. فهو يريد أن يكون مطيعا ولكنه يستطيع أن يخمد شكله فى أن القوى هى قوى فكاهيـــة

شريرة ، رياضتها قتل الرجال.. وهكذا حتى عندما يبدو أن سترندبرج قد تخلى عن ثورته ، يظل يثور على السلطات التى يكرهها ويخشاها فى آن واحد .

ومن ناحية اخرى نجد أن استسلامه قد جعله يعدل « قالب » ثورته . فكما أن ابسن وهو يحاول تنظيم ميوله الخلاصية فى « براند » يخفى ثورته فى النموذج الاجتماعى الموضوعى فى « اشباح » ، كذلك يكيف سترندبرج ثورته الخلاصية فى مرحلة متأخرة من حياته لتتلاءم مع رغبته الجديدة فى الاستسلام .. فان صيحة الألم التى سمعناها فى الفترة السابقة ، قد أصبحت فيما بعد أشد الأنغام تمييزا فى مسرحياته التالية مثل « عيد الفصح » ، « مسرحية حلم » ، « صوناتا الشبح » ، لأن ثورته هنا ثورة وجودية ضد وجود الانسان الذى لا معنى له والحافل بالمتناقضات . ومن ثم ، فبينما نجد أن سترندبرج وابسن يبدءان من نقطة واحدة ، فانهما سرعان ما يسيران فى اتجاهين مختلفين فابسن الذى يظل على ايمانه بأهمية الارادة ، يأخذ فى قياس مثله الثورية ازاء الواقع الاجتماعى ، انه يسعى الى ثورة روحية وأخلاقية تغير روح الانسان .. أما سترندبرج الذى راح يؤمن بحتمية صارمة (بالقوى العليا) ، فيفقد الايمان بمثله الثورية ، انه يسعى الى بصيرة روحية أعمق لكى يحسم مأزقه الأليمة .. ويمضى ابسن فى رفض العقيدة بينما يتراوح سترندبرج بين النفى والاثبات الى أن يستسلم فى آخر الأمر الى قدرية حزينة لا نجدها أبدا عند ابسن .. ذلك ان ابسن يشق طريقه نحو اتخاذ « قالب » المأساة اليونانية فى حين تظل ثورته متصلة . اما سترندبرج فيشق طريقه فى النهاية نحو « مزاج » المأساة اليونانية فى حين تتشتت ثورته الى حد ما من جراء ما يبذله من جهد للتقبل والفهم .

ومن ناحية اخرى نرى أن ابسن اشد اخلاصا كثائر ، فى حين أن سترندبرج اشد اخلاصا كرومانسى ، لانه يقدم تنازلات اقل للعالم الذى يكمن وراء مخيلته . هنا ، فى مقدار اندماجهما فى دنيا الآخرين ، ينكشف لنا الفارق الجوهرى بين الكاتبين لأن ابسن يظهر احتراما سطحيا للواقع الخارجى الذى يرفضه سترندبرج رفضا باتا .. وليس معنى هذا أن أحدهما موضوعى والآخر ذاتى ، فكلاهما فى جوهره كاتب ذاتى فيما يتعلق بأن كلا منهما يجعل من صراعاته الداخلية موضوعا لفنه .. ولكن لما كان ابسن أكثر مقاومة لمطالب اللاشعور من سترندبرج وأشد منه انصياعا لنظام العالم الواقعى ، فهو يخفى سيرته الذاتية الروحية فى صراعات شخصيات يجعلها نصف موضوعية ، فى حين يظل سترندبرج هو بطل مسرحياته الذى لا يخجل ، مناصرا مواقفه

النفسية والزواجية والدينية من خلال فنه .. ومن ثمة فان ابسن يقيس ما للثورة من عواقب على سعادة الآخرين ، بينما يكاد سترندبرج يقتصر على الصراعات فى نفس الثائر وروحه .

وبعبارة اخرى نقول ان الكلاسيكية نهج غريب تماما على سترندبرج حتى عندما يبدو انه يستغل هذا النهج .. فحتى الأساليب «الطبيعية» هى بالنسبة اليه طريق سريع الى رومانسيته المتأججة ، فهو ـ على عكس ابسن ايضا ـ لا يؤمن كثيرا بالعالم الموضوعى .. ان سترندبرج يسبق بيراندييللو فى التسليم بأن العالم الذى يكمن وراء مخيلته ليس له شكل أو حقيقة ثابتان ، وهو لا يصبح عالما واقعيا الا عندما ينظر اليه الرائى بعينيين ، وهو يصبح عالما « واقعيا » بنوع خاص (وهنا يختلف نوعا ما عن بيراندييللو) عندما تكون للرائى قوة شاعرية ، قوة تخترق الحجب وترى البعيد . ونسبية سترندبرج الذاتية تفسر لنا لماذا يتجه فنه دائما فى غير لين الى ذاته واستجاباته هو ، ففى عالم الحقيقة المخادعة تكون للذات وحدها اية شرعية حقيقية . وعلى هذا، فاذا كان ابسن يهتم فى المقام الأول بادراك الذات ـ أو بفتح طرق الحرية الشخصية من خلال الأحياء المزدحمة فى المجتمع العصرى ـ فان سترندبرج يهتم فى المقام الأول بالتعبير عن الذات ، أى تبرير تفوق رؤية الشاعر فى عالم لامعنى له ولا تماسك فيه .. وهذان هدفان رومانسيان وثيقا التحالف . ولكن لما كان سترندبرج يفتقر حتى الى احترام ابسن الحاقد للواقع الخارجى كان هو رومانسيا ذاتيا أشد بكثير من ابسن ، يقدس « عبادة الذات » كما يقول هو « فى الجحيم » باعتبارها « الغاية العظمى والنهائية للوجود » ولطالما تتخذ عبادةالذات هذه فى حياته الشخصية شكل خيالات ناشئة عن مرض عقلى شديد يفقد فيها سترندبرج احساسه بالواقع تماما ، ويتجرد فنه من الفضائل التى نعرفها عند ابسن مثل ضبط النفس ، والاستقلال ، وقوة المنطق الجدلى .. ولكن هذه الخيالات تزود سترندبرج بحيوية ديونيزيةتحملنا الى اندفاعات من النشوة ، والغناء ، وعدم التعقل ، والقسوة ، واليأس ، والى اسلوب درامى يكاد فى مسرحياته الأولى أن يخلو تماما من الحاجة « الى الاتزان أو الاعتدال ، ويكاد فى مسرحياته المتأخرة أن يفجر اغلال القواعد المكبلة .

وبسبب التزام سترندبرج بفن ذاتى ، فان من المستحيل تحليل أعماله بدون الاشارة الى حياته ، وخصوصا الى تلك الثنائية التى ابتلى بها طوال حياته كما هو الحال عند ابسن .. ولقد كانت هذه الثنائية عند سترندبرج نفسية أكثر منها فلسفية ، بدأت لحظة ميلاده .. فامه ابنة ترزى كانت تعمل خادمة ، وكان ابوه وكيلا معزولا للنقل البحرى ، كان

يزعم أنه من أصل نبيل ، ولذلك كان سترندبرج يعتبر هذه الظروف مصدر كل متاعبه فيما بعد ، وكان يفسرها تفسيرا يكشف دائما عن نفسيته وان لم يكن دائما يعبر تعبيرا دقيقا عن نفسيته • فهو مثلا في « ابن خادمة » يعرب عن اعتقاده بأنه لما كان قد جاء الى الوجود بالرغم من ارادة أبويه (فهو ابن غير شرعي) فانه قد ولد بدون ارادة (سلبي وأنثوي) •• ولما كان قد عرف أن أباه وأمه ينتميان الى أعلى طبقات المجتمع وأحطها ، فقد انتهى الى الايمان بأن هذا الارث هو المسئول عن عبوديته الفلاحية ورعونته الأرستقراطية •

وفوق كل هذا فقد سارت طفولة سترندبرج على منوال يكاد يكون كلاسيكيا أوديبيا •• فقد كان يحب أمه في ولع أسماه فيما بعد (في صراحة مذهلة) « حب الروح المحرم » ، وكان يكره أباه باعتباره منافسا قويا يهدده •• ومع ذلك فان هذه المشاعر الأولى كانت مختلطة ومتناقضة، كما هي الحال في مشاعر سترندبرج طوال حياته •• ولما كانت أمه قد رفضته وفضلت عليه أخاه « آكسيل » فقد كان في بعض الأحيان يكرهها هي الأخرى ، فهو تارة يشعر بأنها أعز مخلوق على الأرض ، وتارة أخرى بأنها تحرمه الحب والغذاء (١) . ولما كان يقيس ضعف نفسه بوجه عام ازاء قوة أبيه ، فقد كان يخفف من كرهه لأبيه نوع من الخوف المتذلل والاحترام •

وعواقب تراوح مشاعر سترندبرج ازاء أبيه تتضح فيما بعد في تراوح مشاعره ازاء كل السلطات الرجولية ، وبنوع خاص في ثورته على السلطات العليا واستسلامه لها بالتناوب •• أما تراوحه ازاء أمه فذو تأثير مختلف ، فهو الذي يقرر شكل حياته الغرامية ومواقفه العامة من النساء •• لقد قسم أمه قسمين : « المادونا » الطاهرة والمرأة الشهوانية الجميلة التي لا رحمة عندها ، وراح بدون وعي منه يستعيد مشاعره الأولى في الحياة ، فيتراوح بين تقديس شديد للمرأة وكراهية أشد لها •• وكان سترندبرج

---

(١) الحب والغذاء دائما متلاصقان في عقل سترندبرج ، ولعل صورته العجيبة للطاهية مصاصة الدماء في « صوناتا الشبح » ، وهي « التي تأخذ خلاصة اللحم بعد غليه ثم تقدم الماء والألياف وتشرب هي الخلاصة » ، مأخوذة من مشاعر طفولته عن الجوع الى الحب ، كما أن حالية اللبن في المسرحية نفسها (تعكس الجانب الآخر من تذبذب سترندبرج) هي رمز للكرم الانثوي والوفرة الامومية . والام البائسة في مسرحيته « البجعة » (١٩٠٧) وهي التي تجيع الأسرة وتحرمها الطعام والحب وبذلك تقتل زوجها وتضعف أطفالها ، مثال آخر على الأم مصاصة الدماء التي لا تعطي شيئا •

(المؤلف)

نفســـه يدرك في لحظات تعقله أن كراهيته للنساء « ليست الا الجانب المعكوس لانجذابي المخيف للجنس الآخـــر (وقد كان في سنواته الأولى داعية الى الحب الحر ، وزواج المعاشرة ومساواة المرأة بالرجل) ولـكنه كان سجين نسيج عصبي محكم لم يستطع معه أبدا أن يتخطى تراوحه هذا، فكان يتناوبه اعتبار المرأة شرا مستطيرا تمتص دمه وتستنزف رجولته ، واعتبارها أما خيرة توفر له الطمأنينة التي يتلهف اليها .

وهو يكشف لنا في في بعض الأحيان عن هـــذا التراوح بتقسيمه المرأة الى صنفين متميزين : ١ ــ الجنس الثالث « الذي يتكون من نســاء متحررات كان يمقتهن لرجولتهن ، وعدم ولائهن ، ومنافستهن ، ومواقفهن غير الأمومية . ٢ ــ نساء اكبر سنا واكثر أمومة (غالبا بدون جنس) مثل « ماما اوهل » حماته ، و « الأم الكبرى » في مستشفى سنت لويس (١)، وهما اللتان كان يحبهما لعطفهما وشفقتهما .

ولطالما حاول أن يدمج الصنفين في شخص واحد .. فاذا نجح كان يتزوجها في العادة . ذلك انه كان على الدوام منجـذبا الى النساء اللواتي يستطيع أن يحبهن لخصالهن الأمومية وأن يكرههن لرجولتهن ، وهو في ذلك يستجيب اليهن في تحد محير (٢) . انظر الى مشاعره العنيفة ازاء زوجته الأولى « سيرى فون اسين » كما وصفها في « اعترافات أحمق ».

---

(١) يقول سترندبرج في « الجحيم » : « ان الراهبة ودود ، تعاملني كطفل وتناديني « يا طفلي » وأنا اناديها « يا أمي » . ما أجمل ان انطق كلمة أم التي لم انطقها منـــذ ثلاثين عاما » . وهو يكتب الى « فريدا أوهل » عن « الأم » في المستشفى فيقول : « ان مجرد وجود هذه « الأم » يطمئنني ويريحني . ان الدفء الجميل لصدر الأم كما يقول بودلير (أظن أنه هو الذي قال هذا) يفيدني » .

ولقد نبهت « اليزابيث سيريج » في كتابها عن حياة سترندبرج الى ما كان لهذه المرأة الوديعة من أثر مريح على الكاتب المريض .. ولا حاجة بي الى أن أقول اننى مدين الى مس سيريج » طوال هذا الفصل .

(المؤلف)

(٢) يشير سترندبرج في خطاب الى صديق له الى رسالتين بعث بهما الى «سيرى» في يوم واحد : « في الأول قلت لها اذهبي الى الجحيم ، وفي الثاني طلبت منها أن تأتي الي .. وماذا في هذا ؟ ان المزاج الذي يتنقل بين الحب والكره ليس جنونا » . وقد علقت كل زوجاته على هذا التناوب المستمر في مشاعره .وتقول « هاريت بوص » التي كانت أكثر عطفا عليه من الاخريات : « يخامرني شعور بأن سترندبرج يطرب للاقاة المعـــارضة ، فزوجته تكون في احدى اللحظات ملاكا وفي اللحظة التالية نقيض ذلك تماما » .

(المؤلف)

فطالما هي متزوجة من رجل آخر ، وبقى اتحادهما روحيا ، كان سترندبرج يقدسها ككائن أسمى ، جاعلا من نشأتها الأرستقراطية مثلا أعلى : «بشرة بيضاء » و « نقاء أثيرى » (« جمود حسى » فى رأى زوجها الأول غير الرومانسى «البارون رانجيل») . وسترندبرج هوكذلك الذى شجعها على الظهور على المسرح ، فما كادا يتزوجان حتى راح يتهمها باتخاذ عمل دائم وبمنافسته ، ناهيك باتهامها بالسحاق وعدم الولاء ، والسكر ، والتدلل، وعدم النظافة، وأنها حملت له طفلا من رجل آخر ، وانها تشك فى عقله، وتحاول أن تسيطر عليه ، ولا تحاسبه على ماله .. وفى زيجتيه التاليتين، من « فريدا أوهل » وهى صحفية طمـــوح ، و « هاريت بوص » وهى ممثلة جميلة تصغره بثلاثين عاما ، تكررت القصة ولكن بشكل أخف حدة، اذ أن سترندبرج أخذ يدرك شيئا فشيئا أن مشاعره المتذبذبة تلك ،راجعة الى اضطرابه النفسى .

وميل سترندبرج الى أن يجد أما مريحة وامرأة شريرة لعوبا فى كل امرأة أحبها ، يفسر موقفه الغريب من الاتصالات الجنسية ، فهو يتوقع أن يسمو الحب الرومانسى بروحه ، فاذا به يجد نفسه قد انحط الى الوحل :

فى المرأة رحت أبحث عن ملاك يعطينى جناحين ، فسقطت بين ذراعى روح أرضية خنقتنى تحت حشيات محشوة بريش الأجنحة . رحت ابحث عن « آرييل » فوجدت « كاليبان » . وعنـــدما أردت أن أنهض ، جرتنى الى أسفل ، وأخذت تذكرنى دواما بسقطتى .

(الطريق الى دمشق ـ الجزء الثالث)

ان ما يصفه هنا هو التجربة الجنسية ، واشـــارته الضمنية هى الى كراهيته العميقة للعمليـــة الجنسية .. وهذه الكراهية التى ظلت طوال حياته مصحوبة باشمئزاز صريح من جميع الوظائف البدنية وبمخـــاوف مستترة على رجولته ، تفسر لنا نوعا ما تراوح مشاعر سترندبرج .. فلعل كراهيته للجسد ناشئة عن تلهفـــه الى النقاء الروحى الذى كان يستمتع به وهو طفل عندما كان مسموحا له بأن يحب أمه حبا يتجاوز الجسد .. فلما كبر وراح يبحث عن أمه فى النساء اللواتى تزوجهن ، لم يكن مضطـــرا الى أن يواجه المشاعر الموزعة بين الحب والكره والتى ورثها من تلك العلاقة الأولى فحسب ، بل أن يواجه الحب الحرام كذلك . كان هذا الحرام هو الذى جعله يحول المرأة الأم الى امرأة عنكبوت ، فقد كان عليه أن يبرر انجذابه اليها ، فلما لم يفلح هذا التحويل أصبح هو

عاجزا ، وكان هذا العجز بمثابة دفاع لاشعورى ضد خطاياه (١) أما الفكرة التى كانت تتملكه عن سيادة المرأة فتفسيرها أن رغبته فى الأم أنزلته الى مرتبة شخص سلبى ضعيف يعتمد على غيره ، بينما كان فكره يثور على هذه الحالة شبه الطفولية . وباختصار كان سترندبرج يودأن يكون له نقاء الطفل وسلبيته ، والعدوان الرجولى للبالغ .. فهو برغبته فى أن يكون سيدا ومسودا ، وفى أن يكون الحبيب والرضيع لامرأة واحدة كان ضحية احتياجات متناقضة تركته فى اختلاط واضطراب أبديين .

وأنا أريد أن أعتذر عن هذا التحليل « الفرويدى » الصريح لثنائية سترندبرج ، ولكن سترندبرج نفسه (٢) هو الذى أقر هذا التحليل ، او على الأقل أوحى به ، بحيث يصبح تحليلا لا بد منه ، خصوصا أن جذور فن سترندبرج هى جذور عليلة وجنسية بشكل واضح . ثم اننا نستطيع أن نجد فى ثنائية سترندبرج نواة مواقفه المختلفة الفنية والعلمية والدينية والفلسفية وليس نواة مشاكله الجنسية فحسب .. لأن الصراع الذى يدور فى عقل سترندبرج بين الذكر والأنثى ، بين الأب والأم وبين الأرستقراطى والخادم ، بين الروح والمادة ، بين العدوان والسلبية ، هو الصراع الذى يقرر اتجاه حياته ، فاذا نحن استعرضنا ثنائية سترندبرج فى حياته كلها ، استطعنا أن نفهم تطوره من الطبيعية الى التعبيرية ، ومن المادية العلمية الى الدين وما هو خارق للطبيعة ، ومن كراهية النساء عن اقتناع الى رواقى مستسلم عطوف على جميع الكائنات الحية ، واستطعنا أن نفهم أيضا طبيعة ثورة سترندبرج المتغيرة ، لأن تحوله من نبى خلاصى الى حالم وجودى هو تحول ذو صلة مباشرة بحسم صراعات سترندبرج بعد سنوات من العذاب الرهيب .

لقد جاءت كتابات سترندبرج الناضجة فى فترتين محددتين تماما

---

(١) ان عدم تأكد سترندبرج من رجولته أمر واضح فى جميع رسائله .. ومن اكبر مخاوفه ألا يعتبر عشيقا كفئا فهو يقول لها : « فى اليوم التالى لزواجنا صرحت بأننى لست رجلا .. وبعد ذلك بأسبوع كنت تتلهفين على أن تعلنى للملأ أنك لم تصبحى بعد زوجة أوجست سترندبرج وان شقيقاتك كن يعتبرنك غير متزوجة ... ولكننا أنجبنا طفلا معا .. أليس كذلك ؟ » . كذلك كان سترندبرج مقتنعا بأنه « حيثما تكون الغاية هى اللذة الحسية فلن يكون هناك أطفال » . ومن العجيب حقا أن يتمكن من القيام بالعملية الجنسية وهو الذى كان يريد المحافظة على نقاء العملية الجنسية .

(المؤلف)

(٢) وقد أصبح سترندبرج فى النهاية شديد الصراحة عن اصول مشاعره ازاء النساء . ومع انه لم يستطع ابدا ان يشفى نفسه تماما من مرضه العصبى ، الا انه كان يعرف انه سجين دورة أبدية التكرر ، تبدأ من طفولته .

(المؤلف)

تفصل بينهما أزمة « الجحيم » .. وهى ليلة سوداء دهت الروح ودامت خمس سنوات أو ستا لم يكتب سترندبرج خلالها شيئا مسرحيا على الاطلاق • والى الفترة الأولى (١٨٨٤ ــ ١٨٩٢) تنتمى « الأب » و«مس جوليا » و«الدائنون» و « الزملاء » وخمس مسرحيات من فصل واحد يتكرر فيها موضوع المعركة بين الرجال والنساء ، وهو الموضوع الذى تناوله فيما بعد فى مقالات وقصص وروايات عن سيرته الذاتية كتبها فى هذه الفترة نفسها ، وتكاد كل هذه المؤلفات أن تدور فى أسوب « طبيعى » يناقضه عدد من العناصر غير الطبيعية ، وخصوصا مناصرة المؤلف غير المستترة لعنصر الرجال والموقف الرجولى •• ويزداد ضعف تمكن سترندبرج من الصيغة « الطبيعية » بميله الى استبعاد جميع التفاصيل العرضية السطحية ، بل حتى فى بعض الأحيان الى التضحية بتماسك الشخصية وفعلها المنطقى فى سبيل تركيزه على الحرب الجنسية (١) . ومع هذا فلاشك فى أن سترندبرج يعتبر نفسه «طبيعيا» فى هذه الفترة نفسها ، وتكاد كل هذه المؤلفات أن تدور فى أسلوب فى مفهومه للعلم والميتافيزيقا • ولما كان قد هجر دين شبابه ، فهو الآن مفكر حر ، ذو ميول الحادية .. ولما كان قد تحول الى مذهب «داروين» فهو يميل الى تصوير الشخصيات وفقا لبقاء الأصلح ، والانتقاءالطبيعى، والوراثة ، والبيئة .. وقد علمه تفسير « باكل » النسبى للتاريخ أن يرتاب فى جميع الحقائق المطلقة . ولم يشجعه اهتمامه بالعلوم التجريبية على اختبار الصفات الكيمائية للمادة فحسب ، بل حتى على أن يرى فى الكائنات البشرية مادة للفضول العلمى تجرى عليها الاختبارات بدون شعور أو شفقة .

وما من ريب فى أن الصورة التى كانت لدى سترندبرج عن الحرب بين الجنسين كانت متأثرة فى المقام الأول بالأزمة الانفعالية التى كان يجتازها مع « سيرى فون اسين » ، ولكن اعتقاداته عن العلاقات الجنسية كانت مستقاة أيضا من مصادر فلسفية معينة كان يرجع اليها (كما فعل الكاتبتين فى «الأب») لكى يجد تأييدا لمواقفه • من ذلك مثلا

---

(١) ان فكرة سترندبرج عن « الطبيعية » ليست تقليدية بالمرة • فهو يرفض المسرحية الطبيعية النمطية ويقول انها مجرد « تصوير فوتوغرافى » ، ويصر على نوع خاص من الصراع : « هذه هى الطبيعية التى اسىء فهمها والتى تدعو الى أن الفن لايزيد عن رسم قطاع من الطبيعة بطريقة طبيعية .. وهذه ليست الطبيعية العظمى التى تبحث عن النقط التى تدور فيها المعارك الكبرى ، والتى تحب أن ترى ما لاتراه انت كل يوم، والتى تبتهج بالصراع بين القوى الطبيعية الكبرى سواء اسميت هذه القوى حبا اوكرها، غرائز ثورية أم اجتماعية ، والتى تهتم بقبح الشىء أو جماله مادام عظيما » .

(المؤلف)

ان هناك احتمالا قويا بأن سترندبرج قرأ كتاب « شوبنهور»:«ميتافيزيقا حب الجنسين » الذى يؤكد أن الجاذبية الجنسية هى اختراع جهنمى لانتشار الأجناس بوساطة « ارادة الأنواع .. التى على استعداد لاتتزحزح لهدم السعادة الشخصية فى سبيل تنفيذ أغراضها » ، وأن تلبية هذه الارادة تترك للمحب « رفيقا مكروها للحياة » . ولا بد كذلك أن تكون قراءة سترندبرج لنيتشه قد أكدت له مواقفـــه الجنسية ، لأن ذلك الفيلسوف كان يشاطر سترندبرج كثيرا من تحاملاته ليس ضد ابسن فحسب (الذى كان نيتشه يسميه « تلك الخادمة العجوز ») وانما ايضا ضد المرأة المتحررة (ويسأله زرادشت « هل تزور النساء ؟ لا تنس سوطك ») . وعندما بعث سترندبرج الى نيتشة بمسرحيته« الأب » اجاب الفيلسوف الألمانى بأنه سر سرورا بالغا برؤية « صورتى الخاصة للحب .. الحرب وسيلته ، والكراهيـــة المميتة بين الجنسين قانونه الأساسى .. والتعبير عنها بهذه الطريقة الرائعة » .

وفى الأعوام القليلة التالية ظهر كثير من صور نيتشه فى مؤلفات سترندبرج ، فقد غدا نيتشه أهم أثر فردى عليه فى هذه الفترة . وتحت هـذا التـأثير الذى استمر الى أن جن الفليسوف وبعث الى سترندبرج بخطاب بأمضاء « القيصر نيتشه » يمضى سترندبرج فى تنمية برنامج رجولى صارم يكره الضعف ويقدس ما فوق قدرة البشر ، ويعتبرالحياة حربا حتى الموت بين السيد والعبد ، بين القوى والضعيف ، بين من به مس وبين الطريد المنبوذ .. كذلك كان سترندبرج يشاطر نيتشه احتقارا ساحقا للنصرانية . ولما كان يرى أن النصرانية ديانة ضعيفة ، فقد بدأ يرفض الفضائل النصرانية الرقيقة مثـل الرحمـة ، والعطف، والشفقة ، والحنان .

وفى مقـابل ذلك يمجـد سترندبرج الفضـائل الرجولية الخشنة. وكانت أشد الفضائل التى أعجب بها فى ذلك الحين هى القوة .. قوة الارادة ، قوة الفكر ، قوة الجسد . ومن هنا كانت صورة شخصياته من الرجال على غرار « سوبرمان » نيتشه مع شجـــاعة تجعله يعيش فيما وراء سياج الأخلاق البورجوازية العادية .. لأن سترندبرج يعترف بأنه يجد لذة كئيبة فى الصفة المأسوية للوجود الانســـانى ، والطابع القاسى الافتراسى لطبيعة الانسان .. ان هذا المفهوم للنشوة والبهجـة عند نيتشه هو الذى يشير اليه سترندبرج فى مقابل « بهجة الحياة » عند ابسن فى مقدمته لمسرحية « مس جوليا » عندما يقول : « أنا نفسى أجد بهجة فى الحياة فى صراعاتها القوية القاسية » . وسترندبرج فى تلمذته على نيتشـــه ، كما فى تلمذته على داروين ، يتنـاول فى بعض الأحيان أفكار أستاذه بوقاحة ومبالغة وتشويه .. ومع ذلك فان انجذابه

الى نيتشه هو انجذاب قوى بصورة غير عادية ، بل هو من القوة بحيث يصف اثر الفيلسوف عليه فى صورة زواج : « لقد تلقت روحى فى رحمها سيلا من البذور من فردريك نيتشه ، ومن ثمة أشعر بالامتلاء كما تشعر كلبة حبلى . لقد كان زوجى » (١) .

وما كنا لنقف للبحث عن أية أهمية لمثل هذه التشبيهات لو لم تكن حياة سترندبرج ومؤلفاته هى الأخرى باعثة على الظن بسلبيته الأنثوية . . فالادلة متوافرة على أن رجولته المتحدية هى تظاهر أكثر منها حقيقة ، وكان يقصد من وراء ذلك أن يخفى الجوانب الأضعف ، والأشد أنوثة فى طبيعته . . ولقد كان سترندبرج فى بعض الأحيان على ادراك تام لهذه الحقيقة ، ولطالما قال انه كان يجب أن يولد امرأة ، لكنه ولو فى هذه المرة على الأقل — كان يعانى كثيرا لاخفائها . بيد أن من الواضح من خشيته على رجولته ومخاوفه من أن يسيطر عليه أحد ، أنه حتى عندما يبدو أشد تبجحا وتفاخرا ، تكون رجولته ، موضع شك كبير . . أما عن البطل عند سترندبرج ، فقد يبدو شبيها برجل قوى من رجال نيتشه ، ولكنه غالبا فى خطر من ان تحدث له عملية خصى رمزية فبينما نجد المؤلف — بتأثير خيالات مرض العظمة — يستعيد الأبطال القدامى الأشداء ، اذا بأمانته الفنية تجعله يضع هذه الخيالات فى مجال الرؤية : فهرقل عنده غالبا ما يفقد عصاه ويضطر الى القيام بأعمال النساء .

وسترندبرج نفسه على علم بما لشخصياته من رجولة مبهمة ، ولو أنه ليس على علم بأسلوب ذلك . فهو مثلا يناقش بطل « الأب » مع صديق له فيكتب اليه قائلا : « هو بالنسبة لى أنا شخصيا يمثل رجولة حاول الناس أن يقللوا من شأنها وأن يجردونا منها ويحولونا الى جنس ثالث ، وهو لا يبدو غير رجولى الا أمام النساء ، لأن امراته تريد منه ذلك ، وقواعد اللعب تلزم الرجل بأن يقوم بالدور الذى تأمره به زوجته » . ولنا هنا أن نتساءل محقين عما اذا كانت « قواعد اللعب » هى المسئولة عن سلبية الكابتين ، لأن « شيئا ما » يجرده من رجولته كما هى الحال فى شخصية كل ذكر تقريبا يخلقها سترندبرج فى هذه الفترة . . ذلك أن التطور النمطى لبطله « الطبيعى » يتدرج من مركز العدوان الى مركز

---

(١) ان سترندبرج شديد الغرام بهذه الصورة ، وهو يستخدمها مرة اخرى بعد قراءة « هيدا جابلر » فى وصف ماله — فى ظنه — من اثر على ابسن ، ولكنه فى هذه المرة يعكس دور الزوج والزوجة : « انظروا كيف سقطت بذرتى فى مخ ابسن واينعت. فهو الآن يحمل لقاحى ، وهو رحمى » .

(المؤلف)

العجز . ففى « الأب » ينتهى الأمر بالكابتين الى قميص المجانين .. وفى « الدائنون » ينهار أدولف فى نوبة من نوبات الصرع . وحتى فى « مس جوليا » حيث ينتصر الذكر ، يتحول جان فى النهاية الى جبان يرتعد خوفا لدى سماعه صوت جرس الكونت (١) .

والخصم فى جميع هذه المسرحيات هو امرأة ــ وان شئت الدقة فهو امرأة متحررة ــ أو « أومفال » لا يقر لها قرار قبل أن تتبادل الدور مع « هرقل » وتحتل مكانه من السلطة . فالصراع فى هذه المسرحيات اذن ناشىء من تعارض الذكر والأنثى ، ولا يستقر الأمر الا اذا انتصر احدهما .. ونحن نجد أن البطلة النمطية عند سترندبرج تنتمى الى « الجنس الثالث » (لورا ، مس جوليا ، بيرتا ، تيكلا) وفى طبيعتها أيضا ميول ذكرية قوية .. ميول هى فى بعض الأحيان أقوى حتى من ميول الرجل ، لأنه هو يهرب من آن لآخر عن رغبة شبه طفولية فى الحنان بينما تظل هى صامدة الى أن تشعر بأنها منيعة ، اذن فالتناقض فى هذا الصراع هو أنه بينما يكون الذكر متفوقا على المرأة تفوقا بدنيا وفى أغلب الأحوال تفوقا فكريا ، اذا به كثيرا ما يسقط ضحية « ضعفها الغادر » . ذلك لأن البطلة فى جميع مسرحياته ما عدا « مس جوليا » تفتقر الى الشرف وحسن الخلق ، وستسعى الى غاياتها بوسائل خفية مفسدة ، وغالبا ما يكون ذلك « بدون وعى منها » . ومع ذلك ، فحتى عندما يسمح سترندبرج للمرأة بانتصارها يشعر بأنه مضطر الى اظهار عيبها الأساسى .. فهى عندما تنافس الرجل فى شق طريقها الى العمل ، كما فى « الزملاء » و « الدائنون » لا تنجح على الاطلاق

---

(١) ينبغى أن نلاحظ أن الذكر فى اثنتين من هذه المسرحيات يصاب بالعجز بسبب تواطؤ مباشر أو غير مباشر من شخص أكبر منه سنا يمت بقرابة الى الانثى الخصم مثل : والد جوليا الكونت فى « مس جوليا » ، وزوج تيكلا الأول جوستاف فى «الدائنون » . وطبقا لتحليل فرويد ، يبدو الرجل الأكبر سنا بمثابة الأب يعاقب الابن بعملية تعقيم رمزية لعلاقته المحرمة مع أمه .. وهذا الموضوع المستتر شائع فى الادب الغرامى الأوربى .ومصدره الادبى هو اسطورة « تريستان »ولكن مصدره النفسى هو الحب العائلى . فان ميل سترندبرج الى استخدام الحب العائلى فى مسرحياته يتضح بنوع خاص فى « الدائنون » التى يعبر فيها عن مشاعره ازاء « سيرى » وزوجها الأول « البارون رانجيل » . فهو يكتب الى رانجيل قائلا : « انا أحببتكما كليكما .ولا استطيع ان أفرق بينكما فى افكارى . كنت دائما اراكما فى احلامى » .. وهو بدون وعى يقرن سيرى ورانجيل بوالديه . ففى « الدائنون » ينتقم جوستاف (رانجيل) من آدولف (سترندبرج) لأنه سرق منه زوجته تيكلا (سيرى) ، أى أن الأب يعاقب الابن على مشاعره المحرمة ازاء أمه . ومن ثمة فان صرع أدولف فى النهاية ماهو الا عملية تعقيم جنسى رمزية .

(المؤلف)

الا بمساعدة ، ولا بد أن يدرك الرجل ، كما أدرك سترندبرج ، انه لا يمكن أن يتعايش الجنسان بشروط متساوية .

ومع أن مسرحية « الأب » (١٨٨٧) هى أشد مؤلفات ستراندبرج عدوانا الا انها نموذج لمسرحيات هذه الفترة .. فهى تدور فى جو عائلى معاصر وتتضمن بعض تلميحات عن أهمية الوراثة والبنين ، ولذلك بعث بها سترندبرج الى « زولا » كمثال على » الطبيعية الجديدة « (وقد اعجب بها زولا ولكنه انتقد وسطها الاجتماعى الغامض ورسم الشخصيات غير الكامل) . ومع ذلك فانه لأمر لا يصدق أن تعتبر « الأب » وثيقة «طبيعية » ، فهى أشبه بكابوس عنيف محموم ، فلا تعقل فيها ولامنطق، وتدور من جانب واحد بحيث يبدو انها نزحت بدون رقابة من لا شعور المؤلف . (١) وفوق ذلك فان تشابه سترندبرج مع شخصياته الرئيسية هو من الوضوح بحيث يصعب أحيانا معرفة ما اذا كان المؤلف هو الذى تكلم أم هى الشخصية ، ولورا صورة ملونة لـ « سيرى فون اسين » بحيث تكاد تبدو كلها حقدا وضغينة ، وهى فى بعض الأوقات عصية على الفهم ما لم يكن المرء على قدر من الفهم لمواقف سترندبرج المضطربة من زواجه . وعندما كتب سترندبرج هذه المسرحية كان على وعى تام بما لها من طبيعة ذاتية ، فهو يقول : « لا أدرى اذا كانت « الأب » اختراعا أم أن حياتى هى هكذا . لكننى أشعر بأن ذلك سينكشف لى فى لحظة معينة ليست بعيدة جدا وسأتحطم جنونا من عذاب الضمير أو انتحر » . ولم يفعل سترندبرج شيئا من هذين ، ولو أنه ظل زمنا طويلا على مقربة كبيرة منهما .. ولكن من الواضح أنه فى «الأب» كان «ينظم قصيدة يأس» مؤملا أن ينفثىء غضبه بالتعبير عن تاريخه الشخصى تعبيرا دراميا كاملا .

كذلك كان يحاول تسوية حساب قديم ، فقد كان يقصد «من الأب» أن تكون ردا على مسرحية ابسن « بيت الدمية » مستخدما « لورا » لتكون نقيضا شيطانيا لـ « نورا هيلمر » . وقد نقول ان المسرحيتين تهاجمان المواقف الجنسية التقليدية ، فابسن يتناول ثورة المرأة على طغيان الذكر ، وسترندبرج يتناول ثورة الذكر على طغيان المرأة .. ولكن على الرغم من هذه الأناقة الظاهرية فى الموازنة ، فهى ليست موازنة دقيقة .. فبينما نجد أن سترندبرج له مصلحة شخصية فى « مسألة المرأة » ، لم يكن ابسن يبالى بها أبدا الا كمثال على الحرية

---

(١) يتناول « كارل داهستروم » مسرحية « الأب » باعتبارها ـ وهو محق فى ذلك ـ نوعا من الهلوسة .

(المؤلف)

الفردية .. ان خصم نورا الحقيقى ليس هو « تورفالد » بل المجتمع نفسه فيما يتعلق بتقييده رغبتها فى تحقيق الذات (وهى رغبة يشاطرها معها معظم ابطال ابسن) . أما خصم الكابتين فهو « المرأة » ، وهو لا يعارض الا تلك التقاليد الاجتماعية التى تنشأ من اساءة فهم ما للمرأة من طبيعة حاقدة .. هكذا يحصر سترندبرج القضية فى صراع بين الجنسين وليس فى صراع الأفكار ، ومن هنا تختلف مسرحياته عن مسرحيات ابسن حتى فى استخدام المنقولات المسرحية ففى « بيت الدمية » مثلا نجد أن المصباح أداة اضاءة واستنارة ممهدا لتوضيحات هامة ، بينما هو فى « الأب » أداة عدوان محض : فان الكابتن يقذف به زوجته بعد لقاء عصيب .

وبينما تستخدم « بيت الدمية » أساليب المسرحية الجيدة الصنع سالكة طرقا متعرجة فى الخطة وتقلبات الشخصية ، نجد أن « الأب » ذات قوة حازمة لا هوادة فيها تحمل المسرحية بدون تعقيد مسرحى أو فعل مصطنع نحو خاتمة عنيفة صاخبة .. قارن بين ارشادات ابسن المسرحية المتقنة وبين ملاحظات سترندبرج الباتة .. فان المكان الذى تدور فيه « بيت الدمية » مزود بعناية بأسانيد تجعل « بيت هيلمر » صلدا ملموسا كالعالم الواقعى ، أما جدران بيت الكابتين فتبدو رقيقة يسهل اختراقها كأنما لا تقوى على تحمل القوى المتفجرة فى داخلها .. والواقع أن المكان الذى تدور فيه « الأب » لايبدو بيتا بورجوازيا مثلما يبدو غابة افريقية فيها حيوانان مفترسان ، كل ينظر الى رقبة الآخر ، كل منهما ينشب اظفاره فى الآخر بدون رحمة الى أن يسقط احدهما . واذا شئنا أن نرجع الى السوابق فلا يجدر بنا الرجوع الى « طبيعية » زولا ، ولكن الى « عطيل » لشكسبير ، والى مآسى اسخيلوس ، لان الكابتين ولورا يشبهان اجاممنون وكليتمنسترا فى كونهما شخصين متحجرين قدا من جرانيت وتجردا من جميع تفاصيل التشخيص الخارجة عما لهما من طبيعة محاربة (١) .

ونظرا لما تتميز به المسرحية من طبيعة ذاتية شديدة فان من العسير نوعا ما أن نفصل قصد سترندبرج الفنى الواعى عن التشويهات التى يدخلها إلى المسرحية بدون وعى بسبب احساسه بالتذمر الشخصى .

---

(١) تدعو « الاب » الى مقارنتها بمسرحية اسخيلوس « اجاممنون » ، فان فردريك وجيردا — الطفلين المطرودين — هما اورستيس والكترا ، يقسمان على الانتقام من امهما لاغتيالها اباهما ، و « اوجسطس » فى المسرحية هو « آكسيل » الزوج الثانى للام وشريكها فى المؤامرة .

(المؤلف)

فنظرا لعقدتها العارية البسيطة يبدو أن القصد منها هو أن تكون مأساة المفكر الحر ، فالكابتين ضابط قوى من الفرسان يجمع بين الوظيفة العسكرية والاهتمام بالعلوم ، (١) فقد ايمانه بالله وبما بعد الحياة .. ومن ثم فلا بد أن يسعى الى تخليد نفسه عن طريق لا يكاد يوجد غيره، طريق ابنته « بيرتا » . ولذلك يحاول أن يثقف عقلها ويصوغ ارادتها فى مطابقة صارمة لارادته هو حتى يترك قطعة من نفسه على الأرض بعد أن تتحلل بقاياه الفانية .. ويكون هذا منشأ صراع بينه وبين زوجته.. فان الكابتين يريد لابنته أن تكون مفكرة حرة ، وهو يعدها لتكون مدرسة ثم زوجة . بينما لورا تريدها أن تتلقى تربية دينية وأن تتجه الى وظيفة فنية .. ولكى تتفوق لورا تسعى الى تحطيم زوجها .. فبعد أن علمت من الكابتين بحكم كان قد أصدره فى قضية رفعت على أحد مرءوسيه ، وهو حكم يقضى بأنه ما من رجل يستطيع أن يكون على يقين من أنه أبو طفل ما ، بعد ذلك اخذت تصب الشك القاتل فى أذنه عن صحة أبوته لبيرتا..وفى آخر الأمر يؤدى الشك والغيرة المتزايدان فى نفسه، واللذان يستفحلان بعد نجاح زوجته فى افساد عمله ، الى أن يندفع فى أعمال عنف يعتبر بسببها مجنونا . وفى النهاية عندما يصبح عاجزا أو غير قادر على الحركة تعلن لورا انتصارها وتمسك بالجائزة صائحة : « ابنتى ! ابنتى » .

ولكن سترندبرج الذى كان يضمر نية اعمق من هذا فى عقله ، يمضى ليجعل الفعل عالميا . فعندما يستدير الكابتين وهو مكبل بقميص المجانين ليخاطب الجمهور صائحا : « افق يا هرقل قبل ان ينتزعوامنك عصاك » ، ترن كلماته بكل القوة التى نادى بها « ماركس » العمال لكى ينفضوا عنهم أغلالهم .. واضح هنا أن القصد من « الأب » هو أن تكون نوعا من التشبيه ، فالكابتين هو اى رجل ، ولورا هى اية امراة ، وهذا درس للأزواج ذوى الدماء الحارة يستحثهم على الثورة على زوجاتهم المتسلطات .. فالمسرحية اذن تدور فى الواقع حول صراع من أجل السلطة ، صراع بدأ قبل الخلاف على تعليم بيرتا بزمن طويل ، فاذا نظرنا

---

(١) من الطريف ان الوظيفة الرجولية التى يعطيها سترندبرج الى بطله هى وظيفه البارون رانجيل الذى كان ضابطا برتبة كابتين فى الحرس . وفى مسرحية سترندبرج ذات الفصل الواحد « القيد » نجد أن البطل بارون .. لقد كان سترندبرج ينظر الى زوج « سيرى » الأول نظرته الى أبيه ـ شخصا فائق الرجولة ـ وكثيرا ما يحاول التغلب على ضعفه هو بالتشبه بقوة رانجيل .. وحتى فى مسرحية « الدائنون » يبدو هذا التشبه الجزئى واضحا لانه اذا كان جوستاف هو الاب الذى ينتقم لنفسه من الابن ، كذلك سيترندبرج ينتقم لنفسه من « سيرى » .

(المؤلف)

اليها من هذه الزاوية وجدنا انها ليست مأساة مفكر حر فحسب وانما هى كذلك مأساة رجل رومانسى أيضا لأن المقصود منها أن تعكس القتال الذى يدور تحت سطح كل الزيجات العصرية الرومانسية .

وفى هذا المجال نجد الكابتين فى صورة عملاق غبى يعلم بعد فوات الأوان الطبيعة الحقيقية للنساء ويتحمل عواقب براءته السابقة.. فهو عندما تزوج لورا كان يقدسها ككائن أسمى ، محاولا كمعظم الرومانسيين أن يجد الخلاص من خلال غرامه .. ولكنه كمعظم الرومانسيين فشل فى التوفيق بين رغبته فى عشيقته وبين احتياجه الى أم . والرغبتان لا يمكن فى الحقيقة التوفيق بينهما ، لأن لورا تقول له « لقد كانت الأم صديقتك ، أما المراة فعدوك » . ومع ذلك فالى الأم فى شخص لورا يتجه الكابتين فى لحظة عذابه الشديد حتى ولو كانت المراة فى شخص لورا هى مصدر هذا العذاب :« ألا ترين أننى عاجز كطفل ؟ الا تسمعيننى أصيح على أمى قائلا : اننى مصاب . انسى اننى رجل ، اننى ضابط تطيعه الرجال .. بل حتى الوحوش . لست الا مخلوقا مريضا فى حاجة الى الشفقة » .. ولو كان الكابتين يريد ان يبقى فى حالة اشبه بحالة الطفل الذى يعتمد على أمه ، لما كان هناك قتال ، لأن لورا تستطيع أن تتقبله كطفل .. ولكن بما ان الكابتين يشعر بأنه مضطر الى تأكيد سلطته الرجولية فهى تكرهه (١) كرجل .. ان الوجهين اللذين تظهرهما لورا للكابتين يجعلانه يتصرف ازاءها فى حنان وعداء متناوبين ، وهو تراوح ينعكس فى تلك المواضع من المسرحية التى تخف فيها حدة المعركة احيانا بفترات حنين وحنو يتوقف فيها الخصمان ليفكرا هنيهة شاعرية رقيقة حزينة فى علاقة « الأم ــ الطفل» التى هى وحدها مجال المحبة المتبادلة بينهما .

هنا فى هذه المشاهدة التأملية ينجلى اصل الصراع .. فعندما تخيب توقعات الكابتين الرومانسية من الزواج فيمقت عبوديته لامراة قدم اليها نفسه كعبد ، يبدأ فى الترفع والتسامى من خلال النشاط الفكرى ، وتستحيل حياته مع لورا الى « سبعة عشر عاما من السجن مع الأشغال الشاقة » على يد سجان منافس له لا رحمة لديه ، لا نلورا التى لم تكن تستجيب اليه الا عندما ياتى اليها كطفل لا حول له ولا طول، كانت تنفر من معانقته الجنسية (« لقد أصبحت الأم هى العشيقة ...

---

(١) اذا راعينا ان الكابتن كان يرغب فى أن يقوم بدور سلبى كرضيع ، فهو من ثمة يبدو كليلا عاجزا عندما يسأل فى الفصل الأول « لماذا تعاملن الرجل البالغ انتن أيتها النساء ، كما لو كان طفلا ؟ » .

(المؤلف)

فظيع ») وعقدت العزم على أن تثأر لنفسها بالسيطرة على الزوج .. مع أن سترندبرج لا يصرح بذلك الا هونا ، الا أن من المحتمل ـ نظرا لعلاقته البنوية بلورا ـ انه كان يشاطرها اشمئزازها من الاتصال الجنسى ، ولكن الشكوك التى كانت تعاوده فى رجولته جعلته يسىء رد الفعل عندها ويتمادى فى عدوانه : « كنت اظن انك تكرهين افتقارى الى الرجولة ، ومن ثمة حاولت أن أفوز بك كامراة بالبرهنة على أننى رجل» .. ولقد أدت هذه الغلطة القاتلة الى حرب كلية بينهما لم يكن الخلاف على بيرتا الا ذروتها .

فالقتال هو جوهر المسرحية ، وهو يجعل من البيت كله معسكرا مسلحا .. الا أن نتيجته محتومة مادام البيت يزخر بالنساء ، ومادام معظم رجال المنطقة من الرقة والتمسك بالتقاليد بحيث لا يتقبلون تفسير الكابتين لطبيعة المراة .. واذ يتلفت الكابتين حواليه فى يأس بحثا عن حلفاء ليقرر « من هو ضدى » ومن الذى «ينتقل الى صفوف العدو» ينقسم الجانبان ، ونظرا لما لسترندبرج من مصلحة فى هذه الحرب فهو يقسم شخصياته ايضا ويحكم عليها وفقا للموقف الذى يتخذونه من الكابتين .. ومن بين الشخصيات الدرامية التى تتضمنها « الأب » شخصيتان ابسنيتان هما طبيب وقس ، ولكنه يحكم عليهما بقياس مغاير تماما لمقياس ابسن . فدكتور أوسترمارك مثلا يكون مقبولا عندما يراه سترندبرج انسانيا وعالما وذكرا ، ويستهجنه عندما يصبح اداة طيعة فى يد لورا .. والقس الذى ينال نصيبه من الهجو من آن لآخر على معتقداته الدينية ، مقبول لديه بسبب عطفه الرجولى على الكابتين .

اما عن المراة فان سترندبرج ينسب الى جميع شخصياته النسائية ـ اللواتى يظهرن ويختفين على المسرح ـ نوعا من الدجل .. ولما كان فى ذلك الحين يقرن النساء بالدين والخرافة ، فان دجلهن يتخذ شكلا خارقا للطبيعة لا يتغير . فكما يقول الكابتين :

> البيت ممتلىء بالنساء ، كل منهن تريد أن تصوغ ابنتى . فحماتى تريد أن تجعلها فتاة روحية ، ولورا تريدها أن تكون فنانة والمربية تفضل ان تنشئها على مذهب «النظاميين» ، ومارجريت العجوز تريدها «معمدانية» ، والخادمات يرغبن فى أن تكون من فتيات جيش الخلاص .

وبيرتا نفسها تؤمن بالأشباح وتمارس كتابة السحر فى أعلى البيت مع ام لورا ، وحتى مربية الكابتين العجوز مارجريت ، وهى أشد النساء عطفا عليه فى المسرحية لأنها أكثرهن أمومة ، يصفها بأنها شديدة وكريهة فى معتقداتها الدينية .. ومارجريت ايضا هى التى توجه الى الكابتين

الضربة القاتلة بالتحايل عليه حتى يرتدى قميص المجانين (فهى تتظاهر بأنها الأم وانه الطفل وانها تلبسه ازاره الصوف) . وعلى الرغم مما هى عليه من طيبة الا أن طبيعتها الأنثوية تجعلها بحكم الغريزة تنحاز الى اعداء الكابتين ، ولما كان الكابتين ـ كسترندبرج فى ذلك الحين ـ رجلا متعقلا وماديا وكارها للنساء ، نجد أن هناك تمييزا بين الرجل المفكر الحر عن تعقل وتفكير وبين المراة غير المتعقلة التى تؤمن بالخرافات وتغلى بالحقد .. وعلى أرض هذه المعركة الجنسية يكاد يبدو أن كل واحد يتصرف فى وفاق ميكانيكى مع الحلف الذى انضم اليه لا شعوريا .

ان هذا يبدو ـ الى حد خطير ـ اشبه بالصرع ، ومن المؤكد ان عقدة الاضطهاد التى كان يعانى منها الكابتين هى أحد العوامل الكبرى لانهياره العقلى .. ولكن لما كان سترندبرج يشاطر بطله هذا الصرع ، فمن الواضح انه مستقر ازاء سلامة الكابتين العقلية .. فنحن لا نقل حيرة واختلاطا عن الطبيب ـ على سبيل المثال ـ ازاء ما ابداه الكابتين من اعمال العنف وما اذا كانت تحسب « نوبة غضب أم جنونا » . أهو رجل سليم قادته الى الجنون تلميحات لورا السامة أم أن بذور الجنون كانت كامنة فى علقه قبل أن تبدأ المسرحية ؟ ان سترندبرج يتارجح .. فهو من ناحية يرى الكابتين رجلا مستقرا نسبيا على وشك أن يتوصل الى كشف علمى هام (١) . وعندما يثور غضبا من الشائعات الكاذبة التى تروجها زوجته عن حالته العقلية ومن العقبات التى وضعتها فى طريقه ، وفوق كل شىء من الشكوك التى بذرتها عن ابوة ابنته ، عندئذ ينحرف الى الجنون . (« جميع غلايات البخار تنفجر عندما يبلغ مقياس الضغط اقصاه ») . على ضوء هذا الرأى يكون احساس الكابتين بالاضطهاد أمرا مفهوما كل الفهم ، لأنه موضع اضطهاد ليس من جانب لورا فحسب ، بل من جانب كل امراة فى البيت . وسترندبرج ، من الناحية الأخرى يوحى بأن ارادة الكابتين مريضة منذ ميلاده ، وأنه كان يخشى على عقله قبل أن تبدأ المسرحية ،وان حطة لورا لم تزد على أن هيجت حالة خطيرة قائمة ، ويقول الدكتور للورا « ان الأفكار فى حالات عدم الاستقرار تتملك الفرد فى بعض الأحيان حتى تسيطر عليه تماما وقد تصبح مسا من الجنون » . وهكذا نجد شخصا يخشى على عقله ومع ذلك يؤمن بأن عقله «لم يتاثر»

---

(١) ان القدرة على الاشتغال بالعلم كانت دائما برهانا على سلامة العقل عند سترندبرج ، ولو أنها لاتترك اثرا كبيرا عند عالم التحليل النفسى . ففى الفصل الاول يندهش الطبيب لظنه « ان عقل الكابتن قد يكون به مس لأن مقالته عن المعادن تدل على فكر قوى واضح » . ويلمح سترندبرج مرة أخرى الى تجاربه العلمية فى « الجحيم » كدليل على انه لا يمكن أن يكون مجنونا .

(المؤلف)

شخصا يصرح على التناوب بأنه ذو ارادة قوية وضعيفة ، شخصا معرضا لعقدة الاضطهاد ، ومع ذلك فهو في الحقيقة مضطهد .. وباختصار نقول : ان سترندبرج عندما يعجز عن دراسة متاعبه دراسة موضوعية يتردد بين كتابة مسرحية متزنة عن شخصية مصابة بالصرع ، وبين مسرحية مصابة بالصرع عن شخصية متزنة .. وهو في ذلك ، وبدون أي منطق يقدم عناصر من الاثنين (١) . وكل ما نستطيع أن نفعله ازاء غموض من هذا النوع هو ان نطوي أيدينا مقرين بألا جدوى من محاولة التوصل الى اي تماسك منطقي في هذا الكابوس الشديد الذاتية .

الا ان «الأب» ـ كالكابوس ـ بهـا فعلا نوع من المنطق الداخلي الذي يجعل كل ما فيها من تناقضات خارجية تبدو بسيطة ، وهي تحتفظ بهذا المنطق الشبيه بالحلم حتى تصل الى ذروتها المحطمة . فهي تتسم بحرب كلية بين النسـاء والرجال ، حرب يقع اللوم فيها على الأفكار اللاشعورية كما يقـع على الأفعال الواضحة ، وكل امرأة في العالم أما زانية واما غادرة ، ومن ثمة فهي العدو الطبيعي للرجل :

لم تكن أمي تريد لي ان اخرج الى الوجود لأن مولـدي سيسبب لها آلاما . كانت عدوي . لقد حرمت نطفتي الغذاء ولذا ولدت ناقصا . وكانت أختي عدوي عنـدما أذلتني . وكانت أول امرأة آخذها في أحضاني عدوي . فقد اعطتني عشر سنوات من المرض في مقابل الحب الذي اعطيتها اياه .. وعندما خيرت ابنتي بينك وبيني ، أصبحت عدوي ، وانت ، أنت ، زوجتي ، عدوي الممست ، لأنك لم تتركيني الا عندما لم تبق في حياة .

---

(١) كذلك يتضح تردد سترندبرج في فكرته عن شخصية لورا . فهل هي شريرة عن وعي ، هل هي « ياجو » يصب الشك في أذن « عطيل » ؟ حيوان مفترس يقاتل كـل انسان يعوق ارادته ؟ أو هي خبيثة بدون وعي ، مقترفة جريمة قتل بريئة صغيرة لا يمكن ان يمسها القانون ، جريمة لا شعورية ؟ وكما أن الكابتين يتراوح بين حبه لأمه وكراهيته لزوجته كذلك يتراوح سترندبرج بين هذين التفسيرين المتعارضين للورا . وعنـدما لا تبقى حاجة الى الكذب تقول لورا لزوجها : « لم أكن أقصد ان يحدث هذا . لم افكر أبدا في الأمر لا بد أن كانت عندي رغبة غامضة في التخلص منك . فقد كنت تقف في طريقي ، واذا كنت ترى نوعا من التخطيط في تصرفاتي فربما كانت عندي خطة ولكنني لم اكن اعي ذلك » .

ويرد الكابتين « مقبول جدا » . ولكن تقبل هذا التفسير ينفجر عندما نتذكر اقوال لورا الاخرى لزوجها وتلميحاتها الخبيثة لزوجها ، وقرارها الشعوري بالمضي في خطتها بعد ان علمت ان المجنون يفقد حقوقه العائلية والمدنية .

(المؤلف)

وفى هذا المنطق الغريب للمسرحية نجد أن استنتاجات الكاتبين صحيحة تماما ، فكما ان لورا الشريرة تهزمه ، كذلك تقوده مارجريت الأمومية الى الفخ . فاذا ما أطبقت عليه الشبكة ، كما حدث لأجاممنون ، وأخذ كمحارب جريح ، راح يصيح : « لقد سقطت القوة الغاشمة أمام الضعف الغادر » .. ومع أنه يظل على تحديه ، فان من الواضح كل الوضوح أن ضعفه هو الذى غدر به ، لأن قميص المجانين كان فوقه شال الأم الرقيق ذو الرائحة الطيبة . بل ان تراوحه واضح حتى فى اللحظة الأخيرة ، لأنه بعد أن يصب لعناته على جنس الأنثى كله ، يضع راسه فى حجر مارجريت ويقول : « ما اجمل أن أنام على صدر امراة ، عشيقة كانت أم أما ! ولكن صدر الأم هو الأفضل» .. ثم يبارك مارجريت ويروح فى اغماءة شلل . ولكن بالرغم من أن سترندبرج يكف عن القتال، الا ان ثورته على النساء تستمر الى النهاية ، لأن مارجريت « المباركة » قد غدرت بهذا المفكر الحر مرة أخرى زاعمة كذبا أنه « صلى لله مع آخر أنفاسه » .

مفترية ـ متحاملة ـ تلتزم جانبا واحدا . هذه بدون شك صفات مطابقة للمسرحية .. اذيبدو أنسترندبرج بعد أن صور العداء الذىيصحب كل حب رومانسى ، وبعد ان كشف بعض الأسباب النفسية لذلك ، ابطل كل هذه الآراء الناقدة من خلال المغالاة فى كراهيته للنساء ، ومع ذلك فان هذه المغالاة نفسها هى التى تزود المسرحية بما لها من وقع ، وعدم الانصاف الذى تتسم به هو الذى يزودها بقوة الاندفاع . وبعد ذلك بأربعة عشر عاما يستخدم سترندبرج فى مسرحية « رقصة الموت » شخصيات مشابهة فى موقف مشابه ، ويتناولها فى قدر أكبر من الاتزان والابتعاد والترابط والقوة ، ولكن القوة النارية التى تتسم بالتعذيب والاستغراق فى هذه المسرحية ، أمر لن يصل اليه سترندبرج أبدا مرة أخرى .

وفى « مس جوليا » (١٨٨٨) التى كتبها سترندبرج بعد ذلك بعام يبدو أنه ازدادا تحكما فى نفسه وفى مادته الى حد كبير . فالمسرحية خطوة حازمة نحو الموضوعية ، وهى على وجه العموم خالية من أعراض الصراع التى كانت تنتاب المؤلف ، ومع أن الموضوع مازال هو الصراع القاتل بين الجنسين ، الا أن مما يلفت النظر أن الذكر هنا هو الذى ينتصر وليست الأنثى التى تنحط الى الهلاك . ويتأكد انتصار الخادم « جان » بكون طبيعته لاأنوثة فيها على الاطلاق . بل اننا اذا قارناه ببطل «الأب» بدا مجرد بهيم ، لأنه لا يشاطر الكاتبين احساسه بالشرف ، أو احتياجه الى الاطمئنان الأمومى ، أو شكوكه المهلكة فى رجولته . ان « جان » كما

يصفه سترندبرج « يجمع بين فظاظة العبد وصلابة راى من ولد ليحكم ، فهو يستطيع أن ينظر الى الدم بدون أن يصاب باغماء ، وينفض عنه سوء الحظ كما ينفض المـــاء ، ويقبض على المصيبة من نواجذها » .. هنا نجـد سترندبرج ، الذى ينجذب كعادته نحو القوة الرجولية ، يحقق شخصيته فى عمق مع جان من نواح كثيرة ، وتبهره بهيميته ، ولو أنه لا يرضى بأن يذهب فى ذلك الى حد تحقيق شخصيته تحقيقا كاملا مع هذا الخادم الطموح ، ومع ذلك فان سترندبرج ، كما يتضح من تصويره لبطله ــ كان يشعر بكثير من الاطمئنان الى رجولة نفسه فى ذلك الحين وتتوافر فى المسرحية الدلائل على الصـــفات التى يقرنهـا سترندبرج بالرجل ويقصرها عليه : النظام ، التحكم ، الاكتفاء الذاتى ، القـوة ، الاعتماد على النفس ، القسوة .

وفى التصدير القيم الذى أرفقه سترندبرج بهذه المسرحية ، ومن الواضح أنه كتبه فى حالة تدفق وثقة وروح عاليـة ، يدعم عمله هـــذا بالأسـانيد مضفيا على هـــذه الفضائل الرجوليـة تفسيراتها الجمالية والفلســفية .. لأنه هنا يفسر نظريته فى « المذهب الطبيعى » بادئا بالسخرية من الأفكار المنحطة التى كانت توجد فى المسرح التجارى ، ثم يمضى بعد ذلك الى استنكار جميع المسرحيات ذات الباعث الأخلاقى والتى تغرى المتفرج بالانحياز الى أحد الجوانب أو اصدار حكم ما . ولســـنا ندرى ما اذا كانت مسرحية « الأب » جديرة بأن تكون من هذا النوع ولو أنها بالتأكيد تنتمى اليه . ولكن « مس جوليا » ــ على الأقل ــ عمل خال من الميول ، ومن الدعوة الأخلاقية ، والتحاملات الذاتية ، انهـا عمليـة علمية بسيطة لاظهار بقاء الأصلح ... أن سترندبرج يسلم بأن سقوط بطلته قديستثيرالشفقة ، ولكنه يعزوهذه الاستجابة الى «ضعف» المتفرج ويتطلع الى وقت يتقدم فيه العلم حتى يصبح المتفرج من القـوة بحيث يشهد امثال هذه الأمور بعدم مبالاة ، بعد أن يكون قد تخلص من أدوات الفكر الناقصة التى لا يعتمد عليها والتى تسمى « المشاعر » .

وتتردد أصداء كهـــذه لداورين ونيتشه ، وهما المرجعان العلميان والفلسفيان لسترندبرج فى فترته « الرجولية » تلك ، فى تصديره ، وكذلك تتردد أصـــداء زولا صاحب نظـرية ســترندبرج الدرامية عن الرجولية فلا ريب فى أن « مس جوليا » هى اقرب شىء كتبه سترندبرج على الاطلاق الى الدرامة الطبيعية . فقد زود المؤلف البطلة والبطل ــ وهما لا خلاق لهما كالناس العاديين ــ بتاريخ اجتماعى نفسى متقن ،وهما خاضعان لحكم الوراثة والبيئة ، والفعل متراخ ، طبيعى ، محكم دون أن يسير حسب خطة ما ، والحوار لا هدف له كالكلام الواقعى ، واســلوب

التمثيل ، والماكياج ، والملابس ، والمناظر ، والاضاءة ، كلها مصممة بأقل قدر من الصنعة والتكلف .

ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذه التنازلات نحو « الواقع » ، فان « مس جوليا » ليست مسرحية طبيعية بالمعنى المتشدد لهذه الكلمة ، وذلك بسبب الباليه ، والايماء ، والفاصل الغنائى التى أدخلها المؤلف فى وسط المسرحية من جهة ، ولكن السبب الأكبر هو أن المؤلف عاجز ، بحكم تكوينه ، عن الحياد الطبيعى (١) من جهة أخرى . صحيح أن صورة جوليا أكثر موضوعية من لورا ، وأن شخصية جان اشد تعقيدا من الكابتن . ولكن اذا كان للمسرحية مظهر الابتعاد فما ذلك الا لأن عنصرا جديدا تماما قد دخل اليها ليوازن بين مشاعر سترندبرج ، لأنه اذا كان سترندبرج معنيا من قبل بصورة رئيسية بالحرب الجنسية بين الرجل والمرأة ، فهو الآن يمتحن صراعا اجتماعيا أيضا بين خادم وفتاة ارستقراطية . وبينما هو هنا مازال يحقق نفسه مع الرجل كهرقل فى عراك مع اومفال ، فهو كذلك يحقق نفسه مع المراة مثل «دون كيخوته» فى صراع مع عبد مستهتر . موجز القول ان سترندبرج لم يكف عن تحيزاته ، كل ما فى الأمر أنه « وزعها » . فان كلا من جان وجوليا هما عرض للانقسام فى طبيعة المؤلف ــ الذكر ازاء الانثى والأرستقراطى ازاء الخادم ــ وهو فى كل حالة يدافع عن نفسه ضد الجانب الذى يخشاه أكثر من غيره .

ويمكن كشف مشاعر سترندبرج الموزعة ، حتى فى تصدير المسرحية ، ولو أنها جاءت بشكل مستتر ، فعلى الرغم من تظاهره بالحياد العلمى ، نجد أن كراهيته للنساء مازالت واضحة كل الوضوح ، لأنه يصور جوليا « امراة تكره الرجال » وهو نموذج يفرض نفسه على الآخرين ، ويبيع نفسه فى مقابل القوة ، والأوسمة ، والتعرف ،

---

(١) من المشكوك فيه أن يكون « الحياد الطبيعى » أمرا مطلقا لأن الحاجة الى مبادىء الانتقاء تبطل فى النهاية أسطورة الابتعاد الفنى . ومع ذلك فان مقارنة عارضة لمسرحية « مس جوليا » باحدى مسرحيات تشيخوف مثلا ، ترينا مقدار بعد سترندبرج من الموضوعية . والواقع أن غضب سترندبرج من النساء المتحررات ، وانجذابه الى السوبرمان الأرستقراطى ، واشمئزازه من القذارة ، كلها مواقف تدعو الى الظن بأنه فى الحقيقة لا يشاطر فى المزاج الطبيعى ، وهو فى العادة مزاج ديمقراطى يدعو الى المساواة ، تقدمى فيما يتعلق بموضوعات مثل حقوق المراة ، منكب على جوانب الحياة الأشد خسة.

(المؤلف)

والدبلومات ، كما كان يبيع نفسه من قبل بالمال . (١) كذلك على الرغم من انه يصطنع موقفا داروينيا محايدا من انقضاء عهد « النبلاء القدماء المحاربين » ليحل محله « نبلاء جـــدد فى الاعصاب والعقل » ، الا انه يعترف بأن شعائر الشرف عند الارستقراطى « أمر جميـل جدا » وأن الانسان الجديد لا يرقى فى العالم الا بوسائل دنيئة خسيسة — والحق ان اعجاب سترندبرج بارستقراطية جان الجنسية هواعجاب يقلل منـه احساس سترندبرج بوقاحة الخادم الفطرية : « انه مصقول من الخارج، وفظ فى الحقيقه .. وهو يرتدى زيه الرسمى فى اناقة ، ولكنه لايقدم ضمانا على انه يحافظ على نظافة جسده » . وليس افتقـــار جان الى النظافة أمرا مقصودا به أن يقربه الى سترندبرج الذى ظل طوال حياته يشمئز من القذارة ، ولكنه يدل على انه اذا كان جان ارســـتقراطيا فى الاتصال الجنسى فهو عبد اجتماعى ، كما أن جوليا أمة فى الاتصـــال الجنسى ولكنها ارستقراطية اجتماعية : وفى كل حالة تنحـــاز عواطف سترندبرج انحيازا حاسما الى جانب الارســـتقراطية على الرغم من ادعائه الحياد .

والخطة الدرامية فى « مس جوليا » أشبه بخطين متقاطعين يسيران فى اتجاهين متعارضين : جان يصعد وجوليا تهوى ، ولا يلتقيان معاعلى قدم المساواة الا فى لحظة الاغواء ، فى حضن باعث الديمقراطية الاكبر، الاتصال الجنسى ، وهما مدفوعان معا بقوى داخلية قوية (تكاد تكـون لا شعورية عند جوليا) تحركهما نحو مصيرهما ، بينما تتناوبهما حالات اجتماعية جنسية من الصعود والهبوط ، النظافة والقذارة ، الحيـــاة والموت . وهى حالات تحفل بها المسرحية كلها ولكنها موحدة فى تشبيهين شاعريين متعارضين : الأحلام التى تعاود جان وجوليا . أما جوليافترى فى أحلامها انها تنظر الى أسفل من قمة عامود كبير وهى تواقـــة الى السقوط نحو القذارة التى تحته ، ولكنها تدرك أن الســـقوط يعنى موتها . أما جان فيرى فى أحلامه أنه راقد على الأرض تحت شـــجرة كبيرة ، وهو تواق الى أن يرفع نفسه من القذارة نحـو عش ذهبى فى أعلى .

فهـذا التقابل اذن هو عقـدة المسرحية : جان يغوى جوليـا ليلة

---

(١) الواقع أن جوليا بمالها من بشرة بيضاء ، ونشأة أرستقراطيـة ، وآراء متحررة ، هى صورة أخرى لسيرى فون اسين فى عرض أوضح . وعلى ذلك فربما يكون هناك شىء من كراهية الذات فى قول سترندبرج أن « الرجال المنحطين يختارون رفيقات حياتهم بدون وعى منهم من بين انصاف النساء هؤلاء » .

(المؤلف)

الاحتفال بعيد منتصف الصيف ثم يغريها بأن تقطع رقبتها خشية انكشاف اتصالهما المستحيل . ومن ثمة فان هبوط جوليا هو انتقال من الروح الى الجسد ، والباعث عليه انجذابها نحو القذارة والموت . انها ترغب رغبة لا شعورية فى أن تصبح منحطة ، أن تلوث وتداس بالأقدام ، فاذا ما سقطت حطمت بيتها بأكمله . لقد ولدت جوليا ـ كما ولد سترندبرج ـ لأب أرستقراطى وامرأة من العامة (فأمها تفترن بالقذارة لغرامها بالمطبخ والاسطبلات وزرائب الأبقار) ولذلك ترى أن أبويها هما سبب مشاكلها . وقد علمها ضعف أبيها أن تمقت الرجال وشجعهاتأثير أمها التى كانت امرأة متحررة ، على أن تسيطر على الرجال وتضحى بهم . لقد رأى جان جوليا مع خطيبها الخائر وهى تجبره على أن يقفز فوق السوط الذى تهمز به حصانها فيقفز كما لو كان كلبا مدربا . وبعد سيل الشتائم الذى ينهال من فمها بعد أغوائها تتأكد كراهيتها للرجال مرة أخرى . ومن ناحية أخرى نجد أنه لا رعونة طبقتها ، ولا كراهيتها للجنس بالغتين أقصى الحدود . لقد بث فيها خطيبها أفكار مساواة المرأة بالرجل بحيث أخذت تخفف من صلافة أرستقراطيتها بتنازل ديمقراطى (فهى تقول لجان : « لسنا نحن جميعا الليلة سوى ناس سعداء فى حفلة . فلا وجود للرتب والألقاب » . ورغبتها الجنسية الطبيعية ـ التى تشتد بايحاءات ماسوخية(*) ـ تضعف حزمها الرجولى (« ولكن عندما يأتى هذا الضعف .. أوه .. يا للعار ! ») فهى ككلبتها الضالة « ديانا » كريمة الأصل وتتآلف مع الأنواع المهجنة المحلية لأن نزعاتها اللاشعورية تدفعها رغم ارادتها الى أن تمرغ نفسها فى الوحل .

وعلى نقيضها نجد ان صعود جان يقترن بالنظافة والحياة ، وهو انتقال من الجسد الى الروح . فهو يريد أن يكون صاحب فندق سويسرى وأقصى مطامحه أن يكون « كونت رومانى » وهو مثل جوليا يحاول الفرار من ظروف طفولته ، وهى طفولة كان للقذارة والوحل والبراز دور كبير فيها .. ونحن نعرف من القصة التى رواها عن البيت التركى ، أن أقوى ذكريات طفولته فى نفسه هى صورته لنفسه وهو على الأرض يتلهف على النظافة . فبعد أن هرب من البهو التركى عن طريق أنابيب المجارى ، راح يتطلع الى جوليا « وهى فى رداء قرنفلى وجورب أبيض » وهو بين الأعشاب والأشواك والقذارة المبللة التى كانت رائحتها تصعد الى السماء

(*) masocnism نسبة الى رواتى كان يلقب « ماسوخ » ومعناها التلذذ الجنسى بالاحساس بالالم ، على عكس السادية sadism نسبة الى الماركيز «دى ساد» التى هى التلذذ الجنسى بانزال الالام بالطرف الاخر .

(المترجم)

فى ذلك الحين ذهب الى البيت ليغتسل بالصابون والماء الساخن . وهو الآن مازال يغتسل ــ بمعنى مجازى ــ بمحاولة الارتفاع فوق مركزه الوضيع وتقليد الخصال الأنيقة للأرستقراطية . فكما أن جوليا منجذبة الى طبقته ، كذلك هو منساق الى طبقتها . لقد أصبح « قنزوحا » من الطبقة الدنيا عن طريق اختلاطه بمن هم خير منه ، متذبذبا بين الاصطناع الأرستقراطى للأذواق والخصال الفرنسية وبين عبودية ذليلة بين أحذية الكونت .

ويتأكد التضاد بين الشخصيتين مرة اخرى بآرائهما المتعارضة عن العملية الجنسية ومفهوم « الشرف » فان جوليا على الرغم من تاثير امها ، ، تؤمن ايمانا قويا بالحب الرومانسى والمثل الأفلاطونيه،بينما جان على الرغم من تظاهره بالاحتشام والخجل يعتبر الحب مجرد لفظ مشرف يطلق على عمل حيوانى محض ، او كما قال « ياجو » : « شهوة الدم ورخصة الارادة » . بل ان جان هو « طبيعى » عصر اليزابيت يعود الى الحياة فى العالم العصرى ، ولو أن سترندبرج ــ على عكس كتاب مسرح اليزابيت ، لا يجعل من « الطبيعى » شريرا . لان جان يؤمن بالخرافات ويؤدى واجبه نحو الله كيفما اتفق (وهى علامة كما يقول سترندبرج على « عقليته المستعبدة ») ولكنه فى الحقيقةمادى تماما ، والمثل الأفلاطونية ليس لها عنده معنى حقيقى على الاطلاق . ومع أنه يعجب بشرف جوليا ، فهو يعلم انه ما هو الا نفخة هواء . فالصدق ، كالامانة ، هما فى خدمة طموحه تماما ، لانه يكذب ، ويغش ويسرق ، ليرقى نفسه اما عن الضمير فلعله لو كانت له فصاحة رتشارد الثالث لقال : « انهـا كلمة يستعملها الجبناء » . وبسبب ماديته العملية فهو يقدر السمعة ، بينما جوليا المثالية تزدريها .. لان جان يعلم ــ كانما هو مكيافيلى فى عصر اليزابيث ــ أن المظاهر الخارجيـة ، وليست النزاهة الشخصية ، هى السبب فى نجاح الرجل فى العالم . ولاشك فى أن سترندبرج ينظر الى هـذا الخادم الجسور كحلقة فى تطور السوبرمان (١) . ومـع أنه يستهجن جميع قيمه سرا ، الا انه مستعـد لاستحسان جان على الرغم من خسته بسبب قوته الرجولية الفعالة .

---

(١) يقول « ف . ل . لوكاس » فى كتابه « ابسن وسترندبرج » ان جان « جلف » وجوليا « فجة » ، فى حين يقول من سترندبرج نفسه انه « ساقل » . وحقد لوكاس الاخلاقى يشوه نقده لسترندبرج . ومع انه يقول « ان كراهيتى للسكر بالمعنى الحرفى والفنى قد تكون زائدة من الحد » الا انه لا يدرك مقدار تاثير تحاملاته فى فهم سترندبرج. فهذا مثال على عقلية القرن الثامن عشر التى تواجه عقلية عصرية فتنكمش فى اشمئزاز .
(المؤلف)

فجان اذن يختلف عن الكابتين فى صلابته واعتماده على نفسه وافتقاره تماما الى الوساوس والشكوك . ولكن الظاهر أن سترندبرج قد قرر أن تكون قسوة ياجو وليس سلامة نية عطيل الرومانسية هى العنصر اللازم لاحراز النصر على الانثى. ومع ذلك ، فاذا لم يكن جان هو «عطيل» فكذلك ليست جوليا هى « ديدمونة » .. وكما أن جوليا تدرك أن جان ليس خادما يقبل الحذاء ، فكذلك تخيب أوهام جان فى جوليا ، ويتجلى ذلك فى ادراكه المتزايد لكون الأرستقراطية فاسدة هى الأخرى ، لأنه عندما نظر الى جوليا عن قرب رأى أنها هى أيضا على وجهها قذارة ، وأن العش الذهبى البعيد المنال ليس هو ما كان يأمل فيه :

لا أستطيع أن انكر ــ من ناحية ــ انه كان جميلا ان اتبين ان ما كنت أراه براقا فى اعلى لم يكن الا ذهب المغفلين ... وانه يمكن أن توجد قذارة تحت الأظافر المطلية ، وان المنديل كان ملوثا بالرغم من انه معطر . ولكن كان يحز فى نفسى من ناحية أخرى ــ ان كل ما كنت أجاهد فى سبيله لم يكن بعيدا عنى جدا ، بل حتى لم يكن حقيقيا . ويحز فى نفسى أن أراك تفوصين ابعد كثيرا من طاهيتك . يحز فى نفسى هذا كما لو كنت أرى الأزهار الأخيرة تمزقها أمطار الربيع أربا فتستحيل الى وحل .

قصارى القول ان جوليا قد حققت رغبتها اللاشعورية. لقد تحولت الى وحل ومزقتها الأمطار اربا فلم يبق أمامها الآن الا أن تموت .

وفى هذا التفكير يقوم جان بدور القاضى ومنفذ حكم الاعدام فى جوليا ــ ولكنها بموتها تبرهن على تفوقها الاجتماعى على جان ، حتى بالرغم من أنه هزمها جنسيا . وانتحارها يبدو من الناحية الظاهرية المحضة بطبيعة الحال انتصارا له ــ فكما قطع رقبة عصفور جوليا ، كذلك لابد له أن يقطع رقبتها لكيلا تطيح هى برأسه (وانه لأمر ذو مغزى أن يكون موضوع العظة فى الكنيسة فى ذلك الصباح هو قطع رأس يوحنا المعمدان) .

ولكن اذا كان جان ينتصر كرجل فهو ينهزم كخادم ، لأن انتحارها المشرف ، وهو عمل ليس فى مقدوره هو ، يجعل حياته تبدو خسيسة منحطة (١) . ويصور سترندبرج خسة جان بعبوديته الذليلة لدى سماعه رنين جرس الكونت . فهو اذ يسيل لعابه من خوف لاحيلة له فيه ، ينوم جوليا دافعا اياها الى الذهاب الى الجرن ومعها الموس . ولكن على الرغم من مظهر الارادة هذا فان جولياوليس جان ، هى المفتداة فى النهاية ، فهى

(٢٢) يقول مارتين لام « ان فكرة سترندبرج الاصلية هى أن جوليا تنتزع الموس من يد جان قائلة له : أرأيت أيها الخادم أنك لا تستطيع أن تموت ؟ » .

(المؤلف)

الى هذه اللحظة مقتنعة بحتفها لأن الانجيل يقول ان الأخير سيكون الأول وان الأول سيكون الأخير ، ومن ثم تكتشف انها أحرزت مكانا فى الجنة من خلال سقطتها · فهى عندما تقول : «أنا بين الأواخر· أنا الأخيرة» فهى لاتقول ذلك لأنها الأخيرة على سلم الانحطاط البشرى فحسب ، وانما أيضا لأنها الأخيرة فى أسرتها المصابة الهالكة · وعند ماتسير فى حزم الى حتفها ، ويرتعد جان فى حقارة الى جانب أحذية الكونت ، تتضح لنا ثنائية المسرحية فى خاتمتها · فهى قد ظلت ارستقراطية فماتت ، وظل جان خادما فعاش · وظل سترندبرج معهما الى النهاية مصورا لأول مرة مالديه من غموض وابهام عن النبل والخسة ، عن الروح والمـــادة ، المذكر والمؤنث ، النقاء والقـــذارة ·

ان « الأب» و « مس جوليا » صلاتان توأمان فى تقيس سترندبرج للمذكر ، وهما خير أعماله فى مرحلته الأولى هذه ، وقد تلتهما بعد سنوات قليلة أزمة روحية عميقة تحطمت أثناءها آخر مقاومة كانت لديه لما كان فى طبيعته من جوانب انثوية ، ودينية ، وبعدها تعرض فنه لتغير أكيد · وان « الجحيم » التى هى مذكرات سترندبرج المرهقة عن هذه الأزمة ، وكذلك « الطريق الى دمشق » التى هى ثلاثية عن حياته كتبها بعد انتهاء الأزمة ، تعتبران وثائق عن تاريخ « تحوله » الفنى والجنسى والدينى · فهو كان قد طلق « سيرى » فى عام ١٨٩٢ ، ثم انفصل عن «فريدا أوهل» فى عام ١٨٩٤ بعد عام من زواجهما ·· وراح يعيش كالمنبوذ فى باريس وقد هجر الدراسة وتفرغ للتجارب العلمية وحدها ·· ولا يتجاوز انتاجه الأدبى خلال فترة هذه السنوات الخمس ثلاثة أبحاث فنية (تقنية) · وعلى الرغم من تفرغه الظاهرى للعلم الا أنه أخـــذ يزداد اهتماما بالقوى الخارقة للطبيعة لانه كان يزداد اقتناعا بوجود قوى مجهولة توجه مصيره، والواقع أن سترندبرج كان يستعد لنبذ ما كان يسميه « علوم القرن التاسع عشر البائدة المنحلة » باعتبارها محدودة لاخيال فيها ·· وهو يكتب فى عام ١٨٩٥ قائلا: «لما كنت ملما بالعلوم الطبيعية منـــذ شـــبابى ، وكنت فيما بعد تلميذا لداروين ، فقد اكتشفت ألا جدوى لنهج علمى يعترف بميكانيكية الكون بدون الاعتراف بوجـــود ميكانيكى الهى » · ورغبـــة سترندبرج فى هذا « الميكانيكى الالهى » دليل على احتياجه المتزايد الى نظرة دينية جديدة للحياة ··· احتياج عبر عنه فى البداية بطريقة معكوسة بتقديسه شرور « لوسيفر » ، وباتخاذه مظهرا شيطانيا ، اذ أطلق لحيته فى ذلك الحين ، وكان يرتدى البيريه ويقوم بتجارب فى السحر ، ومع ذلك فقد كانت ثورته مستمرة لاهوادة فيها ·· وحتى عندما تخلى عن شيطانيته ظلت ثوريته من القوة بحيث ظل أمدا طويلا لا يلتزم بمذهب أو نظـــام ما · كان ينجذب فى بعض الأحيان الى الكاثوليكية لما فيها من تقديس

الأمومة عن طريق عبادة مريم ، وفى أحيان أخرى الى البوذية ، لأننى ، « كبوذا وحوارييه الثلاثة العظام ، أكره المرأة كما أكره الأرض التى تكبل روحى لأننى أحبها » · وهذه الالتزامات القصيرة الأمد ، وهى فى حد ذاتها متأرجحة ، تشير الى ثنائية سترندبرج المتواصلة ، فهو فى بحثه عن المطلق يضطر دائما الى الرجوع الى النسبى ، وكبرياؤه أشد من أن تحنى روحه الى أية سلطة عليا ·

ان هذه « الروح الشيطانية للثورة » كما يسميها سترندبرج فى « الطريق الى دمشق » هى التى « ينبغى كسرها كعمود من البوص » · وقد انكسرت جزئيا بعد فترة مستطيلة من العذاب البدنى والروحى ، كانت عقدة الاضطهاد عنده تتزايد ـ ومن ثم أصبح معتنعا بأن أعداء مجهولة تطارده وتبث غازات سامة فى غرفته وتحاول قتله بالكهربا بواسطة جهاز كهربى جهنمى ·· واذ خشى على عقله هرب من باريس ليستشير عددا من الأطباء الذين حيرهم أمره والذين كانوا يعالجونه بالصدمات الكهربية فى كل مدينة أوربية زارها ، وفى بيت حماته الكاثوليكية « ماما أوهل » يجد بعض الراحة ، وفى ظل رعايتها يسترخى كطفل بائس يصحو من كابوس مزعج ، ولكن ـ حتى وهو معها ـ يظهر تأرجحه ·· لقد كان يؤمن بأن دعاة الحركة النسائية قد وضعوا خطة ذميمة لقتله ، فبدأ يشك حتى فى حماته « لقد نسيت أن القديسة مازالت امرأة ، أى عدو الرجل » ·

الا أنه فى ظل أمومة هذه المرأة يواصل قراءة « سويدنبورج (★) » ورؤياه الصوفية التى يكتشف من خلالها فى النهاية ما يظن أنه تفسير لشهور العذاب التى مرت به ، وهو أنه كان يعانى حالة دينية تسمى «Devastatio» كان الرب يبحث عنه ولكن كبرياءه كانت تمنعه من اظهار نفسه ، فلما تحرر من عذابه بعد هذه الرؤيا قرر أن يحيا حياة ندم· وبالفعل تخلى عن السحر والدراسات العلمية وبدأ يرتدى زى الرهبنة بل راح يفكر فى دخول الدير بعد أن نشر « الجحيم » · أما موقفه الفلسفى ، فقد ورد فى فقرة هامة فى الجزء الثالث من « الطريق الى دمشق » أنه تطور من موقف فردى قاس الى موقف ثنائى رحيم ازاء تقبله تناقضات الحياة :

نظرية ، تأكيد ، نظرية مضادة ، نفى ، نظرية مولدة ، فهم ! أنت

(*) هو Emanuel Swedenborg مؤسس « كنيسة القدس الجديده » فى السويد وواضع تعاليمها ·

(المترجم)

بدأت الحياة بتقبل كل شيء ثم مضيت تنكر كل شيء من حيث المبدأ · فاختتم حياتك الآن بتفهم كل شيء · لا تكن استثنائيا بعد ذلك · لاتقل أما··أو ، بل قل : ليس هذا فحسب··بل أيضا ·· ! وفى كلمة واحدة، أو بالأحرى كلمتين : انسانية واستكانة ·

انسانية ، واستكانة ، والتفهم الحزين لموقفين متعارضين ، هذه هى الأنغام التى سنسمعها فى مسرحيات سترندبرج منذ الآن حتى نهايـــة حيـــاته ·

لقد تقبل سترندبرج فى آخر الأمر التراوح الذى كان فيه منذ ميلاده فسمح لنفسه فى النهاية بأن يتقبل ما كان فى طبيعته من عوامل كان دائما يخشاها أكثر من غيرها ويقاومها أكثر من غيرها ، وقد يقول أنصـــار « فرويد » انه بعد أن قضى فترة طويلة حاول فيها التشبه بأبيه ، عاد يحاول الآن التشبه بأمه أيضا · وقد يقول اللاهوتيون انه قد اهتـــدى أخيرا الى طريق الرب بعد أن ظل يقاومه أمدا طويلا ، ويميل سترندبرج نفسه الى تفسير تجربته تفسيرا دينيا ، متخيلا نفسه «بولص الطرسوسى» الذى اختاره الله فى « الطريق الى دمشق » . ولكن مهما يكن من أمر هذه التفسيرات فمن المؤكد أن سترندبرج يؤكد الآن تلك المواقف ويتقبل تلك المؤثرات التى كان يرفضها من قبل باعتبارها شديدة الســـلبية والضعف والأنوثة · فان اهتمامه الجديد باللاشعور على سبيل المثال ـ دليل على تغيره ، لأنه كان يعتبر اللاشعور أمرا قاصرا على النساء وحدهن ـ كما أن تأييده للدين ـ وحتى للنصرانية ، يدل على أنه لم يعد يخشى الروحية الأنثوية ، وبعد أن كان سترندبرج يقتدى بجهابذة الرجال أمثال داروين ونيتشه وزولا ـ وهم أصحاب نظريات تقف من الحياة موقفا صلبا لارحمة فيه ـ اذا به يبحث الآن عن معلمين أكثر رحمة وشفقة ممن لهم على وجه العموم رؤى روحية أو خارقة للطبيعة · وقد كان «سويدنبورج» ذا تأثير قوى عليه فى تلك الفترة ، الى جانب الفقهاء البوذيين والفلاسفة الهندوكيين ، كما أن أى كاتب رمزى مثل ماترلنك الذى كان يراه أثيريا لايناسبه ، أصبح الآن نموذجه الأدبى ، وبعد أن كف عن تحدى الكون أو محاولة أن يصبح الها ، اذا به يستسلم الآن للمجهول ويحاول أن ينفذ ارادته · انه فى بحثه عن التطابق ، وليس عن الأسباب ، أحل محل طبيعته والحاده السابقين ، اهتماما جديدا بالقوى العلوية الكامنة وراء الأشياء المادية ·

ويتضح أثر تحول سترندبرج ، بطبيعة الحال ، فى مسرحياته بنوع خاص ، ففى هذه المرحلة الثانية من حياته (١٨٩٨ ـ ١٩٠٩) أثر هذا التحول تأثيرا عميقا فى فكرته عن الموضوع والمادة والشخصيات والقالب

٠٠ هنا نجد أن سترندبرج ما زال يميل الى اعتبار العلاقة بين الجنسين قتالا ولكنه الآن أشد ميلا الى النظر الى هذا القتال من وجهة نظر المرأة ٠ فهو بعد أن تأثر بقصة بلزاك «سيرافيتا» ــ « هو ــ هى ٠٠ زوج وزوجة البشرية » ــ عزم فى النهاية على أن يؤكد انقسام نفسه الى ذكر وأنثى، وتبعا لذلك تبدأ النساء تقوم بدور أكثر أهمية وتعاطفا فى مسرحياته مثل : « السيدة » فى « الطريق الى دمشق » ، و « جين » فى « جرائم وجرائم » ، و «اليانورا» فى « عيدالفصح » ، و «سوانهيت» فى المسرحية المسماة بهذا الاسم ، وابنة « اندرا » فى « مسرحية حلم » ، وحالبة اللبن فى « صوناتا الشبح » ٠٠٠ وبعض هذه الشخصيات تنوب عن المؤلف ، وكلها تتصف بصفة الأمومة التى كان يعجب بها سترندبرج بدون النزق الذى كان يصحبها ٠ وبالاضافة الى ذلك فان الورع الدينى لهؤلاء النسوة الذى كان من قبل مصدر ازدراء من سترندبرج أصبح الآن علامة رحمة ودفء وفضيلة ٠ ان سترندبرج فى تقديسه الجديد هذا للحياة الدينية ، تواق الى تمجيد العابد كما هو تواق الى تمجيد القديس (قارن « الأب » العطوف فى « جرائم وجرائم » بالقس الساذج فى « الأب ») ان الموضوع الذى يكثر هجاؤه له الآن ، هو نفسه القديمة الكافرة ٠٠ ذلك الرجل العقلى الكافر الذى كان يطمح الى الانسان الأسمى ، مثل « موريس » فى « جرائم وجرائم » ، لأن كثيرا من مسرحيات سترندبرج فى هذه المرحلة الثانية من تاريخه ، مقصود بها أن تكون أعمال توبة يحاول فيها أن يكفر عن احساسه بالذنب وأن يعاقب نفسه على رغبته فى الأمور الدنيوية ٠

أما فيما يتعلق بالتكنيك الدرامى عند سترندبرج فنحن نستطيع ان نعزو ما طرأ عليه من تغير هو الآخر الى تحوله ، فعندما تخلى سترندبرج عن الطبيعية الفلسفية تخلى أيضا عن الطبيعية الدرامية وهو يسميها فى احتقار عرضا من أعراض « الجهاد المادى المعاصر وراء الاخلاص للواقع » ٠ لقد ولى القالب المحكم والتفاصيل النفسية لمسرحية « مس جوليا » وحلت محلها سلسلة من الأحداث متدفقة لا قالب لها ، مائعة ــ أنثوية فى شعورها بالانسياب ــ وفيها يلجأ سترندبرج الى خياله لاستخدام الاضاءة ، والموسيقى ، والرموز البصرية ، والمؤثرات الجوية ، ليقتحم مادية الحياة شاقا طريقه الى ما تحتها من حقائق روحية ٠ أما مسرحية « الصالون » وهى مسرحية قصيرة ذات أحداث حاول فيها سترندبرج تقريب الموسيقى الى الجمهور ــ فقد غدت نهجا تجريبيا هاما فى ذلك الحين ٠ ولكن حتى مسرحياته الطويلة تميل الى اتخاذ طابع موسيقى ٠ وكثير من هذه المؤلفات ينتمى الى ذلك النوع الذى نسميه الآن «التعبيرية» ولا يسرى هذا الا بمقدار مايفيد أنها تعبيرات عن اللاشعور عند سترندبرج

فمسرحيات « الطريق الى دمشق » ، و « مسرحية حلم » ، و « صوناتا الشبح » ، و « الطريق البرى الكبير » يطلق عليها سترندبرج وصفا أدق هو « مسرحيات حلم » ، لأنها جميعا متشابهة فى استخدام القالب الحر القريب جدا من قالب الحلم ، وفى تجريديتها المسترخية ، فالمكان مبهم والزمان نسبى ، والتسلسل الزمنى منقطع ، والشخصيات ذات أسماء رمزية مثل « الغريب » و « الطالب » و « الشاعر » و « الصياد » و « الحالم » • وليست مسرحيات الحلم بطبيعة الحال الا عينة من المؤلفات التى كتبها سترندبرج فى مرحلته الثانية ، ولكن حتى فى مسرحياته التاريخية الشيكسبيرية ومسرحيات الصالون الأكثر واقعية نجد أننا لانبتعد أبدا بعدا شديدا عن العقل اللاشعورى للمؤلف ، حيث تسيطر القوى الخارقة للطبيعة وتقوم الخيالات الذاتية بدورها الكامل ، فهو يقول فى تلك الفترة « ان احسن ما اكتبه هو فى الهلوسة » •

ومن ناحية أخرى من المهم أن ندرك أن التغير الذى طرأ على سترندبرج ليس الا مسألة تأكيد : فالخصائص التى يدخلها الآن صريحة على مسرحياته ، كانت دائما موجودة ولو أنها كانت تقمع بالقوة • نذكر على سبيل المثال أن المصدر اللاشعورى لالهامه كان واضحا غاية الوضوح فى « الأب » ، وكذلك كانت الطبيعة السلبية الجوهر لاستجاباته الجنسية والعاطفية والثقافية • ففى هذه المرحلة المتأخرة كان سترندبرج قد تفهم صراعاته الثنائية خيرا من ذى قبل ، فلم يعد يقاومها بعنف كما كان يفعل، الا أنه مازال عاجزا عن حسمها ، فان زواجه القصير الأمد من زوجته الثالثة « هاريت بوص » يدل على أن مشاكله الجنسية ظلت قائمة ، وبينما ظلت لهجة مسرحياته أكثر تقديسا وغفرانا ، ظلت الموضوعات التى كان يهتم بها هى هى فى جوهرها ، وحتى تواضعه الدينى الجديد كان يصطبغ ببقايا من رعونته القديمة المتشككة ، ففى « جرائم وجرائم » يوافق موريس على أن يذهب الى كنيسة الأب ليتوب ، ولكنه يذهب الى المسرح فى الليلة التالية •• وفى « الطريق الى دمشق » نجد أن « الغريب » الذى يأتى الى باب الكنيسة فى الجزء الأول مازالت تتناوبه الشكوك فى نهاية الجزء الثالث على الرغم من قيامه بالاجراءات الأولية لدخوله الدير ، كذلك يظل سترندبرج معلقا كشخصياته ، فاذا كان قد كف عن مقاتلة الله فهو مازال ثائرا ، غاضبا على الحدود المخيفة للبشرية .. لقد حاول أن يفر من الحياة الى مجال الروح النقية ولكنه لا يستطيع أن يقاوم جاذبية الجسد التى تشده الى القذارة ، والوحل ، ولحم العالم المادى •

أن فكرة الفظاظة البشرية كانت تزداد تمكنا من سترندبرج فى ذلك الحين • ففى « الرايات السوداء » (١٩٠٤) يكتب عن تقززه من صوت

الرجل وهو يمص حساءه (كان الأكل دائما مصـــدر اشمئزازه) ومن الأجساد البشرية تنضح عرقا وروائح كريهة ، ومن أكـــوام القاذورات ودورات المياه ، والمباصق ·· ولقـــد كان تقززهمن القذارة أمرا سهل الاستنتاج فى « مس جوليا » ، وهو تقزز كان التعبير عنه أوضح من ذلك فى مؤلفاته التالية ، ففى « صوناتا الشبح » مثلا نجد أن « جعل قذارة الحياة على مبعدة » هى المهمة التى تثقل كاهل الشخصـــيات ، لأن سترندبرج يبدو هنا مشمئزا من أعمال منزلية بســـيطة مثل تنظيف الأصابع من الحبر ، أو تركيب مدخنة . ان « قذارة الحياة » هى بطبيعة الحال الحياة نفسها ، وخصوصا حياة اللحم · ذلك أن كراهية سترندبرج للقذارة مرتبطة ارتباطا وثيقا باشمئزازه الذى لازمه طـــول حياته من وظائف الانسان البدنية ، وخصوصا التعبير الجســدى عن الحب ، ذلك التعبير الذى كان يراه عملا حيوانيا دنيئا يحط من قيمة شـــعور روحى رفيـــع ·

وعلى ضوء موقفه من الجسد يتضح لنا بعض الشىء التزام سترندبرج بحياة روحية ، لأنه يميل الى اعتبار العالم المادى ـ وهنا نستعير قـــول جون مارستون ـ « المزبلة التى تتبرز فوقها الأفلاك القمرية » . ولقد قال « فرويد » ان محاولة التسامى على الجسد معناها معاملة الجسد كما لو كان برازا · ولاشك فى أن سترندبرج كانت لديه ما يسميها « نورمان براون » : « الرؤيا التبرزية » · (١) فهو يساوى بـــين جسم الانسان والروث · والكتاب الأقل شأنا ذوو المشاعر المشابهة (وميترلنك واحـــد منهم) يستجيبون فى العادة لكراهية البدن تلك بالابتعاد عن الواقع تماما مبتدعين أرضا من الخيالات والأوهام ، ولكن عبقرية سترندبرج الفائقة تكمن فى قدرته على مواجهة مشاعره بشجاعة ، ان التشـــابك الحتمى للجسد والروح ، للشهوة والحب ، للقـــذارة والأزهار ، هو الذى يكون الموضوع الرئيسى لهذه المسرحية المتأخرة التى يحاول فيها بأسلوب درامى

---

(١) أنظر دراسة « براون » الشائقة « الحياة ضد الموت » · فهو يشير الى من يستبشع العملية الجنسية لأنها تتم بالقرب من أعضاء التبرز · يقول « جوناثان سويفت » الذى كان يتملكه الفزع من ذلك : « هل أرفض مليكة الحب لأنها جاءت من تشـــع كريه الرائحة ؟ » . ويقول سترندبرج لسيرى : « أنت تمشين فى القذارة .. أنت الملكة ذات الجبهة التى يضيئها نور الشمس » . وحتى عملية الكتابة طالما بدت قذرة لسترندبرج فهو يقول لسيرى : « انا أستطيع أن أجعل القذارة شعرا اذا لم يكن من ذلك مفر » · وهو يقول لهاريت « ان تحويل الأشياء الى كلمات هو حط من قدرها ·· هو تحويل الشعر الى نثر » . وبعد فترة أصبح سترندبرج يؤمن بأن الحياة نفسها قذرة ، وبأن الشىء الوحيد النظيف والنقى هو الموت .

(المؤلف)

ان يرتاد قول « ييتس » التناقضى الأليم ، : (لقد شيد الحب صرحه فى مكان البراز » ، وهو لا يستطيع أن يؤكد هذا التناقض ، وهو لن ينفيه بعد ذلك ، كل مافى الأمر أنه سيحاول أن يتفهمه وفقا لنظرية الفكرة المولدة التى اعتنقتها عن » هيجل » • ولكن ثورته الوجودية تجد أكبر تعبير عنها فى هذه المحاولة اليائسة للتفهم التى يدخل فيها سترندبرج ثنائيته فى جميع مناحى الحياة •

ولعل « مسرحية حلم » من بين جميع المؤلفات التى كتبها سترندبرج فى تلك الفترة هى أكثرها نمطية وقوة • فاذا اتخذنا لنانبراسا من الحلمين المتوازيين لكل من «جان » و « جوليا » لحكمنا بأن سترندبرج كان يؤمن دائما بأهمية حياة الأحلام •• ولكنه هنا أحال هذا الايمان الى تكنيك درامى مذهل •• ولعل « مسرحية حلم » ، كنوع ، ليست من ابتكار سترندبرج، ذلك أن « كالديرون » ــ بل ربما حتى شكسبير فى العاصفة ــ سبقه الى فكرة أن « الحياة حلم » ، كما أن من المؤكد أن « مترلنك » قد حرك اهتمامه بالقوى الروحية الغامضة « وراء » الحياة ، وعلى الرغم من ذلك فمما لامراء فيه أن القالب قالبه هو ، قالب يذوب فيه الزمان والمكان بامرة المؤلف وتكاد الخطة تكون خاضعة تماما للموضوع • و « الحالم » الذى « يتسلط وعيه المفرد » على الشخصيات المتكاثرة المزدوجة المنقسمه ، هو بالطبع سترندبرج نفسه الذى هو موجود أيضا فى شخص «الضابط» و « المحامى » و « الشاعر » وربما « ابنة اندرا » • وهو يصف «الحالم» فى المقدمة بقوله : « بالنسبة اليه ليس ثمة أسرار ، أو عدم تلاؤم ، أو وساوس ، أو قانون ، وهو لايبرىء ولا يدين ، وانما ينسب فحسب ، ولما كان فى الحلم ، على وجه العموم ، من الألم أكثر مما فيه من اللذة ، فان الرد الذى يسود المسرحية تسرى فيه لهجة من الحزن والشفقة على جميع الكائنات الحية » •

ونظرا لانعدام « الأسرار » فان « مسرحية حلم » هى ارتياد للذات اكثر مما فى « الأب » ، ولكن على الرغم من أنها كشف مباشر عن عقل سترندبرج اللاشعورى ، فهى تكاد تكون خالية تماما من أى تذمر شخصى، ذلك لأن الدرامة لم تعد عند سترندبوج عملا من أعمال الانتقام بل وسيلة للتعبير عن « الشفقة على جميع الكائنات الحية » . ان العالم فى«مسرحية حلم » هو تجمعات وبيلة من الأبخرة ، وفيه يفوق بؤس البشر مباهجهم بكثير ، ولكن لهذه الأسباب نفسها لابد من العطف على الناس والعفو عنهم• ونقمة الخوف السائدة فى المسرحية ناشئة من احساس المؤلف بتناقضات الحياة التى يذكر « الشاعر » بعضها فى القسم الخـــاص عن « كهف فينجال » • فبعد أن يصادف « الشاعر » حطام السفن الغارقة المسماة

« عدالة » و « صداقة » و « سلام » و « أمل » ، يتقـــدم بمرحمة الى الله فى شكل أسئلة كلها أسى ولوعة : .

لماذا نولد كالحيوانات ؟
نحن الذين ننبع من الله والانسان ،
والذين تتوق أرواحهم الى غلاف
آخر غير هذا الدم والقذارة
ألا بد للانسان من الغيظ والألم ؟

وتسارع ابنة « اندرا » الى اسكات هذه التساؤلات الثائرة : « كفى . ان العمل لاينقد أستاذه . ان لغز الحياة يظل بدون حل » . ولكن استحالة حل هذا اللغز الأليم للوجود ، هو هدف المسرحية . وبالتالى فان المسرحية تقوم على تناقضات وصراعات وتعارضات مشابهة : الجســد والروح ، الخير والشر ، الشتاء والصيف ، الشمال والجنوب ، الجمال والقبح ، الحظ وسوء الحظ، الحب والكره، وحتى أصوات المسرحية تحمل احساس سترندبرج بتنافر الحياة ، لأن الحياة نفسها فى هذه المسرحية لاتخرج عن كونها صراعا فوضويا غير منظم بين الأضداد ، وحركة المسرحية تتجه نحو تفسير سبب هذه الانقسامات .

نبدأ المسرحية ــ كما فى « فاوست » ــ بمدخل تجرى حوادثه فى الســماء ، وهو حوار سماوى يدور حول مصائر الفانين . والاله « اندرا» يشرح لابنته أن الأرض خفيفة وثقيلة معا لأن « الثورة متبوعة بالجريمة » قضت على جمالها الذى كاد أن يكون جمالا تاما . ولما كان قد سمع نواح البشر يتصاعد من أسفل ، فقد قرر أن يبعث « الابنة » عبر الأبخرة القذرة لترى اذا كان نواح البشر له ما يبرره . واذ تهبط ابنة اندرا تصبح هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية . ومما يدل على مدى تحول سترندبرج عن كراهيته القديمة للنساء ، أنها ــ على غرار اليانورا فى «عيد الفصح» شبح أنثوى » تعبر عن عطف المؤلف على مصير البشرية واستعداده لافتداء الانسان بمشاطرته آلامه . وهى كذلك عند سترندبرج « الأنثى الخالدة» يجد كل واحد فى طبيعتها العذبة الغفور تحقيق مثله الأعلى الخاص . والابنة بالنسبة الى الضابط ــ الذى هو أول الشخصيات التى تنوب عن سترندبرج فى الحلم ــ هى « آجنس » ابنة السماء ، وبالتقائها بهــذه الشخصية الحانقة ، تأخذ فى ادراك بعض البواعث على شكوى الانسان ، فهو سجين فى احدى القلاع التى تنمو وتكبر ــ خلال فعل المسرحية ــ من السمادووحل الاسطبل . ان القلعة أشبه بالأزهارفالأزهارلاتحب القذارة ولذلك تعلوبسرعة قدراستطاعتها نحوالضوء لتزدهر وتموت) فهى صورة

للحياة نفسها : فالروح البشرية بمحاولتها الفرار من الجسد البرازى ، تطمح الى العلى نحو السماء ، ولكن جذورها دائما فى القذارة (١) .

ويحتج الضابط بشدة على تناقض الحياة هذا ، ضاربا بسيفه على المائدة فى « قتاله مع الله » . لأنه هو الآخر غارق فى القذارة على الرغم من تلهفه الى الطموح .. فهو على غرار الكابتن فى « الأب » ــ هرقل آخر ، كتب عليه القيام بعمل غير سار : فلا بد أن يقوم بسياسة الخيل ، وتنظيف الاسطبلات ، ونقل « الزبالة » . وهو يعاقب على ذنب ارتكبه فى طفولته ، يحبسه فى مراهقة أبدية ، لأنه كان قد سمح ذات مرة بأن يعاقب أخوه على سرقة كتاب كان هو نفسه الذى مزقه وأخفاه فى دولاب. وعندما تعرض عليه « الابنة » أن تطلق سراحه من القلعة (أى من مخاوفه وذنوبه العصبية) يظل فى شك : سأقاسى فى كلتا الحالتين . وعندما يذوب المكان والزمان عائدين الى طفولة « الضابط » نرى لماذا كانت فترة البلوغ مماثلة فى آلامها لفترة المراهقة . ففى هذا المنظر يعطى أبو الضابط أمه شالا حريريا ،ذلك الشال الذى مازال رمزا لشفقة الأم عند سترندبرج ولكنها تعطيه الى خادمة فقيرة ، فيشعر « الأب » بالاهانة . وهكذا فى حياة الرمال المتحركة هذه تجد أن ما يبدو عملا كريما لشخص ما يبدو عمل شر لشخص آخر ، كل الوجود يتألم ، وكما تقول « الابنة » الآن وخلال المسرحية كلها« الجنس البشرى جدير بالشفقة » .

ولكن الابنة لا تزال تؤمن بالافتداء الدنيوى فتصيح قائلة « الحب يقهر كل شىء » ، ويتلاشى المنظر مرة أخرى لنرى أول دليل على خطئها .. ونرى باب مسرح يشبه كثيرا المكان الذى كان سترندبرج ينتظر فيه « هاريت » لتنتهى من عملها فى المسرح . والفكرة المتكررة فى المنظر هى: الانتظار . فالضابط بعد أن أطلق سراحه من القلعة ينتظر حبيبة قلبه « فيكتوريا » ولكن فيكتوريا لا تأتى أبدا . ويمر الوقت مع طنين سريع للأضواء ، ويكبر الضابط فى السن ، ويبدو أسوأ منظرا ــ وتذبل الأزهار. وتجلس « الابنة » مع « البوابة » بعد أن أخذت منها الشال الذى كان ملكا للأم من قبل ، والذى استحال الآن رماديا بعداستيعابه بؤس البشر

---

(١) فى صوناتا الشبح يستخدم سترندبرج صورة « السنبلة » على المنوال نفسه . فالبصيلة هى الأرض ، والساق هى محور العالم . والأزهار ذات الستة الأطراف هى النجوم . وبوذا ينتظر أن تصبح الأرض هى السماء . أى انه ينتظر أن تونع السنبلة فى طموح يعلو بها فوق جذورها الطينية . والقلعة والسنبلة مما بالطبع صورة لعضو التناسل المغروس فى مكان التبرز .

(المؤلف)

فما من شخص قانع سوى لاصق اعلانات ينال أمنيته بعد انتظار خمسين عاما ، وهى شبكة صيد وصندوق أخضر لحفظ السمك • ومع ذلك فحتى هو لا يشعر بالسعادة بعض الوقت لأن الشبكة « ليست ما كان يتمناه تماما » وليس الصندوق باللون الأخضر الذى كان يتوقعه • ان كل انسان فى العالم يشعر بعدم السعادة من جراء المأساتين التوأمين : الحصول وعدم الحصـــول على مايريد . ولكن خلف باب من أوراق البرسيم (يخـزه الضابط فكأنما يخز القلب مستعيدا دولاب الخطيئة فى شبابه) يكمن تفسير بؤس الانسان وسر الحياة • الا أن القانون يحرم فتحه •

ويتلاشى المنظر مرة أخرى ليظهر مكتب المحامى حيث يأمل الضابط والابنة فى فتح الباب • لقد أصبح كل واحد هناك قبيحا من جراء «العذاب الذى لا يوصف » • ولقد أصبح وجه « المحامى » مشوها كشال الأم من استيعاب جرائم البشر وشرورهم • ان « المحامى » هو الشخصية الثانية التى تنوب عن سترندبرج فى الحلم ، وهو يشاطر « الابنة » بعض صفات المسيح ، ومن ثم يتحمل جميع خطايا العالم ، وهو كالمسيح فى صراع مع الصالحين يستنكرون دفاعه عن المساكين وتخفيفه عن الخاطئين • وعندما يفشل فى الحصول على درجة فى القانون فى حفل أكاديمى ، ينقلب شال الأم أبيض وتضع على رأسه اكليلا من الشوك • ولكن لما كان هو الآخر ثائرا يقاتل الله فلابد أن تفسر له أسباب الظلم : ان الحياة طيف خيال ، وهم ، نسخة من الأصل مقلوبا رأسـا على عقب (١) والمواهب الأربع (اللاهوت • والفلسفة • والطب • والقانون) ليست الا اصواتا فى مستشفى الأمراض العقلية • كل يدعى لنفسه الحكمة منـددا بالعقلاء والفاضـــلين •

وتصمم الابنة على أن تضع نظريتها عن التفكير من خلال الحب موضع الامتحان ، فتتزوج المحامى ، ولكن هذا المشـــهد العائلى المألـــوف عند سترندبرج هو الذى تتجلى فيه صراعات الحياة التى لا يمكن التوفيق بينها فيصورها المؤلف فى صورة مؤلمة ، فبينما كرستين الخادمة ، تطرد كل الهواء من المسكن يشتبك الاثنان فى مشاجرات حادة بسبب أذواقهما المتعارضة فى الطعام والأثاث والمعتقدات الدينية • لا أحد منهما مخطىء أو مصيب • كل ما فى الأمر أن من شروط الحياة أن تكون مشاعر الحب

---

(١) لعل سترندبرج أستقى هذه الفكرة ـ ككثير غيرها ـ من نيتشة الذى يقول فى « زرادشت » : « هذا العالم ، الناقص الى الأبد ، الذى هو صورة ناقصة وتناقض أبدى •• غبطة مثيرة لخالقه » •

(المؤلف)

عند شخص ما مشاعر الكره عند آخر .. غبطة شخص هى الم الآخر(١) والابنة تختنق فى البيت ، مرتبطة بزوجها برباط طفلهما ، مشمئزة من المحيط القذر ، وتشعر بأنها « تموت فى هذا الهواء » . وعندما يدخل الضابط ـ وهو الآن فوق قمة منشار الحظ ـ باحثا عن « آجنيس » يقرر المحامى والابنة أن يفترقا . ويفصم المحامى زواجهما مشبها اياه بدبوس شعر ، فالزوجان يظلان واحدا ، مهما ينحنيا ، الى أن ينكسرا الى اثنين .

ويقرر الضابط أن يأخذ ابنته الى « مرفأ الخير » أرض حب الشباب والصيف ، ولكن بسبب خطأ ما يجدان نفسيهما فى « أرض الشر » . وهى جحيم قبيح أكلته النار تتحكم فيه محطة حجر صحى . (٢) وفى هذه الأرض التى تكون الحياة فيها نوعا مستطيلا من الحجر الصحى يتجرد الشباب من لونهم ، وآمالهم ، ومثلهم ، وينقلب الحظ سوء حظ ويصير الشباب شيخوخة . وهنا يدخل الشخص الثالث الذى ينوب عن سترندبرج ، وهو شاعر حالم تتجسد فيه فكرة المعارضة فهو اذ تتناوبه النشوة والاستهزاء ، يحمل دلوا مليئا بالوحل يستحم فيه ، ويفسر ضابط الحجر ذلك بقوله : «انه يعيش طويلا فى الأجواء العليا فيحن الى الوحل» ويعلق الضابط على ذلك قائلا : « ياله من عالم متناقضات غريب » . ولكن حتى فى مرفا الخير ، الفردوس السماوى ، تشوه التناقضات جو الاجازة . فان بهجة الغنى لا تتحقق الا عن طريق آلام الفقير . والحب الذى يتحقق لألبس الجميلة يترك عواطف ايدث القبيحة بدون جزاء . « واشد الفانين فى المكان نصيبا من الحسد » ضرير . خلاصة القول ان السعادة حتى فى هذا المكان عابرة زائلة ، والسبيل الوحيد لبقاء السعادة هو أن يموت المرء ساعة نيلها ، كما يفعل اثنان تزوجا حديثا اذ يغرقان نفسيهما فى البحر .

---

(١) توصل سترندبرج الى هذه الحكمة ـ ككل شىء آخر فى المسرحية . من خلال العذاب الشخصى . فهو يقول فى الجحيم : « الأرض ، الأرض هى الجحيم ، هى السجن الذى شيده عقل متفوق بطريقة لا أستطيع أن أخطو معها خطوة بدون أن أؤثر فى سعادة الآخرين، ولا يمكن أن يكون الآخرون سعداء بدون أن يسببوا لى ألما » .

(المؤلف)

(٢) محطة الحجر الصحى هنا هى على منوال « الجحيم البرازى » عند « سترندبرج » الذى يصفه سترندبرج فى « الجحيم » بأنه بلد الحوض الزنكى كانما رسم نقلا عن الحياة : « فالوادى الأجوف وروابى الصنوبر ، والغابات الحالكة ، والأخدود ذو الجدول ، والقرية ، والكنيسة ، وبيت المساكين ، والمزبلة ، وأكوام الزبالة وحظيرة الخنازير ، كلها هناك » .

(المؤلف)

ومما لاشك فيه أنها رؤيا كئيبة تلك التى تكتنف هذه المسرحية اذ تجمع بين الاحساس المخيف بالكبرياء فى «سفرالجامعة(*)»وبين شكوى سوفوكليس من أن الأفضل ألا يولد الانسان أبدا • ولكن على الرغم من اعتقاد سترندبرج أن الحياة عـــذاب عالمى ، يبدو أنـــه برأ البشر من المسئولية عنها فليس الانسان شرا بل هو النظام نفسه •• ليست خصال البشر بل هى ظروف الوجود التى لاتتغير •• فنحن نعلم من مشهد «ناظر المدرسة» الذى نجد فيه الضابط مرة أخرى سجين المراهقة مضطرا بالقوة الى مذاكرة دروسه مرة بعد أخرى كالطفل ، نعلم من ذلك أن الحياة تتسم بطابع التكرار الأزلى ـ طابع دورة متكررة تستحق كل الجهود التى تبذل فى سبيل التقدم والتغييروالتطور • (١) فالمحامى يقول للابنة : «ان أسوأ ما فى الأمر كله هو التكرار ، والترديد ، والعودة ، ومذاكرة الدروس من جديد» • كان سترندبرج مكبلا باغلال التكرارالاجبارى سجينا فى مرضه العصبى ، فوجد فى عذابه الشخصى العذاب العالمى للبشرية الذى يضطر معه الانسان الى تكرار أخطائه على الرغم من وعيه بالخطأ • وهكذا عندما يفتح باب أوراق البرسيم فى النهاية يتضح أن سر الحياة هو •• لاشىء • ففيها وراء الباب لايوجد سوى فراغ خاو شاسع •

لقد تلقت الابنة كفايتها بعد أن ندد بها الفضلاء لاطلاعها الانسان على الحقيقة (٢) • لقدتعذبت مع الجنس البشرى كله • وكان عذابها أشدبكثير من عذاب غيرها نظرا لطبيعتها الحساسة • وهى تعرف الآن أن شكوى البشر لها ما يبررها • ومن ثم تتأهب للرحيل عن الدنيا ، فتنفض عنها قيودها الأرضية بينما يلقى رفاقها باحزانهم فى لهيب النارالمطهرة • ولكن لابد أولا من أن ترد على لغز « الشاعر » مفسرة له أصل الصراعات التى

(*) هذه اشارة الى سفر الجامعة فى التوراة ، وهو يتضمن كـلام « الجامعة » ابن داود الملك ، فى اورشليم •

(المترجم)

(١) فى مقال « افيرت سبرنكورن » بعنوان « منطق مسرحية حلم » نشره فى ديســمبر عام ١٩٦٢ يوضح أن التطور الدورى هذا يكتنف تركيب المسرحية ذاته . وهو ما فعله سترندبرج فى الجزء الأول من « الطريق الى دمشق » .

(المؤلف)

(٢) فكرة أخرى من أفكار « نيتشة » ، ان الفضلاء هم الذين صلبوا المسيـح • « وكن على حذر من الطيبين العادلين ، فهم يتوقون الى صلب من يشرعون الفضـائل لأنفسهم • انهم يكرهون من يعيش وحيدا » • هكذا قال فى « زرادشت » •

(المؤلف)

راتها • وتفسيرها الذى تعبر عنه فى صور من الفلسفة البوذية والهندوكية هو تعبر رمزى صادق تماما عن ثنائية سترندبرج •• فهى تقول انه حدث فى فجر الزمان أن « مايا » التى هى « أم الدنيا » أغوت « براهما » الذى هو « القوة الالهية الأولى » فكان النتاج هو العالم الذى يتكون منذ ذلك الحين من عناصر روحية وجسدية معا ، ذكرية وأنثوية ، مقدسة وعلمانية• ولقد حاول نسل « براهما » أن يفر من العنصر النسائى ساعيا « الى الزهد والألم » ، ولكن ذلك بدوره كان يتعارض مع الحاجة الى الحب الجنسى ، ومن هنا ظل الانسان موزعا بين اتجاهين فى آن واحد ، منجذبا تجـــاه السماء ومشدودا الىالأرض الى أن صارضحية «الصراع والتنافروالشك»• « ان قلب الانسان منقسم قسمين » ، ولذلك كانت الروح الخالدة مغلفة « بالدم والقذارة » • وبعد أن تقدم الابنة ردها تبارك « الشاعر » ، على حكمته التنبئية وتصعد الى «اندرا» بينما القلعة (١) تزدهر لتصبح زهرة « كريزانتيم » ماردة • وتلك نهاية الحلم ، لأن الحالم قد صحا • انها رؤيا الشاعر الجامحة ، انها عقله ، مغلف بملابس يوم الأحد الخيالية • ولكنها أيضا الطموح المستمر للروح بعد أن يموت الجسد • ويبدو كان سترندبرج يقول ان الافتداء لا يكون الا فى الموت • لأن الموت وحده هو الذى يحل المتناقضات ، وفى الموت وحده يستقر نكوص الجسد •

كذلك فى الموت وحده استطاع سترندبرج أن يحسم متناقضـــات نفسه • فعندما أصابه السرطان فى عام ١٩١٢ كان يضم انجيلا كبيرا الى صدره ويتمتم : « لقد كفرت عن كل شىء » • لقد اهتدى فى النهاية الى طريقه نحو تلك السكينة التى ظل يبحث عنها طوال حياته وهو شـــبه مغرم بالموت • لقد كادت الصراعات فى باطنه أن تشطره شطرين ، ولكن فنه شاهد على أنه لم يذعن أبدا ليأس نفسه • لقد كان على الدوام يشعر بالعار لكونه بشرا ، فرفض العالم الخارجى رفضا باتا طالما قارب الجنون • ولكن اذا استثنينا أشد سنواته اضطرابا وخللا ، وجـــدنا أنه كان فى العادة قادرا على أن يجعل من المرض والعلة درامة نفاذة قوية عميقة • ولعل هذا التحويل هو أكبر انجاز له بعيد الأثر ، لأن فنه كان فى حالة تدفق مستمر ، خاضعا على الدوام لضغوط عقله اللاشعورى • فلما تعلم السيطرة فيما بعد على كراهيته للنساء ، والتخفيف من مقاومته للدعوة النسائية ، صار يواجه الحياة بسكينة كاهن بوذى ، مضحيا برجولته المتحدية فى سبيل الحاجة الى الانتظار ، والصبر ، والمحن ، والتكفيرعن

---

(١) ان صورة القلعة فى رأى « سبرتكورن » صورة جنسية . ومما يلفت النظر أن سترندبرج يقرن الجنس بالموت كما يفعل معظم الرومانسيين •
(المؤلف)

الذنب . ولكن على الرغم من تغير حالته النفسية وتطهر روحه فان قتاله مع الله لم يبتعد أبدا عن السطح . ذلك أن سخطه الثورى الذى كان يعبر عنه من خلال مسرحيات تتسم بالمعارضة الأبدية ، قد تطور الى سخط على جوهر الحياة نفسها ، ولقد أوصى سترندبرج قبل وفاته بأن ينقش على قبره شعار « جرائم وجرائم » ولكن ازاء ما صاحبه طوال حياته من عدم الراحة وعدم اليقين وعجزه عن الالتزام بأى مذهب خاص ، فلعل هناك رثاء أنسب من هذا ، هو الأسطر الأخيرة فى مسرحيته الأخيرة « الطريق البرى الكبير » .

هنا يرقد اسماعيل بن هاجر ،
الذى عارض الله ،
ولم يكف حتى رقد ،
مهـــزوما بارادة الله .
يا أيها الاله الأزلى .. انا لن أدع يدك
يدك القـــوية .. الا اذا باركتنى
باركنى ، انا مخلوقك الذى يتعـــذب
يتعـــذب من الحياة .. هبتك القاصمة
أنا أول من يعانى أشد عـــذاب
وأشد مايعذبنى
أننى لم أستطع ان اكون من كنت اتلهف لأكونه .

فمن الواضح اليوم غاية الوضوح ، ومؤلفاته بين أيدينا ، أن معارضة هذا الثائر الأبدية لله ، هى مفتاح عظمته ، وهى مجد فنه الذى لايود معه أحد أن يكون شخصا آخر غير من كان ، على الرغم من سخطة الدائم على نفســـــه .

- ٤ -

أنطون تشيخوف

لما كان « تشيخوف » هو أرق جميع كتاب المسرح العظام العصريين وأشدهم دهاء وبعدا عن العاطفة والتحيز ، كانت جدارته بالانتماء الى هذا البحث محل مناقشة • وأنا أعتقد أن تلقيبه بالكاتب المسرحى الثورى أمر يمكن اثباته ولو بطريقة جزئية • وحتى ذلك يظل فى حاجة الى برهان • فمن المؤكد أن فن تشيخوف فى ظاهره لا يعتبر دليلا طيبا على ميوله الثورية . فهذا المظهر الذى يبدو كمجموعة من المناظر الطبيعية رتبت ترتيبا جزافيا مع تفاصيل الشخصيات ، والحوار الذى يسير فى غير هدف ، وفترات الصمت ، والايقاعات المتنقلة ، والمزاج الشاعرى ، هذا المظهر هو أكثر محاولات الصدق الدرامى اقناعا فى المسرح العصرى بأجمعه ، وبدلا من أن تتخلله محاولات الخلاف والشقاق نجد معظم المطلعين يعتبرونه منفردا بالدقة والوداعة •• ولكن مظهر فن تشيخوف هو — من ناحية أخرى — خداع ، وعلى الرغم من كثافته ونسيجه فليس عصيا على المرء سبر أغواره • فتحت هذا المظهر تكمن أعماق الحرفة المسرحية ، والغيرة الأخلاقية ، والثورة ، وبين السطح وهذه الطبقة السفلية يوجد توتر استهزائى مستديم • وليس معنى هذا أننا نستطيع أن نتجاهل المظهر التشيخوفى ، اذ أنه جوهرى بالنسبة الى كلية هذا الفن وانسجامه بحيث لا نستطيع أن نعتبره مجرد خدعة • ولزام علينا ونحن نسعى الى تفهم دوافع تشيخوف ونواياه الباطنة ، أن نحرص على الا نستهين بانجازاته الجمالية الأكثر وضوحا ، وفى محاولتنا كشف مصادرثورته ينبغى أن نكشف عنها برقة لكيلا نخل بذلك التوازن الدقيق الذى يتعايش فيه الواقع مع الثورة فى موازنة وتعادل تامين •

ان ثورة تشيخوف تتسم بطابع مخالف تماما لكل ما بحثناه حتى الآن ، فهى ثورة متحيزة ، غير مباشرة ، ثورة خرساء ، موضوعية ، فان ابسن وسترندبرج اللذين اغتذيا برومانسية ثورية ، كانا مشغولين بالاحتكاك بين ثورتيهما « الشخصية » والقوى المتعارضة فى الواقع الاجتماعى والدينى والميتافيزيقى • أما تشيخوف الذى استبعد اثباتات

الذات كل الاستبعاد ، فلا شأن له اطلاقا حتى بفن السيرة الذاتية غير المباشرة • فبالاضافة الى كونه أشد الناس تواضعا وأبعدهم عن التظاهر (يقول لسوفوريين :«سامحنى لأننى أفرض شخصيتى عليك») فهو أبعد الكتاب الخلاصيين عن الذاتية • وبدلا من أن يدخل فى معركة مع مبدأ الواقع ، يقنع بأن يجعل الواقع مادة فنه وجوهره • ومن هنا نجد أن تشيخوف لا يستخدم الدرامة سبيلا الى تحقيق الذات بطريقة فردية (ابسن) ولا وسيلة الى التعبير عن الذات بطريقة طرد الأرواح الشريرة (سترندبرج) ، وانما يستخدمها كقالب لتصوير ذلك العالم المائع الذى يكمن وراء الذات بحيث لا تكون للمؤلف أية وظيفة سوى وقوفه موقف شاهد محايد •

وهذا يبدو متفقا مع المذهب الطبيعى • والحق أن تشيخوف (على الأقل فى الفترة الأولى من حياته) كان يحدد أهدافه وفقا لمبادىء المذهب الطبيعى • فقد كتب فى عام ١٨٨٧ يقول « ان الأدب يسمى فنيا عندما يصور الحياة كما هىَ فى الواقع • عندما تكون غايته هى الصدق الأمين المطلق » • وهو يعلن أن الكاتب يجب أن يكون «موضوعيا كالكيميائى» ، وأن يتخلى عن « أى موقف ذاتى » للوصول الى خاصية «الحياة كما هى» • بل ان تشيخوف يذهب الى أبعد من ذلك فى معارضة الرومانسية الذاتية، ويؤكد أن الشخصيات الوهمية لا بد أن يكون لها كيان مستقل تماما عن أحكام المؤلف وآرائه الذاتية • فهو يقول فى عام ١٨٨٨ :

> ينبغى ألا يكون الفنان قاضيا لشخصياته أو لما تقوله ، وانما مراقبا محايدا . لقد سمعت حديثا مشوشا غير حاسم دار بين رجلين روسيين حول التشاؤم ، ولذلك فلابد من أن أنقل هذا الحديث بالشكل الذى سمعته به ، أما تقييمه فأمر متروك للمحلفين ، أى القراء . ووظيفتى هى أن أكون موهوبا، أى قادرا على القاء الضوء على بعض الأشخاص والتكلم بلغتهن

فوظيفة أن تكون موهوبا تنحصر اذن فى أن تكون مثاليا فى استراق السمع ، مقررا قضائيا ينقل الحقائق الى المحلفين بدون تحريف أو تعليق: «فليصدر المحلفون حكمهم عليهم ، ان كل مهمتى هى أن أعرضهم كما هم» • هذه لغة رجل العلوم الأديب • (وقد ادعى ابسن وسترندبرج لنفسيهما شيئا من هذا فى بعض مراحل حياتهما) ومن المؤكد أن لتشيخوف كل الحق فى أن يعتبر نفسه كاتبا علميا • فمهما يكن من أمر التعديلات التى تدخل على مذهبه الجمالى فهو لا يتخلى أبدا عن اخلاصه المجرد من الذاتية لما هو طبيعى ، ولا عن التزامه بالصدق الأمين المطلق •

بيد أن تشيخوف ليس فى الواقع من الملتزمين بالمذهب الطبيعى على الاطلاق • فعلى الرغم من ابتعاده ــ على الرغم من قدرته غير العادية على محاكاة الواقع ــ فهو يستطيع أن يكبت كل الكبت مواقفه الشخصية أو يمتنع كل الامتناع عن الحكم على شخصياته ، ذلك أن مسرحياته تعكس كلا من عطفه على آلام الانسان ونقمته على سخافة الانسان ، متراوحة بين مقاطع من الحنان المتقد ووميضات من الفكاهة الساخرة مما يخرج هذه المسرحيات عن كونها مجرد قطاعات من الحياة • لأنه اذا كان تشيخوف واقعيا مبتعدا أو مستقلا يسمح للحياة بأن تطرد وفقا لقواعدها هى ، فهو كذلك أخلاقى مرتبط ، يرتب الواقع بطريقة معينة تستلزم نوعا من التعليق عليها ، فهو يقول فى عام ١٨٩٠ : « عندما أكتب ، أعتمد على قارئى كل الاعتماد ، مسلما بأنه هو الذى سيضيف العناصر الذاتية التى يفتقر اليها الرد » • ان تشيخوف الأخلاقى يحلق فى أعماق مسرحياته معبرا عن نفسه من خلال فعل مستتر يتفرع أحيانا الى ميلودرامة ، وهجوم هجائى يتفرع هو الآخر أحيانا الى هزل • ولكن مهما يختف تشيخوف فان الأخلاقى دائما يملى الشخصية والفعل والموضوع ، بينما الواقعى يعيد تشكيل كل هذا لكى يستبعد ما قد يبدو مصطنعا أو ذاتيا أو مسرحيا بشكل غير طبيعى • وقد لاحظ « ديفيد ماجارشاك » بحق ، أنه حتى الفلسفة الجمالية الطبيعية عند تشيخوف تغيرت فى فترة متأخرة من حياته ، لأن اهتمامه بالحياة كما هى « يتغير فى النهاية بسبب اقتناعه بأن « الحياة كما هى » هى الحياة كما يجب « ألا » تكون(١) •

---

(١) الواقع ان « ماجارشاك » يؤكد أن تشيخوف توصل الى فكرة « الحياة كما يجب أن تكون » ولكنه يشير الى موقف من المستقبل أشد رسوخا مما أظهره تشيخوف. لأن تشيخوف لم يقم أبدا بوضع برنامج للتغيير الاجتماعى أو السياسى أو الدينى ، وكان مما يتعارض مع مبادئه ان يدخل برنامجا كهذا فى مسرحياته • ويحاول « ماجارشاك » أن يؤيد دعواه بالاستشهاد بالخطاب التالى الذى كتبه تشيخوف الى سونورين فى عام ١٨٩٢ : « ان خيرة الكتاب الكلاسيكيين واقعيون ويصورون الحياة كما هى ، ولكن لما كان كل سطر يتخلله وعى بهدف معين ــ كما لو كان رحيقا ــ فانت لا تشعر بالحياة كما هى فحسب ، بل كذلك بالحياة كما يجب أن تكون .. ولكن ماذا عنا نحن ؟ نحن نصور الحياة كما هى ، ولكننا نرفض أن نتقدم خطوة أخرى . فليست لنا أهداف قريبة أو بعيدة ، ونفوسنا عارية فارغة كمائدة البلياردو . نحن لا نشتغل بالسياسة ، ولا نؤمن بالثورة ، وننكر وجود الله ، ولا نخاف الاشباح ، ولكن من لا يريد شيئا ولا يأمل فى شىء ولا يخشى شيئا لا يمكن أن يكون فنانا . وهذا القول دليل على رغبة تشيخوف فى غاية فنية أسمى من مجرد المحاكاة ، ولكنه قلما يبرهن على أنه كانت لديه فكرة من« الحياة كما يجب أن تكون » ، بل بالعكس هو دليل على ادراك تشيخوف أن تشككه الحديث قد حطم بالنيابة عنه امكان قيام أى مثالية سياسية أو دينية ، فأنا أختلف مع « ماجارشاك» فى هذا وما يتصل به ، ولكننى مدين له جدا بدراسته النفاذة « تشيخوف الدرامى ».
(المؤلف)

وهذا الاقتناع ـ كما سنرى فيما بعد ـ هو أساس ثورة تشيخوف. ولكن قبل أن نفحص خصائص هذه الثورة ، قد يكون من الحكمة أن نتحقق من الجوانب التى يختلف فيها تشيخوف عن الثائر التقليدى الذى يمثله ابسن وسترندبرج . ذلك أن مقاومة تشيخوف للدرامة الرومانسية هى التى تقرر ـ الى حد كبير ـ قالبه الفريد الخاص به ، والتى تكسب ثورته لذعها وأصالتها الخاصين .

من الواضح ، قبل كل شىء ، أن نفور تشيخوف من الثورة الذاتية ، ذو أثر كبير فى مواقفه من القالب الدرامى . لقد كان أبسن وسترندبرج مشغولين بالبحث عن مواقف جديدة يصوران بها علاقاتهما المتغيرة بالعالم الخارجى ، ومن ثمة فكلاهما ينفـــرد بتجاربه على القالب . أما قوالب تشيخوف فثابتة . فهو بنفوره من جعل نفسه موضوعا لمسرحياته ، يبدو أشد اهتماما بتنقيـــة صورة لا تتغير للواقع الموضوعى ، الذى يكون فى العادة متجسدا فى طبقة واحدة من الشخصيات ، ونوع واحد من الخطة ، وتكوين متجانس واحد ، ألا وهى المسرحية الواقعية ذات الأربعة فصول. ان « ماجارشاك » يقسم مسرحيات تشيخوف قسمين : مسرحيات «الفعل المبـاشر » (بلاتانوف ، ايفانوف ، شيطان الغابة) ومسرحيات « الفعل غير المباشر » (النورس ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز). ولكن مع أن هذه التفرقة قيمة جدا فى تبيان أن صراعات تشيخوف كانت آخذة فى التراجع شيئا فشيئا ، الا أنها تدل على براعة فى التكنيك أكثر ممـا تدل على تنقيح راديكالى للقـالب . والحق أن مسرحيتى تشـيخوف الطـــويلتين الأولى والأخيرة هما أشد دلالة على تماسك القـالب من أى مسرحيتين متتاليتين لابسن أو سترندبرج ، ان آلاته تزداد حدة ، ولكن مادته تظل فى جوهرها كما هى . ان تشيخوف فى محاولته أن ينسـج وهما مقنعا للواقع ، يسخر موارده التكنيكية لابادة لا هوادة فيها لما هو مزيف وميلودرامى ، بدلا من اكتشاف صيغ جديدة للفن الدرامى . فهو بعد أن يكتب « بسـتان الكرز » ، لا يتباهى ـ وهذا أمر له مغزاه ـ بأن المسرحية فتح جديد من حيث القالب وانما بأنها « خالية من أية طلقـــة مسدس » .

واذا كان من الخطر أن نبحث عن آراء تشيخوف فى مسرحياته ، فمن المحتمل أن يكون قد عبر عن مواقفه من تجربة القالب فى « النورس » ، فهى مسرحية تتناول الى حد كبير وظيفة الفنان المبدع . فهذه مسرحيـة حلم « تربليف » ، كاتب مسرحى رمزى ناشىء « يقطع طريقا منمقا بدون غاية محـــددة » . ولعل تشيخوف كان يسخر من التجارب التى كانت رائجة يومئـــذ وكانت تقوم بها الطليعة التى كانت تقتدى بميترلنك ،

« الذى لا يصور الحياة كما هى أو كما يجب أن تكون ، بل كما نراها فى أحلامنا » • هذا ـ على الأقل ـ هو مذهب « تربليف » الفنى • ومن بين أغراض المسرحيـة أن تجعله يدرك نوعا ما ، بطلان تجاربه : « أنا أدرك رويدا رويدا أن المسألة ليست مسألة قوالب جديدة وقديمة ، انما المهم أنه يجب أن يكتب المرء بدون أن يفكر فى القالب على الاطلاق ، أن يكتب لأن هذه رغبـة تنبثق من نفسه بحرية » ، ولنا أن نفترض آمنين أن تشيخوف أقدم على كتابة المسرحية وهو مطمئن الى أنه مادام يعبر عن رؤياه بأمانة فان القالب المناسب سيتطور من تلقاء نفسه • ومن الطبيعى أن يؤدى هذا الى خلق مشاكل فنيـة كبيرة • لأن المسرحية ـ بحكم طبيعتها ـ تتطلب حبكة وذرى انفعاليـة ، وكان على تشيخوف أن يتعلم كيف يخلق الحياة على المسرح بطريقة طبيعية ولكنها فى الوقت نفسـه مرتبة وشـائقة • وكان الحـل الذى ابتكره تشيخوف للخروج من هـذه الورطة ـ وهو حل يعتبر من أعظم الانجازات الفنية فى المسرح الحديث ـ هو أن يوفق بين المسرح والواقع ، فيقود الأحداث التى يبدو أنها تسير بدون وسيلة مرئيـة تدفعها وتحركها ، ويقدم قالبا لا يبدو قالبا عـلى الاطلاق • ومن خلال التجارب المسرحيـة البارزة ، يصير المؤلف أهم من مادته ، وقد كان تشيخوف مصمما على أن يتحاشى أى اظهار لشخصيته حتى ولو بطريق غير مباشر •

وان تشيخوف الذى يحجم عن الاعلان عن وجوده من خلال القالب ، لهو أشد احجاما عن ذلك حتى من خلال شخصياته ، فجميع مسرحيـاته تسير بدون مدافعين أو نواب عن المؤلفين ، ومسرحياته الناضجة تفتقـر حتى الى الشخصيات التى نستطيع أن نجزم بأنها رئيسية ، فمسرحياته الأربع الكبرى هى صور جماعية لحياة الطبقة الوسطى فى الريف ، صور ينعزل عنهـا الأفراد من آن لآخر فرادى أو مثنى أو ثلاثا بدون أن تكون لهم أبدا منزلة البطل • ان تشيخوف لا يستطيع ـ لأسباب واضحة ـ أن يشبه نفسه بأية شخصية الى الحد الذى يدفعه الى أن يجعل منها شخصية رئيسية • ولكن حتى لو استطاع هذا ، لبقيت الشخصية بدون شك غير بطولية بالمرة ، ذلك أنه ـ على عكس ابسن الذى حاول هو الآخر ابتداع مسرحيات جماعية عن الأنماط المعاصرة العادية ولكنه لم يفلح فى أن يفعل ذلك بدون البطل ـ لا يكن اعجابا مستترا بالسلوك البطولى • بل الحق أنه يجد الأبطال المسرحيين التقليديين منتفخين ، رومانسيين ، ميلودراميين ، أو بمعنى آخر بعيدين عن السلوك العادى المألوف لنا ، فهو يقول :

ان هناك مطالبة بأن يكون للبطل والبطلة تأثير درامى • ولكن الناس فى الحياة لا يطلقون الرصـاص على أنفسهم ، ولا يشنقون أنفسـهم ، أو

يقعون فى الحب ، أو يتفوهون بأقوال بارعة كل دقيقة . وانما هم ينفقون معظم وقتهم يأكلون ويشربون ، ويجرون وراء النساء والرجال ، ويتفوهون بلغو من القول . فمن الضرورى اذن أن يكون هذا موضحا على المسرح . ان المسرحية التى يجىء فيها الناس ويروحون ، ويأكلون ، ويتحدثون عن الطقس ، أو يلعبون الورق ، يجب ألا تكتب لأن هذا مايريده المؤلف ولكن لأن هذا هو ما يحدث فى الحياة الواقعية . يجب أن تكون الحياة على خشبة المسرح كما هى عليه فى واقع الأمر ، وكذلك يجب أن يكون الناس كما هم عليه لا أن يمشوا على أرجل خشبية عالية .

تشيخوف اذن يستبعدهذه الأرجل الخشبية ،وينظرالى شخصياته فى ضوء الروتين التافه المبتذل فى الحياة اليومية ، ويبحث عن اللفتات العادية حتى فى حياة اكثر الناس موهبة (٢) .

وهو كذلك يستغنى عن شخصية الشرير . ان مسرحياته لا تخلو من شخصيات حاقدة ، ولكنه دائما يؤكد خصائصها الأشد أنفة . وهذا الهجوم على الفئات التقليدية للشخصيات يصدر عن نية شعورية ، وهو يعرب عن تفاخره كلما حققه . فهو مثلا بعد أن كتب « ايفانوف » يقول متباهيا : « ليس ثمة شرير أو ملاك فى مسرحيتى (ولو اننى لم أستطع أن أقاوم اغراء ادخال عدد من المهرجين) . ذلك أن ادخال المهرجين أمر مطابق كل المطابقة لاحساس تشيخوف الساخر بالحياة ، بينما الأبطال والأشرار هما نمط ميلودرامى ، نوع هو يكرهه بنوع خاص . والحق أن تشيخوف طالما سخر من فكرة « البطل ــ الشرير » التى ورثها عن المسرح التقليدى ، وكانت سخريته فى المقام الأول عن طريق وضع فكرة نمطية عن الشخصية ازاء فكرة انسانية طبيعية ..

ففى « ايفانوف » مثلا تدور المسرحية حول التفسيرات المختلفة المصطنعة لسلوك « ايفانوف » . ذلك ان « ساشا » ، وهى فتاة فتانة ، و « دكتور لفوف » ، وهو رجل ضيق الأفق صلب الرأى ، يصفانه وفقا للتقاليد الأدبية : فساشا ترى فى ايفانوف شبيها لهاملت ، رجلا متفوقا

---

(٢) هوجم تشيخوف ــ كما هوجم كثير من كتاب المسرح ــ لرفضه جعل شخصياته مثالية . وكان رده : « طالما وجه الى اللوم حتى من تولستوى على الكتابة عن توافه الأمور وعلى عدم وجود أبطال ايجابيين ، وثوريين ، وأمثال الاسكندر المقدونى .. ولكن اين أجدهم ؟ اكون سعيدا لو عثرت عليهم . ان حياتنا ريفية ، فالطرق غير ممهدة ، والقرى فقيرة ، والجماهير لا حقوق لها ، لقد كنا جميعا فى صبانا نفرد فى مسرح كالعصافير فوق أكوام القاذورات ، فلما بلغنا الاربعين اصبحنا عجائز وأخذنا نفكر فى الموت . فيالنا من ابطال رائعين ! » .

(المؤلف)

جديرا بالتقديس والافتداء ، بينما يراه الدكتور لفوف شبيها بطرطوف انانيا لا انسانيةعنده جديرا بالعقاب والفضح .اما مايرمى اليه تشيخوف فهو أن ايفانوف لا هو بالبطل ولا هو بالشرير وانما رجل عادى ضعيف مستغرق فى الاشفاق على نفسه ، ويصاب بنوبات عصبية ولا سيطرة له عليها (٣) .

وهذا يوحى الينا بسبب آخر لمعاداة تشيخوف للابطال والاشرار ، الا وهو : مفهومه الداخلى الارقى للشخصية . فان ابسن وسترندبرج، وقد تاثرا بتقليد الثنائية النصرانية ، يتصوران الفعل فى بعض الأحيان على أساس الخير والشر ويقسمون شخصياتهما وفقا لذلك : براند ضد العمدة ، دكتور ستوكمان ضد بيتر ستوكمان ، الكابتن ضد لورا . اما تشيخوف الذى يسخرمن التصنيف الاخلاقى التقليدى فهو اكثر انسياقا مع التقليد اليونانى الذى نقله « راسين » الى الغرب لأن تشيخوف يتصور عالما لا يوجد فيه الخير والشر كقوى خارجية وانما يتجليان فى صراعات باطنية مضطربة . وبالتالى فان شخصيات تشيخوف ــ على منوال فيدرا عند راسين وناتاليا عند تورجنيف ــ طالما تبدو فى صراع مع ارادتها الضعيفة وقلما تبدو فى صراع مع شخصيات أخرى . ثم انها ــ على منوال شخصيات كثير من المسرحيات والروايات الروسية ــ مهتمة بأمر نفسها بحيث تبدو كأنما لا تستمع كل منها الى الأخرى . ان التفسير الشائع فى روسيا بأن هاملت ضحية طبيعة نفسه المترددة يوحى بوجود ميل بين عامة الروس الى الاحتفاظ بالصراعات فى باطن الفرد . والواقع أن تشيخوف لم يتخل عن الصراع الخارجى ، فهو مطرد بدون هوادة فى أعماق مسرحياته . ولكنه يبدو فى الظاهر كأنما يحلل مشاعر شخصياته وهى تتأرجح بين العصبية والاجهاد ، وتقاتل نزعات لا شعورية لا سيطرة لها عليها .

وهناك علامة أخرى على معاداة تشيخوف للثورة الذاتية فى احجامه عن ادخال أفكاره المتقطعة او مفاهيمه الفلسفية فى مسرحياته . فنحن نستطيع بين آن وآخر أن نتهم أبسن وسترندبرج بالتكلم من الباطن ، اما تشيخوف فلا . قد يؤيد تشيخوف بعض الآراء التى تتكرر من

---

(٣) فى خطاب بعث به تشيخوف الى « كورلنكو » يصف ايفانوف بقوله : « يوجد آلاف من أمثال ايفانوف . فهو رجل عادى جدا ، وليس بطلا على الاطلاق .. » وفىخطاب الى « سوفورين » فى الوقت نفسه تقريبا يسخر من شخصيات المسرحية التى تحاول تفسير ايفانوف طبقا للتحاملات أو الانماط المتكررة .

(المؤلف)

مسرحية لأخرى (مثل آرائه فيما للعمل من قوة علاجية (٤)) ، ولكن هذه الآراء لاتبدو ابدا آراء شخصية ، وانما هى ملكية خاصة للأشخاص الذين يعتنقونها وهى تكشف عن شخصياتهم فى المقام الأول . أما عن الشخصيات نفسها فان تشيخوف يعنى بابقائها منفصلة عن نفسه ، فهو يقول لسوفورين فى خطاب مشهور : « انها لا تولد من رذاذ المحيط ، او من افكار سابقة ، لا من « ذهن مثقف » ولا بمحض الصدفة ، وانما هى حصيلة الملاحظة ودراسة الحياة » .

فمن الخطر اذن ان نحاول أن نستخلص من مسرحيات تشيخوف موقفه الفكرى ،لانه لا يبالى ابدا بالأفكار التصورية . وقد قال البروفيسور « كوفاليفسكى » بعد لقاء له معه : « انه لا أثر لديه لما يسمى بالمران الفلسفى ... اما عن فلسفته الخاصة فلا اقول ان له فلسفة ما . فان موقفه من تلك الأمور التى نسميها فى روسيا (مسائل ملتهبة) موقف غير محدد . ان ابسن امامه « كير كجورد » ، وسترندبرج امامه «نيتشة» ولكن تشيخوف يصيح : « الى الجحيم بفلسفة اعظم من فى العالم » . ويعبر عن فكره هو قائلا : « انا لا أكذب على نفسى ولا أستر فراغ عقلى بخرق فكرية انتزعتها من الآخرين .. » انه يحاول على الدوام الدفاع عن مؤلفاته ضد هؤلاء الذين « يبحثون عن الميول بين الأسطر »، فيجرد نفسه من اية أيديولوجية فيما خلا « أيديولوجية » الفن ، فيقول : «انا لست ليبراليا أو محافظا ، لست من انصار مذهب التطور ، ولست راهبا ، ولست غير مبال بالعالم ، أنا أود ان اكون فنانا حرا .. هذا كل ما فى الأمر » (٥) .

وبوصفه فنانا حرا يدخل فى مسرحياته مناقشات اجتماعية وفلسفية وسياسية ، لأن هذه خيوط فى نسيج الواقع . ولكنه حريص

---

(٤) خطابات تشيخوف حافلة بالملاحظات عن أهمية العمل ، الا انه من آن لآخر يتحدث عن لذة الخمول أيضا فيقول : « ان الحياة تتفاق والفلسفة ، فلا لذة بدون خمول ، فان ما لا فائدة فيه هو وحده الذى نجد لذة فيه » . والآراء المتعارضة فى العمل والخمول ، فى الفائدة والجمال ، هى بالطبع من بين الصراعات الرئيسية فى مسرحياته .

(المؤلف)

(٥) يقول « ارنست سيمونز » فى ترجمته الرائعة لحياة تشيخوف ان « جوركى » لاحظ هذه الصفات فى تشيخوف بعد أول لقاء له معه قائلا : « انت فى اعتقادى اول رجل حر قابلته على الاطلاق ، رجل لا يقدس شيئا . فما أجمل ان تعتبر الأدب أول واهم عمل لك فى الحياة » . ومع أن جوركى كان يعتبر تفانى تشيخوف « رائعا » الا أنه هو نفسه كان كاتبا سياسيا أكثر بكثير من تشيخوف ، وطالما لامه تشيخوف على مرونه

(المؤلف)

على الا ينحاز الى جانب ما أو يوحى بحل ما ، فهو يقول مستخدما تشبيه المحكمة المحبب له : « ان واجب القاضى ان يطرح السؤال على المحلفين بطريقة صحيحة ، وعلى المحلفين أن يصلوا الى قرار كل حسب ذوقه » . وحتى هذه الأسئلة نفسها التى تظل بدون جواب ، ثانوية بالنسبة لما يقوم به تشيخوف من تقديم حريص للواقع الموضوعى . فكما أنه يحاول أن يحمى شخصياته من التفسيرات الأخلاقية التقليدية لسلوكهم ، كذلك يحاول الاحتفاظ بكيانهم بوصفهم آدميين معقدين ويحميهم من التعريفات الايديولوجية الضيقة بأنهم حيوانات سياسية(٦) لذلك يزود تشيخوف شخصياته بأدوار طبقية ، ومعتقدات سياسية ومواقف فلسفية ، ولكنه لا يعرفهم ابدا تعريفا تاما بتلك العناصر حتى عندما يريدون هم ذلك . والحق أن معظم فكاهة تشيخوف ناشئة من التعارض الساخر بين آراء شخص ما وبين سلوكه ، كما لو كان هناك تنافر متبادل بين الحيوان السياسى والكائن البشرى .

كذلك ينفر تشيخوف من التأكيدات الدينية ، ولعله أكثر كتاب المسرح علمانية فى المسرح الثورى كله . فهو يكتب الى « دياجيليف » قائلا : « انا انظر بعين الحيرة الى المتدينين من رجال الفكر » . لقد ضل كل من ابسن وسترندبرج طريقهما الى الله فراحا يبحثان عن بديل له ، ولكن يبدو أن النزعة الخلاصية عند تشيخوف(*) لم تستيقظ أبدا ، وبدلا من أن يصور تشيخوف موت العقيدة يقنع بمجرد عرض بطلان الميتافيزيقا وتحليل آثارها فى شخصية الانسان . لذلك نحس فى مسرحياته بفراغ شاسع يأتى التعبير عنه من خلال شخصياته التى تسير فى حزن الى غير غاية أو هدف ولكن بدون أى احساس بالتسامى على الاطلاق . ويبدو أن تشيخوف ـ نظرا لكونه طبيبا ـ لم يكن يؤمن بأى علاج راديكالى ـ فهو يكتب فى عام ١٨٩٢ مؤكدا أنه «طبيب صادق» ومن

---

(٦) يقول « سيمونز » ان تشيخوف كان من الناحية السياسية « يؤمن بالتدرج مع احساس صريح بالمقاييس » ، كان يعطف على الفوران الثورى فى روسيا ولكنه كان يشك كثيرا فى الحركات الثورية المنظمة . كان يؤمن بالتغيير لا عن طريق الأحزاب ولكن عن طريق الأفراد الموهوبين كما قال فى عام ١٨٩٩ : « أنا أؤمن بالأفراد ، وأرى الخلاص فى الشخصيات الفردية المبعثرة فى جميع أنحاء روسيا ـ وقد يكونون مثقفين أو فلاحين ـ فمع انهم قد يكونون قلة ، الا انهم ذوو قوة » وفى هذا يتشابه تشيخوف مع ابسن .
(المؤلف)

(*) المقصود هنا أن يتشبه بالمسيح ويجعل من نفسه الها يحاول أن يعيد صياغة البشر Messianic .
(المترجم)

ثمة فهو مقتنع تماما . مقتنع الى حد السخرية ، بأن المرء لا يمكن أن يتوقع من هذه الحياة الا اسوأ الأمور » . وهذا التشاؤم لا ينعكس على المؤلف لأن تشيخوف الذى يستبعد نفسه من مسرحياته لا يدرج نفسه فى عداد مرضاه . ومع ذلك فان هذا الطبيب عاجز تماما ... عاجز عجز الأطباء فى رواياته . فهو اذ يواجه مرضا لاشفاء منه ـ مرضا ناشئا من فقدان الايمان والأمل والقيم ـ عاجز عن أن يصف دواء ناجعا اكثر من تقيع الأعشاب . ومن ثمة فهو يلقى على المريض محاضرة عن مسئوليته عن حالته الصحية الراهنة ، ولكنه لا يستطيع أن يوصى الا ببعض الأدوية الغامضة للوقاية من اليأس . فاذاكانت انسانية تشيخوف العميقة تجعله عطوفا فان تفكيره الصارم ينبئه بضآلة الأمل .

فى جميع هذه النواحى اذن : بساطة القالب ، وترفع الشخصية ، وثانوية الفكرة ، ينحرف تشيخوف عن التقليد العصرى للثورة الدرامية وفى كل حالة نجد انعدام شخصيته انعداما نظاميا فى تعارض مع انشقاق ابسن وسترندبرج الاندماجى الذاتى . الا أن انعدام شخصية تشيخوف ـ كما ذكرنا آنفا ـ ما هو الا ميزة سطحية ، وتحت هذا السطح يوجد اخلاقى ساخر محذر ، يصوغ وينتقى ، بل حتى يصدر أحكاما كما يفعل كثير غيره من كتاب المسرح الثائرين . ان تشيخوف الواقعى يتظاهر بأن ليس له اى هدف سوى تمثيل الواقع تمثيلا أمينا ولكن تشيخوف الأخلاقى على وعى دائم بغرض اسمى من مجرد المحاكاة فهو يقول : « ينبغى الا يكون الفنان قاضيا لشخصياته » ، وهو فى العام نفسه الذى قال فيه هذا يعود فيقول : « ينبغى الا يصدر الفنان حكما الا على ما يفهمه فحسب » . ويدافع عن اتهامه بانعدام الهدف فيقول :

> ان الفنان يلاحظ ، وينتقى ، ويحدس ، ويجمع .. وهذه العصرفات ذاتها تفترض سابقا وجود مشكلة .. واذا أنكر أحد المشكلة والهدف فى العمل الخلاق فلابد أذن من أن يسلم بأن الفنان يخلق بدون تخطيط ، بدون نية ، وانه فى حالة تخبط مؤقتة .. أنت محق فى المطالبة بأن يتخذ الفنان موقفا شعوريا من عمله ولكنك تخلط بين فكرتين : حل المشكلة والعرض الصحيح للمشكلة . والفكرة الأخيرة هى وحدها اجبارية على الفنان .
>
> (خطاب الى سوفورين ١٨٨٨)

ان تشيخوف ـ بايجاز ـ « يلاحظ ، وينتقى ، ويحدس ، ويجمع» لغرض خاص ـ ليس لمعالجة شرور معينة ولكن لعرضها بدقة ـ وهو

من خلال هذا العرض يقوم ـ بطريق غير مباشر ـ بوظيفته الأخلاقية كفنان .

ويفضل تشيخوف على الدوام أن يحتفظ بأخلاقيته فى القاع ، ولكنه يقر بها علانية ـ مرة واحدة على الاقل ـ عندما يكتب الى «الكساندر تيخونوف » قائلا :

كل ما كنت أبتغى هو أن أقول للناس فى اخلاص : « انظروا الى أنفسكم وانظروا الى ما فى حياتكم من سوء وملل » .. والمهم هو أن يدرك الناس هذا ، لأنهم اذا فعلوا فهم على وجه اليقين سيخلقون لأنفسهم حياة أخرى أفضل . لن أعيش لأراها ، ولكننى أعرف انها ستكون مختلفة تماما ، مغايرة جدا ، لحياتنا الحاضرة . وطالما أن هذه الحياة المختلفة غير موجودة فسأظل أقول للناس مرة بعد أخرى : « أرجوكم افهموا أن حياتكم سيئة ومملة » .

ومع أن اعترافا كهذا ليس من صفات تشيخوف ، الا أن ما يصرح به هنا ضمنى فى جميع مسرحياته الكبيرة . فالحياة الروسية « سيئة ومملة » . انها لا تؤدى الا الى التعفن والتفكك والهلاك ، وما لم يتناولها الإصلاح من خلال الجهود الارادية ، لاتاها انهيار جليدى يقضى عليها كلها .

فثورة تشيخوف اذن موجهة الى نوع الحياة الروسية المعاصرة ، ولكنها ثورة مزدوجة ، تسير فى اتجاهين يبدوان فى الظاهر متعارضين فهو اولا ـ وهذا واضح جدا ـ تأثر على ما فى شخصياته من بلادة ، وفراغ ، وعدم مسئولية ، وقصور أخلاقى ، ولما كانت هذه الشخصيات مثالا على مجتمع الطبقة العليا الاقليمى ، فهو ثائر كذلك على الطبقة الاجتماعية التى تمثلها . وغالبا ما نجد حكم تشيخوف على هذه الشخصيات فى تعليقاته الدرامية القوية عليها ـ فايفانوف « بطل يعوى » يفتقر الى « الحديد فى دمه » وتربليف « ليست له أهداف محددة وقد أدى هذا الى هلاكه » . وهو يقول فى كتابه « ملاحظات » : « يبدو لى أننا ـ نحن الناس المجهدين ، النمطيين ، التافهين ، قد اصبحنا متعفنين جدا .. فهنا حياة لا نعرف عنها شيئا . ان الاحداث الكبرى ستدهمنا ونحن لاندرى كالاطياف النائمة » . هنا يدخل تشيخو نفسه فى اتهامه هذا ، وتؤكد الأميرة « طومانوفا » فى ترجمتها له ، (أنطون تشيخوف : صوت روسيا فى الفسق) مقدار ما كان يعانيه تشيخوف من كسل شخصياته الدرامية واحساسها بالضياع ، وبالملل بنوع خاص . ومع ذلك فقد كانت تروعه هذه المشاعر فقد كتب يقول :

« أنا أمقت الكسل كما أمقت الضعف وبلادة الانفعالات » . ـ وقد نجح في التغلب عليها في عمله . ولكن ليس الأمر كذلك مع شخصياته الأرستقراطية الاقليمية التي صارت عاطلة لا جدوى منها ، شخصيات جميلة ظريفة لاغاية لها في الحياة بعد أن تشعر بالراحة والرضى ، وقد تحطمت ارادتها من جراء حياتها التي تسير في غير اتجاه ما .

ولكن تشيخوف ـ من ناحية ما ـ ينحاز الى جانب شخصياته ، في كونها آخر معقل للاستنارة ضد التفاهة والسوقية والأمية المنتشرة في الحياة الروسية . وضد قوى الظلام هذه ـ التي هي بيئة مسرحياته يوجه تشيخوف أعنف ثوراته (٧) . ولقد كان تشيخوف نفسه مولعا اشد الولع « بالثقافة » .. ولم يكن يعنى بذلك الفكر المثقف (فقد كان يعتبر رجال الفكر منافقين ، مزيفين ، عصبيين ، علي قدر ضئيل من التعليم ، متراخين) ، وانما يعنى مزيجا صوفيا غير قابل للتحديد من الانسانية والدماثة ، والذكاء ، والتعليم ، والتهذيب ، والارادة . وبهذه المقاييس كان يقيس في العادة قيمة البشر . ويستهل تشيخوف خطابا مطولا الى أخيه نيكولاى ، باتهامه « بالافتقار التام الى الثقافة » . ثم يستطرد الى تحديد خصائص القوم المثقفين ثقافة حقة بطريقة ذات مغزى كبير ، فمن بين ما يقوله ان هؤلاء القوم يحترمون الشخصية الانسانية ولذلك فهم دائما ذوو جلد ورقة ، ومجاملة ، وامتثال . وهم يتفاضون عن الضجيج ، والبرد ، واللحم الذى زاد طهوه ، والحذلقة ، ووجود الغرباء في بيوتهم ، وهم صادقون ويخشون عدم الصدق كما يخشون الشيطان نفسه .. وهم لا يجعلون أنفسهم موضع السخرية لكي يستثيروا العطف ، وهم ليسوا تافهين .. وهم يكتسبون احساسا بالجمال » .. ثم يحذر نيكولاى « من الهبوط تحت مستوى بيئتك » ؛ وينصحه « ان ما أنت في حاجة اليه هو العمل المستمر ليلا ونهارا ؛ والقراءة الدائمة ، والدراسة ، وقوة الارادة » .

ولقد كان تشيخوف ـ الذى كانت تجرى في عروقه دماء الفلاح ـ يتنبأ بنهوض أفراد مثقفين من بين أية طبقة في المجتمع مهما تكن متواضعة ولكنه لم يجعل الفلاح مثلا أعلى كما فعل تولستوى ، كما أن النفعية

---

(٧) يقول « سيمونز » ان « مشاعر الثورة » بدأت تنمو عند تشيخوف حوالى عام ١٨٩٨ عندما عبر عنها في مجموعة قصص تتناول « التطلع الى الحرية ، والتحرر من جميع التقاليد الخانقة في الحياة ، من حشد السلطة ، وغباء الموظفين ، من كل ما يطغى على الروح البشرية او يحط منها » .

(المؤلف)

الفظة فى الطبقة الوسطى كانت تملأه اشمئزازا . واذا كانت هناك حقيقة عامة تحزنه فى الحياة الروسية فهى النمو السرطانى للرثاثة ، وسوء الهندام ، والقذارة ، والغباء ، والقسوة بين سواد الشعب ، واذا كان هو يمقت البلادة والتراخى بين شخصياته التى تنتمى الى الطبقة العليا ، فما ذلك الا لأنهم — هم أيضا — يكتسحهم التيار شيئا فشيئا وتعوزهم الارادة لصده . ذلك لأنه اذا كانت طبقة الأعيان الروسية تمثل الجمال بدون فائدة ، فان البيئة الروسية تتصف بالفائدة بدون جمال ، وهؤلاء الذين لديهم قوة الارادة اللازمة لا تكون لديهم فى اغلب الأحوال الثقافة أو التعليم اللازمان . والصراع بين الطبقات العليا المثقفة ، وبيئتها المذهلة ، وبين قوى النور وقوى الظلام ، هو المادة الأساسية لمعظم مسرحيات تشيخوف التى يتناولها وهو يتناوب أكلا جانبى ثورته المزدوجة .

ومن ذلك نرى أن « ديفيد ماجارشاك » يغالى بعض الشىء فى قوله ان مسرحيات تشيخوف الناضجة — هى مسرحيات « شجاعة وأمل » ولكنه محق تماما فى تأكيد الهدف الأخلاقى الذى يبتغيه تشيخوف من محاكاة الواقع . ان تشيخوف لم يخطط أبدا برنامجا من أجل « الحياة كما يجب أن تكون » . بل ان ثورته — شأن معظم الفنانين العظام — ثورة سلبية فى معظمها ، ومن الخطأ تفسير التعبيرات العارضة عن التفاؤل الخيالى التى ترد فى ختام مسرحياته كدليل على « الشجاعة والأمل » (فهى أشبه بدفاع يائس ضد العدم واليأس) . الا أن من الخطأ أيضا التسليم بأن تشيخوف يشعر بالتشاؤم الذى يتخلل مسرحياته أو القنوط الذى تشعر به شخصياته المنهزمة ، فكل من عرفه شهد بمرحه وفكاهته وانطلاقه . واذا كان هو يتوقع دائما ما هو أسوأ ، فقد كان دائما يأمل فيما هو أحسن . لقد كان المطلوب من تشيخوف الواقعى ان ينقل بدقة الأحوال المروعة للحياة فى الأقاليم بدون تأكيدات مزيفة أو تفاؤل لا أساس له ، ولكن تشيخوف الاخلاقى كان على ايمان بالتغيير وموجز القول أن تشيخوف لا يعبر عن ثورته برسم صورة للمثل الأعلى الأمر الذى يعتبر ماسا باحساسه بالواقع ، ولا بمجرد محاكاة الواقع الأمر الذى يعتبر ماسا بهدفه الاخلاقى ، وانما كان يعبر عن ثورته بنقد الواقع فى نفس الوقت الذى يعرضه فيه ، فهو لا يعلق على الواقع ، وانما يجعل الواقع يعلق على نفسه . وهكذا نجد أنه بينما يبدو مظهر مسرحياته غارقا فى الملل والضجر والأبخرة الروحية ، اذا بأعماقها مشحونة بالطاقة والشقاق .

لقد وصفت بعض خصائص الطبقة الخارجية لفن تشيخوف ؛ فلنلق

الآن نظرة على الطبقة الداخلية ، التى هى انسب مكان للكشف عن ثورة تشيخوف . وهذه الثورة ــ كما اوضحت بالفعل ــ تتخذ شكلين ، فهى موجهه : ١ ــ ضد الشخصيات ، ٢ ــ وضد البيئة او القوى التى تشد الشخصيات الى اسفل . أما فى الشكل الأول فان تشيخوف يستخدم المهزلة (الفارس) بوجه عام ، وفى الثانى يستخدم الميلودرامة .

والمهزلة والميلودرامة نموذجان مسرحيان من النوع الذى يستنكره تشيخوف بوصفه نوعا غير طبيعى ، ومع ذلك فهو يستخدمهما سرا بقدر ما يستخدمهما معاصروه ولو أنه على وجه العموم يخفيهما بعناية . لقد لفت كل من « ديفيد ماجارشاك » و « اريك بنتلى » انظارنا الى عنصر المهزلة فى مسرحيات تشيخوف ، وهوالعنصر الذى كان «ستانسلافسكى» يتجاهله بصفة عامة فى الاخراج والذى كان يغفل عنه القراء غير المنتبهين الذين كان يلهيهم عن ذلك انشغالهم بأشجان تشيخوف المحركة للعواطف ان تشيخوف كاتب ممتاز من كتاب المهزلة ، وهو يستخدم الفودفيل بحرية وصراحة فى مسرحياته ذات الفصل الواحد . وهو ينصح «سوفورين » قائلا : « فى مسرحيات الفصل الواحد يجب أن تكتب هراء مطلقا .. تلك هى قوتها » . أما فى مسرحياته الطويلة فان وظيفة المهزلة فى نقل الهراء اقل منها فى نقل الشعور بالسخرية . ومسرحيات تشيخوف زاخرة ــ بالطبع ــ بالمهرجين ، بل ان جميع شخصيات تشيخوف ــ على وجه التقريب ــ باستثناء بطلاته الشابات البريئات (نينا ، سونيا ، آيرينا ، آنيا) ــ فيهم جانب بهلوانى : اضطراب « تريبليف » ولعثمته بعد مشاجراته مع أمه ، محاولة « فانيا » التى دبرها فى يأس للاغتيال ، تدحرج « تروميلوف » على السلم بعد خروجه غاضبا من عند « مدام رانفسكى » ــ ليست هذه الا أمثلة قليلة على تجريد تشيخوف لشخصياته من الاحترام لكى يصدر عليها حكماكوميديا لأن تشيخوف يستخدم المهزلة كوسيلة للهجو ، ليبعدنا عن شخصية ما لكيلا نشعر بعطف كبير على ما تحس به هذه الشخصية من اشفاق مزيف على نفسها أو حزن مصطنع .

الا ان الأهم من ذلك هو استخدام تشيخوف للميلودرامة ، لأنه يخفى ذلك بطريقة اشد دهاء . وأنا لا اقتصر هنا على الاشارة الى الحيل الميلودرامية (وقد علق كثيرون على ضعف تشيخوف حيال انزال الستار بطريقة مؤثرة فى نهاية الفصل وغالبا ما يحدث ذلك بعد طلقة مسدس فان حادث قتل او انتحار ، أو محاولة قتل تحدث فى كل مسرحية فيما عدا « بستان الكرز » حيث يحل محل انطلاق الرصاص صوت اشبه

بصوت أوتار قيثارة مقطوعة وصوت فأس) (٨) . وانما أشير أيضا الى استخدام تشيخوف للقالب الميلودرامى ، فان كل واحدة من مسرحياته الناضجة وخصوصا « بستان الكرز » مشيدة وفق نموذج ميلودرامى واحد ، الصراع بين أحد المغتصبين وضحاياه ، بينما يتطور الفعل فى كل منها تطورا ميلودرامياً واحدا : تجريد الضحايا من ميراثهم الحق شيئا فشيئا .

وتسهل علينا ملاحظة هذا الصراع الخارجى اذا نزعنا كل شىء دخيل على الخطة (المستترة) متجاهلين استغلال تشيخوف للباعث والشخصية ففى « النورس » يغوى « تيجورين » « نينا » ويقضى عليها ، وتنبذ « مدام آركادينا » أبنها « تريبليف » الشبيه بهاملت نبذا روحيا . وفى « الخال فانيا » تسرق « يبلينا » عشيق «سونيا » السرى « آستروف » بينما يسرق « سربرياكوف » ميراث « سونيا » ويولد عند « فانيا » خيبة أمل تقتل روحه . وفى « الشقيقات الثلاث » ، تطرد « ناتاشا » بالتدريج أسرة « بروزوروف » من بيتهم الريفى وفى « بستان الكرز » يطرد « لوباهين » مدام « رانفسكى » و « جاييف » ويستولى على بستانهما ويحيله الى مصيف . وفى كل حالة نجد أن الفعل الرئيسى ، وهو الطرد ، يتمثل رمزيا من خلال صورة رئيسية تمثل ما يتعرض للنهب والسرقة والدمار . ففى « النورس » نجد أن « تريبليف » يقتل العصفور الذى يمثل « نينا » التى يحطمها رجل « ليس لديه شىء أفضل من ذلك يفعله » . وفى الخال فانيا نجد الغابة « صورة لانحطاط تدريجى لا يحطئه أحد » ، تقترن بحياة الأسرة الآخذة فى الانحطاط عن طريق القصور المحض . وفى « الشقيقات الثلاث » نجد بيت « بروزوروف » وقد أصبح خواء بعد أن أخلته « ناتاشا » كما لو كان ذلك بفعل عش من النمل الأبيض . وفى « بستان الكرز » نجد البستان الشهير يتحطم مزقا تحت ضربات الفأس التجارية . ان كل مسرحية ـ ويمكن استثناء «النورس» ـ تصور انتصار قوى الظلام على قوى الاستنارة ، أو تدهور الثقافة فى العالم العصرى الفج .

أما ما يحول دون رؤيتنا تلك الملامح الميلودرامية ، فهى الطريقة غير

---

(٨) يفيض « مارجارشاك » فى هذه النقطة وما يتصل بها من التكنيك المسرحى مثل مثلث الحب عند « سكريب » الذى هو مركزى فى جميع مسرحيات تشيخوف عدا « بستان الكرز » ، (وحتى هنا يبدو فى الخطة الفرعية التى تشمل ياشا ، ودنياشا ، وابيهودوف) . وينبغى أيضا أن نلاحظ مثابرة تشيخوف على استخدام مشهد الحب الذى يقاطعه شخص ما .. وهى حيلة استعارها من « تورجنيف » . ولا يحول دون ظهور هذه الحيلة بمظهر المسرحية الصارخة سوى تناولها فى دقة شديدة .

(المؤلف)

العـادية التى تستتر بها · وأبعد حيل الاخفاء أثرا عند تشيخوف ـ من الناحيـــة التكنيكية ـ هى دفن الحطة («الفعل غير المبـاشر» كما يقول ماجارشاك) ، بحيث تجرى الأعمال العنيفة والذرى العاطفية خارج المسرح او فيما بين الفصول · بهذه الطريقة يستطيع تشيخوف أن يتحاشى الأزمة الميلودرامية فيخفى الصراع الخارجى بالتجاوز عن الحادث والتركيز على النتيجة · ثم يختتم تشيخوف الفعل قبل الانعكاس الميلودرامى التقليدى، أو انتصار الفضيلة على الرذيلة ، وهو يأتى بدلا من ذلك بانعـكاس من اختراعه هو ، انعكاس نجد فيـه الشخصيات المنهزمة تنفض عن نفسـها حياتها القديمة وتبدأ فى التطلع الى الحياة الجديدة · غير أن الأهم من ذلك لله ، أنه يرفض ـ كما لاحظنا من قبل ـ أن تقوم شخصياته بدور البطل الشرير التقليدى ، ففى الحطة المدفونة يقوم المغتصبون بأعمالهم بينما يتألم الضحايا ، ولكن تشيخوف يجعل الحطة ثانوية بالنسبة للأشخاص ،يحول انتباهنا من السياق الى البـــاعث ، ويجعلنا نرجىء حكمنا على الفعل · وهكذا نرى أنه فى حـين أن حمل « نينا » من « تريجورين » وهجـره اياها هما من الحيل المـألوفة فى شخصية مغوى النساء النذل فى العصر الفكتورى ، الا أنه أشد رخاوة وامتثالا من أن نعتبره شريرا(٩) ، وعـلى أية حال فان تخليـــه عن « نينا » يتم بين الفصـــول · كذلك يبدو « سربرياكوف » شخصا لا ضرر منه ، متقلبا مصابا بالوسواس أكثر مما يبدو حاقدا شريرا ، و « لوباهين » يتمثل لنا بصورة أكيدة صديقا للعائلة خدوما ، ذا غاية ، عطوفا على الأسرة · وناتاشا فى « الشقيقات الثلاث » هى وحدها التى يمكن اتهامها بالشر المتعمد . ولكن تشيخوف كان حريصا على واد صفاتها السيئة تحت خصالها الأخرى لكى يخفى تأثيرها الضـار على أسرة « بروزوروف » ·

كما أن تشيخوف يخفف الأسى الميلودرامى بالحـــد من عطفنا على الضحايا . ففى معظم الأحوال تبدو تلك الضحايا مسـئولة الى حد كبير عن كل ما يحدث لهـا . وليس معنى هذا ـ كما قال بعض الناس ـ اننا لا نحزن لسوء حظهم ، ولكن لما كان تشيخوف يبرز قصورهم ، وعدم تحملهم المسئولية، وضياعهم ، نستنكر نحن أيضا عجزهم عن مقاومة مصـيرهم . وعلى ذلك فنحن لا نتذكر عشق « تريجورين » المصحوب بالضجروأنانية « آركادينا » فحسب ، وانما نتذكر أيضا سذاجة « نينا » وسير «تربليف»

---

(٩) يشير « ستانسلافسكى » فى كتابه « حياتى فى الفن » الى هـذه الشخصية بقوله « تريجورين النذل المزركش بالحب » مما يدل على اساءة فهمه للدور الذى قام بتمثيله فى مسرح الفن بموسكو . وعلى أية حال فان تشيخوف لم يرض عن أدائه وكتب يقول « لقد أسقمنى أن أراه » .

(المؤلف)

بدون هدف . لا نتذكر نفخة « سربرياكوف » الكذابة وبلادة « يلينا » فحسب ، وانما نتذكر أيضا تواكل « فانيا » وادمان « آستروف » للخمر ، وليس وقاحة ناتاشا وجشعها فحسب ، ولكن كذلك لاوهام الفارغة التى تراود « بروزوروف » عن موسكو ، وليس انتصار « لوباهين » فحسب ولكن كذلك تبذير مدام رانفسكى وانعدام نفوذها، فى كل حالة يحرص تشيخوف على موازنة الأسى بالسخرية فيتحاشى الاستجابات المعهودة فى المسرح التقليدى بنقل التركيز على ما هو ميلودرامى الى ما هو طبيعى وجوى مغلفا الحوادث الأوجية المتطرفة بطبقات من التفاصيل المألوفة .

واليك على وجه الدقة الأثر الذى كان تشيخوف يبتغى تحقيقه ، فهو يقول : « فلتكن الأمور التى تجرى على المسرح مركبة وبسيطة معا مثلما تجرى فى الحياة . فهؤلاء مثلا قوم يتناولون وجبة طعام على المائدة ، مجرد تناول وجبة طعام ، ولكن فى ذلك الوقت نفسه تأتيهم السعادة أو تتحطم حياتهم » .

اذن فالسطح المنسوج للوجود هو لديه وسيلة لاخفاء تحكمه فى تناول المصير البشرى ، فالسياق التافه للحياة اليومية الروتينية يخفى احساسه بالاطراد ، والتطور ، والأزمة . وتشيخوف ينجح فى تحقيق هذه الأهداف الى حد أن النقاد الأنجلو ساكسونيين طالما نددوا بمسرحياته بوصفها غامضة خالية من الفعل ، ولا قالب لها . فهذا هو « ولتر كير » فى أمريكا ـ على سبيل المثال ـ يقول انها متقلبة المزاج ، لا أعصاب لها ، غير مسرحية ، بينما يشكو « دزموند مكارثى » فى انجلترا من أنها لا تتضمن موضوعا سوى خيبة الامل وجو من التنهدات ، والتثاؤبات ، ولوم الذات، والفودكا ، والشاى الذى لا ينتهى ، والمناقشات التى لا نهاية لها ، ومبعث هذه الملاحظات السطحية هو بالطبع قوة تشيخوف غير العادية على خلق الجو ، ومع أن المخرجين اقتفوا أثر «ستانلافسكى»(١٠) فراحوا يميلون الى

---

(١٠) كان غرام « ستانسلافسكى » بالمؤثرات الصوتية دائما مصدر خلاف طريف بينه وبين المؤلف ، فبعد أن أدخل ستانسلافسكى صوتياته المألوفة فى بستان الكرز ، قال تشيخوف فى أحد الأيام فى فترة هدوء أثناء التجارب « ياله من هدوء جميل آ ما أروعه فنحن لا نسمع طيورا ، ولا كلابا ، ولا حماما ، ولا بوما ، ولا ساعات ، ولا اجراس زحافات ، ولا صراصير» . فقد كان ستانسلافسكى يرى أن هذه المؤثرات الصوتية « واقعية » ، لكن تشيخوف قال مرة لميرهولد : « ان خشبة المسرح فن ، توجد صورة رسمها « كرامسكوى » صور فيها وجوها بشرية بمنتهى البراعة . فلنفرض انه مسح انف واحد من هذه الاوجه ووضع مكانها أنفا حقيقية . ستكون الانف « واقعية » ولكن الصورة ستفسد ، ومما يدعو الى الرثاء ان نجد كثيرا من الواقعيين المحدثين يقتفون أثر ستانسلافسكى وطريقته فى الواقعية وليس طريقة تشيخوف .

المؤلف)

المبالغـــة فى استخدام تشيخوف للمؤثرات الصوتية الايقاعية ، (حفيف القلم ، موسيقى الجيتار ، العطس ، الغناء ٠٠ الخ) ٠ الا أنه لاجدال فى أن تشيخوف يهيىء ـ من خلال هذه الوسائل ـ صورة وهمية شـاعرية للواقع المائع ٠

ومن ناحيـــة أخرى نجد أن مؤلفـات تشيخوف ـ كما يؤكد النقاد المحدثون ـ تتميز بما يتميز به قضيب من الصلب من قوة مرنة ، فالصنعة من الدهاء بحيث لا تكاد ترى ٠ وهكذا فى حين تبدو شخصياته كائنة فى جيوب منعزلة من الخواء اذا بها جميعا أجزاء من نسيج وثيق من البواعث والنتائج المتشابكة ٠ وهكذا فى حين يبدو أن الحوار يتسكع بدون هدف فى مناقشات تدور حول غلايات الشاى الباردة (ساموفار) ، أو الحالة فى موسكو ، أو درجة حرارة الأرض ، اذا به يؤدى بطريقة اقتصادية عـددا كبيرا من الوظائف الدراميـة الجوهرية : يكشف عن الشخصية ، يسـير الفعل ، يكشف عن الموضـــوع ، يثير فى المتفرجين حالة مشابهة لحـــالة الشخصيات ، يحـول الانتباه عن الحوادث الميلودراميـة التى تفور تحت سطح الحياة الأملس ٠ وعن طريق هذا التكنيك الأصـــيل كل الأصالة والذى لا يمكن تقليده ، يمارس تشيخوف وظيفته كواقعى وكأخلاقى معا ، ويعرب عن مقاومته للحياة العصرية بشكل جمالى خالد ٠

ولتوضيح الملاحظات السابقة ننتقل الآن الى دراسة تفصيلية لاثنين من مسرحياته توضح كل منهما جانبا مختلفا من ثورة تشيخوف ٠ ان مسرحيات تشيخوف الأربع الناضجة هى كلهـا بالطبع روائع ، ولكن « الشـقيقات الثلاث » و « بستان الكرز » تعتبران بالاجماع قمة نجاحه من ناحيـــة الموضوع والتـكنيك ٠ وفى حين تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا يجعلهما نقيضين طريفين ، فانهما تشبهان مسرحياته الأخرى تشابهـــا يعطينا فكرة شاملة ، ان لم تكن مستوعبـة تماما ، عن طريقة تشيخوف الدرامية ٠

تمت كتابة « الشقيقات الثلاث » فى بداية عام ١٩٠١ ، بعد أربعة أعوام من كتابة « الخال فانيا » ٠ وقد كتب معظمها فى « القرم » حيث كان يستشفى من مرض السل الذى سرعان ما أودى بحياته ٠ وكان قـد نشر قبل ذلك بعام قصة قصيرة بعنوان « فى الأخدود » ، بها من التشابه مع المسرحية ما يكفى للظن بأنها كانت صورة تمهيدية ٠ فحوادث القصة تدور فى قرية اقليميـة تسمى « أوكليفو » ، قرية عادية تافهة يعرفهـا الزوار بأنها المكان « الذى فيه أكل شماس الـكنيسة كل الـكافيار فى الجنازة » ، لم يحدث أبدا فيهـا ما هو أشد اثارة من ذلك ٠ ومع هذا ، كما هى العادة عند تشيخوف ، تجرى أحداث غير عادية فى ذلك المكان

العادى • وأهم التطورات ـ فيما يتعلق بما نحن بصدده ـ هو تطور المرأة « آكسنيا » التى تزوجت واحدا من ابنى « تسيبوكين » ، وهو رجل مسن كريم ، صاحب حانوت • و « آكسنيا » التى تزدرى الأسرة تجوب أنحاء المدينة فى خلاعة فى ملابس تظهر صدرها ، وهى على صلة علنية برجل غنى صاحب مصنع • فاذا تزوج ابن « تسيبوكين » الآخر فتاة اسمها « ليا » ـ فلاحة هادئة ، مذعورة رقيقة ـ تشتد الغيرة عند « آكسنيا » ، واذا ما وضعت « ليا » ولدا ، تصب عليه الماء المغلى فتقتل الوليد ، وتقتل آمال الأسرة • وبدلا من أن تنال « آكسنيا » جزاءها تمضى تمرح وتزدهر فى القرية الى أن تتمكن فى آخر الأمر من طرد حميها وأسرته من بيتهم •

من الواضح أن تشيخوف استقى من هذه القصة فكرته عن « ناتاليا ايفانوفنا » الشهوانية الطموح الضارية التى تحرم فى النهاية أسرة « بروزوروف » من ارثها ، وهو عمل يدور فى بيئة مدينة حقيرة سوقية، تبعث على الضجر بحيث تستطيع الحط من شأن أكثر سكانها ثقافة • ولكن « الشقيقات الثلاث » أشد تعقيدا ودسامة وغموضا من « فى الأخدود » • ذلك أن تشيخوف يصقل التجاعيد الميلودرامية فى القصة ، بتخفيف السفالة الفاسقة للمرأة « ناتاشا ـ آكسنيا » ، ويزيد القصة دسامة باضفاء جوى عسكرى ، وتحويل أسرة « تسوبوكين » البورجوازية الصغيرة الى أسرة « بروزوروف » التى تنتمى الى الطبقة العليا التى لا عمل لها • ولكن الفكرة الأساسية واحدة ، وكذلك موازنة تشيخوف الحريصة بين المؤثرات الداخلية والخارجية التى تتعرض لها الشخصية ، وهو عنصر متوافر فى جميع مسرحياته الناضجة .

ففى « ايفانوف » نجد أن تدهور البطل يتقرر فى معظمه من الداخل، ونظرية « بوركين » ، وهى « أن بيئتك هى التى تقتلك » ، لا تلقى الا الرفض باعتبارها « كلشيها » ، مجردا من أى فكر • ولكن البيئة فى « الشقيقات الثلاث » تقوم بدور هام فى الهزيمة التدريجية التى تصاب بها الشخصيات الرئيسية ، بينما تظل نقائصهم النفسية مكتومة نسبيا.

ان قوى الشر فى هذه المسرحية من العناد والصمود بحيث تجعل عنصر الشفقة عند تشيخوف أشد سيطرة مما هو فى العادة • ويروى ستانسلافسكى أن تشيخوف دهش فى أثناء القراءة الأولى للمسرحية فى « مسرح الفن » ، لأنه ـ كما يروى المخرج ـ « كان قد كتب كوميدية سعيدة واعتبرناها نحن جميعا مأساة • بل لقد بكينا عند قراءتها » • ولعل ستانسلافسكى قد غالى فى روايته عن استجابة تشيخوف ، فهو لم يسمها « كوميديا سعيدة » وانما كان حريصا جدا على أن يسمى

« الشقيقات الثلاث » « درامة » ، وهذا هو التصنيف الوحيد من نوعه الذى يطلقه على مسرحياته ، كما يقول « مارجاشاك » · ومن المؤكد أن المسرحية ليست مأساة ، ولكنها ، أبأس ما كتبه تشيخوف على الاطلاق· ومن المؤكد أن المؤلف لا يدخل بهلوانيته المعهودة الا قليلا · ومع أن فى المسرحية «بنطلوناتها»(*) ، الا أنهم أشد تعقيدا فى أحداث البيت من أن يستثيروا فينا أكثر من بضع بسمات ، بين الآن والآخر : فان «كوليجين» مثلا بحذلقته اللطيفة وعدم احساسه بالحزن الى حد يثير الجنون ، هو مع ذلك قواد يثير الشفقة · و «تشيبوتيكين» السكير على الرغم من سخافته ينقلب فى النهاية الى شخص عدمى منعزل · وفوق ذلك يبدو أن تيارا من القضاء المحتوم يسرى فى البيت ، وهو تيار لا ينقطع الا فى فترات الأعياد القصيرة ، وحتى تلك الفترات تنتهى بسرعة على يد « ناتاشا » المشئومة · وعلى الرغم من رغبة « ماجارشاك » فى أن نقرأ المسرحية باعتبارها اثباتا مرحا للحياة ، فليس فيها ما يدعو الى المرح أو الأثبات صحيح أن تشيخوف يعرض كالعادة نفاد صبره من أوهام شخصياته الرئيسية ، ولكن كونها ضحايا أمر يتضح هنا أكثر من وضوحه فى معظم الشخصيات المماثلة · واذا كانوا هم جميعا يتحملون تبعة جزئية عن مصائرهم (الأمر الذى يفسر لماذا لم يكن تشيخوف يريد من ممثلى ستانسلافسكى أن يبالغوا فى أداء أدوارهم) فان معظم التبعة تقع على « ناتاشا » التى تمثل قوى الظلام التى تنهش حياتهم ·

ان « ناتاشا » هى أكثر الشخصيات التى خلقها تشيخوف حقدا ومرارة ، فهى بورجوازية مدعية « وصولية » ليست فيها خصلة افتدائية واحدة · وكل واحد يؤكد وقاحتها ، وروحها الانتقامية ، وافتقارها الى الثقافة ، وحتى « آندريه » الذى يحاول أن يكون منصفا ، يرى أن فيها شيئا لا يجعلها تفضل حيوانا صغيرا أعمى كثيف الشعر · وهى على أية حال ليست مخلوقا بشريا · ان المرأة فى أغلب الأحوال تقوم بدور هدام فى مسرحيات تشيخوف · ولكن اذا كان من الممكن أن تنقلب « مدام آركادينا » بسهولة الى احدى بطلات سترندبرج (فهى لديها نفس الرغبة فى السيطرة على الرجال) ، واذا كانت (يلينا) ـ «طائر الفريسة الظريف» ـ ذات شبه سطحى بـ « هيلدا وانجل » عند ابسن ، الا أن تشيخوف فى العادة يقاوم اغراء تصويرهما بهذه الجرأة · ومن ناحية أخرى فان «ناتاشا» فريدة فى بواعثها السوداء ، وحرى بها أن تكون أحد أفراد أسرة «هميل»

(*) الاشارة هنا الى شخصية « بنطلون » وهى الشخصية المضحكة الشهيرة فى الكوميديا ديللارتى الايطالية ·

(المترجم)

مصاصى الدماء ، فتمتص قوت الشعوب ، وتحطم المنشئات ، وتضارب فى تجارة البيوت • انها نبت خبيث فى بيئة خيرة ، وانتصارها فى النهـاية هو انتصار للشر المحض ، مهما يحاول تشيخوف أن يخفى ذلك • اذن ، فعلى الرغم من قوام المسرحيـــة السميك نجد خيطا من الفعل ، لا يكاد يرى ، منتشرا بدقة وأناقة فى نسيج المسرحية ، وهذا الخيط هو تحطيم « ناتاشا » لأسرة « بروزوروف » • فمنذ اللحظة التى تدخل فيها البيت فى نهاية الفصل الأول لتقبل عرض آندريه بالزواج الى أن تضمن سيطرتها فى آخر المسرحية ، نجد أن عملية التجريد والطرد مستمرة بدون هوادة•

الا أنها عملية تسير بخطى وئيدة ، فان التجريد يبدأ عنـدما يرهن « آندريه » البيت لدى البنك لكى يسدد ديون المقامرة ، ولكن «ناتاشا»، وهى خصم أخطر من البنك ، تتولى مقاليد الأمور من هنا • فهى لم تنتزع كل المال فحسب ، وانما هى منهمكة طوال المسرحية فى نقل الأسرة من غرفة الى أخرى الى أن نقلتهم جميعا فى النهـاية الى خارج البيت تماما • ويتسـتر طموح « ناتاشا » وراء الهواجس الأمومية وحب النظـام ، وهى عواطف لم تبد أبدا داعية الى الاشمئزاز بهذا الشكل • ففى الفصل الثانى نراها تتأهب لنقل « آيرينا » الى غرفة « أولجا » حتى تكون لـ « بوبيك » الصغير غرفة أدفأ • وفى الفصل الثالث تستعد لنقل « أنفيسا » خادم الأسرة العجوز ، لأنها أصبحت غير ذات نفع • وفى الفصل الأخير ، وبعد أن أقامت أولجا وأنفيسا فى أحد المساكن الحكومية و « آيرينا » فى غرفة مفروشة ، تعد العدة لنقل آندريه من غرفته ليفسحها من أجل الوليـدة « صوفى » • ولما كان من المحتمل أن تكون صوفى هى ابنة «بروتوبوبوف» عشيق « ناتاشا » فان التجريد يكون بذلك قد اكتمل بطريقة رمزية ، ولن ينقضى زمن طويل قبل أن يكتمل بطريقة حرفية فيطرد « آندريه » آخر أسرة « بروزوروف » من البيت كله •

ويصور تشيخوف هذه العملية عن طريق تناوله الحريص للمناظر • فالفصـــول الثلاثة الأولى تجرى حوادثها فى مناظر داخلية يزداد ضيقها شيئا فشيئا ، الى أن نرى فى الفصل الثالث غرفة أولجا وآيرينا مزدحمة بالناس والستائر والأثاث • أما الفصل الأخير فتدور حوادثه فى الخارج• والمناظر الخارجية تروى القصة رواية بصرية : لقـد أصبحت الأسرة الآن خارج بيتها ، فهذا آندريه يدفع عربة الطفل حول البيت فى دوائر آخذة فى الاتسـاع ، وهذا « بروتوبوبوف » (الذى لا نراه أبدا) قابع مطمئن فى الداخل فى غرفة الاستقبال مع ناتاشا • الا أن ناتاشا لم تفرغ بعـد من أمرها ، لأنها مصممة على انتهاك ما هو خارج البيت أيضا • فبعد أن تتطلع الى خارج البيت برهة تعرب عن اعتزامهـــا قطع أشجار الشربين

والاسفندان التى يعجب بها « توسنباتش » أشد الاعجاب ، وهذا عمل من أعمال التجريد يسبق عملا مماثلا فى « بستان الكرز » .

ويتضح التناقض بين ناتاشا وأسرة « بروزوروف » ، كما يقول ماجارشاك ، فى حادث الحزام الأخضر الذى تنتقم فيه ناتاشا لنفسها من استهانة تتوهم أنها وجهت اليها فتنتقد حزام آيرينا بعد أكثر من ثلاث سنوات ، ووقاحتها مدعمة بالعبارات الفرنسية المتكلفة واساءتها للخدم. بل ان خيرا من ذلك لتبيان التناقض ، تلك الحريق التى تشتعل فى المدينة فى بداية الفصل الثالث . ففى هذا المنظر يضع تشيخوف نفخة ناتاشا الحديثة النعمة ازاء الانسانية الفطرية عند أسرة بروزوروف ، بمقارنة مواقفهما من ضحايا الحريق . فوفقا لوصف تشيخوف للمثقفين فى خطابه الى نيقولاى(«انهم يتغاضون عن وجود غرباء فى البيت») تعرض الشقيقات بسخاء استضافة من لا بيوت لهم ، ولكن ناتاشا تساورها المخاوف من أن يصاب أولادها بمرض ما . وهى عندما تفكر فى من لا مأوى لهم تفكر فيهم كأشياء فى حاجة الى الرعاية قائلة : « يجب أن يكون المرء دائما على استعداد لمساعدة الفقراء ، هذا واجب الأغنياء » . ثم تأخذ فى الثرثرة عن الانضمام الى جمعية لمساعدة الضحايا ، متخذة من البر والاحسان ذلك الموقف المجرد من الشخصية ومن الانسانية الذى اخترعته الطبقة الوسطى لا عن كرم ولكن عن شعور بالذنب وسعى الى المنزلة .

ولما كانت الحريق ازمة خارجية تأتى لتصعيد الأزمة الناشبة فى الداخل (ولتحويل الأنظار عنها فى الوقت نفسه) ، فهى تصور كذلك ميول« ناتاشا » الهدامة . فالحريق ـ كما يقول « ماجارشاك » ـ وثيقة الشبه بتلك الحريق التى تحطم بيت آل بروزوروف . ومصير الضحايا ارهاص بمصير الأسرة « فهم جميعا فى الشارع » ، وناتاشا تربط بين الحادثتين ربطا رمزيا . واذ تمشى « ناتاشا » فى غرفتها وهى تحمل شمعة ، توحى « ماشا » بهذا الربط بقولها : « انها تمشى كأنما هى التى اشعلت النار فى المدينة » . ولكن ناتاشا التى هى رمز اشعال الحريق هى فى الوقت نفسه رمز اطفاء الحريق . فهى « دائما .. على حذر خشية أن يحدث خطأ ما » ، فتظل غادية رائحة فى البيت تطفىء الشموع وتطفىء ـ أيضا ـ كل ضحك ومرح فى الأسرة . وهى فى سبيل صحة طفلها « بوبيك » تنهى حفلة الكرنفال . ان وظيفتها أن تطفىء البهجة وتنشر الكآبة واليأس ، وهى فى ذلك شبيهة بـ « سربرياكوف » الذى يلقى الماء البارد على الفاصل الموسيقى الذى أعدته «يلينا» و « سونيا » فى « الحال ڤانيا » .

ولا حاجة بنا الى القول أن الصراع بين «ناتاشا» و «آل بروزوروف»

هو دائما غير واضح فان « اندريه » وشقيقاته اما ان يكونوا على قدر كبير من الأدب الجم ، واما ان يكونوا اشد انهماكا فى مشاكلهم الخاصة من ان يعلقوا على نشاط « ناتاشا » ، واذا كانت هى واعضاء الأسرة يحتك كل منهم بالآخر كثيرا طوال المسرحية ، الا انهم لايدخلون ابدا فى جدل علنى . وبدلا من أن يصور تشيكوف لنا علاقات « آل بروزوروف » مع ناتاشا ، يعرفنا بهم فى ظل بيئتهم ، مركزا على ضياع هذه الأسرة السامية المقتدرة التى تعيش فى محيط قط خسيس . ومن الناحية الأخرى نجد ان ناتاشا هى التجسيد الحقيقى لهذه البيئة ــ فهى بنت البلد وتعيش فى البيت ــ ولذلك فانها هى والبيئة هما فى الواقع قوتان مرتبطتان تعملان فى اتجاه واحد . وعلى ذلك فان سطح « الشقيقات الثلاث » واعماقها يسيران فى خطى نمو متوازيين . فان ماتقوم به ناتاشا من تجريد تدريجى لآل بروزوروف هو الفعل المدفون ، فى حين أن تدهور حالهم التدريجى فى بيئتهم هو الفعل الذى يطرد فى أعلى . وفى كلتا الحالين نجد ان الصراع بين الثقافة والسوقية هو الموضوع الأساسى .

وهذا الصراع واضح منذ الأسطر الأولى للمسرحية عندما نجد الشقيقات الثلاث ــ وهن صورة حزينة بالألوان الزرقاء والسوداء والبيضاء ــ يعربن لأول مرة عن تبرمهن بالحاضر والاشتياق الى حياتهن الماضية . ذلك ان « آل بروزوروف » اسرة ذات تعليم عال كانت تقيم فى موسكو ثم انتقلت منذ احد عشر عاما مع رب الأسرة الضابط العسكرى الذى تولى قيادة احدى وحدات المدفعية فى الأقاليم . ومع أطراد الفعل يوضح لنا تشيخوف أن الأسرة بعد موت عائلها حاولت التكيف مع البيئة الجديدة : « أولجا » بالتعليم فى احدى المدارس ، « ماشا » بالتزوج من ناظر المدرسة المحلية ، « آيرينا » بالتنقل فى عدة أعمال ، « آندريه » بالتزوج من « ناتاشا » والانضمام الى المجلس الريفى . ولكن جميع هذه المحاولات تبوء بالفشل . وبما انهم يعتبرون حياتهم الحاضرة نوعا من النفى اللاارادى ، فهم الآن معلقون فى قلق بين تمجيدهم للماضى ومقتهم لاقامتهم المؤلمة فى الريف .

والماضى بطبيعة الحال وثيق الصلة بموسكو ، التى يرونها من خلال ذكريات مهزوزة ، مدينة تغمرها الشمس ، والأزهار ، والنعيم ، والمشاعر الرقيقة ــ أو بكلمة واحدة « الثقافة » ــ فى مقابل مدينتهم بما فيها من برد ، وغباء ، ووحشة . وفكرتهم عن موسكو فكرة وهمية ، شأنها شأن آمالهم فى العودة اليها ، فهى حلم باطل مقصود منه الا نطيق معه صبرا ، وتذمرهم الذى لا ينتهى خال من الشجاعة ومن الجاذبية معا . ومع ذلك فان هواجسهم المشتركة عن حقارة مدينتهم ووحشيتها وتشابهها

الملل ، هى هواجس صادقة الى حد مزعج . ففى الفصل الرابع يصفها اندريه بقوله :

لقد جاءت قريتنا الى الوجود منذ مائتى عام ، وتعيش فيها مائة الف نسمة ، وليس بينهم واحد لايشبه الآخرين ، فلا قديس فى الماضى أو الحاضر ، ولا رجلا متعلما ، ولا فنانا ، ولا رجلا واحدا على قدر من نباهة الذكر بحيث يوحى بالحسد أو الرغبة فى الاقتداء به .. وهناك أثر سوقى وقح يطغى على الاطفال ، والشرارة الالهية خامدة فيهم ، وهم يصيرون الى مخلوقات ميتة واحدة تدعو الى الرثاء ، كلهم متشابهون تماما ، كآبائهم وأمهاتهم ..

فى هذا الحديث ـ ولعله كان مقصودا كهجوم على الجمهور لأن تشيخوف اشترط أن يهدد « اندريه » الجمهور بقبضته وهو يلقيه ـ يعبر تشيخوف عن ثورته على الأحوال المروعة فى المدينة الاقليمية . (١١) فهى مكان لابد أن يشعر فيه أى رجل ذى احساس رقيق بأنه « غريب ووحيد » ، لأنها بدون ثقافة ، بدون فن ، بدون انسانية ، بدون تفوق ، « وتأثيرها السوقى الطاغى » قادر على أن يجعل من كل من يعيش فى محيطها بهيما » .

ويتجلى تأثير المدينة بأقصى حالاته فى « تشيبوتيكين » الذى يحتمى من خيبة آماله فى الخمر والصحف ، ومن عجزه المهنى فى عدمية عميقة: « ربما يخيل الينا أننا نعيش فحسب ، ولكن الواقع أننا لسنا هنا على الاطلاق » . فكما أن « آل بروزورف » يستجيبون الى بيئتهم بصنع نسيج من الأوهام عن موسكو ، كذلك يستجيب « تشيبوتيكين » بالتصريح بأن ما من شىء فى العالم حقيقى ، وان « ذلك لا يهم » .

وآل بروزوروف على علم بأن المدينة تحولهم الى بهائم ايضا ، الامر الذى يفسر يأسهم . فماشا ، التى ترتدى السواد لتعرب عن كآبتها دائما ضجرة . وايرينا دائما متعبة . وأولجا تعانى من صداع مستديم

---

(١١) عبر تشيخوف عن آرائه هذه فى الحياة الاقليمية فى قصته « حياتى » (١٨٩٧) حيث يلقى البطل حديثا شبيها جدا بحديث « اندريه » : « كيف لا يوجد فى واحد من هذه المنازل شخص أتعلم منه كيف أعيش ؟ ان مدينتنا تعيش منذ مئات السنين ، وطوال هذا الوقت لم تنجب رجلا واحدا ذا نفع للبلد .. ولا واحدا .. انها مدينة لا فائدة منها ولا ضرورة لها ، وما من أحد يأسف عليها اذا هى غاصت فى الأرض على حين فجأة » . ولعل كراهية تشيخوف للريف ناجمة عن مشاعره ازاء مسقط رأسه « تاجونروج » التى وصفها بأنها : « قذرة ، موحشة ، فارغة ، بليدة ، أمية » .

(المؤلف)

اما « آندريه » اخـــوهم الموهـــوب فهـــو يســـير فى حيـــاته على غير هدى ووراءه « فيرابونت » الهرم كما لو كان اله الحقد . وهم فى هذا الجو الذى لا حياة فيه يجفون ، وتتساقط ثقافتهم عنهم كمـزق من جلد ميت ، وكل منهم يتساءل : « اين ذهبت كلها ؟ » فمهما يكن من امر ذلك الشىء الذى جعلهم يبدون غير غاديين فى موسكو فهو ليس هنا سوى غلاف زائد عن الحـــاجة ، لا فائدة له ولا ضرورة ، مصيره الى النسيان التدريجى . فاندريه الذى تلقى تعليمه ليحتل مكانة ممتـــازة بعد تخرجه فى الجامعة ، يتولى وظيفة تجعل تعليمه لا معنى له . وماشا التى كانت من قبل عازفة بيانو بارعة قد نسيت الآن كيف تعزف كما نسى « تشيبوتيكين » دراسته الطبية ، وكما اخذت العائلة تنسى ما انجـزته فى شبابها الحافل بالآمال . وهكذا يتراوح آل بروزوروف بين العصبية واليأس وهم يتحـللون ويتفككون فى بيئـــة ينزل فيهـــا كل شىء الى الصـــفر :

ايرينا (منتحبة) : اين ؟ اين ذهبت كلها ؟ اين هى ؟ اوه ، يارب يارب ! لقد نسيت كل شىء .. كل شىء متشابك فى عقلى .. لا أتذكر الكلمة الايطالية لنافذة او سقف .. انا انسى كل شىء . كل يوم انسى شيئا جديدا ، والحياة تمر سريعة ولن تعود ابدا ، ونحن لن نذهب الى موسكو ابدا .. ابدا .. انا اعـرف اننا لن نذهب ..

الحياة تمر سريعة ، والزمن كالغـــراب يلتهم الآمال ، والأوهام ، والتوقعات ، مستهلكا عقولهم وأرواحهم واجسادهم التى تتقدم بخطى سريعة مملة نحـو الموت . (١٢)

---

(١٢) يعمل تشيخوف على تصعيد هذا الأثر باستخدام تكنيك قلده فيما بعد « صمويل بيكيت » فهو يجعل الزمن يمر بينما يبدو أن الزمن متوقف . ان فعل المسرحية يستغرق ثلاث سنوات ونصف سنة ، ومع ذلك فان كل فصل يبدو سائرا فى أعقاب سابقه كما لو لم ينقض زمن على الاطلاق . وهناك تشابه طريف بين تشيخوف وبيكيت ، لأن تشيخوف كانت لديه فكرة عن تاليف مسرحية مشابهة لـ « فى انتظار جودو » . ويصف « سيمونز » هذه المسرحية التى لم تكتب بقوله : « فى الفصول الثلاثة الأولى تناقش الشخصيات حياة البطل وتنتظر مجيئه بتوقعات عظيمة . ولكنهم يتلقون فى الفصل الأخير برقية تعلن موت البطل » .
(المؤلف)

ولكن فى حين أن هذا النوع من الثقافة فى سبيله الى أن يصبح منسيا ، فان آل بروزوروف يحاولون الاحتفاظ بجيب حضارى فى أرضهم اليباب الموحشة ، ويفتحون بيتهم لأنواع محددة من المناقشات الفكرية والنشاط الفنى . وهذه المناقشات تعبر على وجه العموم عن تفاهة البيئة المحيطة ، ولكن تبرز من آن لآخر فى تلك السهرات أفكار حقيقية . ويحضر هذه المناقشات حلفاء آل بروزوروف الثقافيون ، وهم الضباط العسكريون المرابطون فى المدينة . ويقول ستلانسلافسكى أن تشيخوف كان يعتبر العسكريين « حملة رسالة ثقافية لانهم بمجيئهم الى اقصى أركان الأقاليم يجلبون معهم مطالب جديدة من الحياة والمعرفة والفن والسعادة والمرح » . وتوحى « ماشا » بموقف تشيخوف عندما تلاحظ الفرق بين أهل المدينة الجافين والضباط المهذبين بقولها : « يوجد بين المدنيين بصفة عامة كثير من الأشخاص الغلاظ ، السيىء الطباع ، السيىء النشأة » ، ولكن « أفضل الناس تهذيبا واحتراما وتربية فى مدينتنا هم جميعا فى الجيش » . وانجذابها الى الكولونيل « فيرشينين » يرجع من ناحية ما الى تهذيبه الفائق ، لأنه مقترن فى ذهنها بما عهدته فى موسكو من ظرف وفتنة . فلعله يذكرها بأبيها (وهو الآخر مقترن بالثقافة) لأنه كان يعيش فى نفس الشارع ، وكان ضابطا فى فرقة أبيها ، وهو الآن قائد كتيبة أبيها القديمة . و « ماشا » التى تنجذب الى الرجال المتعلمين (فهى تزوجت «كوليجين » لأنها كانت تظن خطأ انه اذكى الرجال) تجد لها رفيقا مثقفا مناسبا فى « فيرشينين » ، لاريب فى هذا ، وحتى تبادلهما الحب ينبىء عما بينهما من تقارب ثقافى ، فهو يتمتم لحنا تكمله هى ، وهذا مايسميه « ماجارشاك » : « أشد تصريحات الحب اصالة فى تاريخ المسرح بأكمله» والواقع ان «كونجريف» يستخدم تلك الوسيلة نفسها تقريبا بين «ميلامانت» و « ميرابيل » عندما يكمل هو قصيدة من شعر « وولر » بدأتها هي ، ولكن الاثنين فى كلتا الحالين يعربان عن انسجامهما الغريزى وترفعهما الفائق على غيرهما من العشاق .

واذ تحاول « ماشا » التنفيس عن طريق ايجاد صلة خارج نطاق الزواج تبوء بالفشل ، تحاول « ايرينا » أن تجد بديلا لوظيفتها فى العمل وشريكها الروحى فى هذا ، ولو أنها لاتحبه ، هو « توزنباخ » لأنه هو الآخر يبحث عن الخلاص فى عمله ــ بأسلوب تولستوى ــ مستقيلا من عمله ليعمل فى مصنع طوب . ولكن ايمان « ايرينا » بكرامة العمل يتحطم شيئا فشيئا عندما تقوم بأعمال كئيبة فى مكتب للتلغراف وفى مجلس المدينة ، ففى هذه المنطقة ليس للعمل اى معنى أو هدف جوهرى . وفى الفصل الأخير تتطلع آيرينا الى « حياة جديدة » بوصفها مدرسة . ولكن

امامنا حياة اولجا الأكاديمية المثبطة كدليل على أن هذه « الحياة الجديدة» ستكون كسابقتها غير ناجحة . وعندما يقتل « توزنباخ » فى مبارزة مع « سوليونى » (الذى كان يستغله) ، لا تتلقى حتى ابسط كلمات التعازى عن زواج لا حب فيه .

كل شىء يضيع من الأسرة . واذ تتلاشى ثقافتهم وتتقادم حياتهم ، تشق قوى الظلام والجهل طريقها كغربان الجيفة ، متأهبة لاختطاف العظام الأخيرة . الا ان هناك بعض الشك فى أن هذه حالة مستديمة . والسؤال الذى تطرحه المسرحية فى النهاية هو ما اذا كانت هزيمة «آل بروزورف» تحمل اى معنى قاطع ، فهل سيكون لآلامهم أثر فى نهاية الأمر على بيئتهم بطريقة ايجابية ما ؟ وهذا سؤال لا جواب له فى المسرحية ، ولكن مناقشته لا تنتهى بين « فيرشينين » « وتوزنباخ » اللذين تتناقض آراؤهما تناقضا صارخا كما تتناقض شخصيتاهما . فان فيرشينين — الشديد التعاسة — يتمسك بنظريات متفائلة ، بينما توزنباخ — وهو مرح بدون سبب — متشائم أشد التشاؤم (١٣) . وهذا الضراع الذى يقدم الينا عادة فى خطوط عريضة ، متصل اتصالا خفيا بمصير آل بروزورف فمثلا عندما تقول ماشا : « ان قدرا كبيرا مما نعرفه لا لزوم له » ، يغتنم فيرشينين الفرصة ليعبر عن آرائه :

> ثم ماذا ؟ .. لا أظن أن هناك مدينة بهذا القدر من الغباء والوحشة بحيث لا لزوم فيها للمثقفين والمتعلمين . فلنفرض أن من بين المائة الف نسمة الذين يعيشون فى المدينة ، التى هى بالطبع بدون ثقافة ومتخلفة عن الزمن ، لا يوجد الا ثلاثة على شاكلتك . لا حاجة الى القول انك لا تستطيع أن تقهر جحافل الظلام من حولك ، وشيئا فشيئا وبينما الحياة تمضى بك ستضيع فى الزحام . سنأخذ الحياة خير ما فيك ، ولكنك مع ذلك لن تختفى بدون أثر ما . فقد يظهر بعدك ستة على شاكلتك ، ثم اثنا عشر ، وهكذا الى أن تتكون أغلبية من أمثالك . وفى غضون مائتى عام او ثلثمائة ستكون الحياة على الأرض جميلة رائعة فوق أى تصور .

اى ان فيرشينين ، بتوقعه تحول المنطقة المحيطة تحولا نهائيا على أيدى أمثال آل بروزورف ، يؤمن بسير الحضارة سيرا تقدميا نحو الكمال

---

(١٣) لعل تشيخوف يقدم هنا تناقضا فسره ذات مرة فى رسالة الى « ليديا آفيلوفا » فى سياق تفسير ما قيل عن كآبة موضوعاته وشخصياته : « لقد قيل لى ان الأشخاص المتصفين بالرزانة والاكتئاب يكتبون كتابة مرحة بينما كتابات الأشخاص المرحين تكون دائما مقبضة » . وتشيخوف — مثل توزنباخ — شخص مرح ذو آراء كئيبة .

(المؤلف)

وسيكون هذا الكمال قائما على أساس تشابك الصلات فى المستقبل بين الجماهير الجاهلة والصفوة المثقفة (« كما تعلم ، لو كان العمل متحدا مع الثقافة ، والثقافة مع العمل ») وهذا هجين من الجمال والنفع .

ومن ناحية أخرى نجد توزنباخ أشد تشاؤما ، فهو اذ يعجز عن رؤية أى تدبير فى سقوط عصفور أو هجرة الطيور ، يشك فى مقدرة أحد على التأثير فى أى شيء :

لن تكون الحياة كما هى عليه الآن بعد مائتى عام أو ثلثمائة ، بل مليون عام . ان الحياة لاتتغير ، بل تظل ساكنة وفقا لقوانينها التى لادخل لنا فيها ، أو التى لن نعرفها أبدا على أية حال .

ان آراء فيرشينين تحيى الأمل فى ان للحياة معنى قاطعا ما ، أما آراء توزنباخ فتحدو الى عدم المبالاة والاستكانة المؤلمة . هذا هو الصراع المتكرر بين التفسير التقدمى والتفسير الجامد للتاريخ ، صراع لا حل له ، كالحياة نفسها (١٤) .

وفى الفصل الأخير نستمع الى مجمل لكلتا وجهتى النظر بدون أن تلتقيا . ويستعد الجيش للرحيل عن المدينة ، وهو رحيل محزن لانه لا يعنى انتهاء علاقة ماشا مع فيرشينين فحسب ، بل كذلك تفكك آخر متراس ثقافى . ويتوقع توزنباخ أن يحل « الضجر المخيف » بالمدينة ، ويقول أندريه (وهو يذكرنا بدور ناتاشا الرمزى) : « كما لو كان شخص ماقد وضع فوقها مادة اطفاء» . ان ختام طريقة آل بروزورف فى الحياة على وشك القدوم . فقد أصبحت ماشا عصبية تتملكها الوساوس ، واولجا تقوم بعمل تكرهه ، واندريه الذى يشبه ناقوسا باهظ الثمن سقط وتحطم وقد صار ضعيفا مطية للنساء ، وأيرينا وحدها هى التى تحتفظ ببعض الأمل ، ولكن حتى هذا الأمل سرعان مايتحطم . فالأسرة كلها تواجه الحقيقة فى النهاية « لاشيء يسير كما نشتهى » .. فحلم موسكو لن يتحقق أبدا ، لقد دهمتهم جحافل الظلام . وفى الجنازة التى تختم المسرحية تفكر الشقيقات الثلاث فى مستقبلهن كما كن فى مستهل المسرحية .. يفكرن فى ماضيهن ، بينما اندريه يدفع عربة الطفل ، وكوليجين يضج ويصخب ، وتشيبوتيكين يدندن لنفسه فى خفوت .

---

(١٤) ان خطابات تشيخوف توحى من آن لآخر بانه يتفق مع فيرشينين أكثر مما يتفق مع توزنباخ على مسألة التقدم . فهو يقول فى خطاب الى « دياجيليف » فى عام ١٩٠٢ : « ان الثقافة الحديثة ما هى الا بداية مجهود نحو مستقبل عظيم ، مجهود سيستمر لعشرات الآلاف من السنين ... » . ولكن تشيخوف يحرص كعادته على ألا يقحم آراءه الخاصة على شخصياته الدرامية .

(المؤلف)

وتأكيداتهم التى تبين الأثر القوى لراى فيرشينين فى الحياة ، حافلة بالرجاء والتوقع بدون تفسير . ماشا تعرب عن تصميمها على التحمل والبقاء ، وايرينا تؤمن بأن « الوقت سيأتى عندما يعرف كل واحد سبب كل هذا ، واولجا تؤكد ان « آلامنا ستصبح بهجة لهؤلاء الذين يعيشون بعدنا ، ويستتب السلام والسعادة على الأرض ، وسيتذكرون من عاشوا قبلهم ويباركونهم فى عطف ورحمة » . ان الموسيقى المرحة التى تعزفها الفرقة العسكرية تبعث فى الشقيقات الثلاث الرغبة فى الحياة . ولكن الموسيقى تتلاشى ببطء . فهل يتلاشى الأمل هو الآخر ؟ ان تساؤل اولجا القلق عن الحياة (« لو كنا نعرف .. لو كنا نعرف !.. ») هو تساؤل كأنما يوحى برد تشيبوتيكين الانكارى (« لا يهم ، لا يهم ») . وتشاؤم توزنباخ يبلغ اقصى اشكال العدمية . وبهذه النغمة ـ الجدل المنطقى بين الأمل واليأس فى موقف الهزيمة ـ تنتهى احلك مسرحيات تشيخوف .

ان تشيخوف يصور فى « الشقيقات الثلاث » انهيار الصفوة المثقفة امام قوى الظلام ، وهو فى « بستان الكرز » يتعرض للمشكلة نفسها من وجهة نظر كوميدية ساخرة . ذلك أن « بستان الكرز » ، التى كتبها وهو يحتضر وبصعوبة كبيرة ، هى اكثر مسرحياته الطويلة سخرية .. وهكذا كان القصد منها . ففى عام ١٩٠١ ، عندما كانت المسرحية فى بداية تكوينها فى عقله ، كتب الى « اولجا كنيبر » يقول : « ان المسرحية التالية التى اكتبها لمسرح الفن ستكون قطعا فكاهية .. فكاهية جدا .. على الأقل هذه نيتى» . ولعل العبارة الأخيرة غمزة موجهة الى ستانسلافسكى (كان تشيخوف يستنكر اتجاهه الى جعل « شخصياتى اطفالا باكية ») ومع أن ستانسلافسكى اساء فى النهاية فهم « بستان الكرز » واعتبرها دراسة رزينة للحياة الروسية ، فان تشيخوف كان دائما يصر على انها « ليست درامة* بل كوميديا تكاد تصل الى حد المهزلة فى بعض اجزائها . »

واهمية العنصر الفكاهى فى المسرحية تحدونا الى الظن بأن تشيخوف يؤكد الجانب الآخر لثورته . فبدلا من الاقتصار على استثارة عطفنا على ضحايا الصراع الاجتماعى ، اذا به الآن يسخر من هؤلاء الضحايا ايضا . وبدلا من أن يقدم صورة سوداء لشخصية المستغل اذا به يصوره بمزيد

(*) أود ان الفت نظر القارىء الى أن كلمة درامة drama لها معنى آخر غير « مسرحية » ، فهى تطلق الآن على « المأساة العصرية » ، ولعل هذه انسب ترجمة تمييزا لها عن المأساة اليونانية أو التراجيديا .

(المترجم)

من العمق والتوازن . ان التغير هنا في الدرجة ، أى أن تشيخوف لم يغير موقفه السابق وانما عدله فحسب ، ومازال تجريد الضحايا يثير تيارات الشفقة التى ينبغى الا نغفل عنها . ومع ذلك فان تشيخوف فى «بستان الكرز» أشد فى نفاد صبره مع شخصياته المثقفة المتعطلة ، ويبدومصيرهم النهائى هنا أشد جدارة وعدلا .

وليست سخرية تشيخوف موجهة الى شخصياته فحسب بل كذلك الى الموقف الذى يجدون أنفسهم فيه . فالمسرحية من بعض النواحى هجو للميلودرامة التقليدية من خلال عكس التقاليد الميلودرامية . ولكى نوضح هذا القول نقارن بين « بستان الكرز » وبين مسرحية اخرى تشبهها شبها مظهريا عجيبا وهى : « الأوكترون » (١٨٥٩) ومؤلفها : « ددیون بوسیکولت*» . وهى ميلودرامة تجرى حوادثها فى جنوب امريكا قبل الحرب الأهلية ، وهى بيئة تتيح للمؤلف مزيجا من الأنماط التقليدية وموضوعا هاما عن مكافحة الرق . فكما أن بعض الخطب التى يلقيها بعض من يتظاهرون بالدعوة الى الغاء الرق تذكرنا بين آن وآخر بخطب « تروفيموف » ضد رقيق الأرض فى روسيا ، كذلك يذكرنا مكان المسرحية فى جنوب الولايات المتحدة بالبيئة الاقطاعية فى «بستان الكرز» واهم من ذلك ، فيما نحن بصدده ، بعض أوجه التشابه المعينة فى الخطة والشخصيات . ذلك أن « الأوكترون » على غرار « بستان الكرز » تدور حول ضيعة قديمة موروثة عن الأجداد وبيعها ورهنها ، والضيعة هنا تسمى تريبون Terrebone وهى ملك « مسز بيتون » ، سيدة ارستقراطية لطيفة من الجنوب تذكرنا بمدام رانفسكى بما لديها من فراغ الطبقة البائدة وثقافتها . كذلك نجد ان لمسز بيتون ــ كما لمدام رانفسكى ــ ابنة متبناة هى (زو » الأوكترون ، وهى ــ مثل فاريا ــ بمثابة مدبرة بيت الأسرة . وهناك صديق الأسرة ، يانكى اسمه « سالم سكدر » يحوم حول البيت على غرار « سمينوف ــ بشتشيك » » . بل هناك حتى خادم عجوز ــ زنجى مسن اسمه « بيت العجوز » ــ يخدم الأسرة باخلاص مثل « فيرس العجوز » . وتطور خطة المسرحية ينطوى على تشابه اقوى بين المسرحيتين لأنها تدور حول محاولات « جيكوب ماكلوسكى » ــ وهو رئيس عمال شرير ــ لاغواء « زو » وامتلاك الضيعة عندما تعرض فى

(*) هو Dion Boucicault مؤلف مسرحى بريطانى الأصل (١٨٢٢ ــ ١٨٩٠) هاجر الى الولايات المتحدة فى عام ١٨٥٣ وكان له فيها نشاط مسرحى كبير ، والمسرحية المشار اليها عنوانها بالانجليزية The Octroon وهو الشخص الذى يكون جده الثامن زنجيا .

(المترجم)

المزاد . ولا ينقطع التشابه الا فى ختام مسرحية « بوسيكولت » : فان نوايا ماكلوسكى الشريرة تنكشف وتستقر الاسرة فى ضيعتها الموروثة .

انا لا أزعم ان تشيخوف كان على علم بمسرحية بوسيكولت، ولكن المادة تقليدية الى حد كبير ، ومن المؤكد أن تشيخوف كان يعرف ميلودرامات « الرهن » الفرنسية التى اتخذها بوسيكولت نموذجا يحتذيه ، لانها كانت عماد المسرح التجارى الروسى . وسواء آمنا أم لم نؤمن بأن الأدب الجاد الهازل كان واحدا من أهداف تشيخوف فى مسرحية « بستان الكرز »، فان انحرافه عن القالب الميلودرامى مايزال أمرا هاما . فان الضحية الرقيقة « مسز بيتون » تصبح «ليوبارانفسكى » العديمة المسئولية والتى تحطم نفسها . و (زو) الفتاة المستقيمة الخيرة الوضيعة المولد تصبح « فاريا » الباكية الشبيهة بالراهبة . والصديق المرح (سالم سكدر) يصبح المهرج المعدم « بشتشيك » . والخادم العجوز الذى يدعو الى الرثاء « بيت » يصبح « فيرس » الهرم الذى يدعو الى الضحك . و (ماكلوسكى) الشرير الذى يبرم شاربه يصبح « لوباهين » الكريم ذا القلب الحنون . وفى كل حالة ينجح تشيخوف فى ادهاش المتفرجين بعكس النمط المنتظر ، اذ يحيد الضحايا ويعقد من يضحون بهم . وبدلا من علاقة الغاصب والمغتصب الصريحة بين ماكلوسكى وزو ، يقدم تشيخوف علاقة غرامية ملفقة تدعو الى الرثاء بين لوباهين وفاريا ، نجد فيها الرجل أشد سلبية من المرأة . اما بيع ضيعة الأجداد فهو ليس نتيجة لقوى شرخارجية « سرقة ماكلوسكى لأموال الرهن » بل نتيجة قصور الاسرة نفسها وعدم كفايتها . وفى النهاية ، وهذا طبيعى ، ينعدم الانعكاس الميلودرامى المنتظر تماما : فالشرير لاينهزم ، والضيعة لاتعود .

الا ان تشيخوف يقدم مفاجأة اخرى بادماج خطة مشابهة يتم فيها فعلا الانعكاس المنتظر ، ولكن بطريقة تافهة تماما . فكما أن مدام رانفسكى تحاول فك رهن ضيعتها باقتراض مال من الكونتيسة ، كذلك يقترض « سمينون ــ بشتشيك » بجنون من الأسرة لفك الرهن عن ضيعته . . والفارق هو انقاذ ملكية بشتشيك مؤقتا . لقد اكتشف رجل انجليزى نوعا من الطين الابيض فى أرضه ، وقد باع له بشتشيك حق استخراجه . أن تشيخوف يضاعف السخرية ، بجعل بشتشيك يسدد جزءا من المال الذى اقترضه ، جزءا لا يكفى بطبيعة الحال لانقاذ بستان الكرز ، وقد فات الأوان لانقاذه حتى لو كان كافيا . ويبدو أن ما يقوله تشيخوف هو أن الأمور غير العادية قلما تحدث فى الحياة الواقعية ، فاذا حدثت كان أثرها غير ذى معنى . فكما أن محاولات زوجة فيرشينين الانتحار تصبح تافهة بعد تكرارها ، كذلك يكون حظ بشتشيك الطيب أشد تفاهة

وأسرع زوالا من أن ينقذه أو ينقذ اسرته . وهكذا يلف تشيخوف لغة بارعة حول القالب الميلود رامى ، فهو اذ يدخل نجاح بشتشيك غير المنتظر يبرز فشل الاسرة غير المنتظر .

ونستطيع أن نقـــدم مزيدا من الايضاح لطريقة تشيخوف الفريدة بمقارنة « بستان الكرز » بمجموعة أخرى من المسرحيات القريبة الشبه بها . لأن البيئة الاجتماعية التى تجرى فيها المسرحية ـ انتقال السلطة من الأرستقراطية الاقطاعية الى البورجوازية الصاعدة ـ ينسبها الى المسرحية ذات الصراع الاجتماعى أو التغير الاجتماعى . وفى معظم المسرحيات التى من هذا النوع تعطف مشاعر الفنان على النظام القـديم بينما يوجه النقد الى الطبقة الصاعدة بوجه عام لاخلالها بالتقاليـــد والدرجات . فشكسبير مثلا ينقد بقسوة « مالفوليو » الحديث النعمة لصعوده فوق مرتبته . وموليير يقوم بتشريح الادعاءات الأرستقراطية لمسيو « جوردان » فى مزيد من العطف على الطبقة الوسطى ولكنه لا يقل عن ذلك سوء قصد . والصراع المعهود فى عصر « عودة الملكية » بين الذكاء الصحيح والذكاء المزيف هو فى الواقع دفاع عن الأسلوب الأرستقراطى التقليدى ضد سوقية مقلديه من أفراد الطبقة الوسطى . وفى القـرن التاسع عشر عندما كاد صعود البورجوازية أن يستتب فلا يجدى معها أى قدر من الاستهزاء ، يكف الفنان عن تناول هذا الموضوع فى سخرية. ان سترندبرج فى « مس جوليا » ينظر الى الحرب بين الطبقـــات نظرته الى صراع مؤلم وهو لا يكاد يخفى ـ تحت التظاهر بعـــدم الانحياز ـ عطفه على الطبقة النبيلة التى ينتمى اليها المحارب المهزوم . ونجد فيما بعد مواقف مشابهة لهذا ازاء ذلك الصراع فى الأفلام السينمائية مثل فيلم رينوار « الوهم الكبير » ، وفى الروايات مثل رواية فولكنر «المزرعة» وفى المسرحيات مثل مسرحية وليامز « عربة ترام اسمها الرغبة » .

ومن المؤكد أن تشيخوف يشاطر هؤلاء الفنانين بعض المشاعر الطبقية فهو حتى عندما يكشف عن قسوة النظام القديم وعدم مبالاته ، يستثير الاشتياق والحنين الى هذا النظام، لأن شخصياته الارستقراطية ظريفة من ناحية ولأن الماضى يرى من خلال ضباب رقيق من الذاكرة والأسف من ناحية اخرى : فان « فيرس » الذى يعتبر تحرير رقيق الأرض «كارثة» يرى الماضى زمان الكياسة والأسلوب ، والنظام ، «والجياد طول الطريق» بينما يرى الحاضر عفنا ، مختلطا ، متداعيا . « فى الأيام الخوالى كان عندنا جنرالات ، وبارونات ، وادميرالات يرقصون فى حفلاتنا الراقصة واليـــوم ندعو كاتب البريد وناظر المحطـة ، ومع ذلك لا يتلهفـــان على الحضور » . فى الأيام الخوالى ، كما يقول ، « كان الفلاحون

يعرفون مكانهم ، والسادة يعرفون مكانهم . أما الآن فالكل مختلط ولا تمييز بينهم » . وهذا النظام المختل الذى يراه «فيرس» وفيه ـ كما يقول هاملت ـ « يقترب أصبع قدم الفلاح من كعب جليس الملك بحيث يخدشه» هو الذى تصوره المسرحية بالتفصيل . فان « دنياشا » خادم مدللة رفيقة تدعى انها سيدة ، وهى مغالية فى تصنعها وتشبهها بالطبقة العليا فى الزى والمسلك ، حتى انها تستفز « لوباهين » الى تقريعها « يجب ان يعرف المرء مكانه » ، فى حين أن السفالة الخبيثة للخادم المتأنق « ياشا » هى لزوم حتمى لذوقه الوقح الكاذب فى ارستقراطية وهو فى ذلك شبيه بالخادم « جان » فى « مس جوليا » . حقا ان كل شىء مختلط . لقد أختل البيت . كل واحد يتأخر فى النوم ، والخدم يسمحون للصعاليك بقضاء الليل فيه . والشخص الذى يتحدث عن الثقافة والتاريخ والأدب فى لغة المواربة التى يتحدث بها العصاميون فى العلم ، وهو الكاتب الثقيل الظل « ابيهودوف » .

واختلاط ادوار الطبقات يتمثل بوضوح فى الفعل الرئيسى للمسرحية لان « لوباهين » وهو ابن احد عبيد الأرض ، يحرز نجاحه هو الآخر بفصم علاقة اجتماعية تقليدية . واذا كان هو خاليا من اى تصنع أو تكلف (فلاحا كنت أنا ، وفلاح الآن انا) الا انه قد قطع شوطا طويلا منذ الضرب الذى كان ينزل به وهو طفل . واذا كان هو فى غاية العطف على الاسرة ، الا انه فى الواقع جلادها الذى يكمل القضاء على أسلوب الحياة القديم . وعلى الرغم من كريم خلقه ، الا انه لا يستطيع أن يكبت شعوره بالانتصار . ذلك الشعور المنبثق من وعيه الطبقى عندما يفوز بالضيعة فى النهاية : « لقد اشتريت الضيعة التى كان فيها ابى وجدى عبدين حيث لم يكن يسمح لهما حتى بدخول المطبخ » . وهو كما يصف نفسه : « خنزير فى حانوت الحلوى » يحطم محتويات البيت الهشة بذراعيه اللتين اعتاد ان يطوح بهما ، فهو فى الفصل الثالث بعد أن أسكرته السلطة والكونياك ، يقلب احدى الموائد . ويكاد يقلب احد الشمعدانات وهو فى آخر الأمر ينقلب على بستان الكرز ، رمز التقليد الثقافى الذى قضى عليه هو ، فيقتص من أطرافه .

ولكن اذا كان « لوباهين » يقوم بوظيفة الشخص التشيخوفى المستغل ، فاننا نجد من ناحية اخرى أن خلقه يتفق ودوره. ان «جاييف» يصفه بأنه « وغد وضيع المنبت» وانه« لئام نقود » ، و « تروفيموف » ينعته بأنه « حيوان متوحش » يلتهم « كل ما يأتى فى طريقه » ،وكلاهما على خطأ تام ، ذلك انهما ـ على غرار « دكتور لفوف » العديم الاحساس

فى « ايفانوف » ـ يحكمان على الناس بمقاييس نمطية مزيفـــة . لأن « لوباهين » ، على عكس « ناتاشا » ، لاحقد لديه ابدا ولا كراهية ولاادعاء ولا وقاحة ، واذا كان له أثر هدام فان بواعثه بريئة تماما . وقد حرص تشيخوف على تأكيد خصـــال لوباهين الفائقة فى خطـــاب بعث به الى ستلانسلافسكى : « ان لوباهين ليس بالطبع الا تاجرا . ولكنه شخص طيب بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، ويجب أن يتصرف بمنتهى اللباقة كرجل مهذب بدون صفار أو خداع .. » . فهو رجل مهـذب لأنه نجح فى الارتقاء فوق بيئته على الرغم من اصله الوضيع . وبدلا من ان يكون عدوا للثقافة والمشاعر الرقيقة ، نجد أن لديه استعدادات هائلة لتقبلها وحتى « تروفيموف » فى احدى لحظات الـكرم ، يشير الى « نفســه الرقيقة الطيبة » .

والحق أن « لوباهين » هو اشد شخصيات المسرحية ايجابية . فهو الذى يجهد نفسه فى وجـه مصاعب متزايدة ليوقظ الاسرة من غفلتها وهـو وحـــده الذى يبدو ذا طاقة وهـدف واخلاص . بل ان من بين السخريات الكثيرة فى « بستان الكرز » انه حين يضـع « تروفيموف » نظريات عن العمل (يجب أن يتخلى الانسان عن تمجيد نفسه . يجب على الانسان ان يعمل ، ولا شيء غـير ذلك) اذا بلوباهين يطبقها فى هـدوء وبدون أن يضـع نظريات . فعلى الرغم من تأكيـدات « تروفيموف » الرائعة عن الانسانية والتقـدم التى يتفوه بها بصفـة عامة كأنما يخطب فى ميدان عام ، الا انه هو البلادة مجسمة . فهو يكون نائماعندمانسمع عنه اول مرة ، وهو من ذلك النوع المصاب بمرض النوم الثقافى ، فهـو « طالب أزلى » تعوزه القدرة على نيل درجته العلمية . واذا كان هو ينعى على الطبقة الروسية المثقفة ما هى عليه من « قذارة وســوقية وبلادة آسيوية » الا انه هو نفسه على قدر كبير من البلادة وسوء الهنـدام . أما لوباهين فيصحو من نومه فى الساعـة الخامسة صباحا ويعمـل من الصباح الى الليل . أن هذا العمل هو الذى يضـفى عليه شخصيته ، والعمل ـ وليس المال أو المركز أو السلطة ـ هو غايته فى الحياة . ومن هنا يبدو اقـل شبها بـ « ناتاشـا » منه بـ « آستروف » البشوش ، لأنه مثله يضيع جهوده على قوم فارغين لاهدف لهم فى الحياة .

اى أن تشخوف ـ باختصار ـ يخفف عملية التجريد بتعقيد شخصية المستغل ، وهو يفعل ذلك ايضا بالحـــد من عطفنا على الضحايا . ومن المؤكد ان «ليوبا» و « جاييف » اقل استدعاء للشفقة بكثير من اسلافهما « آل بروزوروف » . فان كلا من الأخ والأخت على قدر كبير من اللطف والرقة . ولكن اهمال « ليوبا » عامل حاسم فى وضعهما الحالى (بل قد

يكون سبب موت طفلها غرقا) إكما ان بذخها غير المحدود قد جعل البيت يتهاوى على مسمع منهم . أما «جاييف» فما هو الا ضيعة الأرستقراطية القديمة . . . الطبقة النبيلة الآخذة فى التعفن . وخطبـــه أمام دولاب الكتب دليل على نفخته وعدم جـدواه . وعلاقته بفيرس (الذى يعامله كصبى فى الحادية عشرة) دليل على تواكله الطفولى . وغرامه بالحلوى دليل على انغماسه المبدد . ومباراة البلياردو الوهمية التى تدور دائماً فى عقله ، دليل على عجزه عن مجابهة الواقع . ومع أن تشيخوف يعطف عطفا واضحا على الارستقراطية ، الا أنه يحرص دائما على موازنة عطفه بلمحات ساخرة يلقيها على جوانبها الأقل استهواء ، مثلماهو حريص على تخفيف اشتياقنا الى الحيـاة القديمة بذكر بعض حقـائق قاسية عن طبيعتها الحقة . (فان لوباهين يذكر فيرس مستهزئا « تلك كانت أياما بديعة ، كان فيها ضرب بالسوط على أية حال ») .

نستطيع أن نخرج من ذلك اذن بأنه على الرغم من وجود تشابه بين « بستان الكرز » وبين الأعمال الادبية التى ذكرناها آنفا ، فان « بستان الكرز» تحتفظ بحيادشديد ازاءالصراع الطبقى ، هذا اذاكانت المسرحية تتعرض الى هذا الموضوع على الاطلاق . ويحقق تشيخوف حياده هـذا لا بالبقاء بعيدا عن المجادلة ولكن بالتنـاوب بين الجانبين . فهـو يؤمن بطريقة الحياة القديمة والجديدة على السـواء ـ من ناحيتى النظـام والتغيير ـ كما لا يؤمن بأى منهما . وفوق ذلك كله فهو يدعم مسرحيته باذلا جهدا كبيرا لكيلا يبدو ان هناك صراعا . فهو مثلما يتناول القالب الميلودرامى من وجهـة نظر غـير ميلودرامية ،يكتب مسرحية سياسية بطريقة غير سياسية بالمرة . فاذا شاء أحد أن يعتبر شخصيات « بستان الكرز » رموزا طبقية فحسب ، كما فعل بعض النقاد ، لاستلزم ذلك أن نعتبر مـدام رانفسكى وجاييف الطبقـة البـائدة ، ولوباهين الطبقة البورجوازية الرأسمالية التى تأخذ مكانها ، وتروفيموف الطبقة الثورية المفكرة التى تتأهب لصراع طبقى أشد عنفـا فى المستقبل (١٥) وربما نعتبر ياشا الطبقة الجديدة التى ستخون ثورة تروفيمـوف فى النهاية من أجل البيروقراطية ، وتنازع القوى السياسية ، والمصالح الذاتية . ولكن من الواضح غاية الوضوح أن تشيخوف أشـد اهتماما بالانسانية منه برموز الانسانية ، وكل شخصية تتسامى فوق طبقتها لتعيش عيشة

---

(١٥) الحق أن « تروفيموف » مثقف نورى أرسلته الجامعة للتهييج السياسى . وقبل كتابة « بستان الـكرز » ببضع سنوات قام طلبة جامعة بيترسبرج باضرابات ، وفى عام ١٩٠١ فصل عدد من الطلبة بمقتضى قانون حكومى جائر اسمه « قواعد الطوارىء » .
(المؤلف)

معقدة خاصة بها ، الأمر الذى يحير المرء عند محاولة تحديد الطبقة التى تنتمى اليهـا . وعلى هذا فاذا كانت هنـاك على وجـه اليقين مبالغات اجتماعيـة سياسية فى « بستان الكـرز » ، فان تشخوف يشبط على الدوام أية محاولة لانزال شخصياته الى مجرد فئات اجتماعية سياسية .

يبدو لى اننا نستطيع الآن أن نفهم ملاحظة تشيخوف : «يجب على كبار الكتاب والفنانين ألا يشتغلوا بالسياسة الا فيما يتعلق بضرورتها للوقاية من السياسة » . وتشيخوف يشتغل بالسياسة باختياره موقفا سياسيا تقليديا مادة له . فهو يقى نفسه من السياسة بتوضيح عجز التفسيرات السياسية الضيقة . فهو اذ يمزج العام بالثابت ، والفعل بالشخصية ، والعاقبة بالباعث ، يجعلنا نرى الانسانية بكل ازدواجها وغموضها . فان المـادة الاساسية فى « بستان الـكرز » تبدو فى ظاهرها حربا بين طبقتين فى سبيل السيادة اقل مما تبدو فترة انتقال سلمية تنتقل فيها الملـكية بعد تجاهل التحذيرات المتكررة . ان تجرد شخصيات الطبقة العليا فى المسرحية ، امر محورى بحيث يجعلنا على يقين من انه ذو مغزى عام اهم . الا أن تشيخوف يقلل الصراع بحيث يتعرض لضربات الفأس بدون ان يثير فينا اى شـعور بالـكراهيـة الطبقية . واذ يسير سطح المسرحية واعماقها فى خطين منفصلـين ، يبدو ذلك الحادث قاسيا وعادلا فى آن واحد ، ذا دلالة وغير ذى دلالة بداية ونهاية معا .

وخير ما يوضح لنا مواقف تشيخوف المزدوجة هو الصورة المدرجة لبستان الـكرز نفسه ، وهى الصورة الرئيسية للمسرحيـة ، والتى تحوى الفـكرة الضمنية للمسرحية ، وتتجلى اهمية هذه الصورة فى تشعبها : فهذا البستان شبيه ببطة ابسن البرية اذ يمثل شيئا مختلفا بالنسبة لجميع الشخصيات الرئيسية . فهو بالنسبة لمدام رانفسكى وأسرتها يمثل بالطبع شعار الثقافة ، والتهذيب ، وأسلوب طبقـة النبلاء القديمة أصحاب القصور الذين لا عمل لهم ، وهذا نقيض درامى لمـا فى البيئة المحيطة من امية وتفاهة وسوقية : « اذا كان هناك شىء واحد طريف ــ بل رائع ــ فى الاقليم كله ، فهو بستاننا ، بستان الكرز ». اما ولع « ليوبا » بالبستان فيرجع الى سبب شخصى آخر غير وروده فى دائرة المعارف ، لأنها تقرنه بطفولتها بين علية الروس . فالبستـان يتميز دائما باللون الأبيض (« كله ، كله أبيض .. الأشجار البيضاء .. الأزهار البيضاء ») ولذلك يذكرها « بحياتى ، شبابى ، سعادتى .. طفولتى ، براءتى » ، وكذلك « أمى » التى تتخيلها تمشى « بملابس بيضاء بين الأشجار » . ولـكن كما أن براءة « ليوبا » وطفولتها قـد

حل محلهما بلوغ وتجربة وزنى ، كذلك حلت الآن محل سمات الارستقراطية القديمة ضعف وخنوع وقصور ، فبستان الكرز اذن هو الرمز الأثرى لطريقة حياة كانت كائنة ذات يوم ــ بهجة جمالية فى بيئة فجة ــ ولكنه يمثل ايضا ذلك التدهور الذى انتاب تلك الحياة الآن .

واذا كان البستان يذكر ليوبا ببراءتها فهو يذكر تروفيموف بذنبه، فالبستان بالنسبة اليه هو مجرد تذكار للعبودية ، وهو يحجم عن تمجيد طريقة حياة كانت تقوم على عذاب البشر ، فيحدث « آنيا » عن الأطياف التى تسكن فى الأشجار البيضاء الشبيهة بالأشباح :

فكرى يا « آنيا » فى ان جدك الكبير وكل اجدادك كانوا من ملاك العبيد ــ ملاك ارواح حية ــ وأن فى كل حبة كرز فى البستان ، فى كل ورقة شجر ، فى كل جذع شجرة ، توجد مخلوقات بشرية تتطلع اليك .. ان بستانك هذا مخيف ، وفى المساء او فى الليل عندما يجول احد فيه ، فان لحاء الأشجار العتيق يتوهج بفشاوة فى ظلمة الليل ، وتبدو اشجار الكرز القديمة كأنما تحلم بقرون خلت ، وكأنما تعذبها رؤى مفزعة .

و «الرؤى المفزعة» التى يعزوها تروفيموف الى الأشجار هى بالطبع احلام الذنب التى تحملها الأرستقراطية البائدة ويشير تشيخوف الى هذه الذنوب من خلال رد فعل ضمير « ليوبا » المذنب ازاء الصعلوك السكير المشئوم فى الفصل الثانى ، لأن تروفيموف ينظر الى البستان من زاوية سياسية واخلاقية محض . ولما كانت استجاباته عامة ومجردة (فهو يقول لآنيا « ان روسيا كلها حديقتنا ») فان ملكية مدام رانفسكى فى حد ذاتها هى بالنسبة اليه مجرد امتداد رمزى لأرستقراطية قاسية ومستغلة ، مطلوب منها الآن أن تنقرض .

أما بالنسبة الى لوباهين فليس للبستان أى معنى سياسى ، أو اخلاقى أو شعورى ، أو جمالى . فهو رجل عملى ينتمى الى الطبقة الوسطى النفعية ، واهم مقياس عنده هو « النفع » ، والبستان بهذا المقياس ليس عنده سوى شىء استنفد أغراضه : « الشىء الوحيد الرائع فى البستان هو انه كبير جدا . وهو يعطى محصولا من الكرز كل عامين لا أحد يفعل به شيئا ، ولا أحد يشتريه » . بيد ان ذاكرة فيرس العجوز ترجع الى حين كان البستان يوما ما ملكية عملية مربحة :

فيرس : فيما مضى ، منذ أربعين أو خمسين عاما ، كانوا يجففون الكرز ، ويغرقونه بالماء ، ويخللونه ، ويصنعون منه مربى ايضا ، كانوا ...

جاريف : اسكت يا فيرس .

فيرس : وكانوا يرسلون الكرز المحفوظ الى موسكو وخاركوف على العربات . وكان ذلك يجلب مالا . وكان الكرز المحفوظ في تلك الأيام طريا واملس ، طيب الرائحة ... كانوا يعرفون في تلك الأيام كيف يحفظونه ...

ليوبا : واين طريقة حفظه الآن ؟

فيرس : نسيناها . لا احد يتذكرها .

فالطريقة « منسية » ـ منسية كثقافة « آل بروزوروف » ـ منسية كهدف العلية الروسية البائدة وحميتها . فان البستان الذى كانت له ذات يوم قيمته لجماله ونفعه ، اصبحت الذاكرة الآن لاتعى مبررا لوجوده ولا بد أن يكون مآله مآل كل شيء لا فائدة منه.(١٦) .

وهكذا تقطع الفأس كلا من البستان وطريقة الحياة التى يمثلها ، وهي عملية مطردة أطراد الفصول التي قتلت الأزهار في ختام المسرحية بثلجها البارد (تبدأ المسرحية فى مايو وتنتهى فى اكتوبر) .ولكن بالرغم من حتمية هذا الحادث ، فانه يمثل ضياع شيء لا يمكن تعويضه فى الحياة . أما ما سيأتى ليقتلع مثل هذه الأشياء من حياتنا فهو ما يشير اليه المؤلف فى وصف مكان الفصل الثانى اذ يقول «فيما وراء مزار قديم طالما هجره وسقطت أعمدته « يرى » على بعد صف من أعمدة التلغراف وبعيدا ، بعيدا جدا عند الأفق ... تبدو خطوط باهتة لمدينة كبيرة « . ان تمدين الريف وتقبيحه هما الثمن الذى ستدفعه روسيا لنفعيتها المتزايدة . ولن تكون مناظر الحياة الصناعية الحديثة على شيء من الجمال فى الفيلات الصيفية التى يستعدلوباهين لتشييدها فى مكان البستان . ولن تكون للطبقة الوسطى الصاخبة التى ستسكنها أية ثقافة تحل محل الحضارة الارستقراطية القديمة التى « سقطت اعمدتها » هى الأخرى .

ومن الناحية الأخرى اذا كان لوباهين يمثل الطبقة الجديدة تمثيلا صحيحا ، فانها ستكون على الأقل ذات نشاط وهدف وحيوية . وهناك

---

(١٦) يروى ستانسلافسكى أن تشيخوف اغتبط عندما قرر ان يغير عنوان المسرحية من Vishneviy Sad الى vishnéviy Sad لان نقل الحركة فى النطق غير المعنى فبعد أن كان حديقة تجارية للربح اصبح بستانا لا يجلب الربح ولكنه يجلب الجمال من أجل الجمال وهذا دليل على أن تشيخوف كان ينادى بأن الأشياء الجميلة لها هى الأخرى فائدة ما » .

(المؤلف)

احتمال ضئيل بأن تؤدى الفيلات الجديدة الى بعض التعويض أيضا . وذلك ما يتخيله لوباهين فى كثير من التفاؤل اذ يقول : « فى الوقت الحاضر يقتصر الزائر الصيفى على احتساء الشاى فى الشرفة ، ولكن من يدرى ، لعله يعتاد فلاحة أرضه أيضا ، وعندئذ سيصبح بستان الكرز سعيدا نقيا رخيا .. » .ومهما يكن من امر المغزى الأعم الذى ينطوى عليه رحيل مدام رانفسكى واسرتها فانهم لم يتأثروا كثيرا ، تأثرا شخصيا بطردهم من البيت . فان « ليوبا » تعود الى عشيقها فى باريس، و « جاييف » سيعمل فى بنك (الى أن يتضح عجزه) ، وستجد « فاريا» عملا آخر كمديرة بيت فى باريس ، وستعمل «آنيا» مدرسة. فما من أحد منهم أسوأ مما كان عليه فى البداية . واذا كان لزاما علينا أن نتشكك فى « الحياة الجديدة » التى تتوقعها « آنيا » فهى — على الأقل — قد أفلحت فى الخلاص من أرث طبقتها الذى يورث الضعف والوهن . (١٧)

ولكن يثبط تشيخوف مشاعر الحزن على هذا الرحيل ، يختتم المسرحية بمعاودة تأكيد عدم مبالاة الأسرة وعدم مسئوليتها . فان لوباهين الذى مازال قلقا على الوقت (وهو الآن وقت القطار وليس وقت المزاد) قد هرول بالأسرة الى خارج البيت فخلا المسرح لدخول « فيرس » الذى تركوه راءهم . انه ضحية اخرى لعادة مدام رانفسكى فى نقل السلطة الى افراد لا يعتمد عليهم ، وهو مريض خائر ولو أنه مازال مقبلا على القيام بواجباته ، وهو يرقد على الأريكة يتأمل وجوده الذى لا معنى له : « لقد مرت الحياة كأنما لم أعش . لا قوة فيك ، لم يبق فيك شىء .. كل شىء راح ! ايه ! أنا لا أصلح لشىء » وبعد أن يشخص البيت كله على هذا النحو وليس نفسه فحسب ، يرقد بلا حراك عندما يأتى من السماء ذلك الصوت المستطير كأنما هو انقطاع وتر قيثارة ، مصحوبا بصوت قطع الأشجار ، مشيرا الى نهاية هذه الطبقة العديمة الفائدة والتى لا لزوم لها على الرغم من لطفها وتحضرها .

وهكذا على الرغم من كثافة المسرحية ، على الرغم من تعقدها وغموضها ماتزال ثورة تشيخوف تعبر عن نفسها فى اتهامه هؤلاء الأرستقراطين

---

(١٧) ان العلاقة بين « آنيا » و « تورفيموف » وثيقة الشبه بالعلاقة بين « ناديا » و « ساشا » فى قصته تشيخوف « المخطوبة » (١٩٠٣) . : فان « ساشا الثورى يجعل قريبته « ناديا » الفتاة الممتلئة حيوية ، تتساءل عن وجودها فى هذا الاقليم الموحش . وفى آخر الأمر تفسخ خطوبتها لتستهل حياة جديدة ذات معنى فى « سنت بطرسبرج » . وهذه واحدة من أكثر نهايات تشيخوف أملا . وقد تشير الى أن توقعات « آنيا » من المستقبل قد لاتكون على غير أساس .

(المؤلف)

المثقفين ، الذين لم تعد لهم ارادة يقاومون بها تصفيتهم ، مثلما هى ثورة موجهة فى « الشقيقات الثلاث » ضد البيئة السوداء التى تشدهم الى أسفل . وفى كل مسرحية تظل ثورة تشيخوف ذات حدين ، فهى تتفاوت فى التأكيد والهجوم ، ولكنها على الدوام مركزة على مصير الطبقات المثقفة فى العالم الحديث . تلك هى « المشكلة » الكبرى فى مسرحياته . انها المشكلة التى لا يتعهد ـ وفقا لعقيدته الفنية ـ بحلها بل بعرضها على الوجه الصحيح . ان تشيخوف يواجه العالم نفسه الذى يواجهه غيره من كبار الكتاب المسرحيين الثوريين ـ عالم بدون اله ، ومن ثمة فهو بدون معنى ـ وليس لديه علاج لمرض الحياة الحديثة . ان ابسن يتحدث عن أهمية الدعوة والواجب ، وسترندبرج عن الاستكانة . ولكن حتى دواء تشيخوف الناجع ، وهو العمل ، لا يجدى فى النهاية أمام حقيقة الموت التى لا حيلة لنا فيها .

الا أن تشيخوف ـ على الرغم من جمود رؤياه وبرودها ـ مايزال على قدر من الانسانية أعمق من غيره من كتاب المسرح العصريين . فبينما هو يحلل السخافة اليائسة لشخصياته ، لا يغفل مع ذلك ابد اعن رؤية الصفات التى تجعلهم ممتلئين حياة : « ان قدس اقداسى وهو جسم الانسان ، وصحته ، وذكاؤه ، وموهبته ، والهامه ، وحبه . واشد الحريات اطلاقا .. هى التحرر من الاستبداد والأكاذيب » . ولقدكانت هذه الصفات تتجسد فى تشيخوف نفسه تجسدا تاما بحيث لم يستطع أحد أن يكتب عنه بدون أن يكن له أعمق الحب والمودة ، ويظل هو ، المؤلف ، أشد شخصيات رواياته ايجابية . فلأنه يمقت عدم الصدق لا يثير آمالا كاذبة عن مستقبل البشرية . ولكن لأنه انسانى حتى نخاع عظامه ، فهو يستطيع أن يزيد توقعاتنا من الجنس البشرى . وهو اذ يجمع بين رقة المزاج وصلابة العقل يجعل مؤلفاته مزاجا غير عادى من الأخلاق والواقع ، من الثورة والقبول ، من الاستهزاء والعطف ، ويستثير اقرارا فريدا حتى فى أحلك ساعات اليأس . صحيح ان فى المسرح الثورى من هم اقوى منه ، فنانين أوسع مدى ، وأكثر تنوعا ، ذوى سلطان ثقافى أكبر ، ولكن ليس ثمة من هو اشد منه دفئا وسخاء ، ولا من يجعل المسرحية تبلغ شأوا أعلى من ذلك فى تحقيق دورها الانسانى .

- ٥ -

برنارد شو

ليس ثمة صعوبة فى البرهنة على أن « برناردشو » مدين للتقليد الثورى ، انما الصعوبة هى فى البرهنة على مقاومته له . لقد كان هو واحدا من أوائل من حددوا الثورة العالمية » (١) الجديدة ومن أدركوا مقوماتها الثورية، ولذا فهو عضو عريق فى هذه الحركة ، وهو أشد أنصارها حماسا . ولكن اذا كان من المؤكد أنه واحد من أصدق الفنانين الثائرين فى العصر الحديث ، الا انه كذلك صحفى ثورى ، يحرص على الاصلاح السياسى ، والأخلاقى ، والفنى ، والدينى . ولما كان الثائر الأدبى ذا عقلية مزدوجة والصحفى المصلح ذا عقلية مفردة ، كانت وظيفتا شو فى واقع الأمر متعارضتين . ولما كانت دعاية شو الاصلاحية تقترن غالبا بالضجيج والحدة أكثر مما يقترن بهما فنه الدرامى ، بدت انجازاته الفنية فى بعض الأحيان أقل ظهورا وشهرة من دعوته الجادة الى المثل الطوبوية .

والذين يبغضون مؤلفات شو انما يبغضونها ـ بصفة عامة ـ على هذا الأساس . ومواقف شو تجعل من العسير الدفاع عنه . فهو اذ يقف حائلا مقلقا بين قدرته الخيالية المبدعة وبين القارىء ، غير قادر على أن يجعل عملا من أعماله يقوم بمعزل عن تعليقاته عليه ، ينسج على الدوام من خيوط فنه جدلا مستفيضا : فهو يثرثر ، ويستخلص النظريات ، ويعظ ، ويلغو بدون كلل . فأنت لا تقرأ مسرحية من تأليف شو وكفى ، وانما تنهال عليك عاصفة من المقدمات ، والحواشى ، والنبذ التحليلية ، والارشادات المسرحية الطويلة ، وغير ذلك من الاضافات النثرية التى

---

(١) فى حاشية اضافها شو فيما بعد الى « جوهر الابسينة » يقول : « انا أعلق أهمية كبيرة على أن الحركة التى دعا اليها شوبنهور ، وفاجنر ، وابسن ، ونيتشة ، وسترندبرج كانت حركة عالمية ... وهى حركة تعيش اليوم فى فلسفة برجسون ومسرحيات جوركى وتشيخوف ومسرحيات من جاءوا بعد أبسن » .

ان ما يصفه هنا هو التقليد الحديث للثورة

(المؤلف)

تنصحك كيف تنظر الى المسرحية وتوزيع شخصياتها ، وحتى الى الكاتب الذى خلقها ، وكيف تعيش حياتك ، وتحكم الدولة ، وتنهض بالجنس البشرى . ثم لا يكون ذلك كافيا فى نظر شو ، فاذا به يقدم أعدادا لا حصر لها من الأبحاث والنشرات والبيانات والكتب المطولة عن أى موضوع يخطر بالبال من الفوضوية الى المجالس البلدية لكى يوضح آراءه بجلاء ، حتى لتتمنى لو أن شو تعلم فى احدى مراحل حياته فضيلة الصمت .

ذلك انه كلما فتح فاه بقول خارج عن نطاق المسرحية ، نجح دائما فى التقليل من مكانته كفنان منطقى ، وذلك بانزال احساساته المتشابكة الى مرتبة العقيدة الموحدة . واذا حدا هذا بأحد الى الاعتقاد بأن شو كفنان أقل منه كصحفى ذكى جدا يستخدم الدرامة كوسيلة للتكلم من الباطن ، اذا كان الأمر كذلك فان شو فى أغلب الأحوال قانع جدا بأن يترك هذا الانطباع . ومن المؤكد أن شو لا يرتاح أبدا الى اسم « فنان » . وهو بتفضيله الألقاب المركبة مثل « فيلسوف فنان » او « نبى فنان » يحاول أن يؤكد التزامه بفرض اسمى من «مجرد» الخلق. ان عمل الفن فى نظره لابد أن يمتد الى ما وراء الفن ليصبح عملا من أعمال الاصلاح الأخلاقى ، له أثره فى « الرأى العام ، والتصرفات العامة وفى مساهمة الجمهور بوصفهم دافعى ضرائب » . ولما كانت كتاباته قائمة على أساس هذه الديناميكية فهى من ثمة (كما يصر هو) أدوات للنفع الاجتماعى وليست ادوات للهو . وحتى طريقته الكوميدية لها مبرر ارشادى (ليطهر الأخلاق عن طريق الاستهزاء) ، ومع انه يقول « لا بد أن أروى قصتى بطريقة ممتعة »الا انه يشعر بأنه مضطر الى أن يستدرك على الفور قائلا « ما كنت ــ فى سبيل الفن وحده ــ أتحمل جهد كتابة جملة واحدة » .

واذا كان « الفلاسفة الفنانون هم وحدهم الفنانين الذين أنظر اليهم نظرة جادة » فان شو لايستطيع ان ينظر الى « مجرد فنان » نظرة جادة بالمرة ، لأنه يلعب بحواس القارىء ، ومن ثمة فهو لا يشعر بأى وازع يدفعه الى تغيير شكل العالم . ان كلمة « شاعر » فى قاموس شو تكاد تكون قاصرة على كونها مصطلحا مازحا للذم . وعلى الرغم من أنه قادر على خلق مجموعة منوعة كبيرة من أنماط الفنان فى مسرحياته ــ من الشاعر العبقرى « مارشبانكس » الى الشاعر الركيك « اوكتافيوس » ــ الا ان الشاعر فى كتابات شو المطولة يبدو فى « أغلب الأحوال جماليا بوهيميا يقضى نهاره فى اختراع مثل مزيفة ، ونظم قصائد يتغزل فيها فى حاجبى محبوبته ، أو نسج قناع جميل من « الوهم » فوق « وجه

الحقيقة الذى لا يحتمل » . واعتقاد شو بأن الفنان الشاعر كذاب أو حالم خامل ، هو شيء ورثه عن افلاطون الذى كان يشبهه فى تأكيد اهمية الاصطلاح الأخلاقى . كما أن افتتان شو الأفلاطونى بخلاص المجتمع يحدوه الى الاستخفاف بهؤلاء الذين لا يماثلونه فى الانشغال بالأفكار المفيدة اجتماعيا . ان « المفيد » وفقا لهذه النظرية ، يسبق « الجميل » ، لأن الجمال فخ يبعد الناس عن الصدق . وعلى هذا فان مواهب شو الفنية — بشهادة شو نفسه — ذكاءه واسلوبه ، وبصيرته النفاذة فى الشخصية ، وابتكار الخطة ، ما هى الا «براعة أدبية» تعين على متعة المتفرج فى الوقت الذى تنقل فيه ثورة شو بطريقة مباشرة وعنيفة للغاية .

كان شو يريد لنا اذن أن نؤمن بأن مسرحياته تقوم بالوظيفة نفسها التى يقوم بها كصحفى باعتبارها وسيلة للتنبؤ ، وسبيلا الى الفلسفة ، وتعبيرا عن اهدافه الثورية . وعلى هذا ، فبينما تبدو مسرحياته موضوعية ، الا انها فى الواقع رسالة « حثيثة » من المؤلف الى جمهوره ، انها محاضرة أكثر منها حوارا . ان شو يؤازر «مسرحا عقائديا صريحا» ليحل محل التقليد « الرومانسى » عند « مجرد فنانين » أمثال شيكسبير، وبدلا من مسرح الروايات الخيالية يريد مسرح وعظ واتهام وثورة . ومن الطبيعى أن مسرحا كهذا سيؤكد عنصر«المناقشة»،ذلك العنصرالذى قدمه ابسن فى البداية (كما يقول لنا شو) والذى غدا اليوم العلامة المميزة للدرامة الحديثة ، أو كما يقول فى مقدمة «مهنة مسز وارين» : « ان مسرحية المشاعر البحت لم تعد فى يد الكاتب المسرحى . لقد استولى عليها الموسيقى.. ولم يبق الآن — بصراحة — أى مستقبل لأية مسرحية سوى مسرحية الأفكار » . لا مستقبل .. ولا ماضى أيضا . ان شو — فى أشد حالات تطرفه — يميل الى نبذ « جميع المسرحيات التى لا تكرس لتقدم الأفكار ، الأمر الذى يفسر مداومته على الحط من قيمة كتاب عصر « اليزابيث » بينما يقول عن « بريه » (*) أنه أعظم كاتب مسرحى غربى بعد ابسن (٢) .

(*) هو Eugène Brieux (١٨٥٨ — ١٩٣٢) : كاتب مسرحى فرنسى ، كانت مسرحياته من النوع الذى نسميه اليوم هادفا . وكان يصور فى مسرحياته مساوىء المجتمع المعاصر . (المترجم)

(٢) يقول شو : « ان (بيت الدمية) ستغدو تافهة لا معنى لها فى الوقت الذى تظل فيه « حلم ليلة منتصف صيف » محتفظة برونقها كلوحة مرسومة ، ولكنها ستكون قد فعلت الكثير فى العالم ، وفى ذلك ما يكفى أسمى العبقريات التى دائما تستهدف النفع الى أقصى حد . ونظرية شو فى الجمال النفعى هى بالطبع مناقضة لمبادىء أرسطو ، لأن أرسطو كان يرى أن الباعث الأخلاقى والفكر الدرامى أقل اهمية من الخطة . أما عند شو ، فليست الدرامة محاكاة للفعل بقدر ماهى نقل للفكرة، وليست وظيفتها تطهير المتفرجين من انفعالاتهم =

وما من ريب في أن أفلاطونية شو تملى عليه آراءه في هـذه الأمور ويبدو أنه أقل بساطة بكثير مما يبدو . لقد كتب « ت . س . اليوت » حوارا مشهورا جاء فيه « كان شو شاعرا الى أن ولد ، أما الشـاعر في شو فقد ولد ميتا » والأدق من هـذا أن يقال أن الشـاعر في شـو مكبوت بالقوة . فالواقع أن الحاسة الجمالية عنـد شـو جوهرية ، ولو أنه يبذل جهده لدفنها . وكما أنه قادر تماما على فهم ، بل واستحسان عدم اكتراث الشاعر برخاء المجتمع (٢) ، فكذلك هو قادر تمـاما على التجاوب مع النواحي غير المنطقية في الفن . فان ولع شـو بالموسيقى المطلقة دليل على غريزته القوية نحو الجمال . ولعل نفعيته المتلهفـة هي محاولة لتطهير جماليته السابقة عندما كان منغمسا في عبادة الفن عبادة عمياء . وكما يقـول « اريك بنتلي » في دراسته النفاذة عن الـكاتب برنارد شو : « ان البيوريتانية (الطهرية) التي تنذر بأخطـار الحواس ما هي الا الجانب السلبي لفلسفة تقيم وزنا كبيرا للفنون ، وزنا قد يكون أكبر مما ينبغي » .

ومع هذا فان بيوريتانية شو أمر يجب أن نحسب حسابه ما دامت تسيطر على مواقفه النقدية ، شأنها شأن أفلاطونيته . ان شـو في أشد حالاته الشـعورية مصمم كل التصميم على التمسـك بمبادئه المعنوية وصيغه الأخلاقية . وهو في نزعته ضد الجمالية يذكرنا في بعض الأحيان بهؤلاء المصلحين البيوريتانيين المتزمتين الذين حاول « سدني » تكذيبهم في كتابه « دفاع عن علم العروض » ، لأن مزاجه البيوريتاني يجعله رقيبا على أي تهاون أخلاقي أو لذة حسية . فهو يقول :

ان ضميري هو منبر الوعظ الحقيقي ، اذ يغيظني أن أرى الناس مطمئنين ، في حين يجب أن يكونوا غير مطمئنين ، وأنا

= بقدر ماهي اثارة عواطفهم الاخلاقية . والفوارق بين نظريتي أرسطو وشو هي الفوارق بين المأساة والملهاة (أو مسرحية المشكلة) وهي فوارق ناجحة بين رأيين في وظيفة الفن لا يتفقان .

(المؤلف)

(٣) كتب شو يفسر لماذا حجب « بيت القلوب المحطمة » عن الجمهور حتى انتهاء الحرب العالمية الأولى فقال : « ان فن الشاعر الدرامي لا يعرف الوطنية ، ولا يعترف بأي التزام غير الأمانة للتاريخ الطبيعي ، ولا يبالي بأن تهلك ألمانيا أو انجلترا ، وبذلك يصبح في وقت الحرب خطرا عسكريا أشد من السم « والفولاذ » . ومع ذلك فاذا كان شو « المؤرخ الطبيعي » و « الشاعر الدرامي » قادرا على كتابة هذه الأسطر وصياغة هذه الأفكار ، فان شو الفيلسوف الاجتماعي كان قادرا اذن على حجب المسرحية الى ما بعد الهدنة لكيلا تضر بالمجهود الحربي .

(المؤلف)

اصر على أن اجعلهم يفكرون لكى اجعلهم يقرون بالذنب . فاذا لم تكن تحب وعظى فما عليك الا أن تبتلعه . فأنا فى الواقع لا حيلة لى فى ذلك .

هذا الضمير الحى هو الذى يجعل شويفالى فى تأكيد الجانب الفلسفى لفنه ، ولفن غيره أيضا ، مادام هو كناقد ، يميل الى استبعاد « النقد الأدبى المجرد » فى سبيل كشف حقائق أخلاقية قابلة للاستعمال . وهكذا نجد أن شو فى « جوهر الابسنية » لا يكتب «مقالا نقديا عن الجمال الشاعرى عند أبسن ، وانما مجرد عرض للابسنية » ، وبذلك يعصر فن ابسن الثورى المعقد المارق ليحصره فى جدليات العقيدة الاجتماعية الضيقة .

ولو كان شو غير مبال حقا بالجمال الشاعرى لما ضيع وقته فى البحث عن عقيدة فى أعمال الفنانين فى حين يوجد مفكرون هم أقرب اليه واشد قوة وشمولا وتماسكا يقون بأغراضه على نحو أفضل بكثير . ومع ذلك ، فاذا كانت جمالية شو الخفية تجذبه الى الفن فى المقام الأول ، فان ضميره البيوريتانى وهدفه الأفلاطونى مسئولان عن العرض السيء لفنه . فان ابسن الذى بذل جهدا شاقا لكيلا يلزم نفسه بموقف ثابت متماسك ، ما كان ليتعرف على نفسه فى « الرائد الاجتماعى » الذى أشار اليه شو فى « جوهر الابسنية » ، والذى يجهد لتجميله خلاص البتر ، (٤) مثله فى ذلك مثل فاجنر الشهوانى العريق الذى ما كان ليتعرف على نفسه فى « المصلح الاجتماعى » واضع النظريات الاقتصادية فى « الفاجنرى الكامل » . ان شو ــ على عكس أفلاطون الذى نفى الفنان من مملكته المثالية ــ تواق الى أن يحتفظ بالفنان (٥) ، بل هو تواق الى الحد

---

(٤) أنظر مقدمة الطبعة الثالثة (١٩٢٢) التى فيها يعلن شو أن اعتناق « الابنسية » « ماكس نوردو » المضحكة بالانحطاط ، ويدافع عنه لأسباب جمالية ونفعية معا : « ان الفنان فربما كان هؤلاء الخمسة عشر مليونا أحياء اليوم لأن الحرب كانت حرب مثل عليا » .
(المؤلف)

(٥) ان شو هو الذى يدافع عن الفنان فى « صحة الفن » (١٨٩٥) ضد اتهامات « ماكس نوردو » المضحكة بالانحطاط ، ويدافع عنه لأسباب جمالية ونفعية معا : «ان الفنان أو الصانع الجدير بهذا الاسم هو الذى يقوم على خدمة الحواس البدنية والأخلاقية بتغذيتها بالصور ، والمؤلفات الموسيقية ، والحدائق ، والمنازل الجميلة ، والملابس الجيدة ، والأدوات الدقيقة ، والروايات والمقالات ، والمسرحيات التى تحرك الحواس المتسامية والصفات النبيلة الى نشاط استمتاعى . والفنان العظيم هو الذى يخطو خطوة بعد ما هو مطلوب فيعرض أعمالا على قدر أكبر من الجمال وقدر أكبر من الطرافة عما عرف حتى الآن ، وبذلك ينجح فى اضافة هذا الامتداد الجديد للاحساس الى تراث البشرية » .
(المؤلف)

الذى يرغب فيه فى تشويه عمله لكى يجعله يبدو كعضو ذى نفع اجتماعى فى المجتمع . ان بحث شو عن العقائد النفعية فى اعمال فنانين غير نفعيين ، شبيه بنزعته الى البحث عن اثبات أخلاقى ودينى فى الموسيقى المطلقة ، ويعبر عن حاجته الى ملاءمة افضلياته الجمالية الغريزية مع احساسه الواعى بالهدف ، الى اخضاع الفن للعقل والمنطق ليحول الى ايديولوجية اجتماعية .

وهذه الوسائل تجعل نقده الدرامى حيا وجدليا دون ان يمكن الاعتماد عليه أبدا . ويبرز كذلك سؤال عما اذا كان هو يسىء تقديم مؤلفاته أيضا . فهل نعتبر شو مفكرا افلاطونيا ليس فنه الا وسيلة ينقل أفكاره عن طريقها ؟ أم نعتبره صانعا ارسطوطاليا ليست افكاره الا عنصرا واحدا ــ وليس دائما أهم العناصر ــ فى عرض شامل ؟ هل يكون تقييمه على أساس فلسفته : ما فيها من صدق ، ونفعية ، وجدوى فى تقريب الجمهورية المثالية الى التحقيق ؟ ام أن قيمته ذاتية تكمن فى عمق مؤلفاته الدرامية وقوتها ؟ وبعبارة موجزة ، هل يعتبر شو مصلحا ثوريا أسهم ببرنامج هام فى سبيل تقديم الجنس البشرى ؟ ام هو فنان متمرد يصور الصراع الذى لا ينتهى بين الثورة الذاتية والروادع المطلقة فى الواقع الموضوعى .

ومن الواضح كل الوضوح ان شو هو الاثنان معا . هو ايديولوجى وفنان ، هو فيلسوف اجتماعى وثائر أدبى ، مفكر افلاطونى وصانع أرسطوطاليسى . والحقيقة أن « هو كذا .. وكذا » هى الصيغة الشاملة التى يستخدمها « اريك بنتلى » لوصف الثنائية المعقدة فى شخصية شو الكلية . ومع ذلك يظل السؤال قائما عما اذا كان شو يؤدى هاتين الوظيفتين المتفاوتتين بثقة متكافئة ، وعما اذا كانتا على الدوام مندمجتين اندماجا فعالا . ان « بنتلى » عندما أقر بأنه يكتب مقالة جدلية فى تأييد شو ، يميل الى الدفاع عن جميع محاولات شو ، فهو فى البداية يلخص مستحسنا ، نهج شو السياسى الاقتصادى الفلسفى ، ثم يبين كيف يتضح هذا النهج ويتعمق ويتميز فى المسرحيات . أما «ادموند ويلسون» فى مقاله « برنارد شو فى الثمانين » فأقل احتراما لعقلية شو ولو أنه يجد قيمة فى فنه فيقول : « كان يقال دائما عن شو أنه لم يكن فنانا فى المقام الأول ، بل مروجا لأفكار معينة . والحقيقة فى نظرى هى أنه فنان كبير ، ولكن افكاره ــ أى فلسفته الاجتماعية الرئيسية ــ كانت دائما مختلطة وغير يقينية » .

اذن فعلى الرغم من اختلاف هذين الناقدين فى تقييم قدرات شو الا أنهما يريان دراسة شو بطريقتين منفصلتين : كفيلسوف منهجى ،

وكفنان يستخدم الافكار شعارا متكررا (موتيف) فى تركيب مسرحياته . الا أننا يجب أن نضيف الى ذلك شهادة شو نفسه الذى يميل الى الاتجاه نحو غاية فلسفية محض اذ يقول : « انا ـ بحكم المهنة ـ من يعرف بالمفكر الأصيل » . فاذا كان شو ـ كما كان ابسن ـ معلقا بين المثالية الأخلاقية لدى المصلح الثورى والابتعاد الجمالى لدى الفنان الموضوعى فهو على وجه العموم لا يميل الى الاقرار بهذا الموقف غير الحاسم . واذا كان جديرا بشو ان يقول « لقد كنت أكثر شاعرا وأقل فيلسوفا اجتماعيا مما يعتقد الناس » وله فى ذلك من المبررات ما كان لناصحه النرويجى الا انه بحكم المزاج ما كان ليستطيع أن يسمح لاعتراف كهذا بأن يخرج من بين شفتيه . وعلى ذلك فان شو كاتب ينتج مؤلفات فنية بالرغم منه او يكاد . واذا كانت كتاباته الدرامية تنم فى أغلب الأحيان عن ذلك الصراع ذاته بين الأخلاقى والجمالى ، وهو الصراع الذى يسود المسرح الثورى باجمعه ، فان كتابات شو غير الدرامية مكرسة لواد الجمالى تماما واقحام الترابط الأيديولوجى ، بعمل شعورى ارادى ، على ثنائيته التى هى فى جوهرها لا شعورية .

والأسوأ من هذا أنه غالبا ما يفلح فى ذلك . قد لا يكون هناك شىء اسمه « ابسنية » ولكن من المؤكد أن هناك شيئا اسمه « الشووية » ، وان قدرا كبيرا من مؤلفات شو ، بما فى ذلك بعض مسرحياته ، يعتبر اسهاما ، لا فى الفن ، بل فى الفكر المنهجى ، لقد كان شو يأمل فى تغيير العالم عن طريق « الشووية » ، وعلى أساس هذا التوقع خاطر بكل شىء بما فى ذلك مواهبه الفنية الطبيعية . ويصف « اريك بنتلى » ذلك فيقول :

> كانت لدى شو عبقرية فنية وكان هو يعرف هذا . الا انه لم يكن يهتم اهتماما أساسيا بالعبقرية الفنية والشهرة الفنية . وانما كان يريد لقلمه أن يكون سيفا فى صراع كان اخلاقيا اكثر منه جماليا . وهو برغبته فى تغيير العالم كان يريد أن يخاطب العالم كله وليس مجرد خاصته الأدبية . كان يعلم ان ذلك معناه المخاطرة بتضحية شهرة ادبية عالية . وكون اسمه يقترن غالبا باسم الدعائى « ويلز » ، دليل على ان شو قد مر بهذه الشهرة ولو لفترة ما على أقل تقدير .

وفى تقدير « بنتلى » أن شو اخفق فى تحقيق النفوذ العالى الذى كان يرغب فيه وفى نيل الشهرة العالية التى كان يستحقها . فبعد استبعاده من زمرة الفنانين امثال لورانس ، واليوت ، وييتس الذين كانوا يزدرون شو ـ والذى كان يحتقره حتى ابسنى عريق مثل جيمس جويس ـ أحرز فى آخر الامر شهرة مذهلة كمعبود للطبقة الوسطى

وكبهلوان مسرحي ، ولكنه لم يستطع أبدا أن يزعم أن كان له كبير اثر في عقول الناس . كان في وسعه أن يتحمل احتقار زملائه الفنانين له الذين كان معظمهم يؤهلونه للنسيان المحجوز لرجال العصر الفكتوري البائدين ، ولكن عجزه عن تغيير اتجاه عالم كان يسير سيرا سريعا نحو الدمار ، أرداه في وهدة اليأس . ويشير « بنتلي » الى ما كان يحس به شو في أواخر حياته من أسى مرير ويستشهد بعبارات شو الحزينة : « لقد قمت بحل جميع المشاكل الملحة في عصرنا تقريبا ، ولكنها تعرض دائما على بساط البحث كما لو لم يكن لي وجود على الاطلاق » . في هذه الصورة لرجل جاد لا يأخذه أحد مأخذ الجد ، يبدو شورجلا قدم تضحيته هباء لعالم عاجز عن تقبل مخلصيه مثلما هو عاجز عن تقبل قديسيه . ولعله يتساءل مع « جان دارك » : « الى متى ، يارب ، الى متى ؟ » .

ووصف بنتلي لما منى به شو من خيبة أمل شخصية ، وصف رائع ولكنه ليس متشككا بالقدر الكافي في صحة مزاعم شو . ويبدو أن اقتناع « ادموند ويلسون » بأن فلسفة شو الاجتماعية « مختلطة وغير يقينية » أكثر ملاءمة ، لأن « الشووية » — باعتبارها حلا لجميع المشاكل الملحة في عصرنا » — غير مستحبة مثلما أن تحليلها للمشاكل غير واف . ذلك أن أيديولوجية شو غير أصيلة كعقيدة ثورية ، وغير مقنعة بل هي حتى هيابة مستحيية . واذا كان العالم قد وقف منها موقف عدم الاكتراث بوصفها برنامجا للخلاص ، فقد كان ذلك اذن — ولو لمرة — لأسباب وجيهة وكافية . ومن المؤكد أن شو طالما أظهر في فنه تلك الحكمة والتشكك والازدواج التي لا نجدها في فلسفته آما عندما يطلق العنان للشووية في مسرحياته — وهذا ما يحدث من آن لآخر — فان فنه ينحط هو الآخر . ولكي نستخلص الجوانب الأطول بقاء في مؤلفات شو ، نحاول أولا جلاء الظلمة الشووية بفصل ثورته الفنية النافية عن عقيدته الفلسفية الاثباتية . ونستطيع بعد ذلك أن نمضي لنبين كيف يستخدم هذه الثورة بطريقة منطفية جدلية في مؤلفاته المسرحية الأكثر تعقيدا .

يبدو للوهلة الأولى أن ثورة شو تشترك في أمور كثيرة مع ثورة أشد المتمردين تطرفا في القرن التاسع عشر ، لأنها مندفعة بميول خلاصية قوية . فان شو الساخط أشد السخط على حقائق عصرنا ، يكرس نفسه لاحداث ثورة راديكالية في الوعي العصري ، بل في الحياة العصرية بأكملها . كان شو يشمئز — مثل نيتشه — من حقارة الانسان المعاصر وبلادته وتفاهته . وكان — مثل روسو — على علم تام بفساد النظم الاجتماعية والسياسية المعاصرة . وكان — مثل ابسن — ناقما على زيف

التقاليد العصرية وخداعها . ومع أن شو يتميز بكراهية الثائر للواقع الا انه أصدق ادراكا لقدرته على تغييره ، الأمر الذى من أجله يقدم برنامجا مفصلا للاصلاح يستهدف الخلاص الاخلاقى والسياسى والدينى . ومع ذلك فاذا كان انجيل الشووية متفائلا واجتماعيا وتقدميا ، فان ضمنيات ثورة شو سلبية وفردية وتفككية . لأن عقيدة السوبرمان التى تتلاءم مع صورة طيبة لحياة المجتمع الطوبوى ، هى عقيدة نابعة من سخط شو على الطبيعة الأساسية للانسان والمجتمع . وعقيدة التطور الخلاق التى تسلم بتطور نمط جديد للحياة فى اخر الأمر ، هى عقيدة تنم عن خيبة أمل شو فى الأفكار التقليدية الخاصة باحراز التقدم من خلال التعليم (٦) . وان شو بتصميمه على القضاء على التقاليدالقائمة،وابادة النظم الموجودة ، وتغيير الطبيعة البشرية ، وتطهير الحياة الحديثة ، يبدو نوعا متطرفا من المثالى الرومانسى على الرغم من هجماته التى لا تتوقف على « الرومانسيين » و « المثاليين » فى كل مؤلفاته (٧) .

بيد أن ما يشترك فيه شو مع نيتشه وابسن وروسو غالبا ما يصيبه الوهن من جراء ما يشترك فيه مع أفلاطون ، وجيريمى بنثام ، وادوارد بيلامى ، وسدنى ويب . ذلك أن الفردية الراديكالية التى تحرك ثورته ، تلطفها فى العادة نفعية اجتماعية تستأنسها ، بل حتى تناقضها ، كما أن ثورته الرومانسية على المجتمع يصحبها اهتمام كلاسيكى باحتياجات الديمقراطية الصناعية الحديثة ومشاكلها . ان شو ، بوصفه نبيا خلاصيا ، غير راض عن أية منظمة اجتماعية يديرها بشر غير معصومين من الخطأ ، أما بوصفه اشتراكيا فابيا فهو ملتزم بنوع من النظام الاجتماعى واقعى ويسير المنال ، بل هو يكتب نشرات تناقش ما يقوم عليه هذا النظام من مجتمع ، وسياسة ، وبيولوجيا ، وطب ، واقتصاد .

---

(٦) ليس شو تقدميا أو تعليميا بدائيا فهو يقول فى مقدمة « الانسان والانسان السامى » : « لا يمكن للتقدم أن يفعل شيئا سوى أن يجعل معظمنا كما هم ، وهذا المعظم لن يكون كافيا حتى لو أن من ارتفعوا من الحضيض أتاحوا الفرصة لغيرهم . لقد هدأت ضجة الوراثة . وأدى التيقن من أن الصفات المكتسبة لا أهمية لها كعناصر فى الوراثة العملية الى تحطيم آمال رجال التعليم وكذلك ارهاب من يروجون للخوف من الانحطاط » . وبعد أن يستبعد شو هذه الأوهام الليبرالية عن تحسين عقول الجماهير ، لايهتدى الا الى حلول راديكالية : « اما أن نربى الكفاءة السياسية واما أن تحطمنا الديمقراطية » .

(المؤلف)

(٧) سبق لى فى الفصل الخاص عن ابسن أن عقبت على استخدام شو لهذه المصطلحات فى الفم المازح . فهو باعادة تعريف « الواقعى » و « المثالى » بما يساير أغراضه ، يستطيع أن يجعل ثورته على الواقع تؤخذ على أنها حب للواقع ، ومثاليته الطوبوية على أنها متابعة صادقة للحق . أنظر الفصل المعنون « مثل ومثاليون » فى « جوهر الابتسية » .

(المؤلف)

وما يكاد شو يبدأ في التفكير في برامج ايجابية تكون ملحقا لثورته السلبية حتى يقع في تناقضات . لأن الثائر الابسني الذي لا يقبل اي تراض في مثله ، لابد له من أن يصبح نفعيا فكتوريا يقبل التراضي مع تنازع القوى السياسية . والفردي النيتشي الذي يتطلع الى السوبرمان لا بد له من ان يفسح مكانا لجمهوري أفلاطوني يتطلع الى جماهير من السوبرمان . والرومانسي الروسوي الذي يتشكك في « جوهر » المجتمع نفسه ، لا بد له من ان يحسب حسابا لاشتراكي فابي لا يتشكك الا في بعض « اشكال » المجتمع .

ان شو لا يؤمن بالاستحالة السياسية ولا يستسيغ استحالة تحقيق الخيال ، فهو دائما يعمل على ترجمة الثورة الخيالية الى عمل اجتماعي . ولكن الفن والسياسة ليسا نوعين متشابهين من النشاط وعندما يجد الجد يميل شو الى الغدر بالخيال دون أن يضحي بايمانه بالسيطرة البشرية والتخطيط الحكومي ، الأمر الذي يجعله يبدو اليوم في أغلب الأحوال صوت الاله المتنبيء بدولة الرخاء أكثر مما يبدو فنانا ذلك أن شو ، على الرغم من جميع نظرياته الراديكالية ومواقفه الخطيرة هو على عكس ابسن الذي كان يريد أن ينسف الفلك ويبدأ من جديد ، اذ انه على وجه العموم أشد اعتدالا وحرصا عندما يفكر في التغيير « كما يجب ألا نأخذ على عاتقنا اقامة عالم جديد كدعاة يوتوبيا يجلبون الكارثة فنقضي على حضارتنا بتسرعنا في اصلاحها » . هذا واضح بطبيعة الحال كحقيقة من حقائق الحياة . أما كحقيقة من حقائق الفن فهو أمر تافه ذو قيود .

وشو نفسه على وعي تام بما في موقفه من تناقضات ، فهو يقول ان « الورطة هي أن الحضارة معناها الاستقرار ، والتطور الخلاق معناه التغيير » . وانك تلمس القلق واللهفة في قوله ان « الثوري في سن الخامسة والعشرين الذي لا يرى سبيلا سوى اكتساح جميع انظمتنا ، يجد نفسه في الأربعين يتقبل هذه النظم بل يتمسك بها مشترطا ادخال بعض شكليات جديدة لتساير الزمن » . وهو يحاول في بعض الأحايين الاحتفاظ بنقاء الثورة الفتية بتقسيم برنامجه قسمين : قصير المدى وطويل المدى ، الأول اصلاحي واجتماعي ، والثاني راديكالي وخيالي و « ديني » . ومع ذلك فهو يحاول احيانا الربط بين الاثنين مثلما يحاول اثبات أن ابسن كان من خيار رجال المجتمع فيقول في «جوهر الابسنية» « ان ميزة الهدم هي أن كل مثل أعلى جديد أقل وهمية من سابقه ، وبذلك فان هادم المثل العليا ، الذي يعتبر عدو المجتمع ، ينظف العالم من الأكاذيب » . هنا يحاول شو مرة اخرى أن يجد تطبيقا عمليا لوظيفة فنية ، وأن يحول نشاطا غير اجتماعي في جوهره الى نشاط اجتماعي .

وما كان ابسن ليرى اية ميزة « اجتماعية » فى اعمال الهدم التى كان يقوم بها لأن المجتمع فى نظره كان يقوم على الأكاذيب . ولكن شو لا يستطيع أن يتقبل ما ينطوى عليه موقف ابسن من ضمنيات فوضوية ويتضح ذلك اتضاحا اكثر فى مناقشته لمسرحيته « ايولف الصغير »، حيث يحاول الملاءمة بين فوضوية ابسن واشتراكيته هو ، عن طريق ذلك النوع نفسه من المنطق المعوج : « من ذلك نرى ان الطريق الى الشيوعية فى رأى ابسن ، وكما هو فى التاريخ الواقعى للقرن التاسع عشر ، هو من خلال أشد انواع الفردية حسما وعدم تهاون .. فعندما يواجه المرء نفسه فى النهاية عن طريق فردية شجاعة ، عندئذ لا يجد نفسه يواجه فردا بل نوعا ، ويعرف أنه لكى ينقذ نفسه لا بد أن ينقذ الجنس . فهو لا يمكن أن تكون له حياة الا نصيبا فى حياة المجتمع » .

تلك بلاغة قوية ، ومشاعر تثير الدماء فى عروقها . ولكن ملاحظات شو لا علاقة لها بابسن الذى لم يكن من دعاة الاشتراكية أو من دعاة الخلاص ، وهى ملاحظات أقل من ذلك انطباقا حتى على غيره من كبار المفكرين الثائرين فى القرن التاسع عشر . فبينما نجد أن روسو ، وابسن ونيتشه جميعا يسبقون شو الى عدم الرضى عن الواقع ، الا انه ما من أحد منهم تحرك « لانقاذ الجنس » عن طريق الاندماج الكلى فى المجتمع ربما لأنهم كانوا يدركون أن الدولة التى تعد الناس بالحياة قد حطت من شأن الناس ومن انسانيتهم وسلبتهم الحياة من خلال الثقافة الجماهيرية والتوحيد الجماهيرى والحروب الشاملة . ولا شك فى أن شو كفنان يمارس نوعا خاصا به من التغريب . وعندما يشن الحرب على ما فى المجتمع المعاصر من عبث ورياء ، فان ثورته التى قلما تكون عنيفة ، هى على وجه العموم نقية . الا أن احساسه بالغاية يجعله يضع سخطه فى مرتبة ثانوية بالنسبة لبرامج الاصلاح الايجابية ، كما أن التزامه بالخلاص عن طريق الوحدة الاجتماعية ، أقوى من أن يدعه يفلت الى فردية غير

---

(٨) ان بغض شو للفوضوية يكاد يكون نوعا من المس . وفى خلال الخمسينات يشن هجوما عنيفا على الفوضوية فى ثلاثة مؤلفات نثرية على الأقل « : استحالات الفوضوية » (١٨٩٣) « صحة الفن » (١٨٩٥) ، « الفاجنرى الكامل » (١٨٩٨) . ان شو يؤمن أنه بدون حكومة يتلاشى التحالف البشرى ضد الطبيعة المعادية ، وأن الفوضوية « لابد أن تنتهى عاجلا الى السخافة اذا طبقت على الأجهزة الصناعية أو السياسية فى المجتمع الحديث» وموقف شو موقف سديد ولكنه لا يفرق تفرقة كافية بين الفوضوية الفلسفية (الفردية الخيالية للفنان الثائر) وبين الفوضوية السياسية . وابسن ـ على غرار كثير من الفنانين العصريين ـ فوضوى فلسفى ، أى انه لا يقوم بنشاط سياسى على الاطلاق .

(المؤلف)

اجتماعية (٩) . ومن ثمة فاذا كان شو ثائرا ، فهو ثائر يبحث عن مجتمع وغالبا ما تضيع ثورته الشخصية فى الاحتياج اليائس الى تاكيد وحدة البشرية جمعاء .

واذ ابتلى شو بهذه التناقضات ، يضطر احيانا الى الابتعاد عن صوره الفنية متجها الى الطوبوية الصادقة فى رؤاه الانجيلية حيث يبتعد عن العالم الواقعى سبع درجات فتحل جميع المشاكل العسيرة فى خيالات وهمية . ان من المؤكد أن الشووية ظلت تبدو دائما فلسفة اجتماعية شاذة تقتصر على نفض الغبار عن العالم بدلا من ان « تنظف العالم من الأكاذيب » والواقع أن شو عندما يقع فى قبضة الشووية غالبا ما يقترف تلك الخطيئة نفسها التى من أجلها يقتص من « الفنان البحت » ، فينسج ثوبا جميلا من « الوهم » حول « وجه الحقيقة الذى لا يطاق » .

وهذا صحيح على وجه اليقين فى « العودة الى متوشالح » (١٩٢١) وهى ملحمة فى خمس مسرحيات ذات مقدمة مستفيضة ، وحاشية أضيفت فى عام ١٩٤٥ . وقد كان شو مغرما غراما فائقا بهذه الملحمة (وكان يعتبرها أروع أعماله) . ولعل ذلك لأنها أهم عرض منهجى قدمه عن الشووية . ولكن على الرغم من أن هذه الملحمة تضع عقيدة شو فى وضع منظم نسبيا ، الا انها ماسخة ومملة كفن . ففيها يحتل الصراع مكانا ثانويا بعد المناقشة والعرض . كما أن ادراك شو الحاد للواقع ينطوى تحت ثقل المثل الطوبوية ونحن نجد فى العادة أن مقدمة شو ومسرحية شو تقومان بوظيفتين منفصلتين متميزتين ، أما هنا فهما تبدوان مستمرتين ، فالفكرة التى يوضحها شو فى نثر متقطع تمتد الى حوار درامى . ونتيجة لذلك تفتقر المسرحية الى مزايا تعويضية مثل الذكاء ، والأسلوب ، والجدل المنطقى ، والدهاء فى تصوير الشخصيات والحكايات الممتعة . ان شو فى « العودة الى متوشالح » يخضع الواقع الى شكل رغباته محاولا أن ينجز فى الخيال ما لا يستطيع أن ينجزه فى الحقيقة ، ومن هنا يبدو فنانا حيا أقل مما يبدو كذلك النوع من الرجل الحالم الذى يصفه نيتشه باختصار بقوله « ممثل المسرحية الذى يؤدى دور مثله الأعلى ... »

---

(٩) يصف « تشسترتون » شو بانه Sardoodledom بالمعنى اللاتينى الحرفى للكلمة : « انه يهتم بالشىء العام أكثر من اهتمامه بالشىء الخاص » . كذلك كان أرسطوفانيز يهتم فى المحل الأول بالشىء العام ، وبذلك المعنى وحده تكون ملهاة شو أرسطوفانية . ولكن اهتمام شو العام جعل مؤلفاته تبدو بعيدة عن حركة الفن الحديث ، التى هى بصفة عامة طريقة للتعبير شخصية وخاصة وشاعرية .

(المؤلف)

ومخطط المسرحية بسيط : المقدمة تتناول نظرية التطور الخلاق والمسرحيات الخمس الصغيرة تصور النظرية بشكل شبه درامى . والحاشية تحض القارىء على اعتناق نظرية الهلاك . والمقدمة ـ فيما يتعلق بما نحن بصدده ـ هى أهم جزء فى « العودة الى متوشالح » لأنها تصور خير تصوير السمة الخلاصية لثورة شو . ففيها يدعى شو لنفسه نوعا من السلطة الالهية فى كتاباته ؛ فهو يقتفى أثر نيتشه الذى ابتدع « هكذا قال زرادشت » على شكل مجمل الاناجيل ، فيزعم أن « العودة الى متوشالح » هى كتاب مقدس موحى به ، وانه لأمر ذو مغزى أن يكون عنوانها الفرعى « ناموس ما بعد البيولوجيا » . لقد رفع شو ابسن الى مصاف المشرعين الكهنوتيين بوصفه « واحدا من كبار أنبياء الانجيل العصرى » . وهو هنا يظهر بمظهر من يطمح الى هذه المنزلة نفسها اذ يقول : « لقد كتبت (العودة الى متوشالح) مساهمة منى فى الانجيل الحديث » . ثم يضيف الى ذلك قوله « ان عهدا جديدا من الاصلاح هو الغاية الكلية من هذا الكتاب » . ومزاعم شو الفادحة مترتبة على يأسه أكثر مما هى مترتبة على رعونته . لقد رأى الانسان يجلب لنفسه حربا حافلة بالكوارث ـ وهى حرب يعزوها الى حد كبير الى نظريات البقاء الصارمة التى يعتنقها « الداروينيون الجدد » ولذلك فقد أصبح شو الآن أشد الحاحا وتنبؤا فى تفكيره ، مقتنعا بأنه « اذا اريد انقاذ الانسان فلابد للانسان أن ينقذ نفسه » . ويقدم شو وسيلة الخلاص فى شكل طريقة تكفيرية جديدة يصفها بأنها « ذلك الدين العلمى الحق الذى يسعى اليه جميع الحكماء فى لهفة » .

والواقع أن هذه « الديانة العلمية » عند شو ما هى الا خليط من افكار فلاسفة القرن التاسع عشر وفنانيه وعلمائه الذين يستحسنهم شو ، ولكنها فى أساسها تضم « ديانة » بيرجسون الخاصة بالتطور الخلاق ، و « علم » لا مارك الخاص بالتكيف الوظيفى مع تكييفهما للاءمة تفاؤل شو الحالم . أما وقد أصبح نهج شو مألوفا الى حد يكفى لكى نصفه بايجاز (١٠) ، فاننا نستطيع أن نقول أن نظرية شو تقول ان الانسان لم يتطور عن طريق الصدفة (كما يزعم أنصار داروين «مخطئين») ولكن عن طريق ممارسة الارادة العالمية ، وهى ارادة شبيهة بارادة شوبنهور فيما خلا أنها ارادة ذكية ورحيمة وليست قاسية وعشواء. لقد وجد شو تعبيرا انجليزيا مشابها لتعبير بيرجسون الفرنسى élan vital

---

(١٠) ان شئت مزيدا من وصف أفكار شو « الدينية » فارجع الى الفصل المعنون « الاقتصاد الحيوى » فى كتاب يتناول عن « برنارد شو » .
(المؤلف)

(وثبة الحياة) ، الا وهو Life Force (قوة الحياة) . ان « قوة الحياة » عند شو فطرية ومتسامية معا ــ فى الانسان وفى خارجه على السواء ــ ولكن غايتها الرئيسية هى تقرير حياة الانسان التطورية . فمثلما جعلت قوة الحياة الكائنات البشرية أسمى من الحيوان ، كذلك ستخلق فى آخر الامر كائنا اسمى من الانسان . ان شو ينتظر مجىء السوبرمان ،مقتفيا فى ذلك اثر نيتشه الذى كان يؤمن بأن « الانسان جسر وليس غاية » فهذا المخلوق هو فى نظر شو الخطوة الأخيرة فى ثورة الانسان على الرب . لأنه بمجىء السوبرمان يكون الانسان قد أصبح « ربا » وتكون كل المشاكل الاجتماعية والأخلاقية والميتافيزيقية قد حلت .

وبعد ان يناقش شو التطور فى مجال الشئون البشرية ، ينتقل الى مناقشة آثاره المحتملة فى الفن . ويظل يحاول الاهتداء الى وظيفة ثابتة للفنان فى مجتمع متوافق فيقول : « ان احيـاء الدين على أساس علمى لا يعنى موت الفن بل ميلادا جديدا رائعا له . بل ان الفن ما كان عظيما أبدا ما لم يقدم صور القديسين لدين حى » . ويؤيد شو هـذا القول عندما ينتقل الى الحديث عن المسرح ، اذ لابد له هنا من أن يقر بأن كبار كتاب المسرح الغربيين الذين ظهروا فى أثناء تدهور الدين لم يكن لديهم فى العادة « شىء جوهرى يقولونه » . ومع ذلك فهو يضيف قوله ان الملهاة كفن « هدام ، ساخر ، ناقد ، سلبى » تتميز على الأقل بفضيلة كونها ثورة على « الزيف والتضليل » ، وهى وظيفة سبق له أن حددها بأنها خير اجتماعى ودينى . ولكن شو يجد صعوبة أكثر فى تبرير مآسى شيكسبير التى يجدها حافلة « بالمتشائمين والمنفـين » ولكنه ينتهى الى ان شيكسبير « ما كان ليكون عظيما على الاطلاق لو لم يكن متدينا الى حد ادرك معه أن لا دينيته كانت حالة يأس » (١١) .

أما عن كتاب الدرامة المحدثين فعليهم أن يواجهوا يأسا أشد من هذا ، اذ يقول شو :

> لم يكن لدى عملاقى المسرح فى عصرنا ، ابسن وسترندبرج،شىء أكثر مما لدينا لطمأنة العالم بل كان لديهمـا أقل ، لأنهما حرمانا حتى من العزاء الشيكسبيرى الديكنزى الذى يأتى من الضحك على الأذى والذى يسمى بحق الترويح الكوميدى ... لقد اعتنق ابسن

---

(١١) فى مقدمة « الانسان والانسان السامى » ذكر شو فعلا ان الكتاب من امثال شكسبير « لم تكن لديهم افكار انشائية ، فهم يعتبرون من لديهم افكار كهذه متعصبين خطرين » ومن ثمة فهؤلاء الكتاب يتميزون عن « الفلاسفة الفنانين » الذى يحبذهم شو . (المؤلف)

مذهب داروين الى حد استغلال الوراثة على المسرح كما كان كتاب المسرح اليونانى القديم يستغلون آلهة الغضب ، ولكن لا أثر فى مسرحياته لأى ايمان بالتطور الخلاق أو علم به كحقيقة علمية حديثة · صحيح أن الطموح الشعرى جلى فى « الامبراطور والجليلى » ، الا أن من مزايا ابسن أنه لا يقيم وزنا لشىء سوى العلم ، وهو قد ترك وراءه تلك الرؤيا من رؤى المستقبل التى يسميها العراف الرومانى فى المسرحية « الامبراطورية الثالثة » ، تركها كحلم طوبوى عندما فرغ لمجابهة الواقع مجابهة جدية ···

وبغض النظر عن التأكيد المشكوك فيه بأن « ابسن لم يكن يقيم وزنا لشىء سوى(١٢) العلم » فان نظرة شو الى الجوانب السلبية فى الدراما العصرية سديدة ونفاذة · فعلى الرغم من النزعات المسيحية التى يشترك فيها كل من ابسن وسترندبرج ، فانهما لا يقدمان للعالم أى «طمأنينة» سوى طمأنينة الفن الميتافيزيقية · أما شو ــ من الناحية الأخرى ــ فهو يتأهب الآن لتقديم هذه الطمأنينة · فبينما يقتصر ابسن على ايجاز « الحاجة » الى ديانة جديدة تنبع من تناقض الوثنية والنصرانية ، اذا بشو يهتدى فعلا الى هذه الديانة ألا وهى : التطور الخلاق · وبينما يقاتل سترندبرج ربه بدون نجاح لكى يؤكد تفوق الانسان ، اذا بشو ينتهى فعلا من الرب القديم وهو الآن متفرغ للرب الجديد ألا وهو : قوة الحياة كما تتمثل فى السوبرمان · فاذا ما انتهى شو من حل المشاكل التى ابتلى بها أسلافه ــ بما يرضى نفسه ــ راح يقرر أن يضع فوق رؤاهم السلبية الجوهر شيئا « ايجابى الجوهر » · فهو يعلن أن « وظيفتى الطبيعية » كفنان هى أن أكون رسام أيقونات كهنوتية لديانة عصرى »· ثم يستطرد من ذلك الى تحويل توقعاتهم الخلاصية الى أوهام خلاصية ، متصورا أن قوة الحياة تعمل من خلال سلسلة من « أساطير العزاء » ·

وفى المسرحيات التى تلى تلك التصريحات الاستهلالية يخلق شو خمسا من « أساطير العزاء » تلك ، التى تقوم على أساس ديانة « قوة الحياة » · والمسرحية الأولى « فى البداية » هى تنقيح شو لسفر التكوين الذى يفسره وفقا لنظرية التطور الخلاق · ويدور فعل المسرحية حول

---

(١٢) الحق ان شعور أبسن أزاء الدين أعمق بكثير ، وأقل دنيوية بكثير ، من شو ويبدو أن شو يعترف بهذه الناحية الدينية فى أبسن عندما يقول : « ان مهاجمة ابسن للاخلاق هى عرض من اعراض احياء الدين وليس انقراضه » · ولكن ابسن لا يهتم بالاخلاق الدينية فحسب وانما بالتصوف الدينى ايضا ·

(المؤلف)

آدم وحواء ـ وقابيل فيما بعد ـ وهما يواجهان مشكلة الموت . فالموت يقضي على آمال الانسان ، ويجعل طموح البشر هباء في آخر المطاف ، ولكن السر الذى توعز به الحية في أذن حواء هو السبيل الذى يستطيع الانسان عن طريقه اجتياز تلك العقبة : التناسل والولادة . فتتكمش حواء مشمئزة من اقتراح الحية ، فمن الواضح أنه قبيح سمج ، وسيقدم شو في المسرحية الأخيرة من هذه السلسلة عملية أشد مقاومة للمرض والعدوى . الا أن حواء تصغى الى الحية وتعمل بنصيحتها فتنجب قابيل . وموقف شو من قابيل ينم عن تراوحه ازاء الثائر ، فهو بوصفه « الابن الثائر » يعتبر شخصية بطولية في نظر شو كما كان في نظر سترندبرج، اذ أن ثورته تعبير عن سخط على واقع لا يطاق . ولكن بما أن قابيل هو الذى يتصور شيئا أسمى من الانسان («هناك البطل والسوبرمان») فهو أشد معاداة للمجتمع من أن يرضى شو بعقليته-المحبذة للمجتمع(١٣) فحواء تقول لقابيل : انت لست سوبرمان ، أنت مضاد للانسان » ، أى أنه عدو لقوة الحياة . لأنه اذا كان آدم قد اخترع الموت ، فقد اخترع قابيل الاغتيال والنهب والقهر . ان جلب الجريمة الى الدنيا قد قصر الحياة أكثر من ذى قبل ، كما أن جلب الثار جعل الأخ ينقلب على اخيه والجماعة على الجماعة .

والمسرحية الثانية في السلسلة وهى « انجيل الاخوة بارناباس » تقترح طريقا للخلاص من ورطة الموت ألا وهو : طول العمر الارادى فعندما يريد الانسان لنفسه أن يعيش حياة أطول (والأجل المطلوب هو ثلاثة قرون) سيصبح أشبه بالرب اذ يكون قد أصبح قديرا على كل شيء وعليما بكل شيء : « ذا قوة أكبر ومعرفة أكبر » . ويفترض شو أن الانسان يغدو أكثر حكمة وأريحية كلما كبر في السن ، ويصبح أكثر موهبة أيضا لأنه يكون قادرا على أن يتجاوز الضغوط الحسية التى تبعده عن الكمال . ولكى يثبت شو هذه النظرية ، لا بد له من أن ينفى صحة جميع الروايات العلمية والدينية التى تعارضها ، وهو يتخلص من هذه المعارضة بطريقة هينة(١٤) ان الحتمية تقف في طريقه ، ومن ثمة فهو

---

(١٣) يقول شو في الحاشية التى اضافها الى هذه المسرحية : « ان بطلى الروائى هو الثائر وليس المواطن العادى الطيب الذى ابغضه » . ومع ذلك فان شو لا يطيق اية ثورة لا تؤدى حتما الى المواطنة الصالحة .

(المؤلف)

(١٤) في الجزء الثالث من « العودة الى متوشالح » تؤكد مسز لوتسترتج أن زوجها الفنان لم يصبح عظيما الا بعد أن انتهى من رسم « جميع الصور الحمقاء » فى شبابه ، ولكنه كان عند ذاك راغبا في الموت . ومع ذلك فان شو نفسه يحب نظريته التقدمية =

يتخيل أن علماء القرن العشرين قد رفضوا نظرية داروين وأن « جميع الآراء العلمية التى يعتد بهـــا تتحول بسرعة نحو التطور الخـــلاق » . و « المعارضة العلمية » الوحيدة التى يذكرها تقول ان « الجنس البشرى ما هو الا فشل تام ، وأن نوعا جديدا من الحياة أحسن ملاءمة للحضارة العالية سيخلفنا كما خلفنا نحن القرد والفيل ... وبعبارة موجزة حتى « المعارضة العلمية » تبدو كأنها تؤمن بالتطور الخلاق . أما فيما يتعلق « بالمعارضة الدينية » بفكرتها عن الخطيئة الأصلية ، فان عالم البيولوجيا « كونراد بارناباس » يقول (فى المسرحية) : « ان السقطة خارجة عن نطاق العلم » ، بينما أخوه « فرانكلين » الأشد منه لاهوتيـــة يفسر السقطة بأنهـــا نتيجة لقصر الحياة ، فان « آدم جعل الأشواك تنمو لأن الحياة كانت من القصر بحيث لم يكن يأبه بأن يفعل أى شىء على أكمل وجه » . والأشواك التى فى روح الانسان ستستأصل ــ فيما يبدو ــ عندما يستطيع أن يبلغ الثلاثمائة من العمر .

وفى الأسطورة الثالثة فى هذا الناموس وعنوانها « الشىء يحدث » تتحقق خيالات شو . فان كبير الأساقفة يعيش حتى يبلغ من العمر ٢٨٣ عاما ، ويمتد الأجل كذلك بكائنات بشرية أخـرى . ونحن الآن فى عام ٢١٧٠ بعد الميلاد والحكومة البريطانية مزدحمة بالموظفين الصينيين .وقد أصبح القديس « هنريك ابسن » قديسا رسميا ، وأخذت روابط الأسرة تتفكك . وكذلك جميع الروابط الاخرى ، لان الانســـان ينمو الآن فوق « عواطفه الطفولية » ولم يعد يهتم الا بالأمور الأخلاقية والثقافية . ونجد احدى الشخصيات تحجم عن الدخول فى علاقة غرامية مع امرأة زنجية عندما يكتشف أن الحياة أثمن من أن تضيع هباء . وشخصية أخـــرى تكتشف أن الحكمة « لا تأتى عن طريق استعادة الماضى بل بمسئوليـات المستقبل » . وفى المسرحية الرابعة وعنوانها « مأساة « جنتلمان عجوز» نزداد تعمقا فى مسئوليات المســـتقبل هذه حيث نجد البشر ينقسمون طبقتين : القصيرو العمر والطويلو العمـــر . وقد استنفد شو جزءا من المسرحية فىتحرشه المعتاد ببريطانيا،واستنفدالجزء الآخر فىمناقشات خالية من الذكاء بين نابليون (وهو قابيل يبعث من جديد) وبين صوت الرب . ولكن الغرض من المسرحية هو اظهار التفاوت الثقافى الكبير بين ذوى الأعمار الطويلة وذوى الأعمار القصيرة . ومأساة الرجل المسن من

= عن الفن ، لانه هو لم يصبح افضل من نفسه ككاتب مع تقدم السن . وهو حتى فى مقدمته لمسرحية « العودة الى متوشالح » يقر بأن « قوته آخذة فى الضعف وان يفاعة عام ١٩٠١ قد شاخت وذابت فى ثرثرة عام ١٩٢٠ » .

(المؤلف)

ذوى الأعمار القصيرة أنه بعد أن يقيم اقامة قصيرة فى أرض ذوى الأعمار الطويلة بما لهم من احساس أعمق بالواقع ، لايستطيع بعد ذلك أن يعيش بين « قوم لا يرون أى شيء واقعيا » .

وفى آخر وأشهر مسرحية فى السلسلة وهى « الى أبعد ما يستطيع الفكر أن يصل » ، تتحقق نبوءة التطور الخـــلاق . فنحن الآن فى عام ١٩٢٠ وقد نشأ السوبرمان . والمكان أشبه بجنة النعيم تمرح فيه وتلهو مجموعة من الشباب فى ثياب يونانية ولهم أسماء كهنوتية . ان هـــؤلاء الشباب يفقسون من البيض ويكتمل نموهم وهم فى سن السابعـــة عشرة ، وينغمسون أربع ســنوات فى جميع الملذات البشرية : الحب ، والجنس ، والموسيقى ، والفن ، والرقص ، ثم يمرون بعد ذلك بتجربة التحول الى « معمرين » كما لو كان الواحد منهم عذراء تبغى « الهروب من رقصنا وموسيقانا الأبديين وأجلس وحـــدى وأفكر فى الأرقام » . وهؤلاء المعمرون هم جنس السوبرمان عند شو : كائنات لا عمر لها ولا شعر ، ليس فيها أبدا شيء من الظرف أو الجمـــال أو الشهوة الجنسية ، يكرســـون أنفسهم للتأمل البحت ، ولعلهم يفكرون فيما فى الكون من ايقاعات . ومع هذا فحتى ذلك ليس قمة مستقبل الانسان ، فلا بد من أن تكتمل مرحلة تطور أخرى عندما يقهر الانسان المادة تماما . و«ليليث» زوجة آدم الأولى تختتم المسرحيـــة بنبوءة كهذه . فهى ترسل بصرها صوب الفضاء الرحيب اللانهائى وتتصور تحرر الانسان فى آخـــر الأمر بعد قرون من العبودية للجسد فتقول : « الآن سأرى الأرقاء يتحـــررون والأعداء يتصالحون ، وتصبح الدوامة كلها حياة بدون مادة » . أو كما تقول شخصية أخرى « سيأتى اليوم الذى لا يكون فيه بشر ، بل فـكر فحسب » .

وما أنسبها فكرة لاختتام مسرحية كهذه ، مسرحية جافة ، مملة ، لا فن فيها ، فما من مسرحية أخرى لشو تبعد القارىء عن كاتبها كل البعد على هذا النحو . ذلك أنه على الرغم من التحذير الذى ورد على لسان الشيطان فى مسرحية « الانسان والانسان السامى » عندما قال « حـــذار من السعى الى ما هو فوق البشر ، فذلك يؤدى الى ازدراء كل ما هو بشرى بدون تمييز » ، الا أن ازدراء شو الآن يبدو من القـــوة بحيث ترك البشرية كلها وراءه ، مقبلا على تلك « الكليات المثالية أو الاجتماعية ، الباردة التى لا لحم لها ولا دم » ، وهى التى اعتاد « د.هـ. لورانس» سبها (مع اشارة خاصة الى «مخلوقات برنارد شو») . ومما لا ريب فيه أننا اذا جردنا الانسان السامى « السوبرمان » عند شو من الغرائز والانفعالات وأنزلناه الى مرتبة عقل بدون جسد لكان صيحة أبعد

مدى من الانسان السامى عند نيتشه ، ذلك الانسان الفطرى الشارد الذهن الذى لا خلاق له ، الذى كان نيتشه يأمل أن يكون له فعل الكهرباء فى الجهاز الانفعالى الواهن فى الحياة الحديثة ، ومع أن شو يعتبر نفسه من انصار نيتشه الا أنه يبدو انه غفل عن احد انذارات « زرادشت » : «انا لا أسلك سبيلكم ، أنتم يا من تبغضون الجسد ! ما أنتم جسرا منى الى الانسان السامى » . بل لعل من المحتمل أنه لو كان نيتشه قد ألم بمؤلفات شو ، ، لكان قد أدخله هو و « يوربيديز » فى زمرة الكتاب « السقراطيين » ... هؤلاء الكتاب ذوى الثقافة الزائدة عن الحد أعداء الفن الديونيزى الرفيع(١٥) . ومن المحتمل كذلك أن معظم الآخرين الذين كان لهم نفوذ على شو ـ ابسن ، سترندبرج ، كارليل ، بيرجسون ، بليك ، شوبنهور ، فاجنر(١٦) ـ كانوا ينبذونه هم أيضا . ذلك لأن لدى شو ميلا لا يتزحزح لأن يجعل أخطر النظرات النفاذة لدى الفنانين والفلاسفة الثائرين أمرا عقليا اجتماعيا مألوفا . وعلى الرغم من انسانيته العميقة ، فهو لا يخلص لاستعادة انسانية الانسان المتلاشية ، وانما اخلاصه موجه لاختراع شىء جديد تماما ، ففى عقيدة شو لا يصبح الانسان حرا الا بعد أن يتخلص من انسانيته .

وهذا انما يدل على أن وراء اهتمام شو بالانسانية السامية ـ أو الصورة الكلية للشووية الخلاصية ـ ثورة وجودية مريرة ، لعلها أشد ايلاما من أى شىء واجهناه حتى الآن . فليس شو ساخطا على أنواع معينة من النشاط الانسانى وكفى ، وانما هو يبدو فى بعض الأحيان

---

(١٥) يقول نيتشه ان «زرادشت» الذى ينتظر « الانسان الاسمى » يعلن انه لابد من أن يأتى انسان آخر اولا . السان يجعلك تضحك مرة أخرى ، بهلوان طيب مرح ، راقص ، كالريح ، لعوب يجرى هنا وهناك ، أحمق مجوز » ... وهو فى هذا يشبه شو ولكن الى حد ما .ان « تشترتون » يقول : « ربما يكون نيتشه قد فعل خيرا لو أنه علم برنارد شو كيف يشهر سيفه ، ويشرب الخمر ، بل حتى يرقص » . ثم ان فهم شو للسياسة ربما أحزن نيتشه الذى كان يرى الاشتراكية مجرد تهوين آخر من شأن النصرانية والذى كان يعتبر الدولة « أبرد الوحوش الباردة » .

(المؤلف)

(١٦) يعرب شو عن تفاهمه مع هؤلاء الكتاب ولكنه ينكر انهم أثروا فيه قائلا انه كون افكاره مستقلا عن أية فلسفة أو أدب : « كلما بدا للنقاد أن رأيى فوق مستوى أى حارس كنيسة فى احدى الضواحى ـ على سبيل المثال ـ استنتجوا أننى صدى شوبنهور ، أو نيتشه ، أو ابسن ، أو سترندبرج ، أو تولستوى ، أو أى زنديق آخر فى شمال شرق أوربا » . وعلى الرغم من تنصلات شو هذه ، فان دينه للكتاب الآخرين كبير الى حد غير عادى .

(المؤلف)

ثائرا على طبيعة الوجود الانسانى نفسه · فان الانسان السامى الذى
جسد له كما يراه شو ـ بغض النظر عن أن شو نفسه كان نباتيا ،
يشرب الخمر ، وأنه امتنع عن أية مضاجعة جنسية بعد زواجه ـ دليل
على نوع من الاشمئزاز الذى كان يشـــعر به « سويفت » من الجسم
البشرى ووظائفه · واذا كان شو قادرا فى أغلب الأحيان ـ شأن معظم
الكتاب الفكاهيين ـ على تحويل تلك المشاعر الشخصية الى تسلية ساخرة
من وظيفة الانسان الثنائية ، فهو بوصفه فيلسوفا طوبويا غير قادر على
أن يتقبل حيوية الانسان حقيقة مستديمة من حقائق الحياة · انسترندبرج
الذى تراضى فى آخر الأمر مع مشاعره استطاع أن يجعل اشمئزازه من
« قذارة الحياة » عالميا فى رؤيا فنه البرازية · أما شو الذى كان مهتما
« بغرض أسمى » من ذلك فهـــو لا يرتاد ثورته الوجودية بل حتى لا
يعترف بها · ومع ذلك فلعلها هى التى تقرر شكل اليوتوبيا فى «العود
الى متوشالح » · ولا مراء فى أن نقمته على القيود البشرية هى التى تقر
سمات انسانه السامى · ومن هنـــا ، فعلى الرغم من ادعائه أوه
مدمرة ، فهو لا يستطيع أن يتقبل واقع مشاعره هو · ومن ثمـة يأبى
يرى ما يسميه « آرنولد » : « الشىء كما هو واقعى فى حد ذاته » .

والحق أنه كان عرضة لكبريات الأوهام ، وينطبق عليه فى ذلك ،
هذا الوصف الذى أورده فى « جوهر الابسنية » :

كان الموت ملك الرعب ، هو سيد المتعنتين ، وما كان الانسـان
ليطيق تلك الرهبة ، فكان لزاما عليه أن يقنع نفســـه بأن الموت
شىء يمكن تلافيه ومراوغته وابعاده · أما كيف وضع على وجـــه
الموت قناعا من الخلود الشخصى لهذا الغرض ، فأمر معروف ···
وبذلك صار مثاليا وظل كذلك الى أن جرؤ على البدء فى شد القناع
والنظر فى وجه الشبح ··· جرؤ على أن يكون واقعيا أكثر فأكثر.

فاذا كان شو أشد فى « واقعيته » من أن يتسربل بقنـــاع الخـلود
الشخصى، فهو اشد فى «مثاليته» من أن يواجه «رعب سيد المتعنتين».
ولذلك يحاول أن يتلافى الموت ويراوغه ويبعده من خلال قناع يخترعـه
هو ، الا وهو طول العمر الارادى ، أن « مونتانى » يقول ان الفلسفة هى
أن تعرف كيف تموت ، ولكن الموت لا مكان له فى فلســـفة شو ، لأنه
يضع نهاية للتقدم ويهـزأ بكل الطموح البشرى · ان فـكرة « المعمر »
الذى لا عمر له نابعة من مخيلة رجل لا يستطيع أن ينظر الى صـــورته
وجها لوجه خشية أن يضطر الى الارتداد الى اليأس الوجودى .

وشو يقر هذا القول كما يستدل من الطبيعة الايجابيـــة لعباراته :
« نحن نســـتطيع ، ويجب ، أن نعيش أطول من ذلك » · ان « العـلوم

التطبيقيـــة يجب ألا تعنى لغو وايزمان وفظائع پافلوف » . « يجب أن ننبذ السحر ومع ذلك نتقبل المعجزات » . مثل هذه الايجابيات تعطينـا فكرة عن لجوء شو المستمر الى ما هو مواس وضرورى بدلا مما هو صادق. فاذا « وجب » عليه أن يؤمن بأن جميع النظريات والآراء والحقائق التى تناقض عقيدته « أوهام » ، فهو لا يستطيع أن يبرهن على أن الأوهام ليست أوهامه . ولما كان شو بحكم مزاجه عاجزا عن التفكير فى حالة دائمة من عدم الكمال ، فهو يضطر فى النهاية الى الارتداد الى تعبيربسيط عن الايمان :

اما أن نؤمن بالتطور الخلاق واما أن نسقط فى هوة من التشاؤم القاتل لا قرار لها ... ان التثبيط فى الواقع معناه الموت . وخير لنا أن نتشبث بأشد المخلوقات الهرمة الهمجية شـــيبا ، من أن نتخلى عن كل أمل فى عالم من « القرود الغاضبة » ونهلك يأســا كما هلك « تيمون » فى مسرحية شيكسبير .

ذلك أقرب اعتراف باليأس العاطفى يمكن أن يصدر عن شو . فهو اذ يواجه « سيد المتعنتين » (وانه لأمر ذو دلالة أن يشبه شـــو التثبيط بالموت) لا بد له من أن يدير وجهه بحثا عن أوهام يمكن أن تكون ذات جدوى فى بقاء حياته .

وتصميم شو على ابقاء قناعه ثابتا على قسماته المعذبة ، يتضح كل الوضوح فى ملاحظاته علىمسرحيته «أصدق من أن يكون صالحا» (١٩٣٢) Too True to Be Good . فهذه ملهاة خفيفة مسلية من جميع النواحى لولا مايتخللها من مرارة المؤلف التى تكاد تكون عدمية والتى يبديها ازاء قسوة الحرب العالمية الأولى وجنونها ، وعدم جدوى مفاوضات جنيف، وسير الشباب بدون هدف ، والتزعزع الروحى الذى سببته نظـرية اينشتين عن الكون (« هواجس فى كل مكان ، ان العالم المحـسوب أصـبح غير قابل للحساب ») . أما الخطاب الاخير فى المسرحية ، وهو الموعظة الختامية لبطل شو « اوبرى » ، فهو اعتراف مؤثر بافلاس الخلاصية :

أنا واعظ بطبيعتى ومصيرى . أنا « سفر الجامعة » الجديد . ولكن ليس لدى انجيل أو عقيدة . لقد طيرتهما الحرب كليهما من يدى. لا بد أن تكون عندى اثباتات لكى أعظ ، فبدونها لن يعيرنىالشباب آذانا صاغيـــة ، فحتى الشباب يسأمون النفى والانكار ... أنا جاهل ، فقدت أعصابى وأواجه تخويفا . كل ما أعرفه أنه لا بد لى من أن اهتدى الى طريق الحياة ، حيـــاتى وحياتنا جميعا ، والا هلكنا على وجه اليقين . وفى الوقت نفسه تتملكنى موهبتى، فلابد

لى من أعظ وأعظ وأعظ مهما يكن الوقت متأخرا ومهما يكن اليوم قصيرا ، وحتى لو لم يكن لدى ما أقوله ...

خيبة الأمل الشخصية هنا قوية ، والسيرة الذاتية لا يخطئها الادراك، ولكن عندما أظهر النقاد هذه الصلة ، كذبهم شو بشدة معلنا أن « ياس » اوبرى « ليس يأسى » ، وانه لم يفقد أبدا معتقداته الخلاصية : « على العكس ، انا أؤكد اننى لم اشهد فى حياتى مصير الانسان أشد املا ، ولا بدايات حضارة جديدة أشد تقدما » . يستطيع شو أن يتطلع لحظة الى الهوة التى لا قرار لها ، ولكن لن يطول به الأمر قبل أن يلم شعثه من جديد . أن ثورته الخلاصية هى ملاذه الأخير ، ومثاليته الطوبوية هى ملجأه الأخير من مأزق الوجود الحديث .

ولهذا السبب نفسه يتجاهل شو ضمنيات فكر القرن التاسع عشر المحزنة . واعتناقه نظرية التطور الخلاق يبدو وكآخر مقامرة يائسة لمتعقل فكتورى يواجه عالما ميكانيكيا محتوما . ومادامت الشووية تفترض عالما منظما متماسكا أساسه العقل ، فلا بد لشو أن يعتنق مبادىء صوفية وغير عقلية لكى يتمسك بافتراضاته . وعلى الرغم من اصطناعه سلوك « المنهج العلمى » فان التطور الخلاق لا هو بالعلمى ولا هو بالمنهجى . ولذلك فهو لا يرفض داروين على أساس من الدليل المنطقى ولكن على أساس أن الداروينية تبعث على التشاؤم : « ان ما يلعن الانتقاء الطبيعى الداروينى كعقيدة هو أنه ينزع الأمل فى التطور ويحل محله قدرية مثبطة تورث الشلل . انه كما يقول (بتلر) يبعد العقل من الكون » . ويظل شو يعدو فرارا من التثبيط فيعيد العقل الى الكون على شكل « قوة الحياة » ، ذلك الخيال المحبب الذى يبدو كأنما لا يهتم بشىء سوى تحسين أحوال البشر وبلوغ الكمال الاجتماعى والذى لا يشبه شيئا ما بقدر ما يشبه الاله الباسم عند فولتير وهو « الدكتور بانجلوص » .

وكما أن شو لا يستطيع أن يتقبل فكرة رجل حاقد او جبرى ،كذلك لا يتقبل فكرة كون جبرى لا عقل له. فبينما هو يقتفى ثر ابسن فى تقريع الليبراليين والاستهزاء بمثلهم العاطفية ، فان الشووية ذاتها قائمة على وهم ليبرالى مألوف، فان شو يستخدم عباراته النفعية المميزة فيعلن « لا فائدة أبدا من أن تقول ان الناس قد ولدوا أحرارا اذا كنت تنكر أنهم ولدوا أخيارا » . ولقد اضطر ابسن الى تعديل ايمانه الذاتى بالارادة والى الاقرار بقوة القدر . ولكن شو الذى مازال يمتطى صهوة الرومانسية الأولى لا يطيق اى حد من امكانية الانسان ، الأمر الذى يفسر لماذا ينكر الأفكار الدينية عن عدم الكمال وعن القدر المقدور من قبل ، والافكار العلمية عن العدوان والحتمية . وهكذا نجد فى عصر داروين

ان شخصيات شو لاتكون ابدا ضحية ميراثها البيولوجى . وهكذا نجد فى عصر فرويد انها لاتعانى ابدا من اى الم او عذاب او عصبية . ان روح شو فى العادة روح تسطع عليها الشمس ، لاشىء يهددها ، وهى لاتموت واذا كان اللاشعور موجودا فى كتابات شو ، فهو موجـود فى معظمه كموضوع للمناقشة . لقـــد أصبح شعورا بالمهـابة ، هبط الى مرتبة المصطلحات التحليلية ، ففقد كل ظلامه وتهديده .

وليس معنى هذا أن شو يغفل كل الاغفال الجـانب العـدوانى فى الانسان ، فذلك أحد الموضوعات الكبرى التى تدور حولها المناقشة فى مشهد الجحيم فى « الانسان والانسان السامى » ، والأوصاف التى يصف بها الشيطان جشع الانسان وبطشه وقسوته من أكثر الأوصاف فصاحة فى ميدان الأدب . الا أن شو يميل ــ مثلما يميل بطله « دون جوان » ــ الى أن يعزو مثل هذه الصفات الى جبن الانسان وغبائه وتحامله وليس الى شر الانسان . وهو يكاد لا يظهر لنا هذه الصفات أبدا فى مجال العمل ، اذ يؤكد فى مقدمة مسرحية « جان دارك » : « ان الجريمة كالمرض أمر غير شائق » ثم يمضى فى تصوير اعتقاده بأن كل ما يعتبر قسوة انسانية هو فى الواقع مغبة الجهل . ان رحمة شو من أهم سجاياه المحبوبة ، ولكنها تجعله غير قادر على تقدير النقص البشرى،بينما حاجته الىالايمان بامكانيات لا حدود لها للجنس البشرى تظل تربطه بذلـك الجـانب من الشخصية الانسانية الأشد سوادا وبعدا عن التكفير .

وهكذا حتى فى وقت متأخر مثل عام ١٩٤٤ ، فى أثناء أشد الحروب هولا فى تاريخ البشر ، يظل شو يصر على أن تشاؤم « سفر الجامعة» ، وشيكسبير ، وسويفت ، قائم على أساس اساءة فهم النفس البشرية :

ان المصلحين جميعا يتفقون على أنك لا تستطيع أن تحقق نوعا جديدا من العالم بدون نوع جديد من الانسان . وهذا هو ما يسمى بتغيير القلب ، ولكن الكتاب المقدس يقول لنا ان قلب الانسان مخادع فوق كل شىء وخبيث الى حد اليأس .

ومع ذلك فلكى يكون هذا الكتاب جديرا بالكتابة أو القراءة ، فلا بد لى من أن أفترض أن كل هذا التشاؤم والتشكك انما هو وهم ليس ناشئا عن جهل الحقائق المعاصرة فحسب ، ولكن كذلك عن الوصول الى نتائج خاطئة مما نعرفه من هذه الحقائق . وليس صحيحا أن جميع فظائع الرأسمالية هى تعبير عن الرذيلة البشرية والارادة الشريرة . بل بالعكس فهى الى حد كبير نتاج الفضيلة العائلية ، والوطنية ، والاحسان ، والاقدام ، والتقدم ، وجميع أنواع الصفات ذات القيمة الاجتماعية ... وبمثل هذه الصفات

الانسانية نستطيع أن ننتج دستة من العوالم الجديدة عندما نتعلم كلا من الحقائق والدروس التى تستطيع العلوم السياسية أن تعلمها لنا من هذه الحقائق .

هنا نستطيع أن نلحظ من جديد أن أفكار شو نابعة من ايجابية نفعية (لكى يكون هذا الكتاب «جديرا» بالكتابة أو القراءة «فلابد لى من أن أفترض ») وكم تضطره هذه الايجابية الى التفكير المتمنى ! لأن « الأفكار المعاصرة » التى كان شو يريد لنا أن نفهمها تشمل عندئذ فظائع النازية والضرب المنظم بالقنابل ، ومعسكرات السخرة وبعد ذلك القاء القنابل الذرية على هيروشيما ، ثم أكبر دولتين فى العالم تهدد كل منهما الأخرى بالابادة الذرية) . ومع ذلك فهو يصر على اثبات طبيعة الانسان الخير فى جوهرها . ويستطيع المرء أن يدرك لماذا قال « ليون تروتسكى » ان « السائل الفابى الذى يجرى فى عروق شو يمكن أن يقوى باضافة خمسة فى المائة من دم جوناثان سويفت (×) » . وعلى الرغم من ثقافة شو الماركسية فهو لا يستطيع أن يتقبل تحليل ماركس لما وراء الرأسمالية من دوافع بشرية مظلمة . ففى حين يبدى سخطا شديدا على « النظام » الرأسمالى فهو على الدوام يعفى صانعى النظام من اتهامه (١٧) ويضفى عليهم نفس « الصفات ذات القيمة الاجتماعية » التى يأمل أن ينتفع بها فى عالمه الجديد . وباختصار « لابد » لشو أن يؤمن بدماثة خلق الانسان . وبدون هذا الاعتقاد يكون أمله فى المستقبل فى غير محله ، ويكون كل ما يستطيع أن يتطلع اليه هو الرؤيا .

ونحن نستطيع أن نعطف على ورطة شو لأننا نشاطره اياها . واذا كانت لدى شو أوهام ، فهى أوهام البشرية فى عالم فظيع ، أوهام تجلعه يقوم بعمل منتج كفيلسوف اجتماعى . ومع ذلك فان وظيفة الفيلسوف

(×) تروتسكى يسخر بالطبع من شو لأنه لم يكن عنيفا كما يجب .
(المؤلف)

(١٧) مع ان شو يهاجم الدعارة وملكية المساكن الصغيرة ، واحتراف الدجل والرأسمالية ، الا انه قلما يهاجم البغايا ، وأصحاب المساكن الحقيرة ، ومحترفى الدجل والرأسمالية ، ولعل ذلك راجع الى أن الدوافع الوحيدة التى يتقبلها هى الدوافع الاقتصادية ففى مسرحية « مهنة مسز وارين » مثلا نجد أن مسز وارين تدير ماخورا لا لشىء الا لحاجتها الى المال . وفى « الزواج » يعلن شو أن الدعارة لا منشأ لها الا « قلة أجور وسوء معاملة النساء اللواتى يحاولن كسب العيش بأمانة » . وهذا قول يتعارض مع جميع الدراسات التى أجريت على البغايا وعلى الدعارة . وعلى أية حال فنحن لا نجد فى عالم شو سوى عوامل نفسية أو عاطفية قليلة جدا ، الامر الذى يجعله يثابر على الاعتقاد بأن توزيع الثورة توزيعا عادلا سيؤدى اتوماتيكيا الى استئصال جميع الشرور الاجتماعية .
(المؤلف)

الاجتماعى مختلفة تماما عن وظيفة الفنان ، لأن مسالمة احداهما تعنى فى الغالب خيانة الأخرى • وان حاجة شو الى الايمان بامكانيات التكفير تجرد مسرحياته من وظيفة فنية هامة،هى التحرى الدقيق لكل الأوهام والتخيلات مهما يكن ذلك غير سار • ولقد راح « اريك بنتلى » يدافع عن تفاؤل شو فأكد أنه ليس ثمة أى موقف فلسفى ميسور آخر ، لأنه « اذا لـم يكن الانسان حيوانا أخلاقيا ، فلنطلق نحن جميعا النار على أنفسنا • أما اذا كان حيوانا اخلاقيا ، اذن فالتشاؤم موقف مجرد من المسئولية ، ولكن هذا اعتناق لموقف شو النفعى . وليست وظيفة الفنـــان أن يواسى ، وليست هى اتخاذ موقف يتسم بالمسئولية ، ليست تأييد « التفاؤل » او «التشاؤم» ؛ وانما هى أن يكشف فى غير رحمة عن الحقيقة التى تستكن فى قلب الكون. ان عددا من أعظم الأعمال الفنية اســتمدت عظمتها من الكشف عن أمور قد تفرينا باطلاق الرصاص على أنفسنا فى الوقت الذى تسمو فيه بنا الى الأمل فى شجاعة الانسان ونبله فى مواجهة واقع مرعب

ومثل هذه الأعمال ــ أوديب ، الملك لير ، آل روزمر ، مسرحية حلم رجل الجليد يأتى ــ هى على وجه العموم مآس درامية • وقد أبدو كأنما أعتب على شو لأنه لم يكن كاتبا مأسويا • وهذا غير صحيح • ولكننى أريد أن أقول ان اخفاق شو فى أن يتعمق ثورته الوجودية ، حرمه الرؤية المأسوية التى أصبحت فلسفته بدونها تافهة ، وحتى ملهاته تبدو ضيقة ومقيدة للغاية • فبدون « حاسة الرعب » يخرج شو من زمرة كتاب الملهاة العظام ــ وهذا ما يسلم به «بنتلى» ــ أمثال « بن جونســـون » و «موليير» اللذين لم يكن أحد منهما يتجاهل أقل الجوانب المواسية فى الشخصية الانسانية • ثم ان عدم احساسه بالجانب الميتافيزيقى فى الانسان يخرجه حتى من زمرة كتاب المسرح الحديث الثوريين العظام. ان نوازع شو الاصلاحية وحاجته الى الاثبات تسىء فى أغلب الأحوال الى فهمه للضرورة بحيث يميل فى بعض الأحيان ــ كما يفعل آرثر ملر ــ الى الخلط بين المأساة والاستغلال الاجتماعى(١٨) • لأن شو ــ مثل آرثر ملر ــ

---

(١٨) يقول شو : « ان المأساة الصادقة يستخدمها قوم ذو عقلية ذاتية لأغراض خسيسة » . وباختصار ان المأساة نتيجة الاستغلال الاجتماعى • قارن بين ذلك وبين ما يقوله ملر : « انا اعتقد أن الاحساس المأسوى يثور فى أنفسنا عندما نكون فى حضرة شخص مستعد لأن يتخلى عن حياته ــ اذا دعت الحاجة ــ ليكفل شيئا واحدا ، هو احساسه بالكرامة الانسانية . فمن اورستيس الى هاملت ، وميديا الى ماكبث ، نجد أن الصراع الكامن هو صراع فرد يحاول استعادة مكانه « الحق » فى المجتمع . وتعريف ملر الاجتماعى أبسط كثيرا من تعريف شو ، كما أن شو لا يقع ابدا فيما يقع فيه ملر من شعور بالعطف على الانسانية المشتركة ، ولكن ما من أحد من الاثنين بقادر على فهم الأساس الميتافيزيقى للمأســاة . (المؤلف)

يتصور عالما متصالحا لن تكون فيه مأساة ولن يكون فيه غموض أو خفاء، لأن جميع المشاكل الانسانية ستكون قد حلت . ان الشووية بتطلعها الى ما سيكون ، لا تستطيع أن تفهم ما هو كائن بالفعل ، ولا أن تتفاهم معه .

وهكذا فى حين يمجد شو الحركة الثورية ويستغلها ويروج لها ، اذا به عاجز تماما عن تقبل نواحيها المظلمة . ان انجيل الشووية يحول طاقات الثورة نحو أعمال اجتماعية سياسية فلسفية . وموضع السخرية فى احساس شو بـ«الغرض الأسمى» هو أنه يفرض قيودا خطيرة على فنه لأنه فى العادة يحول بينه وبين فحص الثورة المريرة فى قلبه هو . واذا كان هو يجد « البهجة الصادقة للحياة » فى كونه « قوة من قوى الطبيعة بدلا من أن يكون قطعة صغيرة أنانية من الطين تتألم وتتذمر شاكية من أن العالم لا يسخر نفسه ليجعلك سعيدا » فهذه النغمة بالذات، نغمة السخط الشخصى ، هى التى تفتقدها فى مؤلفاته ، فعن هذا الطريق نستطيع أن نفهم تعاسة البشر جميعا فهما أفضل . ان مرح شو وتفاؤله الدائمين لا يواتيانه بسهولة ولكنهما صارا فى السنوات الأخيرة أشد صفاته غيظا . فاذا بدا فى الوقت الذى تتصاعد فيه شهرته فى الأوساط التجارية أنه يهبط من عقلنا الشعورى ، فلعل مرجع ذلك الى أن لهجته التفاخرية لم تعد تعتبر اليوم استجابة ملائمة لواقع عصرنا . فنحن نستطيع أن نرى فى الشووية ــ مثلما نرى بوضوح فى أحلام « ه . ج . ويلز » التكنولوجية ــ الافلاس التام للمزاج الفكتورى التقدمى فى عصر اضطراب . وفوران ، وتهديد منذر بالشر .

لقد أبعدت شو عنا فلسفته الخلاصية، فان أساطير الشووية لاتواسى ولا تقنع ، و « ديانته العلمية » لم تعد شبيهة بالعلم ولا بالديانة ، وقد أصبحت أوهامه واضحة وضوح الأوهام التى راح يفندها ،ولكن ما تزال توجد مجالات فى مؤلفات شو سديدة تماما . قد تبدو « الشووية » دجلية مثل « السويدنبورجية » ، ولكنها كالسويدنبورجية تستطيع فى بعض الأحيان أن تنقلب الى فائدة وهمية . فاذا كنا نعتبر الشووية مصدر تشبيهات شو ومجازاته الدرامية ، لبدت لنا دجليتها عندئذ أقل أهمية . أما اذا كنا نعتبرها بمثابة تكنيك لتوضيح القصور الروحى والأخلاقى للمذاهب التقليدية ، فهى اذن تؤدى خدمة توضيحية أهم . ولكن شو يصور كراهيته للواقع بطريقتين متباينتين . فهو كمصلح ثورى يسجل ثورته على الواقع باحتذاء ما هو مثالى فى السياسة (الاشتراكية) وفى الفلسفة (التطور الخلاق) . ولكنه كفنان يسجل ثورته بخلق الواقع من جديد فى الشكل المثالى للفن . وقد يستهجن شو هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين لا تتجه ثورتهم نحو أهداف ايجابية ، ولكن ثورته هو

تكون فى أوجها عندما تكون أقل تشييدا فهو يقول « ان التشييد يزحم الأرض بالمؤسسات التى يقيمها الفضوليون . والهدم يخليها ويتيح لنا مجالا للتنفس والحرية » . وكما هى الحال مع معظم الفنانين الذين يقيمون نظما خلاصية (مثل لورانس) نجد أن شو لا يكون مقنعا الا فى حالة النفى . فوراء ذلك الرجل الاثباتى الذى يقول دائما نعم ، يوجد رجل يعرف كيف يقول لا ، ووراء الدجال الانجيلى المداوى يقف طبيب موهوب فى تشخيص الأمراض العصرية .

والحق أن شو لم يوجه الا قدرا ضئيلا من طاقاته الخلاقة نحو الشووية ، وعسير على المرء أن يقول ان هدفا فلسفيا ما يسيطر على درامته بوجه عام . ويفسر شو خلو مسرحياته الأولى من أية أيديولوجية بقوله : « كنت كشيكسبير مضطرا الى أن اكتب مسرحيات مثيرة الى أن أصبح على قدر من الخصوبة أرضى معه شهيتى التطورية (أو أفسح السبيل لالهامى « كما يقال » » ، وهو يذكربين « هذه المهيجات التى لا أخجل منها » « بيجميليون » ، « مسرحية فانى الأولى » ، « انت لا تستطيع أبدا أن تعرف » ، (وقد كان أولى به أن يضيف « زئر النساء »، « الأسلحة والانسان » ، « تلميذ الشيطان » ، «مغلوب على أمره») فلا شك فى أن شو كنبى خلاصى له مثل هذه النوايا الجادة ، يقوم بعدد كبير من العطلات فى مؤلفاته،ممايجعل المرءيشك فىأن استهجانه «البيوريتانى» لـ « مجرد الفنان » قد ينم عن استهجانه لنفسه بوصفه كاتب مسرحيات كوميدية خفيفة مرحة . ومعظم هذه الكوميديات ما يزال سارا للغاية ، ولكنها على وجه العموم خالية من أى تساؤل راديكالى لأن قالبها ليس من الصلابة بحيث يدعم قدرا كبيرا من الفلسفة . ان شو ــ مثل « أوسكار وايلد » و « و.س.جلبرت» ــ يقيم اساس تكنيكه الكوميدى على عكس التقاليد الفكتورية ، ولكن اذا كان هو شديد الغضب فى أغلب الأحوال فقلما نجده أشد من ذلك غضبا ، فليس فى مؤلفات شو ما يبعث حمرة الخجل فى خد أى شاب (١٩) . كذلك يسخر شو بدون رحمة

---

(١٩) فى كتاب عنوانه « شو : الأسلوب والرجل » يقوم « رتشارد . م . أوهمان » بدراسة لأسلوب شو يوضح فيها انه طالما ولد الغضب من أجل الغضب فى حد ذاته . وان شو مدين بكثير من «شعبيته الضخمة» الى هذا الخروج على التقاليد : « ان نبذه للنظام الاجتماعى القديم كان يلهب آذان جيل ما قبل الحرب العالمية الأولى ، ولكنه كان يثير الدم أيضا ، كما كان يقدم تسلية محرمة على من هم أشد مخاطرة فى عهد فكتوريا وادوارد .. وكان وما يزال يصيح بهذا المروق نفسه بعد ذلك بعشرين عاما وثلاثين وأربعين، علما بان الخروج على التقاليد زى يمكن أن يبلى » . ومع أن كتاب « اوهمان » هذا هو تحليل لمعانى الألفاظ فى المقام الأول الا أنه من اذكى الكتب الحديثة عن شو .
(المؤلف)

من « الساردووية » (×) ، فى حين أن الأغلبية الكبرى من مسرحياته الكوميدية تدور حول خطة غرام مستعارة من المسرحية الجيدة الصنع ، خطة تنتهى عادة وفقا للتقاليد ، ولو لأسباب غير تقليدية . ان الفنان فى شو يكون فى بعض الأحيان أبعد عن كونه ثوريا بحيث يبدو مسـليا « محضا » يخلق مؤلفات لا ينقذها من تقليدية «البولفارد*» الا اسلوب باهر وأفكار حية .

أما مسرحيات شو الأكثر جدية ، فهى تتضمن بالفعل مبادىء شووية، ولكن شو يتناول هذه المبادىء عادة بقدر كبير من الابهام ، فمن الناحية السياسية مثلا نجد أن مسرحياته محايدة الى حد يدعو الى الدهشة . وهنا يقول اريك بنتلى : « الحق أنه فى حين أن شو اشتراكى فى مقالاته ولعله اشتراكى أساسا ، الا أنه يدرك أنه لا يمكن للاشتراكية ، أو الرأسمالية ، أو الاقطاعية ، أو أى مذهب آخر ، أن يكون أساسا لفن ما ولا حتى لفن اجتماعى كالملهاة (٢٠) » وقد يعتقد شو أنه كتب مسرحياته « ليؤثر فى الرأى العام» ، ولكن هذه المسرحيات أشد تعقيدا فى العادة من أن تستثير استجابة بسيطة ، لأنهـا ، على شاكلـة مسرحيات جميع كتاب المسرح الثائرين الأحسن منه ، تطوى ثورة المؤلف فى مواقف ذات منطق متنقل. ويوضح شو هذا المنطق فى رسالة بعث بها الى « هندمان » الماركسى :

> أنت ثورى اقتصادى على أساس من نخوة القرون الوسطى ، كأنك « بايارد » تعـلم على يد « ماركس » . أما أنا فثورى أخـلاقى لا يهتم بحرب الطبقـات ولكن بالصراع بين الحيوية

(×) الكلمة الانجليزية هى Sardoodledom او « هجص ساردو » وهو اصطلاح ابتدعه شو فذاع وشاع سخرية من الكاتب المسرحى الفرنسى Victorien Sardou اشهر تلاميذ « يوجين سكريب » الذى يقترن اسمه بالمسرحية الجيدة الصنعة .

(المترجم)

(*) يشير المؤلف هنا الى « البولفارد » الشهير فى باريس فى القرن التاسع عشر الذى كان يغص بالمسارح الشعبية والذى كان يسمى طريق الجريمة Beulerard du Crime لكثرة ما كان يحدث على مسارحه من حوادث قتل وحرق واغواء وغيرها ، ومن هنا اشتق اسم « مسرح البولفارد »

(المترجم)

(٢٠) يعلق شو على دراسة خاصة بمسرحية المشكلة قائلا : « الى اليوم لم يكن شاعركم الدرامى العظيم ابدا اشتراكيا ، او فرديا ، او وضعيا ، او ماديا او اى شىء آخر ، مع انه يفهم كل هذه الصفات ويشير اليه الناس من جميع الطبقـات زاعمين انه تابع » .

(المؤلف)

الانسانية والنظام الأخلاقى المصطنع ، ولا أميز بين الرأسمالى والبروليتارى ، ولكن بين الأخلاقى والمؤرخ الطبيعى ·

وفى مقام آخر يؤكد شو أنه كاتب مسرحى يتناول« الصراع بين الحياة الواقعية والمخيلة الرومانسية بما فيهامن سخريةتجمع بين المأساة والملهاة» وهو فى كلتا الحالتين يصف وصفا جزئيا الصدام بين ثورته هو وبين الواقع . فاذا افترضنا أن « المخيلة الرومانسية » التى يشير اليها «شو» هى اليوتوبيا التي يتخيلها ، وأن « نظام الأخلاق المصطنع » هو النظام الشووى ، استطعنا عندئذ أن نرى أنه يصور فى العادة صراعاته هـــو الباطنة : الأفلاطونى ازاء الأرسطوطالى ، المثالى الثورى ازاء الواقعى النفعى ، الاشتراكى ازاء الحيوى ، الرومانسى ازاء الكلاسيكى ·لقد قال شو ذات مرة الى « ستيفن ونستين » انه ما كان يكتب مسرحيات على الاطلاق لو لم يكن هو « فوضى من المتناقضات » ، لأن تلك المتناقضات التى تضايق الأيديولوجى مناسبة تماما للدرامة · ونتيجة لذلك ، ومهما تكن الشووية متمنية او متخيلة او حالمة ؛ فان شو فى مسرحياته يجعـــل «مخيلته الرومانسية» فى العادة تخضع للنظام ليواجه بها نظاما اجتماعيا يتغير ويكون فى بعض الأحيان غير قابل للتغيير ·

فلنأخذ « الانسان والانسان السامى (السوبرمان) » · انها محاطة بمقدمة مطولة من احد جانبيها وبيان ثورى مستفيض من الجانب الآخر. وتضم « حوارا شوويا سقراطيا » طويلا فى وسطها ، ويتخللها قدر كبير من الجدل ، الأمر الذى يجعلها تبدو انفجارا مدويا من انفجارات الشووية البحت ينشر الأيديولوجية فى كل مكان · ولكنها على عكس « العودة الى متوشالح » التى لا توجد فيها قيود أو عراقيل أمـام « مخيلـة شـــو الرومانسية ، اذ أن مسرحية « الانسان والانسان السامى » تضع ثورته فى صراع مع الواقع بلحمه ودمه موازنا بينمثالية الأخلاقى الفيلسوف وبين حياد « المؤرخ الطبيعى » ·

تقول المقدمة (*) ان « المفروض » أن المسرحية آتية فيما بعد · فعندما تحدى « آرثر بنجهام ووكلى » الناقد الجمالى ، شو أن يكتب مسرحية عن « دون جوان » ، قرر شو أن يقبل هذا الاقتراح الماكر على أن يفى بأغراضه هو · لقد كان يساير طباع نفسه متأهبا لأن يجعل شخصية دون جوان التقليدية عكسية (وعادية) . كان دون جوان يصور دائما اباحيا ومغويا

(*) العنوان الذى أطلقه شو على هذه المقدمة هو « رسالة مهداة الى آرثربنجهام ووكلى » وهى مؤرخة فى عام ١٩٠٣ ·

(المترجم)

للنساء تعاقبه فى آخر الأمر قوى خارقة للطبيعة على جرائمه الجنسية المختلفة . أما شو فقد كانت تجذبه فى قصـــة دون جـــوان ما فيها من الضمنيات الفلسفية . فمادام « جوان » الذى يسير وراء أهوائه ، يخرق القوانين الأخلاقية والدينية والشرعية على اختلافها فان شو يختاره رسولا للشووية جاعلا منه ثائرا على الرب من طراز « فاوست » . لقد تحول دون جوان عند شو الى مثالى خلاصى وقديس ميتافيزيقى، ومن هنا كان عند شو ارهاصا وتوقعا فى آن واحد لمقـدم الســوبرمان الذى يتحـدى العقيدة .

بهذه الحيلة البارعة يتجاهل شو الجانب الجنسى فى دون جوان كل التجاهل ، لأن هذا الاباحى الذى لا يهاب شيئا على الاطلاق ، يتخذ فى ذهن شو شخصية بطل ثائر مفكر تجاوز مرحلة العواطف الطفولية ليصل الى مرحلة حب « الغاية والمبادىء » . ومع أن شو يجرد الأسطورة من العنصر الغرامى المشوش ، الا أنه لا يجردها تماما من الصفة الجنسية ، لأنه يحول غرام دون جوان الى « دونا جوانا » الأنثى التى تتصيد زوجا ، وبذلك يحول شو أسطورة اغواء واغتصاب الى قصة حب وزواج ، فيتيح لنفسه الفرصة ليفكر فى موضوع حبيب الى قلبه ، وهو شخصية « المرأة المسترجلة » الحديثة ، فبعد أن يقول شو « ان الرجل لم يعد هو المنتصر فى مبارزة الجنس كما كان دون جوان » يستطرد قائلا :

> لا بد للمرأة أن تتزوج ، اذ لابد للجنس أن يهلك بدون عملها . ومن المفروض أن تنتظر المرأة ، بدون حراك ، الى أن يتقدم أحـد لزواجها وهى فى أغلب الأحوال تنتظر بدون حراك ، وكذلـك ينتظر العنكبوت الذباب . لكن العنكبوتة تغزل نسيجها . واذا أبدى الذباب ــ كما يبدى بطلى ــ قوة تبشر بتخلصه ، فما أسرع ما تعدل العنكبوتة عن التظاهر بالسلبية ثم تطلق حوله خيطـــا وراء خيط الى أن تأسره الى الأبد .

كل هذا الحديث عن المرأة العنكبوت التى تكمـن فى غـدر منتظرة فريسة ذكرا لتأسره ليفى بأغراضها ، حديث يبدو خطيرا . وهى فكرة خطيرة فعلا فى مؤلفات شوبنهور ونيتشة حيث ظهرت أول مرة ، وعند سترندبرج الذى كان أول من جعل منها موضوعا دراميا . ولكن سرعان ما ينتزع شو الرعب من الفكرة . فان امرأته العنكبوت ليست هى المرأة المسيطرة الغزلة التى لا ضمير لها ، الحسناء بدون رحمة المعروفة فى الآلام الرومانسية ، وانما هى المرأة المهذبة المستقلة الطيبة الطباع التى كانت تتصورها المخيلة الفكتورية ، والتى كان « عدم أنوثتها » يرجـــع أساسا الى مطاردتها النشيطة للزوج . وهكذا يلائم شو بين أســـطورة

« دون جوان » وبين أسطورة « فينوس وآدونيس » دون أن يدرس استغلال الرجال الاباحى المغوى للمرأة استغلالا لا رحمة فيه ولا هوادة ، وانما يدرس مطاردة المرأة للرجل مطاردة حب مأسوية ملهوية • ولكيلا يرتاب القارىء فى أن شو سيتناول هذا الموضوع الرومانسى البحت بطريقة رومانسية بحت ، فهو يلائم بين كلتا الأسطورتين وبين الشووية محتجا بأن الملهاة بأكملها موجهة نحو غرض أسمى هو تطور السوبرمان فى آخر الأمر عن طريق تحسين النسل • ومن ثمة فان زواج « جون تانر» و « آن هوايتفيلد » ، ولو أنه خاتمة تقليدية تماما للملهاة رومانسية ، يصبح خرافة أخرى من خرافات « قوة الحياة » • فعن طريق مثل هذه الزيجات يربى الانسان الكفاءة السياسية التى تنقذه من فشل الديمقراطية المهلك •

نوجز فنقول أن شو فى المقدمة يتفانى، بسلامة نية ، فى تقديم انجيل الشووية مرتفعا بملهاته الى «مسرحية لجمهرة الفلاسفة» . ومشهد «دون جوان فى الجحيم » المحشور فى الفصل الرابع بوصفه حلم تانر ومندوزا، يؤدى وظيفة مماثلة مزدوجة نوعا ما • ذلك أن شو يجعل من مندوزا ، قاطع الطريق ، شيطانا مخاتلا يجرى وراء الملذات ، ويحيل تانر الى دون جوان مفكر • وبذلك يستهل شو مناقشة عن فضائل الشووية متناولا شتى القضايا التى أثارها فى مقدمته : الواقع والمثل الأعلى ، المرأة والرجل ، العقل والانفعال ، الانسان والانسان السامى • والابتكار الرئيسى فى هذا المشهد هو تقديم صورة عكسية لفكرة « بليك » عن الصور التقليدية للجحيم والنعيم ، ولكن فى حين يستخدم « بليك » هذا الابتكار ليعبر عن شيطانيته وشهوانيته منتهيا الى أن « نمور الغضب أعقل من جياد العلم » اذا بشو يتخيل أن بطله يحاول الهروب من الملذات الحسية فى قصر الشيطان الى نعيم الفكر النقى • والفرق بين الشيطان ودون جوان ينحصر بصفة رئيسية فى تفسيرهما المختلفين للكون : فالشيطان الذى يفترض وجود كون لا عقل له ولا غاية ، يرى أن الانفعالات تسيطر على حياة الناس وأن التاريخ يعيد نفسه بشكل أزلى ، ولذلك فهو يستبعد حدوث تقدم ما ، ومن ثمة فقد انقلب هو الى « مثالى رومانسى » يؤكد أن اللذة الجسدية والنهوض بالفنون هما أسمى البضائع . فى حين يؤمن دون جوان بعالم ذى غاية ، تسيطر عليه « قوة الحياة » : « أى العملية التى تدور فى داخلى ، عملية طموح الحياة الذى لا يتوقف نحو تنظيم أعلى ووعى ذاتى أوسع وأعمق وأشد ، وفهم ذاتى أوضح » . ومن ثمة فهو قد غدا «كأساتذة الواقع» فى النعيم ، شوويا راسخا ، يؤمن بالارادة الحرة ، بقوة العقل ، وبقدرة الانسان على تغيير نفسه وبيئته • فاذا كان الشيطان محقا ، كان التطور وهما من الاوهام اذن ، ولما كان الزوج يفى بأى غرض

معين ، ولبلغت طبيعة الانسان الهدامة في جوهرها ، الذروة في هدم نفسه . واذا كان دون جوان محقا ، لكان التطور حقيقة اذن ، ولكان الزواج اداة من أدوات « قوة الحياة » ولاستجابت طبيعة الانسان القابلة للتغير ، للعقل في آخر الأمر . وبسبب اهتمام دون جوان بما سيكون واهتمام الشيطان بماهو كائن، فنحن لسنا على يقين دائم أيهماهوأستاذ الواقع وأيهما هو المثالي الرومانسي. فعلى الرغم من استخدام شو مصطلحات مشحونة ليعبر عن ميوله هو ، الا أنه لا يحسم المناقشة . وتشخيص الشيطان مماثل في قوة اقناعه الآمال دون جوان في المستقبل . وفي النهاية يؤكد دون جوان اعتقاده بأن « وجودك في الجحيم معناه أن يجرفك التيار ، أما وجودك في النعيم فمعناه أن تدير الدفة » ، ثم ينطلق لينضم الى ربابنة السفن السماوية الآخرين في تأملهم في حياة أسمى ، بينما يعود الشيطان الى واجباته . ولكن في حين يظل كل واحد من الخصمين غيرمقتنع بالآخر ، اذا بشخص يتحول الى الايمان بـ « الحياة المقبلة » وهو « دونا آنا » . فهي تردد أنذار نيتشة للنساء (« ليكن أملكن هو : فلأحمل السوبرمان ») ثم تنطلق لتبحث عن أب لـ « السوبرمان » .

واذا اقتصر المرء على قراءة المقدمة والمناقشة التي تدور في مشهد الحلم – بغض النظر عن « مرجع الثورى » بما فيه من أقوال مأثورة عن نيتشة ، واقتباس من أوسكار وايلد ، وانذارات ماركس – لظن أن المسرحية نفسها ليست الا تصويرا دراميا لهذه التساؤلات الشووية . ولكن العكس هو الصحيح . لأن المسرحية راسخة ، معاصرة ، ساخرة ، وليست مفككة ، حالمة ، مجردة ، ومن ثمة فهي من نوع مختلف تماما عن كل ما يحيط بهامن مادة مهيبة . انما في هذه الملهاة من مزاح وخفةمرحة يتناقض تناقضا قويامع مافي نثرهمن لهجةجادة، كما أن كثيرا من الشخصيات خارجة عن نطاق الموضوع الفلسفي الرئيسي اذ أنها من أنماط شو الفكاهية المعروفة . فان « روبك رامسدين » مثلا تعبير عن سخرية شو الدائمة من البريطاني الليبرالي ، انه تجسيد للتقاليد البالية والمثل المنقرضة. و « هنرى ستريكر » ميكانيكي السيارات ذو الوعي الطبقي ، هو سخرية من البطل المهندس عند «هـ . ج . ويلز» ، ومندوزا ، قاطع الطريق الذي اضناه الغرام والهجر والذي يعتنق الاشتراكية عن عاطفة خالصة ، هو سخرية من المثاليين الغراميين ، « وهكتور مالون » هو سخرية من المليونير الأيرلندي الأمريكي الذي ينتقم من الانجليز بشراء ألقابهم الوراثية وقصورهم الضخمة . أما حكاية « فيوليت مع مالون » فهي تفريع من الخطة الأصلية للمسرحية يقول عنه اريك بنتلي انه ذو صلة بتركيب المسرحية لانه عكس الخطة الأصلية (فيوليت تبدأ برجلها ولا بد أن تحصل على ثروتها ، وآن تبدأ بثروتها ولابد أن تحصل على رجلها)

يمكن شو من تلخيص فكرته القديمة التى تقدم بها أول مرة فى مسرحية « بيوت الأرامل » والتى يقول فيها انه لا بد للزواج السديد من أن يقوم على أساس اقتصادى عملى ·

صحيح أن الفعل الرئيسى للمسرحية يحمل بعض موضوعات شـــو الفلسفية ولكن بطريقة مقتضبةومحدودة جدا . فان «جون تانر» الذى تقوم شخصيته على أســـاس «هـ . م . هندمان» الجنتلمان الماركسى ، مشغول بعقيدة « قوة الحياة » أكثر من انشغاله بالسياسة الماركسية ، ومن ثمة فهو الوكيل الأول للشووية الثورية · ومع ذلك فهو كثورى يبدو هادئا وانيسا جدا . فاذا ما أخذنا فى اعتبارنا موقف شو من الاباحيةفلن ندهش اذا وجدنا أن دون جوان ليس غير مكترث بالنساء فحسب ، بل هو كذلك يخشاهن الى حد فعال . ولكن اذا لم يكن « تانر » على غرار دون جوان ، اذن فهو ليس ذلك المحرض الفاوستى الداعى الى محو العقيدة الذى يتحدث عنه شو فى مقدمته . وشو يسلم بهذا القدر عندما يقول لـ«ووكلى»انهيجشم نفسهمشقة «الدق بقوة»فى مقدمة المسرحية:«لقد اكتفيت بجعل دون جوان كاتب نشرات سياسية وأعطيتك نشرته على شكل تذييل » · وغريزة شو المسرحية فى محلها تماما ، لأن جو المسرحية ذاتها ملىء بالتشدق والكلام المنمق الذى لا يحتمل الدق بقوة . ثم ان أفكار تانر قد تبدو ثورية فى التذييل ، فى حين أن أشد الأمور الراديكالية التى هو خليق بأدائها فى المسرحية هو رضاه عن الحمل قبل الزواج ، وهذا أمر مقصود به ألا يذهل سوى أشد الفكتوريين تمسكا بالتقاليد أمثال « رامسدين » و « أوكتافيوس » ·

والواقع أن شو مشغول بالدعوة الى الشووية فى « الانسان والانسان السامى » أقل من انشغاله برسم تناقضات ساخرة بين الفكرة والشخصية فان تانر يتباهى قائلا « انا أحطم العقائد وأهدم الأصنام »ولكنهفى قرارة نفسه جنتلمان مشهور محترم من الطبقة المتوسطة العليـــا يختلف عن « رامسدين » فى الدرجة لا فى النوع ، وهذا ما يقوله تانر ضمنيا عندما يرد عن نفسه السباب فيصيح : « لص ، كذاب ، مزور ، زان ، حانث باليمين ، نهم ، سكير ؟ ولا واحدة من هذه الصفات تناسبنى · سترتد مذعورا من العار اذا عرفت نقيصتى » · أى أن سمته الثورية الوحيدة هى وقاحته الثقافية ، الا أن هذه الوقاحة تظل شفوية الى أقصى حد ، وحتى تانر يأخذه الذهول بسهولة ، فعلى الرغم من كل ما يقوله عن الطبيعة المفترسة للنساء ــ وهو ما يقوله بطلاقة لذلك العاشق المصنوع من الكرتون « أو كتافيوس » ــ فان تانر يتصرف وفقا لأشد قواعد الجنس الفكتورية صرامة . وعلى الرغم من انه يميل الى وصف مقاصد آن بلغةشوبنهور وسترندبرج (فهو دائما يعلق على نفاقها واستبدادها وكذبها وتدللها

وغزلها الى جانب مقارنتها بالحشرات التي تلتهم الذكور مثل العنكبوت والنحلة) الا انه مذهول على الدوام عندما يجدها لا تتصرف أبدا تصرف معظم عذارى العصر الفكتورى التقليدى .

كذلك لا تبدو « آن » غير متمسكة بالتقاليد الا عند مقارنتها بمثل أعلى للسلوك الأنثوى أصبح باليا للغاية . فهى ليست الابنة المطيعة التي كان يظنها « رامسدين » ، ولكنها ليست كذلك « ليدى مفيستوفوليس » التي يتحدث عنها « تانر » . وما على المرء الا أن يقارن بين هذه المتدللة الظريفة وبين « لورا » عند سترندبرج ، أو « هيدا » عند ابسن ، أو « آركادينا » عند تشيخوف ، ليرى أن الذى خلق تلك الشخصية ليس عدوا للمرأة أو واقعيا أو مؤرخا طبيعيا » . وانما هو من انصار المرأةوذو اعجاب شديد بالنساء . ومن المؤكد أن«استرجال » آن ليس نقصا بل فضيلة ، فهى تكذب لمجرد اكتساب الرجل الذى تحبه اذن فعلى الرغم من الخطب التى لا حصرلها فىالمسرحية عن قسوة العلاقات الجنسية ، فان مسرحية «الانسان والانسان السامى» لا تواجهنا بصراع ماسوى بين « الرجل الفنان والمرأة الأم » ولكن بتعارض كلاسيكى بين خصمين جنسيين موهوبين متلائمين تلؤما مثاليا للزواج الذى هو آت بدون ريب وشو يدع شخصياته تناقش أحد الفعلين ولكنه فى الواقع يقدم الفعل الآخر تقديما دراميا ، الأمر الذى يضفى على المسرحية عمقا ذهنياويساعد كذلك على التناقضات الساخرة .

فنحن اذا اختزلنا مسرحية « الانسان والانسان السامى » الى مجرد ما فيها من فعل ، لكانت أخف وزنا من أن تدعم عقيدة شو . وبدلا من أن تكون « مسرحية لجمهرة الفلاسفة » اذا بها ملهاة كلاسيكية من طراز « جعجعة بلا طحن » أو « طريق العالم » (×) . بيد أن وجود الشووية فى المسرحية يفسر الانعكاسات الذكية والفكاهية الساخرة . فمن الواضح أن جون تانر لا يؤدى وظيفة الناطق بلسان نظرية شو عن « قوة الحياة» فحسب ، بل كذلك وظيفة شخصية مستقلة لها نقائصها الخاصة . ففى حين نجد أن أوكتافيوس الذى يعبد النساء باعتبارهن التجسيد الحى للمثل الرومانسى الأعلى هو أضحوكة تانر ، اذا بنا نجد أن تانر الذي يعبد الحياة فىصراعها الأزلى نحوماهو أعلى،هو أضحوكة شو.انعقيدة قوة الحياة هى شكل آخر من أشكال المثل الأعلى الرومانسى . ومن بين

(×) الأولى Much Ado About Nothing لشيكسبير والثانية The Way of the World لكونجريف .

(المترجم)

أهداف شو من هذه المسرحية أن يبين كيف تهزأ الحياة بجميع المثل العليا على اختلافها . ان تانر أضحوكة بالطبع لأنه طول الوقت يفسر نظرية قوة الحياة فهو قد وقع فى فخها ، الى أن تصيده تلك الآلة التى وصف لنا أجزاءها وصفا دقيقا . بذلك يوضح لناشو كيف يقع صاحب النظرية المتهيب ، على الرغم منه ، فى قبضة قوة لا وعى لها ولا عقل . ان فهم تانر لنظريات تسامى الكون ليست دفاعا عن الفعل الحقيقى لهـــذه النظريات ، فان « الحياة الواقعية » تصدم « مخيلته الرومانسية »

والواقع أن شو يشير هنا نكتة عملية على « المخيلة الرومانسية » ، فهو اذ يفصل بين نفسه وبين تانر الشووى يستطيع أن يوضـــح أن الشووية ، التى هى ثقافية ونظرية فى أساسها ، لا تطابق فى واقع الأمر ذلك الشىء الذى يصفه . ففى حين يبشر « جاك » بالمذهب « الحيوى » اذا بـ « آن » هى التى تتمثل فيها الحقائق « الحيوية » ، لأنها على وجه الدقة مدفوعة بالغرائز والارادة اللاشعورية ، فهى تقول لتانر « يبـــدو أنك تفهم كل مالا أفهمه ، ولكنك طفل تماما فيما أفهمه » . فأحدهما ذكى العقل والآخر ذكى القلب . ولا بد لهذا الواعظ الرنان من أن يتعلم درس الحياة كما تعلمه الأب « موريل » فى مسرحية « كانديدا » . ولهذا السبب تخزه آن باستمرار أثناء تحليقاته الخطابية ، وهو يقترح هذا الوخز فى ارشاداته المسرحية باستخدام صور لهواء منطلق (تانر « يهوى كبالون وخزته ابرة » ، فيسقط فى « الحطام » فيهوى بثقله الشديد الخ (٢١)) . وفى ختام المسرحيةبعد أن يكون قد اذعن لمالامفرمنه فيحاولأنيستعيد السيطرة على مصير نفســـه بالقاء خطبـــة ملتهبة عن شرور الزواج البورجوازى ، تقدم « آن » آخر وخزة من وخزات شو بكلماتها المشهورة « امض فى حديثك يا جاك » ، ثم يختنق صوت بالون الغاز وهو ينكمش، فى « ضحك عام » . ولقد اختنقت الشووية هى الأخرى الى حد ما فى هذا الضحك . لأنه اذا كان شو ــ مثل تانر ــ يفتقر الى « القـــدرة السلبية » ازاء لغز الوجود ، فهو كذلك فنان الى حد لا يستطيع معه ألا

---

(٢١) ان وخز الأنثى المسترجلة للذكر الخطابى ، حيلة مستحبة عند شو كما يقر بذلك فى الملاحظات التى دونها بين اقواس فى ختام « اصدق من ان يكون طبيا » : « أن المؤلف ولو انه يحترف صنع الأحاديث لا يؤمن بأن العالم يمكن انقاذه بالحديث وحده. لقد اعطى الوغد الكلمة الأخيرة ولكنه يفضل النساء العمليات اللواتى يبدأن بتفريغ الهواء من الوغد وينتهين باعتقاد مرح بأن الكلاب الضالة تهتدى دائما الى طريق بيتها. ولعلها تفعل اذا خرجت النساء للبحث عنها » .

(المؤلف)

يهزأ بنفسه لهذا السبب . فليست غايته من مسرحية « الانسان والانسان السامى » أن يثبت أو ينفى مبادىء الشووية بقدر اظهارها فى صدام مع الواقع ، أن يضع مبدأ التغير فى مواجهة مبدأ الحياة اللامتغير .

اذن فمسرحية « الانسان والانسان السامى » ـ على عكس « العود الى متوشالح » ـ ذات وظيفة مزدوجة : فالأجزاء النثرية تبرر المثل الفلسفية العليا عند شو ، بينما تقدم المسرحية هذه المثل بطريقة فكاهية رقيقة ساخرة : قد يكون مشهد « دون جوان فى الجحيم » على شكل « خرافة مواسية » (وقد سمى شو فيما بعد هذا المشهد « حكاية درامية عن التطور الخلاق ») ولكن قوة شو على الجدل تجعله يتفوق على منطق المعارضة . فى تلك الفترة من حياة شو كان ما يزال قادرا على التحكم فى ثورته ، واضعا الأوهام اليائسة لمخيلته الطوبوية تحت رادع خلاق قوى .

ان ما فى « الانسان والانسان السامى » من غزارة مرحة ، أمر ينم عن اطمئنان شو فى الوقت الذى كتبت فيه . ولكن عندما جلس ليكتب « بيت القلوب المحطمة » فى عام ١٩١٣ كانت انجلترا على حافة الحرب، وعندما انتهى من كتابتها فى عام ١٩١٦ كان الانجليز ينتحرون فى ميادين القتال فى فرنسا . لم يتأثر شو بالهستيريا التى أثارتها الحرب فى الداخل وفى الخارج ، وكان يهتز من المرارة اليائسة التى كان يشعر بها ازاء قوم مشاكسين مغالين فى الوطنية ، ولذلك كان يميل آنئذ الى دراسة الصفات الانسانية التى لم يكن يأبه بها من قبل . وكان مازال غير مستعد للاعتقاد فى الشر ، أما الآن فلم يعد متحمسا لطبيعة الانسان الخيرة ، كما أن الوحشية والبربرية والشهوة الى الدماء التى نجمت عن الحرب ، جعلت تفرقته بين جبن الانسان وحقد الانسان تفرقة أكاديمية بعض الشىء . ولا ريب فى أن حجة « الشيطان » بأن كل براعة الانسان لا تؤدى الا الى أدوات لتدمير أعظم ، كانت دفاعا يدوى فى أذنيه دويا أشد من ذى قبل ، وأن هناك خطرا حقيقيا من أن يقوم الانسان بابادة نفسه قبل أن يتمكن السوبرمان من التطور . ولأول مرة فى حياة شو نجده نصف ميال الى أن يقول : فلتنزل الصاعقة .

ان مسرحية «بيت القلوب المحطمة» يتخللها غضب تنبؤى شديد : واللهجة المتشائمة فى المقدمة ، والمزاج الأسود فى المسرحية ، يوحيان بأن شو قد اقترب من اليأس والتثبيط اقترابا لن يبلغه أبدا فى حياته . ففى مواجهة حقيقة الحرب تتعطل مخيلة شو الرومانسية تعطلا مؤقتا ، وتصبح طوبويته فى خطر من أن تختفى تماما . ومع ذلك فهو لا يتخلى عن الشووية

لأنه ما يزال يلقى بالمسئولية السياسية على الطبقات العليا التى تبدد ميراثها الشرعى فى اللهو والانغماس فى الغراميات والملذات .

هذه الفئة ، فئة الغراميين المثقفين الذين لاعمل لهم ، هى التى يعنيها فى « بيت القلوب المحطمة » ، فهو قصر العجز والقصور ، مشيد فوق أحجار العلوم الجبرية وفقدان الارادة .

كان « بيت القلوب المحطمة » أكسل وأضحل من أن ينتشل نفسه من قصر السحر الشرير هذا . كان يشـــدو بالحب ولكنه كان يؤمن بالقسوة ، كان يخشى القســاة ولكنه كان يرى أن القسوة كانت على الأقل مجدية .. وباختصار ، لم يكن « بيت القلوب المحطمة » يعرف كيف يعيش فلم يبق له الا أن يباهى بأنه يعرف كيف يموت ، وهو انجاز حزين سرعان ما أتيحت له فرصة الظهور بدون حدود عندما نشبت الحـــرب .

لقد جاءت الحرب نتيجة لعدم تحمل المسئولية هذا ، لأن « محطمى القلوب » الذين كانوا ينغمسون فى متع شخصية لا فائدة منها ، جعلوا « السلطان والثقافة » ينفصلان فى « جناحين مستقلين » . فهؤلاءالذين ولدوا ليتولوا مقاليد الحكم ، هـؤلاء المتعلمون المرفهون (ان مكتباتهم تضـم كتب أحـدث المؤلفين ومن بينهم ويلز ، وجالزورثى ، وشـو) قـد أسـلموا زمـام الحكم الى غير الاكفـاء النهابين ، راكبىالجيـاد (اى الطبقـات الامبريالية الغبيـة) ورجـال الأعمـال العمليين (أى هؤلاء الذين « يثرون عن طريق تفضيل مصالحهم الخاصة على مصالح بلادهم ») . فكانت النتيجة ، كما يقول شو ، فيضـا ماجنا من الدم والمشاكسة والجنون .

وكان رد الفعل عند شو لكل هذا هو الانسحاب الجزئى من اهتماماته العامة الى شكل آخر من اشكال التعبير أكثر ذاتية وخصوصية وشاعرية : ففى بعض فقرات المسرحية تتضح الجذور الوجودية لثورته اتضاحا باتا . ومن المؤكد أن المسرحية تبدو غير مخططة الى حد غريب كما لو كان المؤلف قد انتزعها من اللاشعور بدون أن يجشم نفسه عناء ترتيبها أو تنظيمها . فالخطة مزدحمة بأمور مستهجنة ، ثم تمضى فى نوبات وفزات ، ودخول شخصيات جديدة ، وانعكاسات مقتضبة ، وأغرب مشاهد التعرف كما لو كان الأمر كله حلما . كذلك نجد الشخصيات أشبه بشخصيات الأحلام، فهى فى بعض الأحيان تفقد فرديتها فى التشبيهات ، ومن آن لآخر يصبح الجو تصوفيا ، بل حتى أشبه بالفانوس السحرى كما هى الحال فى نهاية الفصل الأول عندما يجتمع « شوتوفر » وأسرته لأداء ترنيمة شعائرية

جنيهٌ (وهذا ارهاص بالاسلوب الكورالى الذى استخدمه «ت٠س اليوت» فى « التئام شمل الأسرة ») بمناسبة انعدام البطولة فى الحياة ٠ ان الحبوط والغيظ يملآن الجو مختلطين باحساس عام بانعدام الغاية ٠ وكما قال شوللآرشيبالدهندرسون عن مسرحية «بيت القلوب المحطمة» أنها بدأت بجو ، وليس بها كلمة واحدة كنت أتوقعها قبل كتابتها » ٠ ومن المؤكد أن جو المسرحية المليء بالأشباح والذى يكاد يكون مليئا بالعذاب حيث نجد ، بدلا من ذكاء شو المتوقع ، حوارا مشحونا بالمبالغات ، منطلقا من الموازنات الخطابية المعتادة وتداعى المعانى الشبيه بالاشتقاقات اللاتينية الى شعر درامى مشحون مبهم ، من المؤكد أن هذا الجو شيء جديد تماما على مسرحيات شـــو ٠

ان المزاج الجديد ، والتركيب الجديد ، والتكنيكات الجـــديدة فى مسرحية «بيت القلوب المحطمة»مدينةبعض الشيءالىنماذجشوالجديدة: فان شو بابتعاده عن درامة ابسن ذات الترتيب الخاضع للعقلوالمنطق وبابتعاده عن مسرحيه المشكلة المحبوكة ، قد اتخذ القوالب الروسية الاشد صراحة كما يعلن هو فى الفقرة الأولى من مقدمته . ان شو يشعر بألفة ثقافية أكيدة مع تولستوى الذى اتخذ موقفا اخلاقيا من «بيت القلوب المحطمة»والذى لم يكن علىاستعداد لأن يدع البيت قائما طالما كان فى امكانه أن يهدمه على من فيه من «قوم شهوانيين حسان ومحبوبين» . وغالبا ما يتجلى حكم شو على شخصياته بمقياس تولستوى الأخلاقى فى هذه المسرحية ٠ كما أن خاتمته الطوفانية تدل على رغبة مشابهة فى هدم جدران البيت ٠ بيد أن شو كان يستطيع أن يجد ميول تولستوى الأخلاقية والتنبئوية عند ابسن ٠ ولكن العنصر الجديد فى المسرحية بحق ، مستمد من تشيخوف ، « القدرى الذى لاثقة له بهؤلاء القوم الظرفاء الذين ينأون بأنفسهم » ٠ ان شو ، وقد خابت آماله فى الشووية البعيدة المدى ، يفقد ثقته بالأشكال العادية لثورته . وبدلا من أن يكتب خرافة مواسية تدور حول شخصيات تحس بالهدف احساسا ساميا ، يقدم لنا هنا خـــرافة تشيخوفية عن القدرية ، تدور حول شخصيات لا احساس لها بأى اتجاه على الاطلاق ، الأمر الذى يترتب عليه أننا لم نعد على يقين من اقتناع شو بامكانيات الاصلاح الأخلاقى ٠

موجز القول ان شو يظل شوويا فيما يتعلق بأنه ما يزال يحكم على شخصياته ، ولكنه تشيخوفى كذلك فيما يتعلق بأنه يسمح لهم الآن بحياة مستقلة خاصة بهم فى حين « يستغل ، بل حتى يتملق » رقتهم وظرفهم . والعنوان الفرعى الذى اختاره شو « فانتازيا على الطريقة الروسية فى موضوعات انجليزية » ، يوحى بشيء من سوء الفهم لتكنيك تشيخوف ٠ (الفانتازيا Fantasia كما يعرفها قاموس أوكسفورد هى تآلف من

الالات له مظهر الارتجال ... يكون الشكل فيه خاضعا للخيال) . لانه في حين تصف «الفانتازيا» تركيب «بيت القلوب المحطمه» ومسرحيات شو التحليلية التالية ، الا أن تلك ليست طريقه سليمه لتمييز اعتناء تشيخوف باحفاء خطه المسرحيه . وقد نجح شو في تقييد عدد من مميزات تشيخوف الاكثر سطحيه . فان ترنيزه الجديد ـ مثلا ـ على صورة الجماعه يذكرنا بطريقه تشيخوف في عدم تشجيع الجمهور على التعرف على بطل بمفرده . لما أن شو ـ لتشيخوف ـ يسمح الان لعرض الخطه والشخصيه بان يسيرا بمنتهى التؤدة . فان منظر الحديقه في بدايه الفصل الثالث حيث تتشد الخطى بفعل التأملات التاعسه للشخصيات ، يذكرنا بافتتاحيه الفصل الثاني من « بستان الكرز » الذى تتخلله أصوات التناوب والسعال والجيتار . كما أن « ايلي دن » غالبا ما تذكرنا ببطلات تشيخوف البريئات الصغيرات . والعلاقه بين « هكتور » و « اريدني » وهما شخصان ضجران لا يشعران بالحب يلعب كل منهما بعواطف الآخر ـ تذكرنا بالعلاقه بين « استروف » و « يلينا » في « الخال فانيا » . وأخيرا ، بطبيعه الحال ، دق الطبول السحرى في الهواء الذى تفسره شخصيات شو تفسيرا متباينا ، يشبه كل الشبه ذلك الصوت المنذر للوتر المقطوع في «بستان الكرز». والصوت في كلتا الحالتين يحمل شعورا بالدينونه والانتهاء .

ومن ناحية اخرى تظل أخلاقية شو أشد سيطرة من أخلاقية تشيخوف، وشخصياته أشد تهيبا وأشد وادراكا للذات الى حد غير محدود ، بل ان هذا يبلغ بها حدا تصدر فيه الاحكام على انفسها في أغلب الأحوال . فنحن لا نستطيع أن نتصور « آستروف » يقول ما قاله «هكتور هوشاباى» « نحن لا فائدة منا ، خطرون ، ويجب محونا » . ان شو الذى ما زال عاجزا عن كبت ثورته الذاتية ما زال عاجزا عن كبت تعليقه . وللسبب نفسه يدخل شو نائبا عن المؤلف ، وهو شخصية غير تشيخوفيه بالمرة ، في شخص « الكابتين شوتوفر » ، الذى يشبه في المظهر العجائز البهلوانيين امثال « سورين » و « سربرياكوف » ولكنه في الواقع ينتمي الى عالم شو . ومن خلال « شوتوفر » يستطيع شو أن يعبر عن مشاعره الشخصية ازاء تبديد شخصياته وبطالتها وعدم مسئوليتها ، بينما يحضهم على أن يعرفوا عملهم كانجليز ويديروا سفينة الدولة . وكذلك من خلال « شوتوفر » يستطيع شو أن يعبر عن غضبه على دناءة العالم المعاصر والجنس البشرى الهدام ، فالديناميت الذى يختزنه «شوتوفر» مقصود به « نسف الجنس البشرى اذا ذهب الى أبعد مما ينبغى » . ومن ناحية أخرى ليس « شوتوفر » هو «شو» لأنه هو الآخر يجرفه التيار، يحاول سدى أن يدرأ اعياءه المفزع بالحياة . فهذا الرجل العجوز النصف مخبول

المحضور بين ذكريات الماضى وأوهام المستقبل ، يحتمى من الحاضر فى أحلام عقيمة • فهو اذ يسعى الى المستوى السابع للتركيز ، لا يستطيع ان يجده الا فى الخمر ، فيشرب لكى يكتسب مقاومته لافراء لذة السلبية المحض •

أما المسرحية نفسها فهى تشبيه بحرى مطول فى ثلاثة فصول ، فان «بيت القلوب المحطمة»مبنى على شكل سفينةالدولة،والسفينة تتأرجح وتوشك أن تتحطم فوق الصخور • وربانها عجوز سكير ، وملاحوها منحلون لم يتعلموا بعد شئون الملاحة .انها انجلترامنساقةالى حربعقيمةمخربة وبغض النظر عن المعنى المجازى للمسرحية ، فهى تنم أيضا عن بوهيمية الطبقات المثقفة فى انجلترا التى تتقلب فى فوضى من صنعها هى • واذ يحطم كل فرد منها قلب الآخر ، يجعلون البيت يتداعى ، فالسادة غريبو الأطوار ، والخدم مدللون ، حتى اللصوص يتصرفون بطريقة غير طبيعية • والواقع أن مسرحية «بيت القلوب المحطمة» هى صورة أخرى للجحيم الشووى • ولكنه جحيم مخالف لجحيم « الانسان والانسان السامى » الذى يستمتع سكانهبأنفسهم على الأقل . لأن جحيم « بيت القلوب المحطمة » آهل بقوم منهكين شهوانيين لا ارادة لهم . فان « هكتور هوشاباى » ، على سبيل المثال ، قد يغدو « دون جوان » قبل أن يبلغ مرحلة التطور الفلسفية •لأن هكتور ــ على العكس من جون تانر الذى نمت فيه « العاطفة الأخلاقية » ــ لم يحرز بعد أى تقدم بعد الحب الجنسى، وهو يطفو رغم ارادته فى بحر من الفراغ والسخط • انه عاشق بدون اقتناع ، زوج يمكث فى البيت ، وبذلك فهو ضحية استرقاق النساء للرجال ، يمشى مكتئبا « كروح ملعونة فى الجحيم » •

ويتراوح موقف شو من « هكتور » وزوجته المغرية « هسيون » بين الاستنكار والملاطفة •أما ازاء هؤلاء الذين اغتصبوا امتيازاتهم السياسية فهو لا يبدى عطفا على الاطلاق • واذا لم يتعرف أحد على تلك الفارسة المنتصبة « آريادنى اترويرد » فما ذلك الا لأنها لا وجود لها . فبما انها غير كفء لأية عاطفة قوية غير الولع بأن تكون محترمة ، فهى تفتقر حتى الى ادراك الذات الموجود عند « محطمى القلوب » • وهى بوصفها عضوا فى جماعة « راكبى الخيل » ، مخلصة لطريقة الحكم الامبريالية التى يستنكرها شو • أما « بوص مانجان » ، رجل الأعمال العملى ، فهو واحد من أقل الشخصيات التى ابتكرها شو قابلية للافتداء • ان مانجان فظ ، شره ، سريع التاثر ، أنانى ، لا وجه له (يصفه شو بانه ذو ملامح شائعة بحيث يستحيل وصفها) ومن ثمة يتجسد فيه كل ما هو خسيس فى العالم التجارى . ويشير شو توفر » الى طراز « مانجان » قائلا : « توجد عداوة بين بذرتنا وبذرته » ، ويعلن أن الغرض من اختزانه

الديناميت هو « قتل أمثال مانجان » • كما أن غريزة شو تدفعه الى اباقة مانجان ، وهى نزعة الى القتل تبلغ من القوة حدا يضطره باستمرار الى تذكير نفسه بأن مانجان بشر هو الآخر ، فان « هسيون » تقول : « يخطر لى فجأة أنك شخص حقيقى ، أن لك أما كأى شخص آخر » • الآن مانجان ليس بشرا فى معظم الأحيان وانما هو « بوص » أورئيس • والى من يظنون أن شو قد استسلم للرأسمالية فى « ميجور باريرا » نسوق هذه الشخصية برهانا على كراهيته المقيمة لرجل الأعمال الذى لا يفكر الا فى نفســـه •

وفى مسرحية «بيت القلوب المحطمة» نجد التعبير الرئيسى عن الصفة الوجودية لثورة شو فى زوال الوهم شيئا فشيئا عن « ايلى دن » التى تزول عنها أوهامها وهما بعد آخر عن طريق نوع من التعرية الروحيه التدريجية الى أن تقف عارية وبدون دفاع فى مواجهة فظائع الواقع • فبعد أن أنشأها أبوها الرومانسى على قراءة شيكسبير ، نجدها فى مستهل المسرحية مؤهلة لقلب محطم • وعندما يحطم هكتور قلبها تقرر الاقدام على زواج مصلحة من « بوص مانجان » • وعلى الرغم من أن شو ربما حبذ زيجة كهذه فى مسرحياتهالسابقة ، الا أنه هنا لا يحبذها ، ويتضح أن أموال مانجان وهم مثل تلفيقات هكتور الرومانسية سواء بسواء • وعندما تتعاقد على زواج روحى مع « كابتين شوتوفر » ، وتعرف أن حكمته وهدفه مستمدان بصفة رئيسية من زجاجة الروم ، لاتستطيع أن تقى نفسها من اليأس التام الا من خلال تصور « الحياة مع البركة » • ولكن لما كانت تلك رؤيا المستقبل ، كان الشىء الوحيد الذى يبقى على نفسها الآن هو توقعها نجدة من السماء •

والنجدة على وشك المجىء ، لأن شـــو الذى دفعته خيبة البشر الى الغضب الشديد فتخلى عن أى تظاهر بالفكاهة فى الفصل الأخير ، يتأهب لذلك الحريق الشامل الذى ارتآه ابسن : نســـف الفلك بأكمله • كان هكتور قد وجه انذارا قبل ذلك فى المسرحية : « قلت لك لا بد من حدوث واحد من أمرين : اما أن يخرج من هذا الظلام مخلوق جديد يقتلعنا كما اقتلعنا نحن الحيوان ، واما أن تهوى السماء مرعدة فتهلكنا » • ولكن يبدو الآن ان « السوبرمان » بعيد جدا وأن الشووية ليست سوى وهم آخر من أوهام « ايلى » • ويتضح أن دق الطبول فى الهواء هو صوت قاذفات القنابل المعادية وهى تقترب • ويسمع وسط انفجار قنابل الأعداء صوت « سفينة الربان السكير وهى تتحطم على الصخور » • لقد عاش محطمو القلوب عيشة سيئة ، وهم يتأهبون الآن لميتة طيبة • وتشـــبه « هســـيون » الصوت بموسيقىبيتهوفن وتبدو لهاصورة الدمار رائعة،

ويضيء هكتور جميع الأضواء ليرشد قاذفات القنابل الى طريقها · ويستعد شوتوفر ليوم الحساب · ولكن شو يتخاذل عن غضبه فى آخر لحظة · وينسف القرصانان « بيلى دن » قرصـــان البحر و « بوص مانجان » قرصان البر وهما يبحثان عن الأمان · وتستحيل الكنيسة الى « كوم من الطوب »· ولكن « محطمى القلوب » مازالوا أحياء يستفيدون من الانذار · ان شو بقتله الكنيسة والرأسمالية يظهر أن « طوبويته » الحافلة بالآمال مازالت أقوى من قدريته الوجـــودية · وتنتهى المسرحيـــة « بمخيلته الرومانسية » تسيطر مرة أخرى على احساسة اليائس «بالحياة الواقعية» ولكن قاذفات القنابل ستعود · وتنتظرها « ايلى » فى توقع سعيد بحيث تبدو ثورة شو ــ ولو للحظة ــ ثورة مطلقة ، تبلغ منتهاها فى صـــورة ملتهبة من الدمار الشامل ·

ان القوة السلبية لثورة شو فى « بيت القلوب المحطّمة » تجعـل المسرحية أقرب الى الفن الأصيل من أى شىء آخر فى الشريعة الشووية · لقد قال « ييتس » ان الخطابة تنشأ من العراك مع الآخرين ، والشعر من العراك مع أنفسنا ، وبهذا المعنى فان «بيت القلوب المحطمة» تخرج من الخطابة الى الشعر الدرامى الحق ، لأن شو يناقش فيها الأساس الفلسفى الكامل لعمله · وفيها أيضا نستطيع أن نرى ، عندما يسقط شو القناع المرح عن وجه المصلح الأخلاقى ، الحزن والمرارة والقوة التى تميز الثائر الوجودى مرتسمة بعمق على وجهه · ولكنه لم يسقط قناعه الجماهيرى الا فى حالات نادرة · واذا كان شو يتلاشى من بيننا اليوم ، فما ذلك الا لأنه رفض فى عناد أن يدرس دراسة غير متقطعة ، تلك الأوهام التى كان يشارك فيها الناس جميعا · لقد كانت الشووية هى ذلك « الهدف الهائل» الذى ظل يحفز شو على الكتابة عندما كان قلبه يقول «لا» .وعلى الرغم من انه ظل يقول «لا» فى ذكاء ونشاط الا انه لم يستطع أبدا أن يضحى بـ « نعم » الوهمية المخدوعة · ان شو ككاتب ملهاة رفيعة ، لا نظير له بين كتاب المسرح المعاصرين ، ولكن طموحه أكبر ، وهو كفنان ثائر يفتقر الى قامة الرجال الذين كان يعجب بهم ويود الانضمام الى زمرتهم · واذا كان سترندبرج قد رأى أنه فشل فى أن يكون الرجل الذى تاق الى أن يكونه ، فان فشل شو اذن هو العكس : لأنه بممارسة دوره المثالى أخفق فى أن يواجه الرجل الذى كانه هو فى واقع الأمر .بيد أننا لا نقيس اخفاقه الا بأعلى المقاييس واذا كنا ما نزال نطبق تلك المقاييس على فنه فما ذلك الا بسبب عقليته ومواهبه السخية ·

برتولت بريشت

من بين جميع كتاب المسرح العصريين العظام، نجد أن «برتولت بريشت» هو أشدهم ابهاما ، فهو صريح وخفي معا في آن واحد ، وهو بسيط ومعقد معا في آن واحد . ان هذا السيل الضخم من مؤلفاته مقصود به أن يكون مساهمة غير شخصية ، ومخططة ، في الاشادة بالماركسية . ولكن ، على الرغم من التزام بريشت بالشيوعية التزاما لا غموض فيه معظم حياته ، الا انه فنان منقسم على نفسه أشد الانقسام، تظل مؤلفاته خداعة ومغرية بنوع خاص بكل ما فيها من مقاصد ايديولوجية ، وهذا يذكرنا بكاتب مسرحي ماركسي آخر هو «برنارد شو» وقد يبدو شو في الظاهر ، أقرب رفيق لبريشت في المسرح الثوري . فكلاهما من أنصار مسرح « غير أرسطوطالي » لا يتميز بآثار التطهير الانفعالية ولكن بالوعظ والاحتجاج والاقناع . وكلاهما مستغرق في بحث الدوافع المادية وراء المثل الانسانية ، فهما يبدوان ، من الخارج ، ثائرين اجتماعيين يحاولان تخليص البشر عن طريق تغيير البيئة الخارجية . وكلاهما يتغلب تغلبا لا ارادي على القيود النفعية الضيقة التي يفرضها على فنه ومع ذلك ، وبكل ما فيهما من تشابه ظاهري ، نجد ان بريشت أبعد مزاجا عن شو، حتى من سترندبرج عن ابسن . فبينما نجد أن شخصية شو اللطيفة وفلسفته الاجتماعية التحسينية تخففان من ثورته ، اذا ثورة بريشت تزداد شدة بسخطه الوحشي على الحياة ونظرته التخريبية اليها . ان شو شاعر مكبوت قلما يثقب جلد اللاشعور ، واذا كان هو يسمي نفسه « بيوريتانيا » الا انه لا يستطيع أن يتصور وجود الشر في روح الانسان . أما بريشت فهو شاعر غنائي درامي هجاء شرس في شدته ولا نجد الا قلة من اللاهوتيين البيوريتانيين أشد منه افتتانا بالجوانب البهيمية الشيطانية غير المتعلقة في الطبيعة الانسانية .

ان استحواذ الجانب القاتم في الانسان على بريشت ، ناجم عن صراعه مع نفسه ، وكذلك الأمر في علاقته بالأيديولوجية . ففي حين أن « فابية » شو امتداد لشخصيته المرحة المنطقية المتعلقة ، اذا بـ « شيوعية » بريشت نظام يفرضه على نفسه ، بارادة جبارة ، شخص،

هو فى جوهره معتل ، وشـــهوانى ، وفوضوى . لقـد استهل بريشت حياته كثائر وجودى ، غارق الى حد غير عادى فى الجريمة ، واشباع الغرائز اشباعا أعمى ، وفى الانحلال ، ولم يصبح ثوريا اجتماعيا الا بعد أن سلك كل السبل العمياء فى عدميته الأولى. ان الأيديولوجية الشيوعية تعينه على أن يجعل مشاعره موضوعية وفنه عقليا ، وتشجعه على ان يعزو سببا خارجيا الى القسوة والجشع والشهوة التى يجدها فى الحياة ولكنها أيديولوجية لا تطابق قلقه الميتافيزيقى أبدا مطابقة تامة . وقـد يحاول بريشت أن يقنعنا بأن غرائز الانسان العدوانية هى نتاج للنظـام الراسمالى ،ولكنه هو نفسه لا يبدو أبدا مقتنعا بذلك ، وخصوصا عندما يصعب عليه التحكم فى غرائزه العـدوانية . وحتى فى أشـد حالاته الموضوعية العلمية يظل محتفظا بنغمة ذاتية . وحتى فى اشد حالاته الاجتماعية والسياسية يظل فى جوهره شاعرا اخلاقيا ودينيا . وهو فى هجماته التى لا تنقطع على افتقار النصرانية الى الترابط والتناسب ، يبدو على وجه العموم مارقا أكثر مما يبدو غير مؤمن . ومع انه يؤازر أرثوذكسية سياسية تعد بالتنظيم والاحسان الاجتماعيين عن طريق التغيير الاجتماعى ، الا انه لا يخفى أبدا احساسه بالحقد الثابت فى الطبيعة كما يتجلى فى شهوات الانسان النهمة . فثورة بريشت اذن ثورة ذات طابعين . فهى فى ظاهرها موجهة ضد نفاق المجتمع البورجوازى وجشعه وظلمه ، وهى فى باطنها موجهة ضد عدم النظام فى الكون والفوضى فى النفس البشرية . ان ثورة بريشت الاجتماعية موضـوعية ايجـابية ، علاجية ، واقعية . أما ثورته الوجودية فذاتية ، سلبية لا دواء لهـا ، رومانسية . والصراع بين هاتين الثورتين شائع فى مسرحيات بريشت الجدلية ، وهو صراع لا يحسم تماما الا فى ختام حياته . ان بريشت بعضه ناسك وبعضه شهوانى ، بعضه اخلاقى وبعضه شيطانى ، بعضه مثالى متعصب وبعضه متساهل ساخر ، فهو بذلك خليط مركب من نسائط كثيرة متباينة ، ولكنه يضيف ما فى عصرنا من شكوك وعدم اتساق الى محصول يفوق دائما قيمة الأجزاء التى تكونه نظرا لكونه محصـولا دراميا شعريا .

واذا كان الجانب الوجودى فى ثورة بريشت قائما فى معظم كتاباته الا انه يتجلى أكثر وضوحا فى كتاباته الأولى، اى فى الاشعار والمسرحيات التى سبقت « أوبرا الثلاثة بنسات » ، ففيها يظهر تشابه بريشت مـع كاتبين مسرحيين المانيين آخرين يفصل بينهما الزمن دون المزاج ، وهما

---

(١) فى مقال بعنوان « عن المسكين . ب » يتقصى « هربرت ليونى » مواقف بريشت الميتافيزيقية ويرجعها الى مسرح الباروك الالمانى ومسرحيات الحزن . وما هذه الامصادر

« جورج بوشنر » و « فرانك ودكند » (*) فان مسرحيات بريشت الأولى مضافة الى مسرحيات هذين الكاتبين ، تكون ما يجوز لنا أن نسميه «الحركة الالمانية الرومانسية الجديدة» ، وهي حركة تتميز بمعارضتها للاتجاهات الأخلاقية الرفيعة والمواقف الخلاصية التى كان يتخذها الرومانسيون الالمانيون الأوائل (وحتى فى مرحلة متأخرة من حياة بريشت يبدو انه كان ــ مثل بوشنر ــ يكتب مسرحياته استجابة للمثالية الأولمبية عند كتاب مسرحيين من امثال «شيلر») . ذلك أن بريشت السلبى والساخر عدو البطولة فى ارتياب ووسوسة ، عدو الفردية ، عدو المثالية يشاطر هذه الحركة مشاطرة جازمة رأيها السيىء فى الطبيعة البشرية مؤكدا الجانب الاجرامى أو غير العادى فى الحياة ، مخططا هذه الطرق التحتية فى صور ممطوطة صاخبة . والشخصيات الرئيسية فى مسرحياته الأولى ، على عكس « السوبرمان » المارد فى الرومانسية الالمانية ، هى فى العادة اشخاص من حضيض المجتمع واقعون فى قبضة القيود والحبوط ، أو جالبون على انفسهم هذه الظروف .

فاذا كان الرومانسى الالمانى يمجد الانسان الطبيعى بوصفه ارستقراطيا غريزيا ، فان الرومانسى الالمانى الجديد يجد فى هذا الانسان على اختلافه ، شخصية أشد سوادا وأكثر خضوعا للظروف ، بجده فى أحسن حالاته عبدا لا حول له ولا طول ، ضحية عالم غير انسانى ، وفى أسوأ حالاته حيوانا بهيميا هائجا وسط القيود الهشة التى فرضتها الحضارة . قد تكون الطبيعة فردوسا لدى بعض المفكرين الالمان ، ولكنها عند بريشت غابة ، والانسان فيها هو أقسى الوحوش . ولكن ليس ذلك هو مبعث القلق الانسانى ، وانما يجد الرومانسى الجديد تفاخرا وكبرياء فى كونه يستطيع النظر الى طبيعة الانسان الافتراسية بدون تكوص أو تمسك بالأخلاق . ان قدوة بريشت « ودكند » ــ مثل قدوته «سترندبرج» ــ يرى لذة الحياة فى الصراعات القاسية بين البشر ، فهو يعلن فى مقدمة «صندوق باندورا» : «اذا شئنا للأخلاق

غير مباشرة ، فان الآثار الأدبية التى تأثر بها بريشت أقرب الينا من ذلك .

(المؤلف)

(*) Georg Büchner (١٨١٣ ــ ١٨٣٧) شاعر مسرحى المانى ، درس العلوم الطبيعية والطب ولكنه أصبح ثوريا سياسيا .

Frank Wedekind (١٨٦٤ ــ ١٩١٨) أول من يقترن اسمه بالحركة التعبيرية فى ألمانيا . كانت له أوجه نشاط متعددة كصحفى وممثل وكاتب مسرحى ، وتتناول مسرحياته كثيرا من موضوعات الجنس فى صدق وصراحة .

(المترجم)

البشرية أن ترتفع الى مستوى اسمى من الأخلاق البورجوازية ، فلابد لها اذن من أن تقـــوم على معرفة أعمق من ذلك بالانسان والعالم » . ان « ودكند » ينظـر نظـرة المؤرخ الطبيعى الصلب الراس الى خلائق العالم الســفلى : النصابين ، والعاهرات ، والقوادين ، وتجـار الرقيق الأبيض ، والمتسولين ، وشواذ النساء ، هؤلاء الذين لم يقراوا كتابا فى حياتهم والذين يتصرفون باملاء من أبسط غرائزهم الحيوانية» . وكتلميذ لهذا الرجل « القبيح ، البهيمى ، (٢) الخطر » ، يفحص بريشت الجانب الخفى من الحياة مستغلا ــ مثلما فعل «ودكند» ايضا وكذلك «بوشنر» ــ الترفيهات الشعبية للطبقات الدنيا وثقافتها وتعبيراتها : الأمثال ، الشعر العامى ، المصطلحات اللفظية ، مسرح المنوعات ، السيرك ، الكاباريه ، أغانى الشوارع . وعلى الرغم من عدم الاكتراث الذى يتظاهر بريشت بانه يختبر به الحياة فى هذه الفترة ، الا انه لا يستطيع ان يخفى احساسه ببشاعتها . وبريشت مثل بوشنر يتجلى اشمئزازه وكراهيته واضحين ومثل ودكند الذى يدل تركيزه على الشهوات الجنسية الأكثر انحرافا على ثورة ضد الأخلاق البورجوازية التى تســلك ســبيل وعى نصرانى معتل . نقول أن بريشت كهذين الــكاتبين ينم خلال اللغالاة فى نظرته الى الطبعة البشرية ، عن أثر من الرومانسية التى خاب أملها ، وهى العلامة المميزة للرومانسية الجديدة . ويتضح هذا الأثر بنوع خاص فى الأهتمام المســيطر على هؤلاء الثلاثة بميوعة الارادة البشرية وعزلتهــا وضعفها . أن الرومانسى الجديد الذى أحزنه اخفاق المثل الرومانسية لحرية بشرية غير محدودة ، يميل الى أن يرى الانسان مسيرا تماما بقوى خارجية وداخلية ، والى أن يرى الغرائزالحيوانية والفساد البدنى يسخران من طموحه ، وتنتشر فى هذه الدرامة صور العفن ، والنتن ، والتحلل ، وتتدهور الشخصيات تحت غلاف متقشر من اللحم . ان بوشنر الذى تفتنه هذه الصورة يرى « القدرية الفظيعة للتاريخ كله » (٣) ، فظاعة

---

(٢) هذه كلمات بريشت نفسه التى يستخدمها فى تقريظه لودكند بعنوان « تعبير عن الايمان بفرانك ودكند » الذى كتبه فى عام ١٩١٨ بعد وفاة ودكند .

(المؤلف)

(٣) هذه العبارة مأخوذة من خطاب بعث به بوشنر الى خطيبته ، وقد تلتهــا بعض ملاحظات تبدو هى الاخرى منطبقة على بريشت : « اننى اشعر كما لو اننى تحطمت تحت القدرية الفظيعة للتاريخ كله . اننى اجد فى الطبيعة البشرية تشابها مخيفا ، وفى الحالة البشرية قوة عنيدة تريد الكل اولاشىء . وليس الفرد اكثر من زبد فوق موجة ، والعظمة مجرد صدفة ، واستاذية العبقرية لعبة اراجوز ، صراعا هزليا ضــد قانون حديدى ، الأمر الذى يعتبر الاقرار به اكبر انجاز ، والذى تعتبر السيطرة عليه مستحيلة»

(المؤلف)

يدخلها بريشت فى مسرحياته الأولى حيث يكون الانسان مجرد جسم متبرز لا قيمة له ، « مخلوق ياكل فوق مرحاض » .

اذن فالتطور النمطى للدرامة الرومانسية الجديدة ، هو أن تأتى فى اعقاب ازدياد التدهور الانسانى ، أى التعرية التدريجية للأخلاق ، والمثل والفردية ، وطلاء الحضارة ، الى أن ينكشف الكائن البشرى بكل قساوته العارية أو تفاهته ، مصحوبة بالغثيان الجنسى ، وكراهية الجسد ، والمشاعر السادية الماسوخية التى يحاول عبثا اخفاءها . واروع صفات هذا النوع مسرحية « ويزك » Woyzek لبوشنر ـ التى هى اكثر المسرحيات الرومانسية الجديدة نمطية وأصالة معا ـ والتى كان لها تأثير كبير على جميع كتابات بريشت الأولى . فى هذه السلسلة من القطع المتناثرة التى كتبها بوشنر فى عام ١٨٣٧ والتى لم تفك رموزها وتنشر الا فى عام ١٨٧٩ ، يتناول بوشنر قضية تاريخية واقعية ، وهى قضية حلاق فى احدى وحدات الجيش بمدينة ليبزج قتل سيدته فى نوبة غيرة . فقد نشب جدل فى ذلك الحين حول ما اذا كان الحلاق مجنونا . وسبيل بوشنر فى تناول المشكلة هو تجاهلها كل التجاهل . ان « ويزك » مجنون بكل تأكيد ، ولكن كذلك العالم كله . لأن « ويزك » الذى يعيش فى بيئة باردة لا احساس فيها ، والذى يلاطم نزعات نفسه التى لا يستطيع التحكم فيها ، « ويزك » هذا لا يبدو انسانا الا فى قدرته على التألم . أما اذا قارناه بالوحوش البهيمية التى تسبب له هذه الآلام ، فهو انسان جدا . ان ويزك بحبوطه وعجزه عن التعبير ، يمثل الانسانية فى أشد أشكالها بدائية ، فهو الانسان الطبيعى ، بدون تعليم ، بدون أخلاق لا يمكن تقويمه ، واذ يحاضره رئيسه الكابتين ، ملاطفا ، عن حاجته الى الفضيلة ، يرد عليه قائلا : « ان امثالنا من الناس لا يمكن أن يكونوا مقدسين فى هذا العالم .. أو العالم الآخر . واذا قدر لنا على الاطلاق أن نصل الى النعيم لجعلونا نعمل فى أجهزة « الرعد » . بالنسبة لأمثال من ولدوا ضحايا بهذا الشكل تكون الأخلاق اسرافا ، والفضيلة من الكماليات .

غير ان هذا الحكم الاجتماعى الذى يصدره « بوشنر » له أساس ميتافيزيقى ، وهو فى ذلك يشبه بريشت ، فليس النظام الاجتماعى وحده هو الذى يسبب بؤس « ويزك » وانما هى الحياة نفسها . ان المجتمع عند بوشنر هو مجرد شكل آخر للطبيعة ، وفى الطبيعة يكون الانسان مجرد وحش آخر . وفى مدينة الملاهى يرى « ويزك » أبناء عمه الطبيعيين على شكل قرد فى زى انسان أو حصان مدرب يزرى بالمجتمع . وعندما يصبح « ويزك » موضع تجارب طبيب ممن كانوا نواة النازى يؤمن بأن الانسان الطبيعى أسمى من الحيوان لانه يستطيع أن يتحكم فى بوله ، عندئذ يبول

« ويزك » على أحد الجدران ، كما يفعل الكلب . فحتى رأى هذا الطبيب من حرية الانسان وارادته ـ مع انه رأى محدود ـ يجد له نقيضا فى عصيان جسد ويزك : فالانسان الطبيعى لا سيطرة عليه ، والطبيعة ذاتها فوضى وجنون واختلال . ويقول ويزك : « عندما تستسلم الطبيعة يظلم الكون ، وعليك أن تتحسس الطريق حولك بيديك ، وينزلق كل شيء كما لو كان فى نسيج عنكبوت » ويستعين بوشنر بعد ذلك بهذا الاحساس بالاختلال فيستخدمه فى قالب المسرحية غير المتصل ذى الأحداث ، فينيتقل ويزك انتقالا أعمى من حادثة الى أخرى كالفريسة التى يجرها العنكبوت فى نسيجه . واذ يزداد خبله ازاء خيانة سيدته ، ينتابه « انحراف جميل » (كما يسميه الطبيب مبتسما) ويصبح فى قبضة جنون شكسبيرى واضح ، وتتراءى له العملية الجنسية ، عملية الطبيعة ، فى صور من الوحشية ، والدنس ، والقذارة ، فيصيح «لماذا لايطفىء الله الشمس حتى يتكوم كل واحد فوق الآخر فى قذارة.. ذكر أو انثى . انسان ووحش . سيفعلونها فى ضوء النهار . سيفعلونها أمامك كما يفعل الذباب » . هذه لغة الملك لير عند شكسبير وهو يحس بالحياة كلها تسيطر عليها شهوة لا رادع لها . انه شكل الطبيعة (فوضى وجنون) يكتشف جوهر الطبيعة (شهوة وخبل) . واذ يتصرف ويزك وفقا لهذا الادراك المفزع ، يقطع رقبة سيدته . واذ يحاول بعد ذلك أن يغسل يديه من الدم ، اذا به هو نفسه يغرق . وعندما يقوم بعض الأطفال بنقل النبأ فى قسوة الى ابن المرأة المتيتم (هاتفين « ابه . . . امك ماتت ») تبدأ دورة اللاانسانية من جديد .

ومعظم هذه الرؤيا الملتهبة نفسها عن الانسان فى الطبيعة ، تتقد فى مسرحية ودكند Erdgeist حيث نجد الحيوانات الأليفة تتحول ـ بموافقة فعالة من المؤلف هذه المرة ـ الى وحوش مفترسة ،منحطةالى هذا الدرك بتأثير « لولو » ، وهى روح شهوانية للأرض . وهذه الصورة تتخلل فيلم « الملاك الأزرق » حيث نجد مدرسا على قدر كبير من الاحترام يتجرد تماما من انسانيته بسبب علاقة دنيئة مع مغنية كاباريه . وهذه الصورة تفسر الفظائع الكالحة والعبث البشع فى هذه الكثرة من الرسوم التعبيرية . وهذه الصورة هى التى توحى بالصور الكاريكاتورية التى تظهر عند شريك طالما تعاون مع بريشت فى عهد « فيمار » وهو « جورج جروس » ، فى سيرته الذاتية بعنوان « نعم صغيرة ولا كبيرة » حيث يصف السمة البرازية لرسومه الأولى :

كانت رسومى تعبر عن يأسى ، وكراهيتى ، وبطلان أوهامى . كنت أكن احتقارا تاما للجنس البشرى عامة . كنت أرسم السكارى ، ورجالا يتقيأون ، ورجالا بقبضات أيديهم يلعنون القمر ، ورجالا

قتلوا نساء ثم جلسوا فوق نعوشهن يلعبون الورق فى حين كانوا يستطيعون رؤية ضحاياهم الداميات فى داخل النعوش .. وقد رسمت قطاعا لعمارة سكنية يرى من احدى نوافذها رجل يهاجم زوجته بمكنسة ، ومن نافذة أخرى اثنان يتبادلان الغرام ، ومن ثالثة شخص منتحر وقد تدلت جثته التى غطتها جحافل الذباب .

وفى هذه الرسوم ، كما فى الفن الرومانسى الجديد كله ، يتصف اللحم البشرى بصفة لحم الخنزير ولحم البقر ، وتبدو كل الغرائز الطبيعية دنيئة بشعة قبيحة . انها صورة فن تحت الأرض خاص ببلد تتناوبه المثالية والنقاء مع أشد الفظائع بربرية ، بلد أصبحت فيه الشهوات القوية شهوات حيوانية على يد سلطة استبدادية رادعة .

وتبلغ الرومانسية الألمانية الجديدة اقصاها فى مسرحيات بريشت الأولى . حيث تأخذ شكل نفور شديد من العالم الطبيعى والاجتماعى . ولقد قال «هربرت اهرنج» عن بريشت عندما كان فى الرابعة والعشرين : « ان بريشت يحمل فظائع هذا العصر فى أعصابه ، فى دمه . ان بريشت يشعر شعورا جسديا بما فى زمانه من فوضى وعفن وفساد » . ونحن نجد كثيرا من هذا الاشمئزاز الجسدى فى قصائد بريشت الأولى التى جمعها فى عام ١٩٢٧ بعنوان « مواعظ عائلية » ، ففيها تستولى عليه موضوعات الرومانسية الجديدة مثل الفردية التى لا معنى لها ، والانعزال الذى لا مفر منه للانسان الطبيعى ، وحقارة الوظائف الطبيعية الى جانب ابدائه اهتماما ألمانيا نمطيا بالتحلل والموت . فهذه القصائد حافلة بالجثث المتعفنة ، والفتيات الغارقات ، والجنود الميتين ، والأطفال المقتولين . ويقول ناقده المعادى له « هربرت ليوتى » : « انك لا تكاد تجد فى هذه القصائد الخمسين سوى قصيدتين أو ثلاث ليس فيها شىء متعفن » . ويكشف بريشت علانية فى قصيدته ذات السيرة الذاتية «المسكين ب.ب.» عن اعتقاده بأن الكائنات البشرية (وهو يعتبر نفسه واحدا منها) « حيوانات كريهة الرائحة الى حد غريب » ، فى حين يستطرد الى وصف ما فى الطبيعة من جمال فى صور من الهراء والخلط : « قبيل الصباح تبول اشجار الشربين فى الضوء الأغبش .. كما أن حشراتها ، الطيور ، تبدأ تزوم » .

كذلك نجد أن فكرة الانسان والطبيعة وهما فى حالة تعفن ، هى موضوع رئيسى يستولى على مسرحيات بريشت الأولى التى يتناول فيها اشكالا من الانسانية أخطر من ذلك تتدهور الى بيئة مفزعة . ففى مسرحية « بعل » مثلا نجد بريشت ، الذى يستخدم صور بوشنر المذهلة وعدم مبالاة ودكند الساخرة ، يروى حياة شاعر عديم الرحمة ، ذى ميول جنسية مزدوجة ، يشبع غرائزه بدون وازع من ضميره ، ويموت

فى النهاية فى مهانة وحطة وسط البول والرمم معلنا أن العالم ما هو الا براز (٤) . وفى مسرحية « طبول فى الليل » يصور ما تعانيه الشخصية الرئيسية من فوضى وعزلة ، وهذه الشخصية هى جندى عائد اسمه « كراجلر » يرفض المطالب البطولية لثورة « سبارتاكوس » ويسلك اشد السبل اطمئنانا وامانا : « انا خنزير ، والخنزير يذهب الى بيته » وفى مسرحية « فى غابة المدن » يصور بريشت اختلال الكون وقسوة البشر التى لا مبرر لها ، مختتما المسرحية ايضا بتقبل الشر تقبلا سلبيا . وفى « الانسان انسان » يصور عدم اهمية الفرد موضحا كيف يتحول « جالى جيى » وهو حامل ماء (سقاء) شبيه بـ « ويزك » ، الى « آلة تقاتل الانسان » وذلك بسبب ثلاثة جنود بهيميين ، ويصور فى الوقت نفسه عنف الغريزة الانسانية عند « بلادى فايف » الجاويش المدقق الذى لايستطيع أن يقهر شهوته الجنسية الا بخصى نفسه .

ومعظم هذه الوحشية والسخرية مقصود بهما عمدا أن يصدم المتفرج .. ولقد أحسن « جون ويليت » وصف تلهف بريشت هو و « جوكيم رنجلاتز » و « ولتر مهرنج » والداديين فى برلين على هتك ملاطفة بورجوازية اقيمار التى تثير الجنون . ومع ذلك فان مواقف بريشت اللاذعة لها جذور عميقة فى طبيعته هو ، بل أنها من الحماقة بحيث كان يخشى أن يكون لهذه المرارة اثر فى قواه الخلاقة . فهو يكتب فى « عن المسكين ب.ب» قائلا : « اننى آمل فى الزلازل المقبلة الا اسمح للمرارة بأن تطفىء وهج سيجارى » . لقد كان بريشت ، كسترندبرج الذى يشبهه كثيرا فى هذه الفترة ، يحاول أن يعالج يأسه بتحويله الى فن . فان بعل ، وكراجلر ، وجارجا ، وشلنك ، وبلادى فايف ، وجالى جيى .. أو كل شخصياته الأولى على وجه التقريب تمثل جوانب من نفسه ، معروضة فى شكل قريب من السيرة الذاتية. ويمكن تقسيم هذه الشخصيات بوجه عام قسمين رئيسيين : الايجابى والسلبى ، هؤلاء الذين يخلقون العنف وهؤلاء الذين يسعون الى تجنبه ، ولكن جميع شخصيات بريشت سواء أكانوا ضحايا أم مضحين ، يجدون غرائزهم تصدهم ويسعون الى تحقيق حالة من السكينة بعيدة عن اصطخاب الحياة المليئة بالشهوات . ان بريشت ـ المشهور بأنه كان زير نساء لا يرعوى ـ يكاد على الدوام يقرن الانغماس فى الشهوات بنوع أو آخر من الجزاء المروع . ان ارضاء الجسد يؤدى فى رأيه الى الكارثة مباشرة ، وهذا قد يفسر لنا لماذا يلجأ

---

(٤) ان مقارنة بعل الذى هو دون جوان بريشت ، بجون تانر الذى هو دون جوان شو ، تكفى لاثبات الفوارق المزاجية الشديدة بين الكاتبين .

(المؤلف)

« بلادى فايف » فى مسرحية « الانسان انسان » و «لوفر» بعد ذلك فى مسرحية « المدرس » ، الى وسائل يائسة مثل الخصى لكى يسيطرا على نفسيهما . وليس الجنس وحده هو مصدر قلق بريشت ، بل كذلك أية عاطفة لا يمكن السيطرة عليها : الغضب ، انتهاك الحرمات ، الذعر ، الثأر ، العنف ، كلها عناصر حيوية فى مؤلفاته ، وكلها تلقى الاستنكار والرفض .

ولعل بريشت كان يحاول السيطرة على هذه الانفعالات فى داخل نفسه ، لان مؤلفاته تكشف عن رغبته فى الخضوع المطلق ، رغبته فى حالة من الكينونة يستطيع فيها أن يقهر مشاعره الجامحة . وبدلا من أن يشتبك مع العالم الخارجى يندمج فيه . والرمز المفضل عند بريشت لهذه الحالة المجردة من العواطف هو حالة الجنين فى رحم أمه ، فهو فى « عن المسكين ب.ب. » يقول : « حملتنى أمى الى المدينة وانا هاجع فى رحمها » ، وهو يشير مرارا وتكرارا الى ما فى هذا النوع من الانتقال السابق للميلاد من سلبية لذيذة . وهناك صورة تتكرر فى كتابات بريشت ـ كما لاحظ «مارتين أسلين» ـ هى الانسياق بدون حول او طول مع التيار ، وهنا يجب أن نشير الى أن الماء يقترن عنده فى أحوال كثيرة جدا برحم الأم :

لابد لك بالطبع أن تستلقى على ظهرك فى هدوء
كالعادة . وتدع نفسك تنجرف مع التيار .
يجب الا تسبح ، لا ، بل تتصرف كما لو
كنت حطام سفينة بطىء التنقل .
يجب أن تتطلع الى السماء وتتصرف كما لو
كانت امرأة حملتك ، وهذا هو الواقع
« عن السباحة فى الأنهار والبحيرات »

أن تبقى ساكنا فى هذا الماء معناه أن تسلم نفسك للوجود ، وان تهيم فيه معناه أن تندمج فى العالم الخارجى جنسيا واجتماعيا وايجابيا . ان ما يبغيه بريشت فى الحقيقة هو « النرفانا البوذية »، ولكن احتياجاته البدنية وروحه المتمردة تضطرانه دائما الى العوده الى الحياة المادية . ولقد كان من شأن محاولات بريشت الدائبة للسيطرة على غرائزه المتمردة بالخضوع لنظام خارج عن نفسه ، أن أدت به الى الاستسلام للشيوعية القويمة ، وأدت ـ فيما بعد ـ الى تطلعه الى مذهب عدم الاحساس الذى يصبح الانسان بمقتضاه مطية فى الكون : مذعنة : مطيعة ، بدون ارادة . ومهما يكن من أمر الشكل الذى تتخذه رغبة بريشت فى التجرد من ذاته وفى التحكم فى نفسه، فهى رغبة تعبر عن حاجته الى الهروب من جاذبية الجسد ، حاجته

الى اخضاع الغرائز التى تجبره على الاسهام فى الحياة اسهاما لا ارادياً .

وفى هذه المرحلة من حياة بريشت يكشف علانية عن رعبه الوجودى من الحياة وتقززه من الغرائز . انه على غرار أسلافه الرومانسيين الجدد ، يمسك بتلابيب عالم كله أغلال وكله قسوة . فى عالم كهذا يكون الانغماس فى الذات صنوا للسادية ، وادراك الذات صنوا للموت ، وتكون الفردية الرومانسية وهما عاطفيا . فان أحد الجنود فى مسرحية « الانسان انسان » يتساءل : « ما كل هذا الاهتمام بالناس ؟ ان الواحد مثل لا أحد على الاطلاق . وانت لا تستطيع ان تتحدث عن أقل من مائتين فى وقت واحد » . أما عن الشخصية فكيف لأحد ان يؤمن بها و«كوبرنيكوس» يقول «ان الانسان ليس فى وسط الكون » . ومع ان بريشت يشاطر نيتشه تسليمه بأن كوبرنيكوس قد ألغى الآلهة من السماء الا أنه لا يتغنى الا بالانسان الذى لا امكانيات له . كما ان تركيزه على القيود البشرية التى لا يمكن التغلب عليها ، هذه القيود التى هى مصدر عراكه مع الوجود ، لا يحدوه الى مهاجمة اله النصارى فحسب ، بل الى مهاجمة اله الرومانسيين أيضا . واذ يعانى بريشت الغصة ذاتها التى عانى منها سترندبرج ، لا يستطيع أن يهضم حقيقة كون الانسان متبولا متبرزا معا ، وبرازيته الواضحة تجعل منه عدوا لدودا لكل طموح رومانسى . ان فى مسرحية « طبول فى الليل » لافتة معلقة تقول : « لا تحملق هكذا بطريقة رومانسية » مصحوبة بتأكيد آخر يقول « أنت خير من يحس بنفسك » . ولم يكن بريشت يستطيع فى هذه المرحلة من حياته ، ولعله لم يكن يستطيع فى حياته كلها ، ان يقنع نفسه بأن « هذا الحيوان الكريه الرائحة الى حد عجيب » ، جدير ببطولة أو أخلاق او حرية ، أو اى شىء اكثر من العمل فى سخرية على ما فيه خيره هو وبقاؤه . اى أنه ــ بايجاز ــ لا يدع سبيلا الى المثالية . ان مثاليته هى هجوم سلبى ذو عدوان مصحوب بالرعد . ومع ذلك ، وبكل احتقاره للرومانسية باشكالها الأشد ايجابية ، نستطيع أن نلمح مزاجه الرومانسى فى هجومه الشعرى الذاتى ، وفى مرارته الشرسة وبطلان أوهامه ، ونلمحه بنوع خاص فى ثورته المتأججة على الوجود العصرى بظروفه الضيقة .

وثورة بريشت الوجودية موضحة خير توضيح فى مسرحية « فى غابة المدن » ، مسرحيته الثالثة التى اتمها فى عام ١٩٢٣ وهو لم يتجاوز الخامسة والعشرين . وهى مسرحية محيرة الى أقصى حد ، وتبدو أحيانا غير مترابطة ، غالبا ما يسارع الناس الى رفضها باعتبارها

تجربة غير ذات شأن ، ولكنها مع صعوبتها عمـــل ناجح كبير لشاعر عبقرى ، عمل يدق الأعصاب دقا حتى وان أعيا العقل . وهنا نجد بريشت فى اشد حالاته حبلا وشيطانية ، مظهـرا « ذلك الاختـلال الجسيم والمتعقل فى كل الحواس » ، ذلك الاختـلال الذى كـــان « رامبو » (*) يرى أن بلوغه خاص بالعراف وصاحب الرؤى . والحق أن تأثير « رامبو » واضح فى المسرحية كلها التى تضم اقتباسات طويلة من شعره ، بل حتى صراعا رئيسيا يذكرنا بعلاقة رامبو مع « فيرلين ». الا أن هذه المسرحية بخيالاتها الجريئة المذهلة المشدودة ، أشد تذكيرا لنا بمسرحية « ويزك » لبوشنر التى تؤثر هى الاخرى فى فلســـفة مسرحية بريشت ولهجتها ثم فى قالبها بنوع خاص . ومسرحية « فى غابة المدن » تتكون من أحد عشر منظرا بعضها قصير للغاية وغيرمترابط، ولكنها كلها متماسكة معا بفعل واحد ثابت . والشخصيات تتصرف كل منها مع الأخرى بدون باعث واضح من العلة والنتيجة كما لو كانت فى حلم . كما ان جوها ـ الذى يشبه الحلم هو الآخر ـ يتخلله وهج سميك غليظ ثقيل الوطأة ، انها الأنغام الساخنة والاضاءات النـارية لهلوسة محمومة .

والموقع العام الذى تدور فيه أحداث المسرحيـة هو شيكاغو فى الفترة فيما بين عامى ١٩١٢ و ١٩١٥ . ويستهل كل منظر بأسطورة قصيرة (فى مسرحياته الأولى كان بريشت يستخدم الأساطير أساسا لتحديد الموقع) ثم ينتقل فعل المسرحية من حى الأعمال فى المدينـة الى الأحياء الفقيرة الى « تشينا تاون » الى شواطىء بحيرة «ميتشيجان». الا أن كل المناظرخرافية ، فشيكاغو مثـــلا هى ميناء بحرية . كما أن الحـانات والفنادق الصينية تبدو آتية من أفـــلام « أنا ماى ونج » أو روايات « تشارلى تشـــان » (٥) كان بريشت مفتونا بشيكاغو لانه كان

(*) هو Arthur Rimbaud (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) ، شاعر فرنسى كان له أثر بالغ فى الشعراء الرمزيين . كان يراسل شاعرا فرنسيا آخر هو فيرلين وعاش معه فترة من الزمن فى لندن وبروكسل . ويعيب النقاد على رامبـــو اغراقـه فى الخيـــال وبعـده عن المعقـــول . (المترجم)

(٥) هذا تكتيك نمطى فى معظم مسرحيات بريشت ، فان احساسه بالمكان خيـالى تماما ، بل ان عدم اكتراثه بصحة البيئة الخارجية يكاد يجعله يهيم فى الجغرافيا كما كان يفعل شكسبير الذى جعل ميناء بحرية فى ارض داخلية (بوهيميا فى « قصة الشتاء ») وقد تقصى « جون ويليت » فى كتابه « مسرح برتولت بريشت » مصادر بريشت عن أماكنه الانجليزية الامريكية ملاحظا أن اهتمامه بالاسـاطير الانجلوســـاكسونية يختفى بالتدريج ليحل محله اهتمام بالأساطير الشرقية . وسواء أكانت مسرحياته تجرى فى لويزيانا ، أو سوهو ، أو فنلنده أو شيكاغو ، أو ستزوان ، أو الهند ، أو القـــوقاز ،

يراها خير مثال « لمدينة الحديد والقـــذارة » ، ولا شك فى أن رواية « أبتون سنكلر » المسماة « الغابة » لها تأثيرها من هذه الناحيـــة ، كان يراها مصدر صور السلب والنهب التى تثيرها دائما فى مخيلته هذه المدينة التجارية الخرسانية . كما أن اهتمـام بريشت بالمـــدن الأمريكية مستلهم من الحياة الخشنة فى المجتمع الأمريكى ، وما فيـه من خليط عنصرى ، ومادية لا حياء فيها ، ولغة التخاطب الاصطلاحية، وثقافة الجاز ، ثم غرامه بالرياضة بنوع خاص . والواقع أن الصورة الرئيسية للمسرحية (اذا استبعدنا الصور المتعددة للغاية)هى تشبيه مستعار من دنيا الرياضة : « مباراة الملاكمة التى لا تعليـــل لها بين رجلين » (٦) . والأحد عشر منظرا للمسرحية تمثـل الجولات العشر للمباراة مع اضافة منظر مخصص للفائز بعـــد أن أصيب منافسه بالضربة القاضية » .

ولقد كانت بواعث هذا الصراع الذى يبدو لا مبرر له ، موضـع تكهن . ويشير « مارتين اسلين » الى مشابهة هذا بصراع « رامبو ـ فيرلين » ، ويسلم بوجود علاقة شذوذ جنسى بين الخصمين اللذين اختارهمـا بريشت . أما أريك بنتلى فبعـــد أن يفيض فى توضـيح ما استعاره بريشت من رواية « العجلة » التى كتبها المؤلف الدنماركى « ج . ف . ينسن » عن صراع وجريمة قتل بسبب الشذوذ الجنسى، يوافق هو الآخر على ذلك ولو أنه يؤكد الطبيعة « السادية الماسوخية» لهذا الصراع . أما بريشت نفسه فخداع ، فهو يحاول فى المقـــدمة ان يشبطنا عن استكشاف البواعث ، ويحث المتفرج على أن يركزانتباهه فى أمور أخرى : « لا تجهد عقلك فى البحث عن بواعث هذا القتال ، ولكن عليك أن تراقب الرهائن البشرية ، وأن تحكم بدون تحامل على أسلوب كل خصم ، وتوجه اهتمامك الى النهاية » . وبالقرب من ختام المسرحية يستبعد أحد الخصمين الأساس الجنسى المحض لسلوكـه قائلا : « كنت أريد مباراة المـــلاكمة . لا المباراة الجسدية بل المباراة

فان احساسه بالمكان مستقى فى العادة من الروايات والافلام والصحف الرخيصة أكثر من المصادر الرسمية : وبريشت نفســـه لا تعنيه هذه الأخطـاء لأنه يوجه أهتمـاما الى الحقائق التى يثيرها فعل المسرحية . فانتقاد هذا الاجراء ، اذن معناه عدم ادراك واحدة من أهم ظواهر مسرح بريشت التى يسـميها هـو « جعـــل المألوف غريبـــا » أو « التغريب » .

(المؤلف)

(٦) استعمل بريشت كلمة Ringkampt التى تعنى مصارعة أو ملاكمة . ويبدو أن بريشت استخدمها بهذين المعنيين لأن الصورة متبادلة فى المسرحية .

(المؤلف)

الروحية » . ولا شك فى أن بالمسرحية علامات صريحة للشـــذوذ الجنسى ، كما تقوم السادية والماسوخية بدوريهما ، كما هى العـادة عند بريشت . ولكن الاهم من الجوانب النفسيه للمسرحية هىالجوانب الفلسفية ، وسافترض فى دراستى هذه ان الصراع بين الشخصيات الرئيسية أقل بدنيا منه ميتافيزيقيا . ان موضوع « فى غابة المدن » هو استحالة اقامة اتصال دائم بين البشر ، ليس الاتصال الجنسى فحسب ، بل كذلك الاتصال الاجتماعى والشفوى والروحى .

ولكن قبل أن نناقش هذا الموضوع ، نجد أن المسرحية ذاتها فى حاجة الى شىء من العرض والتوضيح لأنها ملتوية للغاية وافتراضيـة جدا . فالمنظر الافتتاحى الذى يجرى فى احدى المكتبات ، يستهـل الصراع بين تاجر من الملايو فى الواحدة والخمسين من عمره اسمه « شلنك » ، وبين أمين المكتبة الشاب « جورج جارجا » واذ يتظاهر شلنك بشراء كتاب يعرض على جارجا نقودا ليشترى رأيه فى احدى الروايات البوليسية . ولكن مع أن جارجا يقبل أن يعطى آراءه مجانا ـ أو يبيع لشلنك آراء « مستر ج . ف . ينسن ومستر آرثر رامبو(٧)» الا أنه يرفض رفضا باتا أن يجعل ثقافته موضع مقايضة . والواقع أن شلنك دبر عرضه هذا بعناية بحيث يؤدى الى صراع . ان جارجا معدم وعائلته تموت جوعا ، ولكنه احتفظ بطريقة ما ، بتشبثهالرومانسى بالحرية الشخصية . ان جارجا ـ مثله كمثل بريشت الذى انتقـل من الغابات السوداء الى « المدن الخرسانية » ـ جاء الى شيكاغو من البرارى الفسيحة ، فغرامه بالحرية مرتبط بمنبته الطبيعى . انبيع الرأى معناه أن يصبح شيئا مشترى ، وهكذا كلما استمر شلنك فى عرضه ، ازداد شعور جارجا بالغيظ والمهانة .

ولما كان بريشت يسلم فعلا بالجبرية الكلية لحياة المدنية عن طريق الضرورة الاقتصادية ، كانت مثـــالية جارجا الرومانسيـــة هى كعب « أخيل » عنده ، فيمضى شلنك فى وخزها ولمزها . وعنـدما يقول جارجا « انا استطيع أن أتكفل بالآراء » ، يسـأله شـلنك فى سـلاطة

---

(٧) هكذا يشير بريشت فى خبث الى مصادر مسرحيته فان بريشت الذى اتهم بالانتحال بعد « اوبرا الثلاثة بنسات » يسرق كثيرا ـ مثل الشعراء الكبار ـ ملائما سرقاته مع أغراضه الخاصة . ولكنه فى العادة يشير الى مصدره فى مكان ما من المسرحيه. وخير مثال على ذلك « آرتورو وى »حيث نجد فى المدخل « مقارنة بين البطل وبين رتشارد الثالث تمهيدا لمنظر تال بين آرتورو وبين بتى دلفيت التى اقتبسه بريشت من مغازلة رتشارد لليدى آن .

(المؤلف)

« هل أنت سليل أسرة من المليونيرات الذين جاءوا عبر المحيط ؟ » . تم يؤكد له « سكنى » تابع شلنك : « ان اصرارك على امتلاك الآراء يدل على اخفاقك فى فهم الحياة » . فيضيف شلنك : « أرجوك أن تلاحظ كيف تسير الأمور على هذا الكوكب ، ثم بع » . ويجد جارجا نفسه عاجزا أمام اعتداءات شلنك . ومع انه يدرك عدم مناعة المثالى الرومانسى فى مدينة الغابة (« لقد نشأنا على السهول .. أما هنا فنحن فى مزاد »)الا أنه يرفض فى عناد أن يكون « مومسا » أما شلنك الذى يفتبط لأنه عثر على « مقاتل حقيقى » فيبدأ المباراة بهز الحلقة . فهو فى البداية يدبر الأمر لكى يجعل محبوبة جارجا « جين لارى » تنقلب الى مومس على يد تابع آخر من اتباعه ، ثم يتسبب فى فصل جارجا من عمله : « ضمانك الاقتصادى ! انظر الى حلقة الملاكمة ، انها تهتز » واذ يضطر جارجا الىالتصرف على الرغم منه ، يبدأ يقتبس من«رامبو» ويمزق ملابسه ، ويعدو فى الشوارع وهو ما يزال يتوسل للمحافظة على حريته . انه على استعداد لأن يضحى بكل شىء فى سبيل الدفاع عن استقلاله الشخصى . وهنا يبدأ القتال .

فلكى يستعيد جارجا حريته ، لا بد له من القضاء على خصمه ، وهذا تحول تنبأ به شلنك فى ذكاء ، وهو يريد أن يتحطم . فهو يقول لجارجا « عندما سمعت بعاداتك قلت لنفسى : هذا مقاتل جيد » ، لأن شلنك يعرف أن جارجا رجل بدون حدود ، رومانسى يذهب الى آخر مدى لكى يظل محتفظا بنزاهة نفسه . ولكى يساعده شلنك على أن يحطمه ، أى يحطم شلنك ، ولكى يزيل الفوارق ، يصبح شلنك عبدا لجارجا فيقول له : « من اليوم فصاعدا ، انا مخلوقك .. ستكون مشاعرى مكدسة لك وحدك ، وستكون أنت شرا » . ويستغل جارجا هذه الميزة ليدبر سقوط شلنك ، بطريقة اعتباطية فى أول الأمر ، وبعد ذلك بمزيد من الدهاء : يسكب حبرا على دفتر حسابات شلنك، ويجعله يوقع على عقد مزيف لصفقة أخشاب ، ويفصل موظفيه ، ويصفى اعماله . وعندما يدخل احد رجال جيش الخلاص لجمع التبرعات ، يعطيه « جارجا » أمتعة « شلنك » مشترطا عليه ان يسمح للمالايوى أن يبصق فى وجهه . لقد بدأت البهيمية والعنف يدخلان المعركة . ويقول جارجا لخصمه : « كنت تريد البرارى .. تستطيع أن تنالها » . ولكن ما تكاد المباراة تحمى حتى يقرر جارجا مغادرة الحلقة والرحيل الى تاهيتى .

ان قرار جارجا ــ الذى سرعان ما يعدل عنه ــ قائم على أساس ادراكه المتزايد لكون الحرية التى يقاتل من أجلها ليست الا وهما باطلا :

لسنا احرارا . ان البداية هى قهوة الصباح ، ثم الضرب بالسوط اذا أسأنا التصرف ، ودموع الأم تملح حساء الاطفال ، وعرقها يغسل قمصانهم ، ويظل الانسان فى امان الى ان يبدأ عصر الثلج ويكمن الجذر فى القلب . وعندما يكبر الانسان ويريد أن يفعل شيئا ويعطيه كل شيء ، يتبين أنه قد نال أجره فعلا ، وانه قد ادخل الى الحياة ، ونال الشهادة ، وبيع بثمن غال . وهو ليس حرا فى أن ينزل عن ذلك .

وادراك جارجا لكون جميع التصرفات البشرية محددة ومقررة — بالتهيئة فى الطفولة ، والضرورة الاقتصادية ، والأسر الميتافيزيقى ، والرغبة فى الأمان البنوى — هذا الادراك لا يكفى سببا يجعله يترك الصراع . ولكنه يلجأ الى أساليب أقل بطولة . وعندما ينتهى الأمر بشلنك الى أن يعمل أجيرا عند اسرة جارجا حيث تحبه « مارى » أخت جارجا، يغير جارجا مجرى الصراع بالزام المالايوى بها رغم ارادته . وهذا التصرف — بدوره — يجبر مارى على حياة الدعارة بعد ان أيأسها عدم اكتراث شلنك .

وفى المناظر الباردة الخالية من الحب بين شلنك ومارى ، تأخذ دوافع شلنك فى الظهور ، فان رغبة شلنك الماسوخية فى الألم وفى الابادة آخر الأمر ، ناتجة عن « مرض » أصيب به فى شبابه وهو فوق سفن نهر « يانجتسى » حيث كانت قاعدة الحياة هى التعذيب وحيث يعدو جلد الانسان غليظا لا تنفذ فيه الا أقوى الابر . لقد استأجر « جارجا » ليكون جلاده « لكى يحشو فمى بقليل من التقزز أو الفساد فأشعر بطعم الموت على لسانى » . فمن طريق التعذيب والتقزز والموت فحسب يستطيع شلنك أن يحس . وجرجا يقاتل قتالا أعمى . ولكنه هو الآخر يتعلم « كيف يكون من الصعب اصابة انسان ! وكيف يكون القضاء عليه مستحيلا جدا !.. جل فى انحاء عالمنا هذا ، تجد عشرة اشخاص سيئين ولكنك لن تجد فعلة سيئة واحدة . ان الانسان لا يتحطم الا بأسباب تافهة » . وفى المحاولات التى يبذلها جارجا لاقتراف فعلة سيئة حقا — وهى اختراق جلد شلنك المدرع — يستخدم وسائل تزداد يأسا . فبعد أن أجبر أخته على الدعارة يتزوج « جين لارى » التى أصبحت الآن سكيرة وعاهرا . وفى النهاية عندما ينكشف تزوير عقد الخشب يقرر جارجا أن يتحمل هو المسئولية فيذهب الى السجن.

ويقضى جارجا فى السجن ثلاثة أعوام ، تؤدى الى انهيار أسرته انهيارا تاما ، ولكن كل ضربة يتلقاها هى ضربة موجهة الى « زوجه الجهنمى » شلنك . إفقى اليوم الذى يطلق فيه سراحه يفض رجال

الشرطة خطابا من جارجا يتهم فيه شلنك باقتراف الجرائم المختلفة التى اجبره جارجا على ارتكابها : اغواء أخته ، مطاردة زوجته ، تحطيم اسرته ، اهانة رجل جيش الخلاص ، واخيرا ، سجنه هو ظلما . فبدلا من أن ينفذ فيه جارجا الحكم بنفسه ، أسلمه بذلك الى الغوغاء البيضاء التى تحاكم بدون قانون . وفى الاستعارة التشبيهية للمباراة ، تعتبر تلكضربة واطئة جدا . ان شيكاغو تلقى بالفوطة (×) ، ويبدأ مساعدو شلنك فى العد . ولكن سرعان ما يذكرنا احد مساعدى شلنك « ويرم» بطول الحياة المفزع قائلا : « ان الانسان لا ينتهى مرة واحـــدة ولكن مائة مرة على الأقل . فلدى كل انسان امكانيات كثيرة جدا » . وتأتى بعد ذلك أدلة أخرى على هذا القول فى محاولة الانتحار المضحكة التى يقدم عليها رجل جيش الخلاص الذى يشعر الآن بالخزى والانتهاء بسبب اشمئزازه من نفسه . فهو بعد أن يقرأ قائمة بأسعار الويسكى بينمـــا الصندوق الموسيقى يعزف « آفا ماريا » (مثال دقيق لسخرية بريشت الكافرة) يطلق الرصاص على رقبة نفسه وهو يردد كلمات « فردريك الأكبر » الأخيرة الشهيرة . ولكن الرصاصة لا تسبب الا جرحا بسيطا فى اللحم . انه هو الآخر « له جلد أغلظ » من أن يؤدى الى خاتمـــة نظيفة مرضية .

ويطلب شلنك ، وهو معلق فى حبـــال المشنقة ، أن يفى جارجا بتعهده ويقضى عليه بنفسه . ويجرى المنظر العاشر (الجولة الأخـــيرة فى المباراة) فى احدى خيام السكة الحـــديدية المهجورة حيث يقضى جارجا ــ كما فعل يهوذا ــ ثلاثة أسابيع أخيرة مع ضحيته القربانية(٨). وهنا يعرب شلنك عن حبه لجارجا ويفسر له ، ونفسه مفعمة بيأس أسود ، اعراض « مرضه » ، الوحدة المخيفة التى عاناها اربعين عاما . والآن فى الختام ، وقع ضحية « الداء الأسود على هذا الكوكب .. داء

(×) لعل المؤلف يقصد بالضربة الواطئة أنها تحت الحزام ، أى خاطئة ، وتحتسب نقطة ضد ضاربها . وعندما يلقى مدرب الملاكم الفوطة فوق حلقة الملاكمة فهو يعنى التسليم بهزيمة ملاكمه .

(المترجم)

(٨) لقد ملأ بريشت المسرحية بعدد من التشبيهات النصرانية الساخرة ، فان شلنك ناجر الأخشاب الشرقى ، مقصود به التذكير بالمسيح النجار الناصرى . ومارى هى مريم المجدلية من طراز حديث . و « ويرم » الذى يتخلى عن شلنك عندما تقبل الغوغاء ، هو بالطبع بطرس ينكر المسيح . والصور الدينية تظهر بكثرة شديدة فى مؤلفات بريشت . وفى مسرحية « أوبرا الثلاثة بنسات » يستغل علاقة المسيح بيهوذا مرة أخرى لأن « جنى جينى » تخون ماكيث بقبلة فى يوم خميس.

(المؤلف)

الاتصال » الذى يتم عن « طريق العداوة » ، وهذا هو الشكل الرومانسى للحب . ولكن حتى هذه الرغبة الأخيرة فى الحياة تبوء بالفشل :

ان عزلة الانسان التى لانهاية لها تجعل حتى العداوة أمرا مستحيل المنال . حتى عند الحيوانات يستحيل الوصول الى تفاهم .. لقد راقبت الحيوانات . ان الحب ــ الدفء المستمد من الاقتراب الجسدى ــ هو نعمتنا الوحيدة فى الظلام . ولكن اتحاد الأعضاء هو الاتحاد الوحيد ، وهو لا يمكن أن يسد ثغرة الكلام . ولكنها تتحد معا لتلد كائنات جديدة تقف الى جانبها فى عزلتها التى لا مواساة فيها . والأجيال تنظر فى برود كل منها الى أعين الأخرى .. الغابة ! هذا هو المكان الذى يأتى منه الجنس البشرى . قوم ذوو شعر كثيف ، لهم أسنان قرود ، وحوش مفترسة تعرف كيف تعيش ، كان كل شىء سهلا ، كان كل واحد منهم يمزق الآخر اربا .

وفى هذا الخطاب الرائع المروع يجمع بريشت بين احساس بوشنر بما فى الطبيعة من فوضوية وعزلة وبين ادراك ودكند وسترندبرج لكون الانسان وحشا مفترسا . ولكن بريشت ينكر حتى امكانية القتل النظيف هذه التى نجدها فى « ويزك » ، ينكر حتى ذلك التلذذ بالقسوة الذى نجده فى « اردجايست » و « مس جوليا » . ففى غابة المدن يكتسى الجلد بعدة طبقات دفاعية بحيث لم يعد يجدى حتى اتصال الحيوانات الضارية ذات المخالب : « نعم ، هى عزلة مروعة لا تترك مجالا حتى لقتال»(٩) .

بيد أن جارجا يدير وجهه عن هذه الهاوية العدمية . فبعد أن فقد الاهتمام بتصرف شلنك الميتافيزيقى ، اعتزم أن يهرب « بحياته العارية » . لقد أصبحت الحياة عنده هى كل شىء ، « حياة عارية خير من أية حياة أخرى » . لقد علمه سير هذه المباراة أن نهاية كل صراع هى دائما واحدة : « الرجل الأصغر يفوز .. والعجوز يستسلم للصغير ، هذا هو الانتقاء الطبيعى .. لا يهم أن تكون الأقوى ، بل أن تكون الحى » . هذه الخاتمة الداروينية تدل على أن آخر فقاقيع مثالية جارجا قد تبخرت . وبعد أن يتقبل الجبرية ، ويتخلى عن ايمانه

---

(٩) يوجد تشابه عجيب بين هذا القول وبين السطور الافتتاحية لمسرحية بوشنر « موت دانتون » حيث يقول دانتون لزوجته « ما أقل ما يعرفه كل منا عن الآخر . نحن مخلوقان ذوا جلد سميك تمتد يدا كل منا الى الآخر ، ولكن هذا لايعنى شيئا ــ جلد يحتك بجلد ــ نحن نشعر بوحده شديدة . هل يعرف كل منا الآخر ؟ لابد أن نغلق جماجمنا لنفتحها ويجر كل منا أفكار الاخر من ذيلها . (المؤلف)

بالحرية ، يستحيل الى مساوم ساخر ، يسلك أقرب سبيل . وهو يستثير احتقار شلنك الفورى : « هذه اللفتة تدل على أنك غير جدير بأن تكون خصمى .. أنت ملاكم آجير ! بياع سكير ! .. مثالى لايستطيع ان يفتح ساقيه ، لاشىء» . ولكن جارجا لايهتز . مثالية ، بطولة ، فردية ، حريه ، مباراة ذات مغزى ، كلها « كلمات ، فوق كوكب لا يحتل حتى المكان الأوسط » . واذ يغادر الحلقة يحمل معه « لحمه النيىء الى الأمطار الثلجية بينما يسقط شلنك على الحلقة مهزوما بالضربةالقاضية. لم يبق أمام شلنك الا أن يقضى على نفسه ، وهو ينتحر بطريقة هارى كارى ، وصياح الغوغاء يدوى فى أذنيه بعد خطبة سيريالية ، أما جارجا ، فيعيش . وفى المنظر الأخير يبيع تجارة شلنك،كما يبيع اباه هو وأخته . وبما يناله من مال يتأهب لدخول غابة نيويورك . وهو بقبوله عواقب العيش على كوكب من الدرجة الثانية ، يكون قد أدار ظهره الى الأبد الى رومانسية البرارى . لقد تخلى عن حاجته الى النضال فى سبيل آرائه الشخصية . لقد نفدت عاطفته فهو لن يقاتل بعد الآن . ولكن ، حتى وهو يمسك بالجائزة المالية بين يديه ، يفكر بشىء من الحنين فى صراعات الماضى : « شىء طيب أن تكون وحدك . لقد انتهت الفوضى الآن . كان ذلك خير الأوقات » .

ان الخواتيم الفلسفية لهذه المسرحية اشد كآبة من أن تكون سندا لفنان أمدا طويلا . فليس فى عدمية شلنك الانتحارية ما يوحى بعملية الخلق ، ومن ثمة فلا عجب اذا وجدنا ان بريشت بعد سنوات قلائل فى ١٩٢٧ أو ١٩٢٨ يلتحق بكلية العمال الماركسيين فى برلين . ومن الواضح أن هذا القرار سبقته اشارات فى تطور جارجا . لأن بريشت، على منوال بطله الشبيه بسيرته الذاتية ، قد نبذ السعى الى اثبات شخصيته وحاجته الى الآراء الشخصية ، وأصبح الآن ــ مثلما كان جارجا ــ يسلك طريق البقاء ، ولو أنه كان أقل منه سخرية ، واذا كانت الفردية الذاتية تؤدى الى الفوضى ، فلابد اذن من شطب الوعى الذاتى واذا كانت الثورة الشخصية تؤدى الى الجنون فلابد اذن للانسان من ان يتعلم المسايرة . ولقد كان هو يرى أن سبيله الى الخروج من اليأس الوجودى هو سبيل الشيوعية الأيديولوجى ، فهو يقول فى مسرحية الأم : « ليس الجنون ، بل نهاية الجنون .. ليست الفوضى بل النظام » .

ان مسرحية « فى غابة المدن » تشير اشارة قوية الى ما يراه بريشت فى الطبيعة من جنون وما يحس به فى الكون من فوضى ، ومن المؤكد ــ كما يقول « مارتين اسلين » ــ أن الشيوعية « اذابت كابوس السخف » الذى كان يجثم على صدر بريشت ، « وأزالت

شعور الاضطهاد الذى كان يجعله يرى أن هناك قوى كبيرة مجهولة تتحكم فى الحياة » . وتشير المسرحية ـ من ناحية اخرى ـ الى أن الفوضوية التى يذكرها نابعة من الداخل ، وأن اعتداءات شخصياته الرئيسية عنصر خطير فى طبعه هو . ومن هنا يمكن أن يعزى انجذابه نحو الشيوعية الى أنها نظام تجنيد ، نوع من السيطرة العقلية على فرديته المخيفة وذاتيته المرعبة . أى أن رغبة بريشت فى السلبية هى ـ بايجاز ـ نابعة من خشيته من الايجابية . ورغبته العارمة فى النظام هى فى الواقع امتداد لرغبته فى الانسياق مع المد ، أو التيار ، لان الشيوعية تمثل مددا له اتجاه ذو معنى . وقد قال « ليون فيوختوانجر » فى سيرة روائية عن بريشت أن « بريشت كان فى الواقع يعانى من شخصيته . كان يريد أن يهرب منها . كان يريد أن يكون ذرة واحدة فحسب بين ذرات كثيرة » ، ثم يقول بعد ذلك «انه كان يتميز بنقص فى غرائزه الاجتماعية » . ولشخص هذا شأنه ، يمكن أن تكون الشيوعية هى العقيدة المثلى لأنها تجمع بين الثورة المضادة للمجتمع والوعد بمجتمع صحيح ، ولأنها ـ وهذا أهم ـ تشجع على الهروب من الشخصية ، وتقدم أشد النظم التى عرفت منذ النصرانية البدائية بعدا عن الشخصية والذاتية .

أريد أن أقول أن بريشت استجاب بلهفة للتنظيم الشيوعى مثلما استجاب للعقيدة الشيوعية . وهناك شيء يكاد يكون دينيا فى تعلقه بالمذهب الجديد . ذلك أن تعصبه ـ على غرارمعظم الجدد الذين يتحولون الى عقيدة ما ـ يبدأ فى التفوق على تعصب الشيوعيين الأوائل فهو اذ يستخدم « العلم » و « المنطق » كجواز مرور شعائرى ، يقبل على الأيديولوجية كما لو كانت لاهوتا ، ويدخل الى السياسة كما لو كان مقبلا على نظام رهبنة . ورهبنة بريشت لا تتجلى فى بساطة شعره الجديدة فحسب ، وهو الشعر الذى يغدو وظيفيا ومشذبا أكثر من ذى قبل ، بل تكاد تتجلى كذلك فى كل ناحية من نواحى سلوكه . فهو يرتدى زيا بسيطا من أزياء العمال كما لو كانت تلك عادة راهب، ويقص شعره ليكون قصيرا ، ويصبح محيطه أكثر صلابة وتقشفا ، وحياته الخاصة أشد زهدا . وأهم من ذلك كله انه يأخذ فى الحث على اذابة الشخصية تماما ، الى جانب الطاعة التامة لسلطة عليا . ويلاحظ « اسلين » أن كلمة Einverstandnis (الخضوع أوالرضى) تأخذ فى الظهور فى مؤلفاته كما لو كانت « لازمة » وخصوصا خلال « الهاويل » الخمسة التى كتبها فى تعاقب سريع بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٠ . فان عددا من هذه المسرحيات فى الواقع يهتم اهتماما كليا بتعليم فرد متمرد وجوب الامتثال . وتأتى الذروة فى اللحظة التى

تنبذ فيها الشخصية الرئيسية مشاعرها الشخصية وتتخلى فيها عن عدم خضوعها وتقبل حكم الاعدام الذى أصدره القضاة . فنحن نجد مثلا فى مسرحية « الاجراءات المتخذة » ، « رفيقا شابا متعاطفا ، سمع لكراهيتـــه للظلم بأن تكون خطرا على الرسالة التى يؤديهـــا زملاؤه المحرضون ، يتعلم اخطار التمرد الفردى والاستجابات الغريزية فيرضى بتصفية نفسه . وقد لوحظ أن التزمت الصارم فى هذه المسرحيـــة ربما يكون مصدر مضايقة للشيوعية أكثر منه خدمة ودعاية ، وتحت ضغط الحزب سحب بريشت مسرحية « الاجراءات المتخـذة » من عرضها على المسرح معلقا على ذلك بأنه ليس فى وسع أحد أن يستفيـد منها شيئا سوى الممثل الذى يؤدى دور « الرفيق الشاب » . ومن ناحية اخرى لا يسع المرء الا أن يساوره الشـــك فى ان بريشت كان يكتب مثل هـــذه المسرحيات لاستنارة الايديولوجيين الآخرين بقـدر ما كان يكتبها كاجراء يفرضه على نفسه للخضوع للنظام . فلعل «الرفيق الشاب » هو بريشت نفسه ، فالخصائص الذاتية الغريزية الفردية التى يحاول معاقبتها هى خصائصـه . وحتى عند الاشـــادة بالطـــاعة والتجرد من الشخصية يميل بريشت الى كشف صراعاته الشخصية، فيظل هو على الدوام بطل مسرحيته . ان مسرحيات بريشت القائمة على التحريض ، بسمتها التعويذية الجامدة تبدو اشبه بتسابيح راهب مبتدىء يكفر عن خطيئة يداوم على اقترافها . واذ يحاول بريشت نبذ هذه الخطيئة ، يجهـــد نفسه فى تطبيق المنطق والسيطرة على عواطفه غير المذعنة. ولكن فوضويته الذاتية لا تخضع ابدا كل الخضوع، وفترة التجربة والمران لا تبلغ نهايتها أبدا .

فشيوعية بريشت اذن ، ليست بديلا لرومانسيته الجديدة الاولى بقدر ما هى غلاف يوضع فوقها ، فان ايديولوجيته العقلية تبرز كالمقابل الجدلى لياسه وعدم خضوعه للعقل . وهذا الالتزام الجـديد الذى يلتزم به بريشت يتيح له أن يعمل كفنـــان ، ولكن حلوله السياسيـــة تصاغ لمشاكل ميتافيزيقية الجوهر . ومن المؤكد أن افتراضات بريشت قد غدت الآن أكثر أملا وتفاؤلا . فبينما كان من قبل يربط بين الشر والقدر ويسلم بأن ذلك أمر ثابت ، اذا به الآن يربط بين الشر والمجتمع البورجوازى ويسلم بأن ذلك قابل للتغيير . وهو يقول فى مذكراته عن اقتباسه مسرحية « آنتيجون » لسوفوكليس (١٩٤٨) « يقول الأولون أن الانسان عاجز أمام تصرفات القـــدر . وفى رأى برتولت بريشت ، أن قدر الانسان هو فى يدى الانسان نفسه » . كذلك حـل محل ايمانه اليائس بالعلم الداروينى (الانتقاء الطبيعى والحتميـــة) ايمان أثبـــاتى بالعلم المـــاركسى (كالحرب الطبيعية والثورة) فقـد

افسحت مشاعره اليائسة عن مستقبل الفرد المكان لمشاعر اشد بهجة عن مستقبل الجماعة . واصبحت التفسيرات الاجتماعية اهم من البيولوجية . وكثرت التفسيرات المادية . وبعد أن كان بريشت يرى كل شيء محكوما بغريزة عمياء ، اذا به الآن يكشف عن ايمان أكثر بالعقل والارادة . ومهما يكن من امر توقعاته من المستقبل ، فهو يثابر على التركيز على الجوانب الكئيبة فى الواقع الحالى . وفى حين يأبى الوصول الى خواتيم ماسوية ، يظل مهتما فى المقام الأول بالظروف الماسوية . ربما تعزى أسباب التدهور البشرى الآن الى النظام الاجتماعى ، ولكن الفساد مازال يلفت نظره ، حتى اذا كان يسمى الآن « الرأسمالية»(١٠) . اما عن البيئة الطبيعية فان بريشت يؤمن الآن بأن « العلم قادر على تغيير الطبيعة الى الحد الذى يجعل العالم يبدو قابلا للسكنى او يكاد » ولكنه مازال يرى الانسان ضحية العالم الخارجى ، تائها فى خواء كون كوبرنيكوس(١١) .

ومع ذلك فان شخصيات بريشت هى الآن ضحية مجتمع قاس . وكما يحق لنا أن نتوقع ، فان توجيهه الماركسى يجعله يضع الجوانب الاجتماعية والاقتصادية فى مكان المركز من فنه . فالثائر على فوضى الطبيعة قد انقلب ثائرا على النظام الاجتماعى . وفى حين وجدت ثورته الوجودية جذورها الأدبية فى تقاليد الرومانسية الجديدة الألمانية ، تأثرت ثورته الاجتماعية بفريق دولى من الكتاب ، وأنا لا أشير بذلك الى المنطقيين الشيوعيين وحدهم ، بل كذلك الى من سبقوا ماركس ومن جاءوا بعده من كتاب المسرح : بن جونسون ، وليام ويشرلى ، جون جيى ، هنرى بيك ، هنريك ابسن ، وبرنارد شو « بدرجة اقل » .

وحتى هنا نستطيع أن نرى أن بريشت لم يغير افتراضاته القديمة بقدر ما استوعبها فى نطاق فكرى جديد . اذ توجد نقطة اتفاق هامة بين الكاتب المسرحى الرومانسى الجديد والكاتب التهكمى الجونسونى (نسبة الى بن جونسون) ، وهى ان الانسان ذئب بالنسبة الى الانسان فاذا كانت الطبيعة غابة عند بوشنر ، وودكند ، وبريشت فى أول عهده ،

---

(١٠) يوضح «ماركس فريتش» صديق بريشت وتلميذه فى « ذكريات عن بريشت » كيف تقترن السياسة والفساد الآن فى عقل بريشت : « ان بريشت يستند الى السياج المتآكل نوعا ما وهو يدخن سيجارا . ان الفساد هو الذى يهمه أكثر من أى شيء . انه يلقى نكتة على الرأسمالية » . (المؤلف)

(١١) يظل هذا الفراغ الكونى يتملك بريشت حتى عام ١٩٣٩ . ففى مسرحية«جاليليو» يحاول أحد الرهبان أن يجعل الفلكى يدرك مقدار تأثير اختراعه على الجنس فيقول:«كيف يستقبلون النبأ عندما اقول لهم انهم فوق كومة من الاحجار تدور بدون توقف فى الفضاء الخاوى حول نجم من الدرجة الثانية ؟ » (المؤلف)

اذن فعندجونسون ، وبيك ، وابسن،وبريشت فيما بعد ، يكون المجتمع هو الذى يؤوى الوحوش الضارية . فان « فولبون » و « االغربان » (×) تستخدمان صور الحيوانات اشارة الى قرابة الكائنات البشرية لمخلوقات ضارية كالصقر والغراب والبازى والذبابة والثعلب ، كلها تلتقط عظام الأخرى فى نشوة الجشع والتملك . يقول « لوكيت » فى « اوبرا الثلاثة بنسات » التى تعتبر مرجعا بريشتيا هاما « ان الأسود والذئاب والنسور لاتعيش معا فى قطعان أو أسراب أو جماعات . ان الانسان وحده ، من بين جميع حيوانات الفريسة ، هـو الحيوان الاجتماعى » . ويأخـذنا « جون جيى » فى جولة فى هذه الغابة الاجتماعية ويعرض علينا ، وهو جذلان ، ارتشاء الانسان على النطاق العالمى . ان « ويشرلى (ب) » وكتاب المسرح فى عصر عودة الملـكية ، يصورون الانسان قاطع طـريق يسلب وينهب ويغوى بدون أن يخـل بقواعد العقد الاجتماعى على الاطـلاق . ومسرحيات ابسن الاجتماعية توضح التناقض بين الدوافع الأنانية عند الناس الجشعين ، ذوى العقول التى تنزع الى القـوة وبين تظـاهرهم بالايثار والمثل الأخلاقية الرفيعة . هؤلاء المؤلفون يشبهون ماركس بصفة عامة فى نقدهم السلبى للمجتمع ، لأنهم اذا كانوا يلتزمون الصمت ازاء قابلية الانسان للكمال ، وازاء الصراع الطبقى ، ومجتمع بدون طبقات ، فانهم جميعا يتصورون عالما تسوده حتمية اقتصادية ، عالما الهه الصحيح هو « بلوتوس » اله الذهب .

كما يبدو أن بريشت نفسه اكثر استجابة الى الجانب النقدى عند ماركس منه الى الجانب الطوبوى ، على الأقل فى مسرحياته . فهو اذ يفسر الحياة بانها محكومة بالبحث عن الطعـام واشتهاء المـال (أراد ان يجعل المال والطعام فى مكان الجنس والقوة ليكونا الموضوعين الرئيسيين فى المسرحية) يتصور الانسان وحشا عدوانيا من وحوش الفريسة يسمن لينهش ضحاياه . فان « بيتشام » يقول فى احدى أغانى « أوبرا الثلاثة بنسات » : « ان مايبقى على الانسان حيا هو كونه يعيش على الآخرين يطحن انسانا آخـر ويهزمه ويضربه ويخدعه ويأكله » . وفى مسرحية أخرى يقول الكورس « ان الانسان لايساعد الانسـان » . وفى مسرحية « ظهور مدينـة ماهاجونى وسقوطها » يضطـر البطل « جيمى ماهونى

(X) Volpone مسرحية للكاتب الانجليزى بن جونسون (١٥٧٣ ـ ١٦٣٧)

Les Corbeaux مسرحية للكاتب الفرنسى هنرى بيك (١٨٣٧ ـ ١٨٩٩)

(المترجم)

(ب) William Wycherley (١٦٤٠ ـ ١٧١٥) كاتب كوميدى ساخر لقيت مسرحياته نجاحا كبيرا فى انجلترا لأنه كان يصور مساوىء الحياة الانجليزية فى عصره .

(المترجم)

الى أن يتعلم ان الجريمة الوحيدة التى تستحق عقوبة الاعدام هى الافتقار الى المال . وفى «القديسة جون فى الحظائر » تباع الكائنات البشرية فى السوق كالبهائم فيصيح « مولر » ذو الجاه والمال : « أوه ، ياله من ذبح لا ينتهى أبدا ! » . ويقول :« ان الأمور اليوم لاتختلف عنها فيما قبل التاريخ عندما كان الناس يدمى كل منهم رأس الآخر بقضبان الحديد » ان الحياة تسير بأن « يسلخ كل واحد جلد الآخر فى برود » وحتى الشخص الفاضل لابد أن ينقلب « ذئبا » فيكبت كل النزعات الرحيمة لكى يعيش . ومعرض بريشت الذى لانهاية له من اللصوص ، والمحتالين ، والجنود ، والعاهرات ،وصاحبات المواخير ، ورجال العصابات ، واصحاب الأملاك ، والنازيين ، ورجال الأعمال ، هم سكان الوحوش البرية الذين يخفون وراء ابتساماتهم الظريفة أسنانا مسنونة حادة . فسواء أكانوا كالوحوش البهيمية فى الدرامة الرومانسية الجديدة أم كالغشاشين الانتهازين فى مسرحيات جونسون الهجائية ، فانهم جميعا تستبد بهم الشهوة الحيوانية ولا يخضع عالمهم الا لأخلاق الغابة .

ومن ناحية أخرى نجد ان توجيه بريشت الشيوعى يجعله مترددا فى تقرير اى الصفات البشرية يجلب الشر ، فهنا تتصارع آراؤه المستمدة من ميراثه المزدوج . فان شخصيات الدرامة الرومانسية الجديدة ــ «ويزك» عند بوشنر ، « لولو » عند ودكند ، و «لورا» عند سترندبرج مدفوعة الى العادة باللاشعور ، بينما شخصيات الدرامة الهجائية ــ « فولبون » عند جونسون و « ماكهيث » عند چيى و « مسيو تسييه » عند بيك ــ تسير على وجه العموم وراء مصلحتها الذاتية « العقلية » بدون التفات الى اى دافع ما سوى الجشع والشهوة . ومن الواضح أن شخصيات بريشت الأولى هى ــكما رأينا ــ تحترحمة نوازع فوضوية، بينما تبدو شخصياته التالية متراوحة بين الفوضى العاطفية والسطرة العقلية ، فهى آنا خاضعة لجذب غرائز طبائعها ، وآنا آخر مسيطرة على هذا الجذب . وقد علق كثير من النقاد ــ وعلى الأخص « اسلين » ــ على وجود هذا الصراع الواضح عند بريشت بين العقل والغريزة قائلين انه يتمثل الى الشخصيات المنفصمة « شن تيه » و « شوى تا » فى «امراة ستزوان الطيبة» و «آنا» و«آنا» فى «الخطايا السبع المميتة » و «بونتيلا» السكير و« بونتيلا » الرزين فى « ونتيلا وخادمه ماتى» . ولكن شخصيات بريشت الأخيرة كلها منفصمة الى حد ما ، فهى تتأرجح بين العقل والغريزة الى دوار وحيرة مثلما يتارجح الأبطال الكلاسيكيون بين الحب والواجب . وهذه الصراعات تدل على بعض التناقضات الكامنة فى ثورة بريشت المزدوجة ، فهو كماركسى مقتنع بأن المجتمع قائم

على المنفعة الذاتية العقلية ويؤمن بان استخدام العقل بطريقة اقل انانية سيجعل الانسان افضل مما هو والعالم خيرا مما هو . وهو كثائر وجودى اكثر تشككا فى سلطة العقل البشرى ، وما بقى فى نفسه من آثار الفوضوية يضطره الى مواجهة توحش الغرائز ولا معقولية الحياة ، أو باختصار مواجهة عدم الكمال .

فلننظر الى تارجحه فى تناول صراعه الرئيسى . فعلى مستوى الموضوعية الاجتماعية لمسرحياته نجده يضع حدا أخلاقيا جازما : ان غرائز الانسان طيبة ، رحيمة ، عطوف ، مجاملة ، ولكن الانسان فى مجتمع تنافسى مضطر الى كبت هذه المشاعر الطبيعية والى أن يستخدم المنطق الأنانى لكى يعيش . فان « آنا » العاطفية فى « الخطايا السبع المميتة » ـ على سبيل المثال ـ لا تستطيع أن تبنى بيتها الا بسحق ما فى نفسها من دوافع الخير وحسن السلوك (وهما من بين « الخطايا » النصرانية) واتباع النصيحة العملية التى تقدمها أختها العاقلة . و « شن تيه » الرحيمة لا تنجو من الافلاس الا بتدخل نفسها الثانية الباردة القلب « شوى تا » . ولما كان الايثار يأتى بطريقة طبيعية وغريزية ، كان الايثار ، من ثمة ، نظاما صعبا للغاية . يقول راوى القصص فى « دائرة الطباشير القوقازية » : « فظيع هو الاغراء بالطيبة » . بينما يقول بريشت فى احدى قصائده معقبا على تورم شرايين شيطان يابانى : «ياله من جهد أن تكون شريرا » . ومع ذلك فان طبيعة النظام تقتضى أن يكبت الانسان مشاعره الأخوية ويعنى بأمر نفسه بطريقة واقعية . يقول بريشت فى احدى قصائده : « فعندما تكون الأقدام حافية والبطون خاوية ، ينقلب حب الفضيلة دائما الى جشع » . أو كما يقول «بيتشام»: « نحن نود أن نكون طيبين ، وليس غلاظا غير مهذبين . ولكن الظروف لا تسمح لنا بذلك » . ان الانسان طيب ولكن النظام ردىء . والنتيجة اما أن تساير النظام واما أن تغير العالم(١٢) .

هذا الذى ينطق بذلك القول هو بريشت الماركسى ، اما بريشت اللوثرى فأقل تحمسا من ذلك بكثير لسلامة الغرائز البشرية . فقد يصر بريشت على انه لا بد للانسان أن يأكل قبل أن يكون كاتبا أخلاقيا، ولكن بريشت لا يستطيع على الدوام أن ينكر أن عملية البلع تبعث فى نفسه بعض الاشمئزاز . ان « الأكل » الذى هو من أهم أنواع النشاط

---

(١٢) يبذل بريشت جهدا شاقا لكى يجعل موقفه مترابطا من الناحية الأيديولوجية حتى لو أدى ذلك الى جعل اشد أعدائه الألداء ـ هتلر ـ يبدو افضل مما هو . ففى « آرتورو وى » (١٩٤١) يبدو هتلر رجل عصابات كوميديا محطما اعطاه رجال الأعمال السلطة حماية لمصالحهم المالية.وبسبب هذا التفسير الاقتصادى الذى لا يترجزح لظهور الحكم الكلى ، يهمل بريشت اظهار جنون هتلر وقسوته وشره . (المؤلف)

فى مسرحيات بريشت ، يبدو دائما غير مستحب على المسرح · (ويقول « اريك بنتلى » الذى أبدى هذه الملاحظة « ان الوصف الذى يطلقه بريشت على الترفيه التجارى وعلى الفن السامى فى عصرنا ، ذلك الفن الحسى الذى يحول دون التفكير ودون النشاط هو : «مطبخى») · ومن المؤكد أن شراهة «آن» ، وولعها بأكل الكبوريا ، ولحم الخنزير ، والذرة المحلاة بالسكر ، والدجاج ، تصور لنا أقل غرائزها السليمة جاذبية · كما أن شهية « جاليليو » الذئبية ، كما يصفها بريشت ، هى سبب ترهله الأخلاقى · و « جيكوب شمدت » فى « ماهاجونى » من الشراهة بحيث يريد أن يلتهم نفسه ، وتزهق روحه بعد أن يتخم معدته بثلاثة عجول صحاح · وليس « الطعام » وحده هو الذى يقترن بالغثيان عند بريشت ، ولكن كذلك الشهوة ، فان العشاق عند بريشت هم مجرد عاهرات وداعرين · ان بريشت قد يقرن الغريزة بالفضيلة من الناحية الموضوعية ، أما من الناحية الذاتية فهو يقرن الغريزة بالشهية ، وهى شهية من نوع دنىء بصفة عامة · ان شهوانية زنخة تسرى فى معظم مؤلفات بريشت ، وبدلا من الأبطال الماركسيين الايجابيين نجد أن الأنماط الغرامية والتى تخضع لشهواتها مثل « بعل » ما تزال تسيطر على مسرحياته ، وأنه ما زال ينظر اليها نظرة برازية بشعة · أى أن بريشت ـ بعبارة موجزة ـ يظل مقتنعا اقتناعا لاشعوريا بأن الانسان مخلوق يأكل فوق مرحاض · ومثلما تؤدى الغريزة فى أغلب الأحيان الى افلاس اقتصادى ، فهى تؤدى كذلك الى افلاس روحى ، الى العفن والموت. ففى «ماهاجونى» مثلا يبيح « جيمى ماهونى » المدينة اباحة تامة بعد أن أصابها اعصار ، ويصبح شعاره « افعل ماتشاء » · ولكنه بعد أن يطلق لنفسه العنان فى الطعام والجنس والرياضة والويسكى يكتشف أن شهواته قد جلبت عليه الدمار · ان بريشت يستطيع من الناحية السياسية أن يندد بالغرائز الجامحة باعتبارها من الخصائص المضادة للمجتمع (فهو يقول «ان الحياة الجنسية تناقض الحياة الاجتماعية») · اما من الناحية النفسية فلعل هذه الغرائز تمثل انسياقه الذى لا تكفير عنه ، وذلك الانسياق هو المكون الرئيسى لطبيعته ذات الفوضوية الدائمة(١٣) ·

---

(١٣) يحاول « ليونيل آبل » أن يعثر على نوع من العقيدة المحددة الراسخة عند بريشت فيكتشفها فى «عبادةالجسد» : «ان ما أكده بريشت هو الجسد ، الجسدالبشرى بكل ما فيه من دفء وضعف وحساسية وشهية ، الجسد البشرى بتلهفه وفكره » · وفى هذا القول من الصدق الظاهرى ما يكفى لاخفاء عدم صحته ولكن ياله من ثمن هذا الذى يدفعه بريشت للحصول على هذا « الترابط » الذى يتطلبه مستر آبل فى شاعرنا الدرامى · ان آبل يرفع الأنقاض عن غموض بريشت بتجاهله كل الحركة التحتية لفكره ·

(المؤلف)

ان تأرجح بريشت يقلل ما فى مؤلفاته من قوة وطابع جدليين ، فعن طريق تصادم الأضداد تستطيع روحه التناقضية أن تجد التعبير المعقد . ان بريشت يعجز عن حل متناقضاته فيخفق فى خلق أيديولوجية سياسية غير مبهمة . وهى نكسة يؤنبه عليها ـ وهذا يدعو للعجب ـ « هربرت ليوتى » (لم يستطع بريشت أبدا حتى عن طريق أبسط الصور أو الرموز الشعرية أن يبين ما سيكون عليه العالم الذى يقوم بالتحريض من أجله) . غير أن اخفاقه فى أن يكون أيديولوجيا طوبويا هو انتصار له كشاعر درامى . فهو على منوال جميع الثوار الدراميين العظام ، يستمد قوته من تصادم النظرية مع نقيضها ، ويبتعد دائما عن النظرية المولدة المنسجمة الزائفة . وسواء أكان بريشت يدرس الصراع بين العقل والغريزة ، بين الرذيلة والفضيلة ، بين الجبن والبطولة ، بين التكيف والثورة ، بين الدين والعلم ، بين الماركسية والرومانسية الجديدة فهو يكاد دائما يركز على المعارضة بدلا من حسم شروطه هو . بل انه يشير الى أن الحياة طيبة « لانها » غير مفهومة :

أيتها الانسانية ! روحان مقيمان
فى حضنك .
فلا تفرقى بينهما ،
فالعيش معهما خير الأمور .
ابذلى النفس والنفيس فى الحرص الدائم .
كونى اثنين فى واحد !
كونى هنا ! كونى هناك !
احتفظى بالوضيع ، احتفظى بالرفيع ،
احتفظى بالفاضل ، احتفظى بالخبيث ،
احتفظى بالاثنين .

وحتى هنا يذوب مضمون هذا القول فى لهجته ، فهذه الأبيات مسخ لفاوست اذ يبدو أن بريشت ليس أهلا لابتكار فكرة ايجابية بدون أن ينسفها بطريقة أو بأخرى . فهو بجعله الهزل عنصرا هاما فى فنه يجد أن وظيفته هى السخرية من أفكار الآخرين الايجابية ، ومن أفكار نفسه . وهو اذ يستغل عدم التلاؤم يقى التزامه بسخرية هازئة لامزة منفثئة .

ان السخرية لم تعد الآن ـ بالطبع ـ الوسيلة الأدبية للأيديولوجى السياسى ولكن للفنان الحر . وقد تفسر لنا لهجة بريشت الاستهزائية سبب عدم تقبل البلاد الشيوعية له تقبلا تاما ، وكذلك الدول الغربية فيما يتعلق بهذه النقطة . فهو قلما يستطيع أن يصوغ تلك الاثباتات الحارة التى يعشقها رجال الفكر والثقافة فى الكتلتين . فهو يسخر من

حساسيـــة الغرب وانسانيته ومثاليته ، مثلما يحجم الى حد غريب عن الاشادة « بالجانب البراق » فى الشيوعية ، وعن خلق « بطل ايجابى »، بل حتى عن مسايرة ما أعلنه عن نيته فى تصوير الانسان « كما قـــد يصير اليـــه » • ان كتابات بريشت النظـــرية تتميز فى أحيان كثيرة بالتفاؤل بمستقبل الانسان فى ظل الشيوعية ، ولكن مسرحياته تظـــل معنية بالكائنات البشرية غير المعصومة من الخطأ ، غير الكاملة ، التى لا تتغير ، وحتى نظريته ليست حماسية بدون تحفظ ، اذ أنه كثيرا ما يتخذ موقفا قويا ضد « التجميل والملاطفة » وضد «التفاؤل السهل» (فالسفينة التى تغرق فى « رواية الثلاثة بنسات » اسمها «التفاؤل») • وبريشت يكون أشد اطمئنانا وهو متشـــكك ، اذ يقول : « ان التشكك يزحزح الجبال • ومن بين كل ما هو يقينى نجد الشك أكثرها يقينا » • ان الحذر وعدم الثقة هما عند بريشت موقفان علميان ، جوهريان لدراسة العالم دراسة محايدة • ولكنهما أيضا من خصال المزاج السقراطى الذى يتميز بالشك منذ البداية :

انا أجمع بعض الصحاب قرب المساء :
ويخاطب كل منا الآخر قائلا « يا سادة » •
ويضعون أقدامهم على مائدتى
ويقولون : ستتحسن الأمور •
وأنا لا أسأل متى •

(«عن المسكين ب•ب»)

أما كيف استطاع بريشت أن يحتفظ بتشككه ، وابتعاده ، وسخريته بينما يعلن ولاءه التام للقضية الشيوعية ، فذلك واحد من أبرع الانجازات فى الأدب الدرامى ، ولكنه انجاز رجل منقسم نصفين • فهـــو ملتزم ومبتعد ، ايجـابى وسلبى ، متفائل ومتهكم ، ومن هنا فما أكثر ما يبدو كالشاعر فى مسرحية سترندبرج « مسرحية حلم » وهو موزع بين صفاء المثل الأعلى وطين الواقع الأرضى ، بين رؤيا الغد المتغير ورؤيا اليوم غير المتغير •

وما أقل المسرحيات التى يتجلى فيها هذا التوازن الدقيق مثلما تجلى فى « أوبرا الثلاثة بنسات » ، التى ألهمت التعاون بين بريشت واللحن « كيرت ڤايل » . لقد كتبها بريشت فى عام ١٩٢٨ بعد أن كانت الماركسية قد غزت فنه فعلا • وهذه المسرحيـة الموســيقية تعتبر أشد مسرحياته موضوعية واجتماعية ورسوخا ، وهى ، فى الحقيقة ، أول تحقيق كامـــل

لنظرية بريشت عن«المؤثرات التغريبية»(*) وهى نظرية أشهر من أن نتعرض لها هنا بالتفصيل • ويكفى أن نقول ان المقصود بالوسائل الفنية فى هذه النظرية أن تخلق جوا من الحياد العلمى ، على الأقل فى الظاهر • فالتشبه غير مستحب • والاندماج العاطفى ممنوع • والمبالغة فى تقديم الأسلوب التمثيلى توسع المسافة بين الجمهور والمسرح • وهناك وسائل بصرية مختلفة ، من بينها عرض سينمائى للعناوين ، والأضواء المرئية ، وأنابيب الأرغن المكشوفة ، وأسلاك الستائر ، واللافتات ، ورسوم كاريكاتورية منتفخة ، مما يجعل الانسان يشعر على الدوام بأنه فى مسرح، ان بريشت يزدرى غيبوبة التنويم المغنطيسى التى ينتجها «مصنع المخدرات البورجوازى » ، ومن ثمة يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ، ان لمسرحياته مهمة واحدة : « أن تعلم المتفرج أن يصل الى حكم » • ان المسرح ساحة محكمة (هنا يبدأ عدد كبير من مسرحيات بريشت يبلغ ذروته فى مشهد محاكمة) والفعل الدرامى يمثل الدليل الموضوعى • واستخدام بريشت التشبيه المجازى الخاص بالمحلفين يذكرنا بطريقة تشيخوف فى وصف وظيفته الفنية • ومع أن بريشت يحتقر « التقديم الدقيق علميا » للمذهب الطبيعى عند داروين ، (ويسمى ذلك « مسكنات بصرية أو روحية فارغة) ويفضل أن يسمى نفسه « واقعيا ماركسيا » ، الا أنه يتطلع فعلا الى ذلك التجرد الصارم من الشخصية الذى تحقق عند كتاب أشد منه تمسكا بالمذهب الطبيعى مثل تشيخوف •

وغنى عن القول أنه لا ينجح فى ذلك دائما • فاذا كان مسرح بريشت ساحة محكمة ، فان المؤلف اذن يقوم بوظائف القاضى والمحلفين ووكيل النيابة • ومع ما يزعمه عن الموضوعية ، تظل النغمة الذاتية تتردد فى أعماله • فان شخصيات بريشت ما تزال تنتسب لسيرته الذاتية ولو بطريقة أكثر تخفيا • ولقد دخل بريشت نفسه الى مسرحياته فى هذه المرحلة بالصوت وبالوجود ، فهو يصوغ الآراء ، ويعالج الأحداث ، ويختار الحوادث ، ويتسامى ويشوه ويبالغ • ومن بين التجديدات الشكلية فى المسرح الملحمى السماح للمؤلف بأن يقدم آراءه الخاصة فى المسرحية ، مثلما يستخدم الروائى طريقة السرد ليشكل استجابات القارىء للفعل وللشخصية • وبريشت ينتهز هذه الفرصة الى أقصى حد مستخدما

★ أورد المؤلف هنا الكلمة الألمانية وهى Verfremdungseffekt وهى مركبة من كلمتين وتعنى « المؤثرات التغريبية » • والمقصود بهذه الوسيلة أو النظرية المشهورة عند بريشت ، أن يبدو كل شىء فى ضوء جديد ، وغير عادى ، بحيث ينظر المتفرج نظرة انتقادية حتى الى الأمور التى كان الى الآن يأخذها تضية مسلما بها • ومرجعى فى هذا الشرح هو « جون ويليت » فى كتابه المشهور « مسرح برتولت بريشت » •

(المترجم)

وسائل السرد للتأثير فى عقل المتفرج. وهذا التأثير يقود المتفرج تجاه موقف اكثر مما يقوده تجاه نتيجة ، موقف ابتعاد ساخر . «التغريب» هو فى الحقيقة أداة لتوليد الحالة الاستهزائية لأنه يزحزح المشاهد ويبعده عن الشيء الذى يشاهده ، ويؤدى وظيفته « عندما يؤدى برود مشاعر المؤلف الى منعه من ربط نفسه ربطا وثيقا بمصير شخصياته أو بتطور خطته » . ففى مسرح بريشت « تنظر الأجيال ببرود كل منها فى عين الآخر » . ان الانعزال الميتافيزيقى لشخصياته الأولى قد صار الآن أساس نهجه الدرامى.

و « أوبرا الثلاثة بنسات » توضح أشد الوضوح الاستخدامات الاستهزائية للمؤثرات التغريبية ، لأنها تخلق جوا من الشعور بالمسافة والتراجع عن طريق استخدام تناقضات هجائية حادة . فان لافعات « بيتشام » الدينية ـ مثلا ـ كحواره الرمزى المتقطع ـ تلازم نشاطه الاجرامى الرهيب ملازمة غير ملائمة ، مثلما تتناقض عناوين بريشت الخطابية ـ والانجيلية فى أغلبها ـ مع لغة اللصوص والعاهرات . وتؤدى الموسيقى وظيفة مماثلة ، فهى اما هجائية فى حد ذاتها واما انها تنتهى الى الهجاء من خلال التحام أنغام الملحن الغنائية الحنون مع أغانى المؤلف التلميحية الطاحنة . فالموسيقى تؤدى أشكالا عذبة مثل التانجو والأغانى الشعبية ، بل ان أحد الألحان الانجليزية فى « أوبرا الثلاثة بنسات » مأخوذ من أغنية انجليزية شعبية ، ولكن مهما يكن من عذوبة الأنغام فهى تمحى تماما فى أصوات المغنين التى تشبه نعيق الغراب وفى توزيع موسيقى الجاز بما فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات نفخ خشبية ، وآلات نقر . والغرض الرئيسى من هذه المتناقضات هو اضفاء وهج خشن على الظل الذى يكمن بين الخيال والواقع ، بين الاثبات العاطفى وواقع الجهود البشرية ، أو بين ما يسميه « ودكند » « الأخلاقية البورجوازية والأخلاقية الانسانية » . نقول باختصار ان الهدف الرئيسى للمسرحية هو النفاق ، اذ تكشفه من خلال تفجير التنافر الناشز ، والغيظ الوحشى، والغضب المحكوم .

وهذا التكنيك العكسى الساخر الذى يستخدمه بريشت ، مأخوذ بالطبع من أوبرا «جيى»(*) الشعبية فى القرن الثامن عشر ، وهى عمل فنى عظيم كان يهاجم أمورا كثيرة (منها الأوبرا ، والسياسة ، والزواج ، والتقاليد المسرحية ، ونظام السجون الانجليزى) ولكنه كان يعنى بصفة رئيسية بطباع الأرستقراطية وأخلاقها . كان « جيى » يضفى على قاطع

★ هو John Gay مؤلف الأوبرا المشهورة « أوبرا الشحاذ » شاعر وكاتب مسرحى انجليزى (١٦٨٥ ـ ١٧٣٢) .
« المترجم »

الطريق جرأة رجال البلاط ، وعلى العاهرات رشاقة السيدات الفاضلات، مشيرا بذلك الى رذائل الطبقات العليا بدون أن تظهر على المسرح شخصية واحدة تنتمي الى هذه الطبقات · وبريشت يستولى على معظم شخصيات « جيبى » ، وعلى بعض مشاهده ، بل حتى على عدد من نكاته (خصوصا نكاته عن الزواج) ، ويحافظ على البيئة الآنجلو ساكسونية الموجودة فى الأصل بعد أن يحورها بطريقة بريشت المعهودة بحيث تدور فى مكان غريب دخيل (تدور أحداث المسرحية فى أثناء تتويج ملكة غير مسماة ، وتنتقل الأحداث من « صوهو » الى « وابنج » الى « تيرنبردج » ، ولكن انجلترا التى يصفها بريشت خليط من باريس الشاعر الفرنسى « فرانسوا فيون » وهند الشاعر البريطانى كبلنج ، وبرلين بريشت نفسه) · كذلك لاءم بريشت بين أهم ما استعاره ـ وهو العكس الساخر للحياة العالية والوضيعة ـ وبين رؤاه المعاصرة · فالعالم السفلى فى « أوبرا الثلاثة بنسات » هو مكان همجى ومنحط بنوع خاص أقرب الى عالم « ودكند » منه الى عالم «جيبى» · فاللصوص فقدوا طباعهم الطيبة ، والعاهرات رشاقتهن ، و « پولى بيتشام »الرقيقة تحولت الى عشيقة رجل عصابات، وبدلا من الفارس الشهم « ماكهيث » وهو محتال من شخصيات « عودة الملكية » يخلق بريشت « ماكى ميسر » وهو صعلوك سيىء السلوك ساخر كثيرالشبه ببعل ، وكرا جلر ، وجارجا ، والجنود البريطانيين فى مسرحية « الانسان انسان » · ونتيجة لهذه التعديلات تحولت بهجة « جيبى » الى لذع مرير ، وخفة ظله الى فكاهة قاتلة ، وحواره الأدبى السامى الى لغة عامية تنتشر فيها عبارات مبتذلة ، وذلك مثلما حلت محل الأنغام التقليدية فى ألحان « دكتور بيبوستش » ألحان شبيهة بالمبرد انتزعها « ڤايل » من كاباريهات برلين ·

وتغير اللحن يعنى تغير الهدف الاستهزائى · فمسرحية بريشت هجوم على البورجوازية وليس على الأرستقراطية · فبدلا من أن يكون « ماك السكين » قاطع طريق له طباع جنتلمان ، اذا به لص ، يحرق الممتلكات ، ويغتصب النساء ، وقاتل له عادات عضو البرلمان ، انه صاحب أعمال ، مسن ، أصلع ، ذو كرش (١٤) · و « ماكى » كآل كابونى ، رجل عصابات يفضل دائما أن يسمى نفسه « رجل أعمال » · بل انه يمسك حساباته ، ويقدس الكفاءة ، ويقيم وزنا كبيرا للتنظيم الفعال · واذا كان يبغض الدم

---

(١٤) يلفت بريشت الأنظار فى ملاحظاته على المسرحية الى الرسوم الانجليزية الأصلية لما كهيث التى تظهره « فى الأربعينات من عمره ، مقعيا بدينا ذا رأس صلعاء ، ولكن على شىء من الكرامة » · أى أنه ما كان ينبغى تصوير ماكى بصورة محتال رومانسى سختالا ·

(المؤلف)

(فهو دائما يغسل يديه) ، فما ذلك الا لأن القنف الأهوج يحط من كرامة مهنته : « ان مجرد التفكير فى الدم يصيبنى بالسقم » ، هكذا يقول لأتباعه بعد أن يقطعوا بضع رؤوس بدون داع· «لن تكونوا أبدا رجال أعمال· آكلى لحوم بشرية ·· ولكن ليس رجال أعمال أبدا » · ويقول بريشت فى ملاحظاته على المسرحية ان الفارق الوحيد بين رجل العصابات ورجل الأعمال هو أن الأول « فى أغلب الأحوال لا يكون جبانا » · وفى « رواية الثلاثة بنسات » يذهب بريشت الى حد جعل ماكي واحدا من رجال البنوك الأغنياء يمتلك سلسلة متاجر مربحة · أما فى المسرحية فان «ماكى» لا يقدم أبدا على عمل مشروع ، ولو أن لديه أسبابا عملية متوفرة للسلوك المستقيم ، فهو يفضى الى « پولى » بقوله : « بينى وبينك ، لن تنقضى اسابيع حتى أنتقل الى العمل فى البنوك نهائيا· فذلك أضمن وأكثر ربحا»· فالصوص ينافسون البنوك والأعمال الكبرى · والأعمال الحرة تستحثهم على المزيد · ويتألم ماكى فى خطبة الوداع لأنه « الممثل الزائل لطبقة زائلة » فقد ابتلعه من هم أقوى منه شهية :

نحن مكافحى الطبقة الوسطى الدنيا الذين يعملون مع صغار الناس الأمناء فى السطو على خزائن صغار التجار ، تحطمنا الآن المشروعات الكبرى التى تساندها البنوك · ما عسى أن يكون لص الى جانب سهم فى بنك ؟ ما عسى أن يكون سطو على بنك الى جانب تأسيس بنك ؟ ما عسى أن يكون قتل رجل الى جانب استخدام رجل ؟

هذه الأسئلة البليغة تدل على الاتجاه الماركسى للمسرحية ، وقد قال عدد من النقاد انها تصوير درامى لقول «برودون»(*) : «الملكية سرقة». ولكن بريشت يضرب فى أعماق التضمينات السياسية الاقتصادية لهذه النظرية مستهدفا تضميناتها الأخلاقية الدينية · فهو بجعله الجريمة شكلا من أشكال اليد اليسرى للمسعى البشرى ، يصم النفاق الدينى الذى يصحب أشكال اليد اليمنى ·

وتتجلى لنا السمة الأخلاقية لهجوم بريشت فى شخص « جوناثان بيتشام » ، وهو رجل أعمال صغير آخر منغمس فى النشاط الاجرامى · انه صورة غير رومانسية لملك المتسولين فى رواية فكتور هوجو الشهيرة « أحدب نوتردام » · وهو يحول المخلوقات السليمة الى مخلوقات مشوهة، مبتورة الأطراف ، تستدر العطف ، وذلك بتزويدهم بأطراف صناعية ،

★ هو P.J. Proudhon ويعتبر من رواد الحركة الاشتراكية فى العالم وله فى ذلك نظرية خاصة . ولد فى فرنسا (١٨٠٩ ـ ١٨٦٥) ·
(المترجم)

وبثور ، ومفاصل من الجبس ، ورقع للعين ، كلها مصنوعة بعناية لتستثير أكبر قدر من المشاعر مع أقل قدر من التقزز . أى أنه ـ باختصار ـ يعيش على اللعب بنزعات الاحسان (أو الشعور بالذنب) عند الأغنياء ، هؤلاء الذين يخلقون البؤس ولكنهم لا يطيقون رؤيته . فاذا كان ماكى يصور العلاقة بين الجريمة والأعمال التجارية ، فان بيتشام يبرز العـــلاقة بين أنانية الأخلاق الرأسمالية وبين انكار الذات فى الأخلاق النصرانية . ان الأخوة النصرانية ـ فى رأى بيتشام ـ ما هى الا تقوى لا محل لها فى الواقع البورجوازى القاسى : « قد يكون أخوك محبا لك ، ولكن اذا لم يكن الطعام كافيا لاثنين ، ركلك بقدمه » ، الأكل أولا ، ثم الأخلاق . ولكن قواعـد الأخلاق ـ كما يبين بيتشام ـ يمكن أيضا أن تدر ربحا كبيرا فى مجتمع متنافس ، اذا استغلت استغلالا صحيحا . ان قولا مأثورا مثل « خير لك أن تعطى من أن تأخذ » ينير له السبيل الى مصدر دخل فعال . وموجز القول ان الكنيسة هى فى الواقع « مشروع ضخم تؤازره البنوك » ، فالنصرانية والرأسمالية هما فى الحقيقة رابطة واحدة . والنظام القانونى ـ كالنظام الأخلاقى ـ هو تبرير منافق للطمع مقصود به « استغلال من لا يفهمونه أو من لا يستطيعون اطاعته لعوزهم الواضح » .

والصبغة الأخلاقية لهجاء بريشت للورجوازية تتجاوز صفقاتها التجارية وأخلاقها الدينية الى جميع تقاليدها ونظمها بما فى ذلك الزواج ، والحب الرومانسى ، وصداقة الذكور . إفزفاف « ماك » و « پولى » مثلا ، مثال على احتفالات الطبقة الوسطى ، فهو مأدبة حافلة بالأنخاب ، والهدايا ، والنكات البذيئـة ، والضيوف النهمين ، الا أنها مأدبة تقـام فى اسطبل وكل الأثاث مسروق . والمومسات فى ماخور « وابنج » جالسات بملابسهن الداخلية ، يغتسلن ، ويلعبن ويتحادثن الخ ، وهو منظر يصفه بريشت فى ارشاداته المسرحية بأنه من «أنا شيد الطبقة الوسطى» . أما الحب الرومانسى فيهبط الى أحط معادل له . ففى « أنشودة الرجل الخيالى » يتغنى «ماكى» و « جنى چينى » بغرامهما الماضى ، وهى مرحلة فيها الاجهاض ، والاتجار بالنساء ، والعهر ، والأمراض التناسلية ، وتبرهن « چينى » على حبهـا لماكى بخيانته مرتين من أجل بضعة دولارات .

والواقع أن الخيانة تكاد تكون عنصرا من عناصر تكوين المسرحية ،

---

(١٥) هنا يتبادر الى الأذهان الشك فى ان أوبرا « الثلاثة بنسات » لم تتأثر بشعر « فيون » وأوبرا « جيبى » فحسب ، بل كذلك بمقال « ماكس ويبر » عن العلاقة بين الأخلاق البروتستانتية وظهور الرأسمالية . فان بريشت فى مسرحيتيه « نهاية سعيدة » و «القديسة جون » يشير الى هذه الصلة نفســها بين النصرانية والتمويل .

(المؤلف)

لأن الفعل يطرد خلال سلسلة معقدة من الخداع تبلغ ذروتها فى الخيانة التى يلقاها ماكى على يد صديقه السابق «تايجر براون» مدير الشرطة . والعلاقة بين براون وماكى ، وهى علاقة أضافها بريشت الى مسرحية « جيى » تستهدف فضح النفاق والمشاعر التى يجدها بريشت فى جذور الصداقة البورجوازية . فكلاهما يسيل لعابه كلما استعاد ذكرى أيام الخدمة العسكرية فى الهند ، ولا يستطيع أحدهما أن يتحدث عن الآخر بدون الاستعانة بلهجة الروايات الرومانسية ، فماكى يقول : « كنا رفيقى صبا ، واذا كانت درامة الحياة قد فرقت بيننا ، واذا كانت مصالحنا المهنية مختلفة .. فان صداقتنا ظلت باقية فوق كل هذا » . والواقع أن بقاء الصداقة قائم على منفعة تجارية : فماكى يرشد عن المجرمين ، فى حين يتلقى براون ثلث المكافأة فى مقابل حماية الشرطة له . ويقول لنا بريشت فى ارشاداته ان براون « يكن محبة حقيقية لماكى » ويعانى من الصراع بين نفسيه ـ بين الفرد « الخاص » والفرد « الرسمى » ـ ولكن النفسين متحدتان فى السعى المشترك وراء الربح . ومن ثمة فعندما يهدد بيتشام براون بأنه سيحرض الفقراء على اثارة شغب محرج له ما لم يعتقل ماكى، لا يبقى ثمة شك فى القرار الذى سيتخذه . فبعد أن يذرفا الدمع على صداقتهما المنبتة ، وبعد تسوية حساباتهما ، يقوم براون بتسليم ماكى الى الجلاد وهو حزين .

وصراع براون الباطن ـ الذى هو استهزاء بالصراع الكلاسيكى بين الحب والشرف ـ يتمثل عند ماكى فى سخرية أقل ، وهنا نجد أن جانب الرومانسية الجديدة فى المسرحية يشق طريقه الى السطح . فاذا لم يكن مفر أمام براون من أن يختار بين صداقته العاطفية ومصلحته الذاتية العقلية ، فان ماكى معلق بين رغبته المعقولة فى الحياة وشهيته غير المعقولة فى النساء . وبراون قادر على الاختيار . ولكن غرائز ماكى الجنسية قهرية لا أساس لها من العقل كما هى الحال مع « بلادى فايف » ، فهو لا قبل له بمقاومة العاهرات ، وقد وقع مرتين فى قبضة اثنتين من المنحطات ، فهو على عكس براون يسير « ضد » نفسه واذ يقوم بريشت بتشريح غريزية ماكى العمياء فانما يعبر بذلك عن رأيه الذاتى فى الطبيعة الانسانية وهو الرأى الذى يناقض معتقداته الماركسية : لا بد للانسان أن يسير فى الطريق الذى يعود عليه نفع اقتصادى ، ولكنه لا يستطيع أن يتغلب على طبيعته الحيوانية . وتر د هذه الفكرة الوجودية شدة فى « أنشودة الاستسلام الجنسى » التى تغنى فيها « مسز بيتشام » عن عبودية الرجال لشهواتهم ، وتغلب رغبة الجسد على كافة المطامح الروحية والفكرية والسياسية :

ناس يقرأون « الانجيل »،وآخرون ينالون درجة فى « القانون ».

ناس ينخرطون فى سلك «الكنيسة» وآخرون يهاجمون «الدولة»
بينما فريق ينزعون الكرفس عن أطباقهم
ثم يبتدعون نظرية .
وفى المساء ينهمك الكل فى وعظ أخلاقى
ولكن عندما يأتى الليل ، ينهضون جميعا .

ان الراهب فى بريشت يعلم كل العلم مقدار الصعوبة فى تهذيب زئر النساء ، حتى بالامتناع عن اكل الكرفس . وفى «نشيد سليمان» تؤكد « چينى » هذه الفكرة المؤسفة فتروى كيف انحط عظماء التاريخ كافة بسبب الطباع المسيطرة عليهم : سليمان بسبب حكمته ، كليوبترة بجمالها، قيصر بشجاعته ، ماكبث بفسقه . ان العنصر المجرد من العقل فى الانسان هو العنصر المهلك سواء أكان عنصر خير أم شر ، بطولة أم دناءة . ان المثل الأعلى يبقى بعيد المنال . لأن العيب فى طبيعة البشر ، وطبيعة البشر باقية كما هى .

فماكى اذن يقوم بوظيفتين متميزتين ، فهو وكيل عن ثورة المؤلف ، وهو الشىء الذى تقوم الثورة ضده . وهو بوصفه أحد شخصيات العالم السفلى ، يصبح ــ ضمنيا ــ ثائرا على المجتمع . وهو بتشبيهه نشاطه الخاص بنشاط رجال الأعمال ، يتهكم على الجانب الاجرامى فى الأعمال التجارية المشروعة ، ويفضح الواقع الكامن وراء ما تلقاه البورجوازية من الاحترام . الا أن ماكى ــ من ناحية أخرى ــ ليس مجرد رجل يعيش فى بيئة ليست بيئته ، ويضطره النظام التنافسى الى العيش بطريق الجريمة وانما هو أيضا « طرطور » بهيمى بنوع خاص يخضع لنزعات وحشية وليس للنزعات الجنسية وحدها . وينبئنا المغنى المتجول « ماك السكين » عن اشتراكه فى عدد من الجرائم العنيفة ، كان معظمها بدون مقابل ، كذلك كان ماكى مثل « چينى القرصانة » التى كانت فكرتها عن الانتقام تذهب بها الى حد ابادة العالم كافة ، فقد كان هو مدفوعا بنزعات عدوانية قوية ، فهو يشير الى معتقليه قائلا : « كم أتمنى أن يقعوا فى قبضتى ، وأن أحطمهم بمدق حديدى (١٦) . أى أن طبيعة ماكى السادية ــ بعبارة أخرى ــ لا علاقة لها بالنظام الاقتصادى الذى يعيش فيه ، الأمر الذى يوحى بأن اتهام بريشت يمتد الى الحد الطبقية عن غير قصد .

كذلك الحال فى تكنيك بريشت البارع ذاته . ففى حين نجد أن الرأسمالى هو ، بدون جدال ، الشرير فى المسرحية ، لا يظهر على المسرح

---

(١٦) أكد « أريك نبتلى » ، بحق ، شراسة العدوان الذى نجده فى مسرحيات بريشت، وهى صفة تتضح بنوع خاص فى مسرحية « القديسة جون فى الحظائر » التى تنتهى بتحويل البطلة الى اعتناق مذهب القوة . (المؤلف)

أبدا أى بورجوازى غنى . فهنا ـ كما فى كثير من مسرحيات بريشت ـ نجـــد أن الرأسمالى اما أن يكون مجرد بروليتارى منبوذ من طبقته أو بورجوازى صغير ذى مال . وهذا « الخطأ » الأيديولوجى الذى ينظر اليه النقاد الشيوعيون بمرارة ، يشير الى الغموض الكثير الذى لم يأبه بريشت بتوضيحه . فهل يأتى الشر البشرى من مساوىء النظام ؟ أم أن مساوىء النظام هى التى تقتل قلب الانسان ؟ وهل يختفى طمع الانسان ، وشهوته، وقسوته فى مجتمع تقل فيه الناحية التجارية ؟ أم هى عيوب جوهرية فى طبيعته كالخطيئة الأصلية ؟ لو أن بريشت أجاب على هذه الأسئلة ،لالتزم التزاما لا محيص عنه بالشيوعية أو الرومانسية الجديدة،بالرؤيا الاجتماعية أو الدينية ، بالارادة الحرة أو بمذهب الجبرية ، ولكنه لا يجيب . فهو يقول انه لا بد للعالم أن يتغير ، ثم ينقض ذلك بقوله « ان العالم سيظل دائما كما هو » .

وتزداد المغالاة فى عدم الحسم هذا بالسخرية اللاذعة التى تتميز بها الخاتمة ـ وهى المنظر الشهير للرسول راكب الحصان ـ وهو الذى تضع فيه الملكة « الرحمة فوق العدل مرة فى كل عام » ، فتعفو عن ماكى وينجو من المقصلة وتنعم عليه بلقب لورد ، وتغرقه بالهدايا وتبعث اليه « بتحياتها الملكية الودية » . وتهكم بريشت على النهايات السهلة للملهاة الكلاسيكية واضح ، فالرسول مأخوذ من الفصل الأخير فى مسرحية موليير «طرطوف». ولكن المغزى الرمزى للرسول ذاته أشد غموضا . فقد يكون رسول خير من مجتمع قادم تسوده العدالة وتكون الحياة فيه طيبة وانسانية . وقد يكون الملاك الرحيم من قبل اله يهيمن على كون منظم مترابط . وهنا أيضا يبقى التزام بريشت فى الظل ، ولا يرفع الستار الا عن تعليقه السلبى . فمهما تكن الأسباب فان العالم يظل على فساده : « فرسل الملكة على صهوات الجياد لا يأتون الى هنا الا لماما ، واذا أنت ركلت رجلا رد لك الركلة مرة أخرى . فلا تتعجل أبدا مقاومة الظلم » . و « ترنيمة الوداع » تردد تحذير بيتشام من السخط السهل ، وتضيف فقرة من « سفر الجامعة » عن كآبة الحياة ورعبها الأبديين . واذ تبدو المسرحية كلهـــا معكوسة ، واذ نرى العالم كله من جانبه الأسفل ، فان اثباتات بريشت الايجابية تبدو مقلوبة هى الأخرى . وفى النهاية يخرج المرء من « أوبرا الثلاثة بنسات » وهو يشعر بعدم الاتزان من جراء المتناقضات ، وبالخلل من جراء المتضادات ، وهو غارق فى الصور المتنقلة ، غير مطمئن الا لثورة المؤلف المتأججة كما تنقلها لهجته السلبية الساخرة .

ونجد كثيرا من هذا الازدواج للرؤيا ووحدة النغمة فى « الأم شجاعة وأولادها » ، رائعة بريشت التى تعتبر بدون جدال من أروع ما ظهر فى المسرح الحديث . وقد أتمها بريشت فى عام ١٩٣٩ ، والحرب العالمية

الثانية فى بدايتها ، وكان هو نفسه منفيا فى اسكندنافيا . وهذه المسرحية تتناول فى الظاهر حرب الثلاثين عاما التى دارت رحاها فى القرن السابع عشر فكانت حمام دم وموت وحرائق وأوبئة . ولكن موضوعها الحقيقى هو الحروب كافة من وجهة نظر شخص يمقت البطولة العسكرية . ويقول « بنتلى » ان هذه المسرحية المستلهمة من رواية تدور حول الطبقة الدنيا من تاليف « جريملسهاوزن » يمكن اعتبارها ، من ناحية ما ، ردا على « والنستين » لشيلر . وهى أيضا رد على « هنرى الخامس » لشيكسبير، و « السيد » لكورنى و « فتح غرناطة » لدرايدن ، انها ـ باختصار ـ رد على كافة المؤلفات التى تمجد البطولة أو تشيد بالمثل القومية . أخيرا جعل بريشت الجانب السلبى فى طبيعته مصدر موقف ايجابى : موقف سلمية محاربة . فهو يراقب مآثر الحرب ، كما يراقب مآثر السلم ، من الجانب السفلى ، فاحصا مايسميه « ادموند ويلسون » : «أصوات تأكيد الذات» التى تصدر عن الانسان « وهو يقاتل ويبتلع الآخرين » . ولكى يحقق بريشت سخريته من أخلاق الحياة العسكرية ، لا يركز على المعارك ولكن على نشاط الحياة اليومية العادى الذى يقوم به يتامى الحرب ، والهاربون، والشـــخصيات الثانوية (١٧) . ففى خلفية « الأم شجاعة » تتعاقب الانتصارات ، والهزائم ، والنكسات ، والحصار ، والهجوم ، والتراجع، والتقدم ، التى هى عماد التاريخ . وفى المقدمة تضفى الحياة الخاصة لغير المتحاربين تناقضا غير بطولى . والمجرى الخارجى الذى يجرى فيه الصراع يقرأ ، كما تقرأ عناوين الصحف اليومية ، فى الأساطير التى تسبق كل مشهد ، ولكنه لا يهم بريشت الا فى حدود تأثيره على التجارة المحلية . فالعنوان يقول : « انتصار الجنرال تيللى فى ليبزج يكلف الأم شجاعة أربعة قمصان » .

ذلك أن الصراع الحقيقى يدور حول المال ، والطعام ، والكساء . ان بريشت ، الذى ما زال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة ، يطبق الآن مفهومه الماركسى على جرائم التاريخ نفسه . واذا كان رجل الأعمال يتمثل فى رجل العصابات فى « أوبرا الثلاثة بنسات » ، فهو يتمثل فى صانع الحرب فى « الأم شجاعة » . وليست الملكية سرقة فحسب ، بل هى كذلك قتل ، واغتصاب ، ونهب . قد تكون الحرب امتدادا للدبلوماسية ولكنها يضا امتداد للمشروعات الحرة . فبعـد أن تورط الســويديون البروتستانتيون والألمان الكاثوليك فى قتال لا نهاية له ، يقال لهما انهما

---

(١٧) يوضح بريشت فى قصيدته « عامل يقرأ التاريخ » اعتقاده بأن الذين يصنعون التاريخ ليسوا هم الأباطرة والملوك والجنرالات وانما جنودهم وطهاتهم وعبيدهم .
(المؤلف)

يقاتلان فى سبيل مثل دينية،ولكن سادة الحرب الدينية يخرجون فى العادة « بربح جزيل من الصفقة » ، كما فعل جوستاف ملك السويد الذى كان من الحماس بحيث لم يحرر بولندا من الألمان فحسب ، بل عرض أن يحرر ألمانيا أيضا • وقد يرى راعى الكنيسة أن الحرب « حرب دينية ومن ثمة فهى تسر الرب » • ولكن الطاهى يرى أنها حرب كأية حرب أخرى « بكل ما فيها من غش ونهب ، واغتصاب ، الخ » • والرب الذى من المفروض أن تسره هذه الحرب ليس موجودا ليساعد المشتركين فيها ، ولذا فعندمـــا يتعرض الحماس الدينى لراعى الكنيسة البروتستانتى الى امتحان حقيقى، يتحول الى الجانب الآخر صائحا : « فليبارك الله رايتنا الكاثوليكية » • ومن الواضح أن بريشت يهاجم من جديد النفاق النصرانى وليس النصرانية ذاتها • فهو يعود الى قياس المدى الذى يعجز به الانسان عن بلوغ مثله العليا • فالورع الدينى ، والعنجهية الوطنية ، والاحترام البورجوازى ، كل هذه ليست الا مرادفات للطمع ، والاستيلاء ، والتقدم الأنانى • وبما أن الحرب « ليست الا حرفة أخرى » ، فلا بد من أن نعتبر الأخلاق التى تبررها أخلاقا شريرة ، أى أن بريشت يحارب النصرانية لأن أخلاقيتها استغلت وتنبؤاتها لم تتحقق • لقد ولى عهد المعجزات • ولا بد للانسان الآن من أن يسعى وراء حاجته من الخبز والسمك وأن يهتم بأمر بقائه على الأرض •

فى هذا الضوء تبدو البطولة هيكلا قبيحا تصطك عظامه مع الريح • وفى « الأم شجاعة » نجد أن الأعمال البطولية على اختلافها تصدر اما عن غباء ، أو جنون ، أو وحشية ، أو خطأ انسانى بسيط • والشخص الذى يعبر عن وجهة نظر بريشت المعادية للبطولة هو « أنا فيرلنج »صاحبة المقصف المشهورة باسم « الأم شجاعة » • وهذه المرأة اللاذعة ، الماكرة ، التى تخدم نفسها ، كثيرة الشبه بـ « فولستاف » ، شأنها فى ذلك شأن كثير من شخصيات بريشت الأنذال • وهى ــ كفولستاف ــ تقوم بدور المعلق الساخر والمنفس الفكاهى: فالصفة الوحيدة الجديرة عندها بالاحترام هى الجبن • وهى نفسها تقابل بالاحترام بسبب تماسك شخصيتها ، فهى تختار دائما أشد السبل أنانية ، وخزيا ، وربحا • وحتى اسمهـــا نفسه لاذع فى سخريته • فان شجاعتها فى اختراق الصفوف فى أثناء قصف « ريجا » بالقنابل كان بقصد انقاذ بعض الأرغفة من التعفن • و « الأم شجاعة » ــ بوصفها أكبر داعية للتكيف والانصياع ــ شديدة التهكم على دوافع الآخرين • فهى مثلا تعزو موت « الجنرال تيللى » الى أنه تاه فى الضباب وضل طريقه فوصل الى الجبهة بطريق الخطأ • ولعلها على حق ، ففى عالم بريشت ــ كما فى عالمنا ــ لا يوجد أبطال يوثق ببطولتهم • أى أن بريشت ــ بعبارة أخرى ــ يعطينا فولستاف بدون « هال » أو

« هوتسبير » · وما نجده عند « الأم شجاعة » من تسليم لا تردد فيه بخسة الدوافع الانسانية ، يرجع الى المؤلف ذاته ، وهو تسليم لا يخفف منه أى مثل أعلى آخر مضاد ·

بيد أن تهكم بريشت الشامل ينطوى على مثل أعلى ، لأنه يثور على واقع يبغضه · فان « أغنية الاستسلام العظيم » ـ التى لعلها أعظم الأغانى تأثيرا فى شريعة بريشت كافة ـ تكشف عن التاريخ الكامن وراء مواقف بريشت الاستهزائية · فهنا نجد « الأم شجاعة » تحاول أن تثنى جنديا ساخطا عن تعريض سلامته للخطر ، فتتغنى بتدهور نقمتها على الظلم · وتستهل الأغنية بنوع من الفردية الرومانسية : « الكل أولا شىء · وعلى أى حال لا تأخذ ثانى الأمور مرتبة · أنا سيدة مصيرى · لا أتلقى أوامر من أحد » · وفى آخر الأمر تصبح متراضية حذرة تسير مع فرقة الموسيقى العسكرية : « لا بد أن تندمج مع الناس · اذا حككت ظهرى حككت ظهرك· لا تشمخ برأسك » · انها قصة « جورج جارجا » وكيف اضطر فى النهاية الى نبذ ايمانه بالحرية · وقد تكون بحق قصة بريشت وكيف عدل عن مثاليته الرومانسية الأولى تحت ضغط عواطف داخلية وقسر خارجي :

مشروعاتنا كبيرة ، وآمالنا ضخمة ·
فنحن نعقل عربتنا الى النجوم
(فالارادة تفل الحديد · ولن تستطيع
أبدا أن تذل رجلا خيرا)
يقول الحوارى : « نحن نستطيع أن نزحزح الجبال » ·
ومع ذلك : فما أثقل سيجارا واحدا ·

لقد غدا رفع هذا السيجار هو كل ما تطمح اليه بطلة بريشت ، فان غايتها الوحيدة هى أن تبقى على نفسها وعلى عائلتها حية آمنة · وفى سبيل تحقيق هذه المهمة الشاقة والتى تنتهى بدون ثمرة ، تستعين بقسوة القلب ، والظرف ، والرشوة ، والغدر ، وحاسة الحصان البسيطة ، وهى دائما محافظة على مذهب الجبن الذى تعتنقه والذى يقول ان الفطنة هى خير جوانب الجراءة(١٨) ·

ومعاداة « الأم شجاعة » للبطولة هذه المعاداة المريرة ، قد جعلت منها ـ على عكس المفروض ـ شخصية بطولية فى نظر الجمهور ، جعلتها

---

(١٨) ان الشخصية البريشتية التى تشبهها « الأم شجاعة » اكثر الشبه ، هى شخصية « جاليليو » الذى يقرن الجبن بالراحة والاسترخاء ، والبطولة بالموت · فان جاليليو يقول : « ما أتعس الفتى الذى يحتاج الى بطل » ، فى حين تقول الأم شجاعة « لا حاجة الى هذه الفضائل فى بلد طيب ··· نستطيع أن نكون جميعا جبناء ونستريح » ·
(المؤلف)

صورة « لصغار الناس » الذين تحاصرهم قوى لا قبل لهم بها ، ومع ذلك يمضون فى سبيلهم مقاومين فى غير استسلام • ويقول « بنتلى » انه لا بد من استدعاء جهاز التغريب «برلين أنسامبل» ليقوم « بعمل فرقة مطافىء » لاطفاء الشعور الطبيعى بالعطف الذى يتجه نحو شخصيات كهذه ، بينما يقول « اسلين » ان بريشت قصد فى الأصل أن تكون الأم شـــجاعة « شخصية سلبية-شريرة » وينتهى من ذلك الى أن المؤلف لم يستطع أن يتحكم فى حبه لها • وليس ثمة شك فى أن « الأم شجاعة » أفلتت من المؤلف ، كما هى الحال فى « فولستاف » الذى كان مقصودا به أن يكون شخصية شريرة ولكنه ارتفع بطريقة ما فوق دوره الأخلاقى • وكما هى الحال فى رفض شخصية فولستاف فان استثارة شخصية « الأم شجاعة » للعواطف تتخذ فعلا أبعادا أكبر • ومع ذلك فلا بد أن ندرك أن بريشت كان على علم بنواياه الشعورية ازاء الشخصية ، وأن المأساة التى خلقها بدون قصد تتعايش مع المسرحية الأخلاقية التى رسمها • والاستجابات التى أثارتها بطلة بريشت أشد تعقيدا بكثير من تلك التى أثارتها ، مثلا ، « نورا كليثيرو » المشجبة ، بطلة مسرحية أخرى ضد الحرب وهى «المحراث والنجوم » تأليف « أوكيزى » • فليست « الأم شجاعة » مجرد شخصية تعانى فى سلبية تلعب بمشاعر الجمهور ، ولكنها أيضا مصدر ايجابى للمعاناة • قد تكون هى ضحية للحرب ، ولكنها أيضا أداة للحرب،وتجسيد للشرور • نوجز فنقول ان ثورة بريشت تظل ثنائية• فان « الأم شجاعة » مثل « ماكبيث » تنوب عن ثورة المؤلف ، كما أنها الشىء الذى تقوم الثورة ضده فى آن واحد • فتصميمها على التزام طريق السلامة يجعلها عدوا للنفاق ، ولكنه يجعلها أيضا باردة مقبوضة اليد • ومع أن تمسكها بالحياة بسلامة نية أمر يدعو الى العطف فيما يتعلق بأولادها الثلاثة ، الا أنه يغدو مجرد توسع بالنسبة لطفلها الرابع : العربة • فهذه الأداة المسرحية التى تكاد تكون بشرية هى تذكار مرئى دائم يذكرنا بأن الحرب عند الأم شجاعة « ليست الا حرفة أخرى » • وكما يفعل المضاربون فى سوق الأوراق المالية ، تجنى هى الأرباح من تقلب سير الحرب فتبيع وتشترى فى حياة الناس • فليست « الأم شجاعة » اذن شخصية باكية حزينة ، ولكنها هى التى تسعى الى هلاك نفسها • انها واحدة من رأسماليى الطبقة الوسطى الذين كان بريشت يخلقهم على الدوام ، وهى كما يصفها راعى الكنيسة « ضبع الميدان » ومن يعيش بالحرب لا بد أن يموت بها •

« ان الأم شجاعة تعقد الصفقات بينما أولادها يموتون » • هذا هو أساس المسرحية • ففى الوقت الذى تسعى فيه وراء المكاسب التجارية يذهب أولادها ضحايا على مذبح الحرب واحدا بعد آخر • ولقد علق « اريك بنتلى » على التركيب الثلاثى للمسرحية ، اذ نجد فى نهاية ثلاثة

اقسام منفصلة ، ابنا آخر يوضع على مذبح الحرب • ان نسل ثلاثة آباء مختلفين : « آيليف » الفنلندى ، و « تشيز » السويسرى ، « وكاترين » الألمانية ، هذا النسل هو كتيبة دولية من الضحايا سبق التكهن بمصيرهم فى المنظر الافتتاحى • ومنظر الصلبان السوداء منظر تنبئى مثل كثير من الأغانى فى المسرحية ، ولكنه لا يمثل قوة خارقة للطبيعة تصعق الأنجال ، وانما هى يد الانسان القاسية ، أعانتها غرائزهم المهلكة للذات • وتأكيد بريشت لما للغرائز من قوة مهلكة يذكرنا بمسرحية«أوبرا الثلاثة بنسات»• بل ان اغنية «العقلاء والطيبين» انما هى تكرار «اغنية سليمان» بعد تحويرها ــ كما لا حظ بنتلى ــ لتتلاءم مع غرائز و « فضائل » الأم شجاعة هى وذريتها • فشجاعة قيصر تتمثل فى بطولة « آيليف » ، وأمانة سقراط فى بعد « تشيز » السويسرى عن الفساد ، وايثار القديس مارتين فى رحمة « كاترين » ، وحكمة سليمان فى ذكاء « الأم شجاعة »• والصفات الغالبة فى كل من خاصة الناس وعامتهم تسيء اليهم • ان الفضيلة لا تجدى : « ان وصايا الرب العشر لم تعد علينا بأى نفع » •

غير أن بريشت لا يتمالك نفسه عن اضفاء انحراف ساخر على بيانه الساخر فعلا ، لأن « الفضائل » التى يصفها هى كلها ــ باستثناء رحمة «كاترين» ــ صفات مشكوك فيها الى حد كبير • من ذلك أن شجاعة«آيليف» هى ، فى أحسن حالاتها ، اندفاع أحمق • فبينما يقوم الجاويش فى دهاء بتحويل انتباه « الأم شجاعة » عن طريق مساومتها على شراء حزام ، ينطلق «آيليف» الى الحرب مع ضابط التعبئة تدفعه شهرته الى المجد ، وأغنية « آيليف » : « بائعة السمك والجندى » ، تتنبأ بعاقبة هذا التهور ، لأنها تروى كيف لقى ابن عنيد مصرعه بسبب شجاعته على الرغم من جميع تحذيرات أمه بالتزام الحرص • ان الاندفاع يؤدى الى الموت : « الفتى جرفه المد • وهو يطفو مع ثلج البحر » • ومن الواضح أن هذه الأغنية التى تتمثل فيها الصور المائية عند بريشت متأثرة بمسرحية « سينج » : « راكبو البحار » (١٩) ، اذ نجد أن « آيليف » ابن الأم شجاعة ــ مثل « بارتى » ابن الأم » موريا » ــ سرعان مايجرفه مد الموت لأنه تجاهل نصيحة أمه بأن ينساق مع مد الحياة • فبعد أن « قام آيليف بدور البطل فى حرب الرب » يذبح عدد من الفلاحين الأبرياء الذين لم يكونوا يريدون سوى حماية مواشيهم (هنا تنقلب الشجاعة وحشية

---

(١٩) المسرحية التى تسبق « الأم شجاعة » هى « بنادق السنيورا كارار » وهى نسخة منقحة من «راكبى البحار» ذات نهاية ايجابية وتجرى حوادثها فى اسبانيا فى أثناء الحرب الاهلية وليس فى ايرلندة • كان بريشت يفكر كثيرا فى سينج فى ذلك الوقت •

(المؤلف)

سادية) يكرر هذا العمل البطولى فى أثناء فترة سلام ، فينقاد الى حيث يضرب بالنار فيموت • انه يكتشف ـ كما أكتشف « فيردو » عند تشارلى تشابلين ـ ان الفضائل فى وقت الحرب تعتبر جرائم فى وقت السلم،وان القانون والأخلاق يتغيران وفقا لاحتياجات الدولة •

و « تشيز » السويسرى ، « الابن الأمين » ضحية أخرى لفضيلة مشكوك فيها ، فقد كان صرافا لاحدى الكتائب البروتستانتية ولذلك كانت خزانة المال فى عهدته ، وعندما يعتقله الكاثوليك يرفض أن يسلمها• هذا النوع من الأمانة ما هو الا غباء فى نظر الأم شجاعة • ان تشيز من السذاجة بحيث لا يتخذ الحيطة لسلامته•ولكن الأم تتمكن من انقاذه بحكمتها الشبيهة بحكمة سليمان اذ تقول عن الكاثوليك الذين اعتقلوه : « انهم ليسوا ذئابا ، انهم بشر يبحثون عن المال • ان الله رحيم والناس مرتشون» ان تحليلها للدافع صحيح كل الصحة ، ولكن ذكاء المفرط هذا هو الذى يفسد الأمر • ذلك أن الأم بعد أن تضطر الى رهن عربتها لكى تحصل على مال يكفى لتدفعه رشوة ، تريد أن تحتفظ بما يكفى لسلامتها هى • ولكن الكاثوليك فى عجلة من أمرهم ، بينما هى تطيل فى مساومتها الى أن ينتهى بها الأمر الى أن تصيح : « أعتقد •• أننى أطلت فى المساومة » • وينقل تشيز على نقالة وقد اخترقت جسده احدى عشرة رصاصة لتلقى جثته فوق أحد أكوام الزبالة لأن أمه تخشى المطالبة بجثته • لقد كانت الأم موزعة بين المطالب المتناقضة للابقاء على النفس وحب الأم لابنها ، وترتب على ذلك أنها قتلت ابنها • وتتعذب الأم من الرعب وتأنيب الضمير ، فتنظر الى الجثة فى لوعة بكماء ، وحلقها يغص بالصرخة التى تكاد تنطلق من فمها لكيلا يبدر منها ما يدل على شخصيتها •

أما « كاترين » فهى وحدها الابنة الفاضلة بحق ، انها روح الرحمة ، وأكثر الشخصيات ايجابية فى المسرحية • ومن السمات التى تميز موقف بريشت من القيم الايجابية ان جعل كاترين خرساء ، ولكنها تروى فظاعة الحرب وقسوتها بمنتهى الفصاحة عن طريق لفتاتها واستجاباتها المعبرة • فحتى بكمها راجع الى هذه الفظائع ، فقد « حشر أحد الجنود شيئا فى حلقها عندما كانت صغيرة » ، وعندما هاجمها بعض قطاع الطرق الأوغاد ونكلوا بها ، قتلت الحرب ما كان يداعب نفسها من آمال فى بيت وزوج وأطفال ، فقد كانت تحب الأطفال حبا جما • وبسبب بكمها ، وسكينتها ، وحبها للأطفال ، كانت أحيانا تبلغ مرتبة مجازية ، فهى تشبه كثيرا « سلام » أرسطوفانيس ، وهى معصوبة العينين ، موثقة ، مغتصبة ،دفنتها الحرب • غير أن حرب بريشت لانهاية لها ، وعلى عكس شخصية أرسطوفانيس البكماء نجد أن كاترين لا تستمتع بحفلة الزفاف • وبدلا من انتشالها من الهوة ، تدفع اليها : ان الحرب تدفن كاترين الى أبد الآبدين•

والعاهرات أمثال « ايفيت » اللواتى يسرن فى ركاب المعسكر قد يثرين من الحرب ، لأن ايفيت تتقبل عقم العاهر الذى يشبه عقم الحرب . ولكن « كاترين » تعشق الأطفال ، وحبها المهلك لثمار السلم هذه هو الذى يقضى عليها فى النهاية .

ومرة أخرى يهبط الموت لأن الأم تساوم . فبعد أن أفلحت الأم فى مقاومة رغبتها فى ترك كاترين لتلحق بعشيقها الطاهى فى مخدع أمين ، تظل مع ذلك مهتمة بأرباحها : لقد تركت كاترين مع العربة لتذهب هى فتشترى البضائع رخيصة من أهل البلدة المذعورين . وبينما هى بعيدة ، يستولى الكاثوليك على بيت المزرعة ويعدون كمينا للبلدة . واذ يخشى المزارعون على عائلاتهم فى المدينة ، يضرعون الى الله أن ينقذ أحفادهم الأربعة . ويشتد فزعهم عندما تستجاب ضراعتهم . لقد اهتزت نفس كاترين عندما سمعتهم يتحدثون عن الخطر المحيق بالاطفال فتسللت سطح بيت المزرعة وراحت تقرع طبل النذير . أخيرا أصبح للسلام لسان يشير فى ايقاع الى عدوه القديم المنيع . ويلجأ الجنود والفلاحون الى قطع الأخشاب لعل هذه الأصوات تطغى على صوت النذير . ولكن قرع الطبل يزداد شدة ويزداد يأسا . وعندما يعرض أحد الضباط على كاترين أن ينقذ أمها أن هى نزلت من على السقف تتمادى هى فى القرع ، وعندما يؤكد وعده مقسما بشرفه ، يبلغ دقها أقصى مداه . وتتحطم العربة ، وتنغرس سكين فى قلب فلاح يبدى العطف عليها ، ويتهدد الخطر حياتها ، ولكن هذا الدق اليائس لا يرتدع من شىء . وأخيرا تسقط من فوق السطح بعد أن انهال عليها الرصاص ، ولكن المدينة نجت .

حدث بسيط ، مذهل ، رائع ، تصحبه موسيقى انفعالية متصاعدة الحدة صادرة أساسا عن قرع الطلبة . غير أن شعور التطهر الذى يولده هذا الحدث ـ وهو أمر نادر الحدوث فى مسرحيات بريشت ـ تتلوه على الفور أو تكاد ، سخرية كئيبة مبردة . لقد ذهبت تضحية كاترين سدى . لقد نجت المدينة ، ولكن الصوت الذى يشير الى ذلك هو انفجار مدفع . ستستمر الحرب اثنى عشر عاما أخرى ، وبعد أن تنتهى هذه الحرب ، ستعقبها ثلاثمائة عام أخرى من القتل .

وتجىء الأم الى المأتم على المسرح فتشهد آمالها تتحطم عن آخرها . مرة أخرى كان الخطأ خطأها ، الى حد ما (ويقول لها فلاح عجوز « لولم تذهبى لتحصلى على نصيبك فربما ما حدث هذا ») ولكن رأسها تدور الآن فلا تعى شيئا . انها تظن أن كاترين نائمة وتغنى لها تنويمة . وحتى التنويمة تدور حول الحاجة الى الطعام والكساء . والأوهام التى تبقى على الأم حية هو ظنها أن « آيليف » ربما يكون على قيد الحياة . وبدون هذا

الوهم لن يكون أمامها الا العدم : خواء الحياة الذى لاعزاء فيه،خواء مصدره كون سيىء ، وبشر لا انسانية فيهم ، ثم طبيعتها هى غير المعصـــومة عن الخطأ • لقد ابتعدنا الآن عن ملهاة فولستاف ودخلنا فى دنيا الملك لير الموحشة •ولكن بطلة بريشت ــ على عكس لير ــ لاتلقى حتى انطلاقة الموت• فعندما تتحرك الجيوش مرددة نشيد الأم عن التيقن من الفصول والتيقن من فناء البشر ، عن مقدم ربيع الحياة قبل شتـــاء الموت ، تصيح فيهم « خذونى معكم » وتشد نفسها الى العربة • انها تجر العربة الآن بمفردها ولكنها لم تعد ثقيلة جدا كما كانت : لقد هلكت المؤن والركاب جميعا • لقد خرجت الأم والعربة وعليهما معا آثار الحرب من الدق والكدمات ، ولكنهما ما زالا باقيين • ولقد طافت « شجاعة » بنصف أوربا وهى تجر عربتها بدون أن تتعلم شيئا • وستظل تجرها مسافة أبعد من هذه قبل أن تكف ، غير مدفوعة الا بغريزة الحياة الأساسية : الحاجة الى البقاء • ان عظمة هذه المرأة وتفاهتها واضحتان فى النهاية كما هما واضحتان فى ثنايا هذا العمل الفنى الشاهق الخالد ، حيث يأخذ بريشت وهو فى سورة الغضب كثيرا من الجنس البشرى ويرد اليه الكثير •

واذا كانت « الأم شجاعة » هى ذروة حياة بريشت الفنية ، فان ذلك لا يعنى أبدا أنها كانت ختام هذه الحياة • ففى خلال الحرب وبعدها ، ثم وهو فى المنفى ، وعندما عاد الى برلين الشرقية ، كان بريشت ماضيا فى بعث فيض من المسرحيات كان من بينه على الأقل احدى روائعه الأخرى وهى « دائرة الطباشير القوقازية » • ولكن بعد « الأم شجاعة » يتخلى بريشت عن سخطه الوحشى ، وتهدأ ثورته رويدا رويدا • وحتى عندما تصبح مسرحياته أشد علنية فى شيوعيتها من حيث الموضـــوع ، تغدو معالجته أشد طلاوة وأرق مزاجا • اذ نجد نساء فاضلات مميزات بالأمومة ككاترين ــ منهن « شين تى » و « سيمون ماشارد » ، و « جروشا » ينتقلن الى مركز الأحداث بينما تتخـــذ شخصياته الثانوية أبعادا أعمق ودوافع أشد تعقيدا من بساطة الجشع والشهوة • وبعد خصى البشر ، يأخذ بريشت فى الاشادة بالانسان • وبعد أن كان يعبر عن موضوعاته من خلال مقارنات ســـاخرة يأخذ فى استخدام التشبيهات والمجازات الأخلاقية والأمثال السائرة • وتناول بريشت للشخصية فى هذه المرحلة واستخدامه للمقارنات فى مبالغة أقل ، يشيران الى أنه لم تعد به حاجة الى الثورة على الواقع • وكبرهان آخر ، نجد أن « الطبيعة » تعـــود الى مسرحياته ، فلم تعد الطبيعة معادية قبيحة ، انما هادئة ساكنة ، بل حتى جميلة • وبعد أن غدا أقل استهزاء وأكثر استرخاء ، اصبح أكبر شدوا وانطلاقا • والحق أنه اذا كانت مرحلة بريشـــت الأولى « بوشنرية » ، والثانية « جونسونية » ، فان الثالثة « شيكســـبيرية » ، اذ أن بعض

مسرحياته ذات جو قريب من جو مسرحيات شيكسبير الكوميدية (٢٠) . وحتى نظرية بريشت تتحلل من تعليميتها الصارمة التى كانت تتميز بها فى أيامه الأولى ، وفى تلك المرحلة الأخيرة عندما كتب : « السياسة والدليل الصغير الى المسرح » (١٩٤٨) ، يسمح بريشت لنفسه فى آخر الأمر بأن يتحدث عن « التسلية » فى المسرح ، وهو العنصر الذى دأب على احتقاره قائلا انه مطبخى ومنـــوم مغنطيسى . بل انه يعبـــر حتى عن الهرطقة الأيدلوجية قائلا « ان أسهل أشكال الوجود هو فى الفن » .

ويقول « رونالد جرى » : « وهكذا اقترن الموقف الثورى الذى كان بريشت مازال متمسكا به بموقف آخر تأملى » . وينبغى أن نضيف الى ذلك أن هذا الموقف التأملى هو التطور الأخير فى ثورة بريشت الوجودية . ففى حين بقى بريشت على ماركسيته ، أخذ يسمو فى النهاية على شعور الرومانسية الجديدة بفظاعة الحياة . وتتأكد اتجاهات بريشت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية ، اذ نجد أن قدرا كبيرا من قصائده ومسرحياته فى هذه الفترة مستلهم من الشرق . صحيح أن بريشت انجذب الى مسرحية «النو»(*) اليابانية والدرامة الصينية والمسرح الكابوكى لما فيها من وسائل التغريب ، وانه كان ــ مثل « بيتس » ــ يستخدم وسائل تقليدية مثل الأقنعة ، والايماء ، والرقص، والاشارات لكى يعيد الى المسرح الغربى السذاجة والبساطة اللتين فقدهما

---

(٢٠) نذكر على سبيل المثال أن « دائرة الطباشير القوقازية » لا يتخللها مزاج وجو كوميديات شيكسبير فحسب ، وانما كذلك بعض تقاليدها المسرحية . فالمدخل الى المسرحية هو بمثابة توصيل شيكسبيرى ، والخطة الرئيسية تدور حول التوجس وسوء الفهم والمكيدة فان «جروشا» مضطرة الى الهروب من المدينة ــ مثل «روزالند» فى « كما تهوى » ــ وهى متخفية نظرا لقيام الثورة واغتصاب السلطة . « وازدك » شبيه بكثـــير من بهلوانات شيكسبير . والراوى قريب من الكورس عند شيكسبير فى عرضه للزمان والمكان . كما أن اغانى المسرحية ــ كأغانى شيكسبير ــ بمثابة مقاطع غنائية للفعل . وأخيرا التصالح فى ختام المسرحية فهو يذكرنا بطريقة شيكسبير فى حل العقدة الرومانسية . وتنتهى المسرحية برقصة مثلما تنتهى « جعجعة بلا طحن » .

(المؤلف)

★ مسرحية النو No Play هى المسرحية اليابانية التقليدية وهى فى العادة لاتكاد تبلغ فى الطول فصلا واحدا من فصول المسرحيات الحديثة وتكاد تكون تافهة خالية من أى براعة درامية . الا أنها تعتمد على الشكل والرونق والأداء وتحتفى بالناحية الجمالية فى العرض ولذلك كان مسرح « النو » قاصرا عُلى البلاط والنبلاء اى أنه كان مسرح الأرستقراطية . أما مسرح الكابوكى Kabuki Theatre فهو المسرح الشعبى فى اليابان ويقال انه بدأ بالممثلة الشهيرة « أو ــ كيونى » حول عام ١٦٠٠ . وقد مر هذا المسرح بمراحل مختلفة متعددة لا يتسع المجال هنا للتعرض لها .

(المترجم)

بعد أن ازداد تعقيدا وترفعا • الا أن بريشت مع ذلك كان يحس بنوع خاص من القرابة الفلسفية للدرامة الشرقية ، لأنها درامة استسلام واذعان تقر فيها الشخصيات بوجود عقلية كونية وتحاول الاندماج معها متحررة من الرغبة الدنيوية (٢١) •

وكبرهان على ذلك نجد أن اهتمام بريشت بالدرامة الشرقية مصحوب فى هذه الفترة الأخـــيرة باهتمامه بالمفكرين الدينيين الشرقيين أمثـــال كونفوشيوس ، وبوذا ، ولاو ــ تسى ، هؤلاء الفلاسفة الذين يدعون الى الاذعان عن طريق محو الذات البدنية • ولعل بريشت ــ مع تقدم السن ــ قد تمكن فى النهاية من اخضاع عواطفه التى كانت تجلب له المتاعب •لم تعد شهوته تزعجه فأسلم نفسه لهذا الانسياق والاندماج اللذين طالما تاق اليهما طوال حياته • أى أن بريشت ــ بعبارة مختصرة ــ شق طريقه ــ كما فعل سترندبرج ــ صوب موقف الاستكانة بعد ثورة شرسة • وفى آخر المطاف يتحقق له الأمان والسكينة اللذان كان يقرنهما برحم الأم • ولبريشت قصيدة متأخرة بعنوان « مأثرة بوذا عن البيت المحترق » يعود فيها الى صورته المتكررة عن التعلق فى الماء تعلقا سلبيا • وفحواها أن «بوذا» كان يبشر بعقيدة عجلة الشهوة وينصح «بأن نطرح كل اشتهاء ، وبذلك يدخل نبذ الشهوات الى العدم الذى كان بوذا يسميه نرفانا » • وقد حاول أحد تلاميذه أن يفهم عقيدته فقارن « النرفانا » بالطفوفى الماء متسائلا اذا كان هذا الاحساس سارا ام باردا فارغا لا معنى له • ويجيب « بوذا » بقصته المشهورة عن هؤلاء الذين كان بيتهم يحتـــرق فاذا بهم يتساءلون عن حالة الطقس فى الخارج • وفى ختام القصيدة يطبق بريشت هذه القصة على من يقـــاومون الثورة الشيوعية متسائلين هل هى ثورة طيبة • فمازال اعتناق بريشت للشيوعية يشبع رغبته فى الثورة • أما رغبته فى السلام فهى رغبة يعبر عنها الآن من خلال صور السكينة الشرقية فبريشت اذن لا يتصالح مع الحياة الا من خلال مثابرته على رفضها • فمن خلال الانسياق مع مد سياسى ما ، يتغلب على ما يشعر به من بشاعة وغثيان روحيين • وهذه الفكرة هى الفكرة الوحيدة عند بريشـــت التى تتكون من تآلف وجهى ثورة بريشت المزدوجة • فهو لا يستطيع أن يشعر

---

(٢١) يؤكد « ما كوتو ويدا » أن شخصيات مسرحية النو « تفتقر الى الشـــجاعة الرجولية والنشاط الغلاب المعهودين فى أبطال المآسى الغربية ، فهى لاتقاتل بل تستسلم • ومن هنا كانت مسرحية « نو » دينية أساسا ، بمعنى أنها تصور ادراك الانسان لوجود قوة مطلقة فى الكون وأنه تعلم الاذعان لها » • وقد يصلح هذا القول وصفا لمطامع بريشت فى جميع مراحل حياته •

(المؤلف)

بانه يعمل للخير الا عن طريق اندماجه في الشر ، وهو لا يستطيع أن ينضم الى صفوف الخالقين الا عن طريق اندماجه مع الهدامين · وما يتقبله بريشت من تلاعب ومساومات في سبيل الابقاء على نفسه وعلى فنـــه ليس أمرا جذابا في جميع الأحوال · وما من كاتب مسرحي حديث يصلح خيرا منه مثالا على الامكانيات المضمحلة للثورة في عصر السلطة الكلية والحرب ودولة الجماهير · ولكن اذا كان بريشت قد ضحى في بعض الأحيان بكيانه الشخصي لزيف جماعي ، فما كان ذلك الا لكي يظل قادرا على التعبير عن فرديته سرا · وقد ظلت مسرحياته هي القياس النهائي لهذا الانجاز : فهي دليل على مرارة لم تطفىء لهب سيجاره بل أبقت عليـــه مشـــتعلا ·

٧

لويجى بيراندييللو

فى عام ١٩٣٣ ، قبل أن يموت لويجى بيراندييللو بثلاثة أعوام ، كان قد انتهى من كتابة مسرحية عن سيرته الذاتية بعنوان «عندما يكون المرء ذا حيثية » . وبطل هذه المسرحية الذى لا اسم له ، هو كاتب مسن ذو شهرة واسعة يجد نفسه سجين دور معين حدده له جمهوره : « يجب الا أتحرك خارج صورة معينة حددوا هم تفاصيلها وأنا فيها بدون حراك الى الابد » . واذ يشتد به الغيظ من القيود التى تفرضها عليه شهرته يرتدى « قناع الشباب » ويفر الى حرية مؤقته فيكتب أغانى باسم مستعار لشاعر شاب غير معروف . وتنطلى الحيلة فترة ما ، ويلقب الشاعر الجديد بأنه « صوت حى » . ولكن الحيلة تنكشف فى النهاية ويضطر البطل الى العودة الى واجباته العامة غير السارة ، فيحملق فيه المعجبون الذين لا يفهمون من أمره شيئا والذين يعتبرونه أسدا هصورا ويحثه صديق له على أن يقوم بأى عمل ارتجالى ، أو حتى عمل فاضح لكى يبرهن على أنه مازال على قيد الحياة ، ولكن البطل يتبين أنه لا يستطيع أن يتزحزح . ويتعلم أن المرء لا يستطيع أن يعيش فى الزمان الا وهو نكرة . أما اذا كان ذا حيثية فهو متحجر ، ثابت فى مكانه ،ميت. وبينما يلقى خطبة تذكارية فى عيد ميلاده الخمسين ، يبدأ فى التحول الى تمثال لنفسه ، فى حين تنطبع الكلمات التى ينطقها على واجهة بيت وراءه.

ويعيب هذه المسرحية ما بها من زهو واشفاق على النفس ، بيد انها فى صورتها النهائية قمة مذهلة لآراء بيراندييللو فى علاقة الفرد بحياته وعلاقة الفنان بفنه ، هذين الموضوعين اللذين هما فى واقع الأمر موضوع واحد ، واللذين يستمران فى التسلط عليه طوال حياته . فان بيراندييللو يعرف أنه حى وأنه متغير ، ولكنه ، على الرغم منه ، ثبت فى الوضع الجامد الذى يتخذه الرجل النمطى العادى ، بينما كلماته التى تتشكل فى ذهن كائن حى ، تحفر على الرخام بمجرد صدورها . فأنت عندما تقبل وضعا أو تعريفا ما ــ عندما تصبح ذا حيثية ــ معناه أن تتجمد فى الزمان كما يتجمد الفن ــ عالم الفنان المحدد ــ فى سجنه ، سجن

القالب • ان درامة بيراندييللو النموذجية هي درامة حبوط يكمن في أعماقها صراع غير قابل للحسم ، صراع بين الزمان واللازمان ، أو بين الحيـــاة والقالب . وسواء أكان المؤلف يفكر في هوية الانسان أم في موضوعه الرئيسي الآخر ، هوية الفن ، فان حدود الصراع تظل هي هي من حيث الجوهر .

واذا كانت مسرحية « عندما يكون المرء ذا حيثية » نموذجية بهذا المعنى ، فهي غير عادية بمعنى آخر • ذلك أن بيراندييللو قلمـــا كتب مسرحيات عن سيرته الذاتية ، ومع ذلك فهو واحد من أشد الكتاب الذاتيين في المسرح العصري ، وهو على وجه اليقين أشدهم وعيا ذاتيا • ان بيراندييللو شخص قائم بذاته في المسرح الثوري ، انه فنان خـلاصي عات يكتب مسرحيات وجودية رحيمة • ان الأنا الرومانسية عنده قـوية ولو أنها في العادة متسامية . وتنتابه حالات يكون فيها مختالا متباهيا كغريمه المكروه «دانونسيو»* . لقـــد كتب بيراندييللو الى « مارتا ابا » يقول « الشيء الوحيد الذي استطعت أن أفعله هو ان أفكر في امور جميلة سامية » . وهو يعلق على مسرحية شبه دينية قليلة الجودة بعنوان « العازار » فيفاخر بأنها « ستهيىء للضمير المعاصر السلام في المسألة الدينية » • ويهلل لمسرحيـــة « عمالقة الجبال » التي لم يكملها قائلا : « ان انتصار الخيال ! انتصار الشعر ومأساة الشعر في الوقت نفسه ، مجبران على الوجود في وسط العالم البهيمي المعاصر »(١) •

كما أن بيراندييللو غالبا ما يشكو من أنه اسيىء فهمه ولا يلقى التقدير الكافي مع أنه قد انهالت عليه الالقاب والتكريم في حياته • وعندما لقيت « العازار » نقدا غير سار أعلن أن ايطاليا « ســـتندم من العار الذي سينالها لأنها أساءت فهم مسرحياته » ، ولأنها « عاملتني بظلم » وعندما قرر أن يكون افتتاح « الليلة نرتجل » في ألمانيا قال : « لقد أصبحت غريبا في وطني و .. من ثمة فسأكتسب وطنا آخر لفني » . وعندما يصبح الافتتاح مناسبة للشغب يقول : « ان الكراهية تطاردني في كل

★ هو Gabriel D'Annunzio (١٨٦٣ـ ١٩٣٨) شاعر وروائي وكاتب مسرحي ايطالي • كان من أعضاء الحزب الفاشستي المقربين الى موسوليني •

(المترجم)

(١) ملاحظات كهذه تغري المرء بأن يرد عليها بكلمات نيتشه التحذيرية « ان عبء الحياة شاق فلا تصطنع انت الرقة » •

(المؤلف)

مكان » واخيرا يلجأ الى حالة مريرة من الاشفاق على النفس وكراهية البشر فيقول : « ان البشر لا يستحقون شيئا » ، طالما ظلوا على ما هم عليه من غباء آخذ فى الازدياد وعلى الدوام ، وعلى ما هم عليه من تقاتل بهيمى . ان الزمن ضدى ، والبشر يعاكسوننى » . ولو خرجت مثل هذه المشاعر من فم أبسن لتميزت بالشجاعة والنبل ، أما من فم بيراندييللو فهى تبدو محض أنانية .

ولكن قلما تحوط مسرحياته مثل هذه الأنانية الشخصية . ان بيراندييللو ، ككاتب درامى ، ساخر شديد لا هوادة عنده ، ولكن مسرحياته حافلة بالرثاء لمصير البشرية المعذبة . صحيح أن الكاتب المسرحى الوحيد الذى يرد اسمه فى مسرحياته هو بيراندييللو نفسه (فان اسمه يرد من آن لآخر على ألسنة شخصياته) ، ولكن هذه الاشارات دائما ساخرة وهو على الدوام يقاوم اغراء تمجيد نفسه ــ كما كان يفعل «دانونسيو» من خلال ابطال فوق مستوى البشر . ومن ناحية أخرى نجد أن نزعة بيراندييللو الخلاصية موجهة نحو رؤيا فلسفية شخصية . فاذا لم يكن المؤلف موجودا كشخصية ، فهو دائما موجود كفكر تأملى محلق : يعقب ويعترض ، ويستخرج الصور والأفكار . وهو بذلك يذكرنا بشو ، وهو بكل تأكيد شخص ينطبق عليه تعريف شو « الفيلسوف الفنان » . والحق أن بيراندييللو يقدم تعريفه هو لهذا الطراز فى مقدمة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . فهو هنا يميز بين ما يسميه « الكتاب التاريخيين » هؤلاء الذين يروون حادثا معينا ، سارا أو حزينا ، لمجرد التلذذ بروايته وبين ما يسميه « الكتاب الفلسفيين » ، هؤلاء الذين « يشعرون بالحاجة الى زاد روحى اعمق ، وعلى هذا الأساس لا يتقبلون الا الأشخاص ، والشئون ، والمناظر الطبيعية التى تشبعت بمعنى معين للحياة واكتسبت منه قيمة عالمية » . ثم يضيف : « ومن سوء حظى اننى انتمى الى هذا الفريق الأخير » .

ولكن فلسفة بيراندييللو مختلفة كل الاختلاف عن فلسفة شو ، لأنها متطرفة فى التشاؤم وقائمة على الاعتقاد بأن مشاكل الحياة لا حل لها . وبسبب هذا الاعتقاد يرى بيراندييللو الا امكانية للخلاص عن طريق الحياة الاجتماعية أو حياة الجماعة . بل انه فى الحقيقة يعارض اشد المعارضة جميع اشكال الهندسة الاجتماعية ، ويحتقر اشد الاحتقار المثل والمثاليين الطوبويين . ثم ان بيراندييللو يعتبر استخدام الفن استخداما اجتماعيا خيانة للفن : « لابد للمرء أن يختار بين أهداف الفن وأهداف الدعاية وعندما يصبح الفن اداة لفعل معين ولفائدة عملية ، فمعنى هذا التضحية به والقضاء عليه » . وقد يبدو هذا كانما يجعل بيراندييللو يقف من شو

على طرفى نقيض ، ولكنهما الى حد ما متشابهان أكثر الشبه . فكلاهما يكتب مسرحيات تخضع فيها العقدة والشخصية للموضوع خضوعا كبيرا . وكلاهما يميل الى المناقشة التى تنعطف الى رأيه عندما يعرب عن أفكاره . بل أن ضعف بيراندييللو ازاء الأفكار يعرضه للاتهام بأن مسرحياته عقلية أكثر مما ينبغي . وهى تهمة ينفيها ، ولكنه ينفى أن تكون المسرحيات العقلية غير درامية فيقول : « من بين التجديدات التى أدخلتها على الدرامة الحديثة تحويل الفكر الى عاطفة » . ومن العسير ان يكون هذا تجديدا بعد ابسن ، وبعد شو (اذا تساهلنا فى تعريف « العاطفة ») . ولكن من الأكيد ان بيراندييللو هو أول من حول « الفكر المجرد » الى عاطفة ، وأول من صاغ فلسفة توضيحية تتوافر فيها الشروط المسرحية .

الا انه يجب التسليم بأن هذه الشروط ليست مرضية كل الرضا على الدوام . فان بيراندييللو متطرف فى عنايته « بفكرة » الشكل ولكنه لا يكترث بالشكل نفسه . ويميل المرء الى اعتباره كاتبا دراميا تجريبيا ، ولكن ثلاثيته المسرحية هى وحدها التى يمكن اعتبارها فتحا رسميا . اما بقية مسرحياته الأربع والأربعين فهى تقليدية نسبيا فى استخدامها للمادة الدرامية . ولقد كانت امام بيراندييللو ككاتب مسرحى ايطالى فى القرن العشرين ، ثلاثة تقاليد يستطيع ان ينهل منها هى : صدق « جيوفانى فيرجا (*) » ، ورومانسية « دانونسيو » البليغة ، ودرامة مسرح البولفارد الفرنسية البورجوازية . ومع أن بيراندييللو حاول ان ينأى بنفسه عن « طبيعية » فيرجا وطنطنة دانونسيو ، فانهما معا كان لهما أثر فى كتاباته . ولكن أعظم أثر فى كتاباته الدرامية هو أثر المسرحية الفرنسية الجيدة الصنع . فبعد أن يكتب بيراندييللو سلسلة من المسرحيات الفولكلورية عن صقلية ، وهى مسرحيات تدور حول شئون الفلاحين الدنيوية التى تذكرنا ب « سينج » و « لوركا » ، يتفرغ لكتابة مسرحيات عن الطبقة الوسطى من سكان المدن . ومع أن بيراندييللو يهاجم الحائط الرابع من آن لآخر ، الا انه يجعلنا على وجه العموم محصورين وسط الأمتعة القبيحة فى غرفة الاستقبال المزدحمة ، وذلك على عكس معظم كتاب المسرح الثورى الذين يحولون الواقع الدنيوى الى صور شاعرية عن طريقة رمزية الفعل أو الشخصية أو الجو . فليس بيراندييللو فى الواقع بالفنان الذى يتطور ، وقد لاحظ ناقد ايطالى أن مسرحيات

---

* هو Giovanni Verga (١٨٤٠ ـ ١٩٢٢) ، روائى ايطالى تمتاز رواياته بالبساطة والدقة والعطف على الفقراء . كان واقعيا فى كتابته .

(المترجم)

بيراندييللو عبارة عن مسرحية واحدة فى مائة فصل (١) . ولقد كان فى اواخر عمره بعد أن فات الوقت فعلا ، عندما بدأ يرتاد امكانيات الأساطير الشاعرية فى مسرحيات معينة مثل « العازار » و « المستعمرة الجديدة » و « عمالقة الجبل » .

أما عن تركيبه الدرامى فهو متطرف فى تقليديته اذا لم يكن اعتباطيا تماما . فان جميع مسرحياته تقريبا محشورة فى ثلاثة فصول « سواء أكانت كافية أم لا » . وكلما تراخى الفصل ،دبر بيراندييللو دخول شخصية ما أو الكشف عن تفاصيل ما ، والستارة لا تنزل دائما على أزمة قابلة للتصديق . وعندما يحول بيراندييللو الفكر الى عاطفة فهو فى أغلب الأحوال يمزق العاطفة أربا . وعقد مسرحياته تتفجر بمشاعر الأوبرا والذرى الميلودرامية فى سياق « صقلى » مبالغ فيه . فالمغالاة فى التعبير عن الأسى والغضب والغيرة تتناوب مع القتل والانتحار والحوادث المميتة . والزوجات المظلومات والأزواج المجانين والعاشقون البهيميون هم سبب الزنى والعشق الحرام والأبناءغير الشرعيين والمؤامرات والمبارزات . وفى بعض الأحيان تنقلب مناجياته الى غناء أوبرا جدير بأن يصاحب موسيقى « ڤردى » .

وبالاضافة الى ذلك يبدو أن الشخصيات تفقد عمقها السيكولوجى كلما اكتسبت فصاحة فلسفية ، ومن آن لآخر تضيع هويتها تماما فى افكار المؤلف . بل ان بيراندييللو أشد ثرثرة حتى من شو ، ومن لمة فهو أقل منه مقاومة لايجاد شخصية المدافع أو المبرهن . فان شو قادر على أن يحتفظ بمسافة جمالية بينه وبين شخصية مثل « جون تانر » ، ولكن « لوديسى » فى مسرحية « وهو كذلك » و « دييجوتشنشى » فى « كل شيخ له طريقة » لا يمكن أن يكونا منفصلين عن مؤلفهما على الاطلاق فالمسرحية عند شو مسرحية أفكار تتغير فيها الأفكار من مسرحية الى أخرى ، وفى وسع المؤلف أن يؤيد موقفين فى آن واحد . أما عند بيراندييللو فالمسرحية أفكار قائمة على أساس مفهوم واحد خفى ، مفهوم متماسك طوال حياة المؤلف ويحظى بتأييده القلبى . ومع ذلك فان مفهوم بيراندييللو الأساسى يظل فى حد ذاته جدليا وعرضة لاندماجات وتعديلات لا نهاية لها . وقد لا تتغير حدود المنطق الجدلى ، ولكن نقطة هجوم

---

(٢) وبيراندييللو عليم كل العلم بهذا الانتقاد ، ويشير الى علمه هذا فى مسرحياته . ففى ثلاثيته المسرحية مثلا ، كثيرا ما تعقب الشخصيات على قيود المؤلف وخصوصا غموضه وسلامة طريته فى معالجة الموضوع . ويعلق أحد المتفرجين فى مسرحية « كل شيخ له طريقة » على بيراندييللو قائلا : « لماذا يعزف دائما على وتر الوهم والواقع ؟ » .
(المؤلف)

المؤلف تتغير من مسرحية لأخرى ، من فكرة الى نقيضها ، وفقا للموقف المطروح للمناقشة .

ومفهوم بيراندييللو الأساسى مأخوذ من « بيرجسون » ، واليك فحواه بايجاز . ان الحياة (أو الواقع أو الزمن) مائعة ،متنقلة،زائلة، ولا قرار لها . انها بعيدة عن نطاق العقل ، ولا تنعكس الا فى الفعل التلقائى أو الغريزة . بيد أن الانسان الذى منح العقل لا يستطيع أن يعيش بالغريزة كالوحوش ، ولا هو يستطيع ان يقبل كينونة تتغير على الدوام . فهو بالتالى يستخدم العقل لتثبيت الحيـــاة عن طريق تنظيم التعريفات . ولمـا كانت الحياة عصية على التعريف ، فان مثل هذه المفاهيم أوهام . والانســان يدرك من آن لآخـــر الطبيعة الوهمية لمفاهيمه ، ولكن لكى تكون انسانا معناه أن ترغب فى القوالب ، فكل ما لا قالب له يملأالانسان خشية وارتيابا . ان عماد فلسفة بيراندييللو هو قول « ت.س. اليوت » « ان البشرية لا تطيق قدرا كبيرا من الواقع » .

والطريقة التى يتحاشى بها الانسان الواقع هى وقف الزمان ، كما يقول « اليوت » مستطردا : « ان تكون واعيا معناه ألا تكون فى الزمان». وعن طريق ممارسة الوعى ، أو العقل ، يصل الانسان مؤقتا الى اللازمان فالكينونة فوضى ، وغير عقلية ، ومتدفقة ، ويحاول الانسان الوصول الى جوهر الأمور من أجل النظام والقالب . وهنا نستشهد مرة أخرى باليوت : « لولا النقطة الموسيقية ، النقطة الساكنة ، لما كان هناك رقص، ولا يوجد الا الرقص » . كذلك بالنسبة لشخصيات بيراندييللو لا يوجد الا الرقص ، ولذلك يعمل كل واحد على ايجاد نقطته الموسيقية الساكنة فى العالم الدائر .

والدراسة التى يستلخصها بيراندييللو من هذا المفهوم ، توصف فى العادة من خلال الاشارة الى الوجه والقناع ، وهو صراع استعاره من «مسرح البشاعة(*)» والمؤلفون الذين أسسوا هذه الحركة ــ وهم كياريللى ومارتينى ، وانطونيللى ــ يتخذون هذا الصراع أساسا لمواقف غير مألوفة يقدمونها بطريقة مضحكة . فالوجه يمثل الفرد المعذب بكل ما فيه من عقد ، والقناع يمثل القوالب الخارجية والقوانين الاجتماعية . ان الفرد يستسلم للغريزة . ولكن تحكمه أيضا مقتضيات قانون صارم ، والصراع بين الاثنين يتجاذبه فى اتجاهين متضادين . ويبدو هذا كنسخة حديثة

★ وهم Chiarelli, Martini, Antonelli وقد اورد المؤلف اسم مسرح البشاعة أو مسرح القبح بالايطالية teatro del grotesco .

(المترجم)

للصراع البطولى بين الحب والشرف فيما عدا أن الشخصية الرئيسية فى مسرح البشاعة تحاول أن توفق بين الاثنين فى وقت واحد . وهى تبعا لذلك ، ليست شخصية بطولية بل سخيفة ، ولا يكون تأثير المسرحية مأسويا أو فكاهيا بل قبيحا أو بشعا . ففى مسرحية «لويجى كياريللى» مثلا المسماة « القناع والوجه » (١٩١٦) يعلن شخص ايطالى حاد الطباع على الملأ ، أنه سيقتل زوجته اذا خانته . وعندما يجدها بين ذراعى شخص آخر ، يحجم عن الانتقام وينفيها مدعيا أنه قتلها ويقدم نفسه للمحاكمة على قتلها . هنا يحتفظ المؤلف بقناع الرعب وبوجه الحب . ولكن فى سبيل الوصول الى هذا كان لزاما على الايطالى ان ينقلب ممثلا ويؤدى دوره قدر طاقته .

ويتلقف بيراندييللو هذا التناقض بأكمله ويمضى فى صياغة أوجه متعددة له ، اجتماعية ووجودية . لأن قناع المظاهر فى مسرحياته تشكله الذات والآخرون . فالآخرون هم العالم الاجتماعى ، عالم مدين بوجوده للافتراض الزائف بأن أعضاءه تابعون لتعريفات ضيقة . قد يكون الانسان ـ كالحياة ـ عصيا على المعرفة ، وقد تكون النفس البشرية ـ كالزمان ـ فى هروب مستمر ، ولكن المجتمع يطلب اليقين ، ويحاول ان يأسر الانسان فى مفاهيمه الوهمية . وعند بيراندييللو أن كل النظم الاجتماعية ووسائل الفكر : الدين ، والقانون ، والحكومة ، والعلوم ، والأخلاق ، والفلسفة ، وعلم الاجتماع ، وحتى اللغة ذاتها . هذه كلها وسائل بوساطتها يخلق المجتمع اقنعة محاولا اقتناص الوجه المراوغ للانسان وتثبيت تعريف محدد له . وهنا يقول بيراندييللو : « لقد حاولت دائما ـ بصفة اساسية أن أبين أنه ما من شىء يسيىء الى الحياة بقدر انزالها الى مفهوم أجوف » وهو يقول فى مقال له بعنوان Umorismo (١٩٠٨) ان المفاهيم هى موت التلقائية ، والعقل يقف عاجزا ازاء الصفة الغامضة للوجود . ان لغز البشرية سيظل عصيا على فهم البشرية ، وهؤلاء الذين يريدون انتزاعه سيبوءون بالخيبة والدموع .

وعقل الانسان ـ من الناحية الأخرى ـ المحشو بالمفاهيم ، لادفاع عنده ضد هذه التعريفات الاجتماعية . فبما أن الانسان ليس على يقين من هويته ، فهو يقبل الهوية التى ينسبها اليه غيره ، يقبلها فى بعض الأحيان عن رضى شأن بطلة « كما تريدنى » ، وفى أحيان أخرى بعد تردد شأن بطل « عندما يكون الانسان ذا حيثية » . فالانسان الذى يبحث عن النفس المراوغة يراها منعكسة فى عيون الآخرين ، ويأخذ الانعكاس على أنه الأصل . وهذا التقبل لهوية مركبة فوق أخرى هو احد جوانب « مسرح المرآة » عند بيراندييللو ، وهو اسم مناسب لأن

طيف المرآة(*) يظهر فى كل واحدة من مسرحياته أو يكاد فان « لوديسى » على سبيل المثال ــ يفحص طيفه فى المرآة ويتساءل : « ما أنت بالنسبة للآخرين ؟ ما أنت فى أعينهم ؟ طيف ، يا سيدى العزيز ، مجرد طيف فى المرآة ! وكلهم يحملون معهم طيفا كهذا فى داخل انفسهم ، وهم هنا ينهكون أنفسهم بحثا عن الأطياف فى الآخرين » .. فالمعرفة ، والحقائق والآراء ، كلها خيالات ، وحتى الوعى « ما هو الا الآخرون فى داخلك أو كما يقول « ديجوتشنشى » فى « كل شيخ له طريقة » : « ان لدى كل واحد معرفة متبادلة عن الآخر ، ولدى كل واحد معرفة عن نفسه ، وهى معرفة على قدر من اليقين ضئيل لا قيمة له اليوم ، لم يكن هو يقين الأمس ، ولن يكون يقين الغد » . فى هذا العالم المنزلق تذوب الشخصية البشرية وتتغير ، والشىء الوحيد الذى تستطيع أن تكون على يقين منه هو اسمك ، كما حدث لبطل احدى روايات بيراندييللو الذى صحا ذات صباح مقتنعا بهذه الحقيقة الايجابية الواحدة .

هذه هى التضمينات الاجتماعية لتناول بيراندييللو للاقنعة . فالمؤلف الذى يتشبه دائما بالفرد المعذب ازاء العقل الجماعى ــ ثائر على العالم الاجتماعى وعلى كل امتداداته النظرية ، والتصورية ، والسننية . ولقد قال ذات مرة : « ان المجتمع شكلى بحكم الضرورة ، وبهذا المعنى أنا معاد للمجتمع ، ولكن بمعنى اننى معارض للنفاق والتقاليد الاجتماعية . ان فنى يعلم كل فرد ان يتقبل نصيبه باخلاص وتواضع وبادراك تام لعدم الكمال الفطرى فيه » . الا أن ما فى هذا التعريف من رزانة يشير الى أن ثورة بيراندييللو الاجتماعية ذات جذور وجودية . وهى بالفعل كذلك ، لأن بيراندييللو يرى أن اتخاذ الاقنعة هو العاقبة الحتمية لكون الانسان انسانا . واذا كان العالم الخارجى هو الذى يفرض القناع على الوجه فى بعض الأحيان ، فانه فى معظم الأحيان من صنع المطالب الداخلية ، واذا كان هاملت يقول « أنا لا أعرف المظاهر » فان شخصيات بيراندييللو تكاد لا تعرف شيئا آخر .

فهم جميعا يتفانون فى المظاهر ــ سواء أكانوا يعرفون ذلك أم لا ــ كدفاع ضد لوعة الشخصية المتغيرة . تقول احدى الشخصيات فى مسرحية « كل شيخ له طريقة » : « أنا دائما اخفى وجهى من نفسى ، الى هذا الحد أشعر بالخجل لرؤية نفسى تتغير » . ويتزايد الخجل على مر الزمن ، لأن خطوط الشيخوخة على قسمات الوجه تتغير ولا دواء

★ اورد المؤلف الاسم بالايطالية وهو teatro dello specchio .

(المترجم)

لها . تقول احدى الشخصيات فى مسرحية «ديانا وتودا» : (الشيخوخة هى الزمان بعد خفضه الى ابعاد بشرية ، هى الزمان عندما يكون مؤلما ونحن مصنوعون من لحم » . ويقول الكاتب المسن فى « عندما يكون الشخص ذا حيثية » : « انت لاتعرف ذلك الشيء الفظيـــع الذى يطرا على رجل عجوز ، عندما يرى نفسه فجأة فى المرآة ، عندما تكون اللوعة التى يشعر بها وهو يرى نفسه أشد من الدهشة التى يشعر بها عندما يفقد الذاكرة . أنت لا تعرف الخجل المزرى الذى ينتـابك وأنت تحس بقلب شاب تجرى فيه الدماء الحارة فى داخل جسد عجوز » فالجسد هو القلب ، ولكنه قالب يتغير تحت عين غراب البين الجائعـة : الزمان . ولكى تتمكن شخصيات بيراندييللو من وقف الزمان ، من وقف حركة الدم ، من تحديد النقطة الثابتة ، يرتدون الاقنعة آملين أن يخفوا أوجههم المخجلة بتمثيل دور ما .

هذا هو ما يعنيه بيراندييللو بكلمة Costruirsi أو بناء النفس . فالانسان يبدأ كشيء غير محدد ، ثم يصبح Costruzione يخلق نفسه وفقا لنماذج أو أدوار مقدرة من قبل . ومن ثمة فهو يؤدى أدوارا عائليـــة (زوج ، زوجة ، والد ، أم) ، وأدوارا دينية (قديس ، زنديق ، قسيس ، ملحد) وأدوارا سيكولوجية (مجنون ، عصبى ، عادى) ، وأدوارا اجتماعية (عمدة ، مواطن ، اشتراكى ، ثورى) . ومهما يكن من أمر اتقان هذه الأدوار ، فما من دور منها يكشف وجه الممثل . ذلك انها ادوار تنكرية مقصود بها أن تضفى هدفا وقالبا على وجود غير ذى معنى ، انها أقنعة فى ملهاة أوهام لا حدود لها .. أما الـــذات الحقيقة فلا تتجلى الا فى لحظة من لحظات الغريزة العمياء ، تلك الغريزة التى لها من القوة ما تخرق به كل الشرائع والمفاهيم (٣) . ولكن حتى عندما يحدث هذا تكون الذات عندنقطة التغير . ومن هنا يرفض بيراندييللو أن يجعل من الشخصية مثلا أعلى كما يفعل الثوار الخلاصيون ، فهو يرى ان الشخصية تظـل تركيبا وهميا . وبدلا من ذلك يركز على تفكك الشخصية فى وســـط الأغلال والحبوط ، انها ثورة وجودية فى نموذج ساخر . ان الانســـان

---

(٣) لما كان بيراندييللو يؤمن ايمانا راسخا بقوة الغريزة الجنسية ، فقد شبهه أحد تلاميذه المخلصين وهو « دومنيكو فيتورينى » بغريمه « دانونسيو » . وقد ردبيراندييللو على ذلك ردا مفيدا فقال : «لا.لا. ان دانونسيو أصبح لاأخلاقيا لكى يعلن تمجيد الغريزة أما أنا فاقدم هذه القضية الفردية لكى أضيف برهانا آخر على مأساة كون الانسان بشرا . ان دانونسيو يعتز بالشر ، وانا آسى له » . ومعنى هذا فى الاصطلاح الثورى ، ان دانونسيو خلاصى ، وبيراندييللو وجودى .

(المؤلف)

عند براندیللو یتمتع بحریة ، ولکن حریته لا تطاق . انها تسیر به نحو الضیاع والخواء . واذا کان هو ینغمس فی الواقع فی بعض الاحیان عن طریق عمل غریزی تلقائی ، فهو فی معظم الاحیان یحتمی من الواقع فی وهم مفید : « أن ازدیاد الصراع فی سبیل الحیاة » أو Umorismo کما یسمیه بیراندیللو « یعنی ازدیاد الحاجة الی تبادل الخداع » .

أن لذلك تضمینات مسرحیة هائلة ، فان بطل بیراندیللو ما هو الا ممثل ، انه شخصیة متنکرة . ولکن بیراندیللو یوسع هذه التضمینات الی ابعد من هذا . فاذا کان بطله ممثلا ، فهو کذلك ناقد یحکم بقسوة علی نفسه وهو یؤدی دوره . فان « لیونی جالا » یقول فی « قواعد اللعبة » : « نعم أنا أضحك أحیانا وأنا أرقب نفسی تقوم بهذا الدور الذی فرضته علی نفسی ... » . فی عصر الیزابیث نجد أن الشخصیة المتنکرة تواقة الی حمایة تنکرها من الآخرین . أما عند بیراندیللو فهی تواقة أیضا الی حمایته من نفسها . ولکن العقل ، الذی خلق القناع ، یفضح طبیعته الوهمیة فلیست المرآة العاکسة فی « مسرح المرآة » هی عین العالم فحسب بل هی العین الداخلیة أیضا ، یقول بیراندیللو :

> عندما یعیش الانسان فهو یعیش بدون أن یری نفسه ، ضع أمامه مرآة لکی یری نفسه وهو یعیش . فهو اما ان یدهش لمنظر نفسه ، واما ان یدیر عینیه بعیدا لکیلا یری نفسه ، واما أن یبصق علی صورته فی اشمئزاز ، واما أن یقبض یدیه لیحطمها موجز القول ان ذلك یؤدی الی أزمة ، وهذه الأزمة هی مسرحی .

وفی موضع آخر یقول بیراندیللو : « اذا نحن قدمنا أنفسنا الی الآخرین کترکیبات مصطنعة بالنسبة الی ما نحن علیه فی واقع الأمر ، لکان من المنطقی عندما ننظر الی انفسنا فی المرآة ان نری زیفا منعکسا علیها فی ثبات یجعلها لا تطاق ویجعلها أشد أزعاجا » .. لهذا السبب نجد شخصیة مثل « بالدوفینو » فی « مباهج الأمانة » تصاب «بغثیان لا یوصف من الذات التی أنا مضطر الی بنائها واظهارها فی العلاقات التی یجب علی أن أقیمها مع رفاقی فی البشریة » . واذا کانت شخصیات بیراندیللو ترید أن تکون ثابتة فهی ترید ایضا أن تتحرك .

ولقد ظل الصراع بین المظهر والواقع ، أو بین الفن والطبیعة ، موضوعا تقلیدیا فی الأدب الغربی منذ بدایته . فقد کان الکتاب الانجلوسکسونیون بصفة عامة یؤیدون الواقع ، والکتاب اللاتینیون بصفة عامة یؤیدون المظاهر . فالشخص الجاف الصریح الذی لا یخفی مشاعره

الصحيحة هو شخص انتقادى فى بعض اتجاهات الدرامة والهجاء الانجليزيين ،بينما الآداب الفرنسية والأسبانية والايطالية أشد تساهلا فى أغلب الأحوال مع الشخص المجامل الذى يعرف كيف يتحكم فى مزاجه ويخفى رغباته . فعندما يتنكر « ياجو » الايطالى ، يتخذ مظهر جندى أمين فقط . وعندما يدخل « كاره البشر » Misanthrope عند « موليير » الى الدرامة الانجليزية يصبح هو الرجل الصريح Plaindealer عند « وشرلى » . والصراع بين الفن والطبيعة فى درامة بيراندللو — من الناحية الأخرى — يترجم الى صراع بين الحياة والقالب ، فى حين تصبح المظاهر أوهاما ، ولكن الصراع عنده يكون جدلا منطقيا حقيقيا لأن بيراندللو يثير العطف على الانسان الذى يحاول الاختفاء من الواقع والعطف على الانسان الذى يحاول الارتماء فيه من جديد . فالحياة والقالب ، الواقع والوهم ، متعارضان ، ولكنهما قطبان توأمان للوجود الانسانى .

كذلك يتراوح بيراندللو ازاء قدرة العقل . فان فلسفته التى تقوم على الاعتقاد بأن المعرفة الحقيقية مستحيلة المنال ، فلسفة معادية للفكر الى حد بعيد ، ومع ذلك فعن طريق الفكر يصل الى استنتاجاته . وتكثر فى مسرحيات بيراندللو أمثال هذه التناقضات . فالعقل عزاء للانسان ولعنة عليه فى آن واحد ، فهو يخلق هوية زائفة تستطيع أيضا أن تدمر وهى تضع الأقنعة على الأوجه ثم تنزعها . تحت عين العقل الباردة تتمدد الأنا الانسانية وتنكمش ، تقام ثم تهدم . والشخصية المختفية عند بيراندللو هى مخلوق مظاهر وأوهامه من صنع فكره . ولكن له أيضا المقدرة على الغوص فى واقع أعمق ، عن طريق الفكر . انه يهرب من الحياة الى القالب ، ومن القالب الى الحياة . أو اذا شئت استخدام المصطلحات المسرحية ، فان الممثل المرتجل يقضى ساعته على المسرح فى اختيال وتألق قبل أن يتلقفه الناقد فى غير رحمة ويرسله الى المرآة فى غرفته وهو ينتحب على أدائه غير الأصيل .

ولعل هذا يبدو لغزا مستحيلا ، أو تدريبا فلسفيا شاقا أكثر منه مسرحيا ، ولكن موضع العجب هو عدد المواقف الفعالة التى يستطيع بيراندللو أن يخلقها من مثل هذه التأملات . ذلك أن مفهوم بيراندللو يتخذ دائما شكل صراع ، ويظل الصراع لب مسرحه وتتخذ هذه الصراعات شكلا داخليا وخارجيا وفقا للجانب الآخذ فى الصعود من جوانب ثورة بيراندللو . فبيراندللو كثائر وجودى يرتاد الأدوار التى يؤديها البشر لكى يهربوا من الحياة ، هنا تتحول الثورة الى الداخل لتكون ثورة على خداع الوجود البشرى . وهو كثائر اجتماعى يهاجم الفضوليين

والنمامين ، والمتجرين بالفضائح الذين يظنون أن في وسعهم فهم لغز الانسان الذى لا يعرف ، هنا تتحول الثورة الى الخارج لتكون ثورة على العالم الخارجى الفضولى . ومستويا ثورة بيراندييللو يسيران على وجه العموم فى خطين متوازيين فى مسرحياته ، وتبعا لذلك فان لمسرحياته « تخطيطا مكانيا » كما يقول أريك بنتلى ، يتكون من « مركز للآلام فى داخل محيط من الفضوليين ، وهذا هو نموذج القرية فى جزيرة صقلية» .

ونتوسع بعض الشيء فى هذا الوصف فنسمى من يقف فى الدائرة الخارجية « آلازون » Aalzon أو المحتال أو المهرج ، ومن يقف فى المركز «أيرون» Eiron أو الهارب من الذات ، وهما مصطلحان أقصد من ورائهما توضيح القرابة بين شخصيات بيراندييللو وأقنعة الحيوانات فى ملهاة أرسطوفانيز وفى « الكوميديا ديللارتى » (٤) . فالآلازون فى الملهاة التقليدية يتمثل ــ كما يقول « نورثراب فراى » ــ « فى العالم المغرور أو الفيلسوف المخبول » . ولكن الآلازون فى مسرحيات بيراندييللو هو نائب عن مجتمع منظم ، وغالبا ما يكون منتميا الى واحد من نظمه : العلم ، أو البيروقراطية ، أو الدولة . فهو أحيانا طيب ، وأحيانا اخرى موظف صغير ، أو رجل شرطة ، أو رجل مباحث ، انه دائما متظاهر ، ويرجع تظاهره الى كونه يظن نفسه رجلا حكيما عندما يكون هو فى الواقع أحمق . أما الأيرون فهو فرد معذب يخفى سرا خاصا تحت قناع المظاهر . وهو فى بعض الأحيان لا يشعر بأنه يرتدى قناعا ، وهو فى هذه الحالة لا يكون الا شخصا معذبا يثير الشفقة ، أو كبش فداء . وهو فى أغلب الأحوال رجل ذو حكمة فائقة لأنه ــ مثل سقراط (الأيرون الأصلى) ــ « يعرف أنه لايعرف شيئا » . واذ يطارده ويعذبه مضطهدوه « الآلازونات » المحتالون ، يرد عليهم بالتهكم الجاف ، فالضحك الساخر هو سلاحه الوحيد . وكما يقول « دييجو تشنشى » فى « كل شيخ له طريقة » : « أنا أضحك لأنى أخضعت قلبى للعقل حتى جف .. أنا أضحك بطريقتى الخاصة ، وتهكمى يصيبنى أنا قبل أن يصيب أحدا آخر » فهو من ثمة ، ساخر بالمعنى اليونانى الأصلى لكلمة Dissimulation أو التظاهر الخادع ، أى التظاهر بالجهل عن عمد .

---

(٤) كان « ف . ل . كورنفورد » أول من طبق هذه المصطلحات على أرسطوفانيز فى كتابه « أصول ملهاة الآتيك » ويطبقها « فراى » فى كتابه « تشريح النقد » على الأدب عامة . أما بيراندييللو الذى كان على علم بأقنعة الحيوانات فى الملهاة التقليدية فيستخدمها ــ فيما أرى ــ بطريقة أكثر وعيا من غيره من كتاب الغرب .

(المؤلف)

ويبدأ الصدام بين الفريقين عندما يحاول الآلازون نزع قناع الآيرون، وهي محاولة تؤدي الى عواقب مأسوية وملهوية معا . فان السقوط الوقح على أسرار الآخرين قد يكون خطرا من ناحية لأن وهم الآيرون لازم لحياته ، كما أن محاولة كشف الذات السرية لشخص آخر أمر مستحيل الى حد يدعو الى الضحك من ناحية أخرى لأن الوجه الذى تحت القناع لا يمكن معرفته . فالفعل الملهوى اذن يسير على طول المستوى الاجتماعى للمسرحية حيث يبوء الآلازون بالفشل فى فضوله وتتحول حالته من المعرفة الى الجهل ، ومن الملاطفة المصحوبة بالغرور الى الحيرة المذهولة . أما الفعل المأسوى فيسير على طول المستوى الوجودى للمسرحية حيث يساق الآيرون تحت ضوء مؤلم يعمى الأبصار ويسبب له أزعاجا وألما مروعين . أما عن المؤلف فان محاولاته الأدبية تجعله « آلازون » ، لأنه مادام يكتب عن الآيرون فهو يتدخل فى شئونه الخاصة . (٥) ولكن لهجته لهجة آيرون لأنه بتشبهه المتعاطف بمن يتعذبون ، يعبر عن ازدرائه الساخر للفضوليين الاجتماعيين .

ومن أشهر المسرحيات فى هذا الصدد ـ ان لم تكن أكثرها فنا ـ مسرحية « وهو كذلك » التى كتبها بيراندييللو فى عام ١٩١٧ . ان زعيم الآلازونات هنا هو « كومنداتورى آجازى » ، بيروقراطى فى بلدة صغيرة يؤيده فى تهريجه واحتياله أفراد أسرته وأسرة أخرى ومدير الشرطة والمأمور . والمعذبون هم جيرانهم : سنيور بونزا ، وزوجته ، وحماته سنيورا فرولا . لقد كان السلوك غير العادى لهذه الأسرة مثار فضول . لماذا لا يسمح أبدا لسنيورا فرولا بزيارة ابنتها ؟ وهؤلاء الجيران يشعرون بالغيظ بنوع خاص لأنهم هم أيضا لا يسمح لهم بدخول بيت آل بونزا على الرغم من أن بونزا مرءوس لآجارى .

وباطراد المسرحية ، وباستجواب بونزا وسنيورا فرولا عن سلوكهما، يزداد اللغز كثافة . يقول بونزا انه حظر على حماته أن تتخطى باب بيته لكى يحفظ عليها سلام عقلها . ويزعم أن ابنتها ماتت فى زلزال وأن بونزا تزوج امرأة أخرى . ولكن عندما اختل عقل سنيورا فرولا وأبت

---

(٥) فى مسرحية « كل شيخ له طريقة » ينسب بيراندييللو هذا الدور لنفسه ، فهذه « كوميديا ذات مفتاح » قائمة على اشخاص احياء يقاطعون فى وسطها بعض الشخصيات الممثلة على المسرح ، وتنطلق شائعة بأنهم صفعوا بيراندييللو على وجهه وراء الكواليس يصيح واحد منهم : « يالله العار ! هذا تشهير بشخصين على الملأ ـ الشئون الخاصة لشخصين تتعرض لسخرية الجمهور ! » . يتضح اذن من هذه المسرحية ذات المفتاح أن بيراندييللو يعطى نفسه دور آلازون فضولى .

(المؤلف)

أن تصدق هذه الحقائق ، أدخل بونزا البهجة على نفسها بأن جعلها تظن أن ابنتها مازالت على قيد الحياة . أما سنيورا فرولا فتقول أن بونزا هو المجنون ، فهو قد اقنع نفسه بأن زوجته الأولى قد ماتت، ولكي تدخل الحماة البهجة على نفسه جعلته يتزوج ابنتها مرتين . ومما يزيد الأمر خلطا واضطرابا أن كلا من الشاهدين يعرف رواية الآخر للأحداث ولكنه يسعى بكل رفق ورحمة للابقاء على وهم الآخر .

هذا في حين أن أسرة آجازى وحلفاءها منهمكون فى محاولة اكتشاف حقيقة الأمر . انهم يقدمون أنفسهم « كحجاج متعطشين الى الحقيقة » بينما هم فى الواقع « زمرة من النمامين » ، يسترقون الأسرار ، ينقبون عن الحقائق ، ويخلقون مواجهات أليمة . وأخوزوجة آجازى « لامبرتو لوديسى » هو وحده الذى يستهجن هذا التدخل فى حياة الآخرين . ان اسرة بونزا هى كبش فداء ، فهم سلبيون . ضحايا ، لا علم لهم بما يجرى ، وبذلك يصبح لوديسى هو الناطق بلسانهم ، انه آيرون المسرحية ، وعلى ضحكته التهكمية تنزل كل ستارة . ان الحقيقة فى نظر لوديسى بعيدة المنال بعدا ازليا ، بينما الواقع مأدبة متنقلة يأخذ كل واحد عينة منها من على مائدته هو . وبينما يمضى المهرجون فى استجواباتهم وتحقيقاتهم ، ويقدمون المستندات والأرواق الرسمية ومع ذلك يظلون فى حيرتهم ، يؤكد لوديسى أن الحقائق لا تسهم فى الأمر بشىء ، لأنها تدع الأمور على ما كانت عليه من غموض من قبل . يقول : « نعم ، أنا أسلم بأنك اذا استطعت الحصول على شهادة وفاة أو قسيمة زواج أو شىء من هذا القبيل ، فربما استطعت ان تشبع فضولك الغبى . ولكنك لسوء الحظ عاجز عن هذا . والنتيجة المترتبة على ذلك أنك فى مأزق غير عادى تواجه فيه عالما من الخيال من ناحية، وعالما من الواقع من ناحية اخرى ، وانت لا تستطيع تمييز احدهما من الآخر ».

وفى النهاية يؤتى بالشخص الوحيد الذى يستطيع أن يفسر هذا اللغز وهو سنيورا يونزا ، لتدلى بشهادتها « وهى ترتدى ملابس الحداد ... ووجهها مختف وراء نقاب أسود كثيف يكشف عماتحته». ان النقاب هو قناعها ، ولكن النقاب يظل على وجهها ، ويظل القناع يخفى الوجه . وتعلن سنيورا بونزا أنها ابنة سنيورا فرولا ، وأنها كذلك الزوجة الثانية لسنيور بونزا . لقد صارت بناء مركبا شيدته مطالب الآخرين : « أنا هى من تعتقدون أنها هى » ... وفى نفسها « أنا لا شىء » . والقناع المفروض من الخارج يتغير وفقا لعين الرائى، فى حين يظل الوجه لغزا مبهما .

وليس فى المسرحية ـ كما لاحظ « اريك بنتلى » ـ ما يشير الى عدم صحة أية من الروايات التى وردت . بل ان المسرحية احتجاج على « المتجر بالفضائح ، والصحفى المتجسس ، والمحلل النفسانى الهاوى »، ونستطيع أن نضيف اليهم الأخت المنتحبة ، والمصور الصريح ، والمحقق البرلمانى ، هؤلاء الذين يتجسسون على أسرار الآخرين فى نزق ورعونة. وفى مسرحية « وهو كذلك » لا يمكن حماية هذه الأسرار الا باخفائها. فان سنيور بونزا يقول : « أن هنا كوارث لابد أن تبقى سرا ، والا فلن يجدى الدواء الذى اهتدت اليه رحمتنا » ويستنتج البروفيسور بنتلى من ذلك أن بيراندللو يؤمن بوجود الحقيقة الموضوعية . وقديكون الأمر كذلك . ولكن بيراندللو يبين مرة بعد أخرى ، فى مسرحياته التالية ، أن العقل المتسائل لا يستطيع أن يقتنص هذه الحقيقة لأنها فى حالة تدفق مستمر وتختلف باختلاف الفرد . والأمر مقتصر فى « وهو كذلك » على الاشارة الى هذه الشكوى الوجودية ، وهى بعدذلك تدفن تحت وابل من الهجو الاجتماعى . وبدلا من أن يقوم بيراندللو بتطوير فلسفته بما فيها من تضمينات أعمق،يمضى فى قصده من ثورته الاجتماعية ، وفى النهاية يتحاشى المأساة التى كانت تنذر بالحدوث . وبعد أن يتأكد لكباش الفداء حقها فى السرية ، وبعد أن تظل أسرارها خافية على النمامين والطفيليين ، يختفون فى الظلام ، فى حين تقف الآلازونات تائهة من الدهشة ، تسلقها ضحكات الآيرون الوحشية .

ان مسرحية « هو كذلك » تجربة تقليدية على طراز البشاعة . فهى كتعبير عن الثورة الاجتماعية ، لها قوتها ومناسبتها ، ولكن الانقسام بين كبش الفداء والآيرون ، بين المتعذبين والناطقين بلسانهم ، يدل على أن بيراندللو لم يبلغ بعد حد الكمال فى تركيبه . كما أن بروز « لوديسى » ـ المدافع ـ يدل على أن بيراندللو فى هذه المرحلة المبكرة أقل اعتناء باعداد موضوعاته اعدادا دراميا منه باعلانها بصراحة . ولكن بيراندللو يستغنى عن المدافع تماما فى مسرحية « هنرى الرابع » ، ويجسد أفكاره فى تشبيه مسرحى رائع ، ولا يركز على العالم الاجتماعى للمهرجين المذهولين بقدر ما يركز على العالم الوجودى للمتعذب الرئيسى . ومن هنا اصبح هذا العالم خصبا ومتنوعا بشكل رائع . فالشخصية الرئيسية للمسرحية كبش فداء وآيرون معا ، كلاهما شخص حى وتشخيص بليغ، كلاهما ميكانيكية الفعل ومصدر الأفكار . ففى شخصية هنرى نجد أن تأملات بيراندللو فى الصراع بين الحياة والقالب ، وفى خداع الهوية ، وفى ثورة الانسان على الزمان ، هى تأملات تبلغ منتهاها فى قوة مرعبة . ذلك أن هنرى هو قصارى مفهوم بيراندللو للقناع والوجه ، مثلما هو تجسيد لأفكار بيراندللو (التى

تطورت بشكل أفضل فى مسرحياته المسرحية *) عن عالم الفن اللازمانى. فان هنرى بمحاولته تثبيت حياته المتغيرة فى قالب ذى معنى يبرز «ممثلا» و «فنانا» ، و «مجنونا» ، والى جانب ذلك يمتلك ذهنا غير عادى ينعكس على الثلاثة جميعا .

وتركيب المسرحية ـ وهو تركيب سيصبح أساسا فى جميع أعمال بيراندييللو ـ يقوم على قصة « تاريخية » فى نطاق « فلسفى » . والخط التاريخى هو كما يلى : هنرى الرابع (كما يسمى فى المسرحية كلها) نبيل ايطالى لعبت عليه الحياة حيلة قاسية . فمنذ عشرين عاما عندما كان مولعا بالتمثيل ، ظهر فى أحد المواكب وهو يرتدى زى الامبراطور الرومانى المقدس فى العصور الوسطى الذى طرده جريجورى الرابع من الكنيسة واجبره على أن يسير حافى القدمين الى « كانوصا » لاعلان ندمه وتوبته . وقد تعثر حصانه بعد أن وخزه من الخلف ـ كما نعرف فيما بعد ـ غريمه « بيلكريدى » ، وسقط هنرى فاصطدمت رأسه بصخرة . وافاق هنرى متوهما أنه هنرى الرابع حقيقة . لقد أصبح الموكب حقيقته الواقعة . وتقول عشيقته السابقة «دونا ماتيلدا» : « لن أنسى هذا المنظر ابدا ، كل أوجهنا المقنعة تبدو مرعبة تحملق فيه ،وعلى وجهه ذلك القناع الذى لم يعد قناعا بل جنونا « مجسدا » . لقداغتصب القناع الوجه واستولى عليه . وانقلب الممثل مجنونا وضاعت كل المسافة بينه وبين دوره . واذ يستمر هذا الهذيان ، يستأجر ابن أخته «شارل دى نوللى » رجالا ليقوموا بأدوار مستشارى هنرى ورجال حاشيته . وقد ظلوا طوال العشرين عاما التالية يؤدون ادوارهم التأييدية فى مسرحية استبدل بها هنرى الممثل الرئيسى حياته بدون قصد .

غير أن هنرى لم يكن مجنونا الا فى خلال اثنى عشر عاما فقط من هذه الأعوام العشرين ، وبعد ذلك عاد اليه وعيه . ولكنه استعاد عقله مع ادراك فظيع لكونه خدع عن شبابه . لقد نام حياته فى حلم طويل ، وقد صحا الآن وهو أشيب من الداخل ومن الخارج ، على وشك أن « يصل ـ كذئب جائع ـ الى مأدبة انفضت فعلا » . واذ يلح عليه جوعه، لا يهدأ ، يصمم على أن يثأر لنفسه من الزمان برفضه العودة الى الزمان . انه سيمثل دوره مرة اخرى ، ويحتفظ بقناعه ويعيش فى جنونه « فى أشد حالات الوعى وضوحا » . وهذا الوعى شبيه بمرآة يحتفظ بها

★ المقصود بذلك المسرحيات التى تقوم فيها الشخصيات بتمثيل أدوار من داخل ادوار فهى مسرحيات فى داخل مسرحيات .

(المترجم)

امامه دائما ، يراها كل شخص آخر . لقد انقلب الممثل مجنونا ، والآن ينقلب المجنون ممثلا ، فى ثورة على الوجود نفسه .

لقد أفلح هنرى فى الهروب من الزمان بدخول التاريخ ، الذى هو زمان متجمد . لقد اقتفى الخطوط العريضة لخطة مكتوبة فعلا ، ومقدرة من قبل ، وسبق تقريرها ، باحثا ــ مثل «ييتس» فى « الابحار الى بيزنطة » ــ عن دهليز يؤدى الى دنيا الخلود . ان رد «ييتس» على انسياب الحياة المضنى هو تصور عصفور ذهبى فوق غصن ذهبى فى بلد اسطورى يتوقف فيه الزمان . أما هنرى فيجد العزاء عن كآبته ويأسه بأن يجعل من نفسه شخصية تاريخية ، ثابتة لا تتغير . ان هنرى ببقائه هنرى الرابع فى السادسة والعشرين من عمره ، « وكل شىء مقرر ، وكل شىء مستقر » ، لا يعانى أبدا من أفظائع الشيخوخة . فهو معلق بثبات فى لحظة خالدة مثل صورته الشابة بالزى الرسمى المعلقة فى قاعة العرش الى جانب صورة « دونا ماتيلدا » الشابة . والآن اذ يؤدى هنرى دورا تنكريا ومع ذلك يظل خارج نطاق التنكر ممتلكا ذلك الوضوح القدرى لجنونه البين ، يتنقل خلال الحياة شاعرا بالاطمئنان الفائق الذى يخامر شخصا يعرف ما حدث من قبل وما سيحدث من بعد . ان الصدف ، والأحداث ، والمناسبات العارضة ، وحيل الزمان ، لم تعد تصيبه بشىء . فهو بتعطيله حريته فى التصرف تعطيلا ارادياً ، انتقل من الزمان الى اللازمان ، الى تلك النقطة الثابتة حيث يدور الرقص .

والرواية التى يرويها هنرى منسوجة فى المسرحية ببراعة ولا يفك خيوطها ذلك الشد والجذب اللذان تقوم بهما جماعة أخرى من فضوليى بيراندييللو . والذين يمثلون الآلازونات أمام هنرى الأيرون ، هم عدد من الأطراف المعنية الذين يراقبون هذا « المجنون » آملين أن يبرئوه من جنونه ، وهم : « دونا ماتيلدا » عشيقته القديمة ، و « تيتو بليكريدى » عشيقها الحالى ، و « شارل دى نوللى » ابن أخت هنرى ، و « فريدا » الابنة الجميلة لماتيلدا ، وطبيب أمراض عقلية اسمه « دكتور ديونيزيوس جينونى » . وتتعرض هذه الشخصيات لاحتقار هنرى وبيراندييللو ، ولكن طبيب الأمراض العقلية يتعرض للسخرية والهجو بنوع خاص . فهو « عالم مغرور » على ثقة تامة بقوته الشافية ، انه دجال متشدق ، صورة كاريكاتورية للطبيب الكفء ، انه طبيب مأخوذ من الكوميديا ديللارتى . وهنرى بالنسبة اليه ليس سوى حالة ، موضوع صورى اكثر منه كائنا بشريا معقدا . ولكن هذا النوع من التعريف ــ كما هى الحال دائما عند بيراندييللو ــ يصبح اهانة للنفس البشرية . ان هنرى يصيح : « كلمات ، كلمات يستطيع أى واحد أن يفسرها كما يشاء !.. .. هكذا يتكون

الراى العام ! وهى تعطى لفكرة خاطئة عن شخص يجد نفسه ذات يوم موصوفا بواحدة من تلك الصفات التى يرددها كل الناس مثل: «مجنون» و « غبى » .

واذ يصف « جينونى » هنرى هذا الوصف ، يقول انه والآخرين يدخلون الى جنون هنرى بقصد ملاحظته عن كثب . ولما كان هنرى «يعير الملابس انتباها أكثر مما يعير الأشخاص » ، فهم يرتدون ملابس تلك الفترة ، مظهرين جنون الملابس . وكل يدعى انه شخص ما فى حياة هنرى التاريخى : راهب بندكتى (بيلكريدى) ، رئيس دير كلونى « جينونى » والدوقة « آديلاد » أم ملكة هنرى (ماتيلدا) . وفى اثناء المقابلة الملكية التى تلى ذلك ترتاب ماتيلدا وبيلكريدى فى أن يكون هنرى قد عرفهما . وهو قد عرفهما فعلا . ولكنه يمضى فى تمثيل دوره الى حد الكمال . ويقول دى نوللى : « لقد جعله الجنون ممثلا عظيما » ولكن ما من أحد منهم يدرك مقدار براعة تمثيل هنرى . ذلك أن هنرى لايمثل دور هنرى الرابع فحسب ، وانما هو ايضا يؤدى دور هنرى الرابع العجوز الذى يؤدى بدوره هنرى الشاب الموجود فى الصورة والذى يرجو أن يتحرر منه . أن هنرى بشعره المصبوغ وخديه المتجعدين يقوم بالتنكر من داخل تنكر . ان الأقنعة تتكاثر أو تتوالد دفاعا ضد شكل الحياة المتغير :

امراة تريد أن تكون رجلا .. رجل عجوز يريد أن يعود شابا .. كلنا ثابتون بحسن نية فى مفهوم معين عن أنفسنا . ومع ذلك يا سيدى ، فبينما تحتفظ بذاتك فى مكانها متمسكا أشد التمسك بعادتك المقدسة ، يفلت من بين يديك ، يتسرب منك كما .. كما تتسرب الأفعى .. شىء لا تلحظه : هو الحياة يا سيدى . الم يخطر على بالك أبدا ياسيدتى أن تجدى ذاتا أخرى فى ذاتك ؟ أكنت دائما أنت نفسك على الدوام ؟

واذ ينتقل هنرى ببراعة من ذات الى أخرى ، ويتحدث فى ابهام عن مؤامرات حقيقية ومتخيلة ، يثير البلبلة فى المتطفلين ويحول المرآة صوبهم ، ويبصق عليهم فى احتقار صائحا : « مهرجين ! يستطيع اى واحد أن يخدعهم بأى شىء » . فبينما تراقب الالازونات الآيرون ، يراقب الآيرون الالازونات ، وبعين مدربة خير تدريب . ويقول لخدمه : « وانتم مندهشون لأننى أنزع عنهم أقنعتهم المضحكة الآن ، كما لو لم أكن أنا الذى جعلتهم يرتدون الأقنعة ليشبعوا رغبتى فى تمثيل دور الجنون ! » . لقد ثبت بوضوح تفوق الآيرون . والالازونات تؤدى دورها وفقا لتنكر هنرى مفتقرة الى الذكاء الذى يجعلها تبتكر تنكرها هى . وميزة هنرى عليهم هى علمه بأن الحياة نفسها مجنونة، وأن من يسمون العقلاء يعيشون

جنونهم « بدون أن يعرفوه أو يروه » . وهكذا يعكس بيرانديللو الأفكار المقبولة عن العقل والجنون بتناقض مأخوذ من صميم فلسفته . فان يعيش الانسان فى عالم لاشىء فيه مستقر ويصبح فيه الانسان شيخا ، لهو الجنون بعينه ، فى حين أن « جنون هنرى الواعى » هو أسمى أنواع الحكمة ، فهو يقول : « هذه حياتى ! مختلفة جدا عن حياتك ! حياتك ، الحياة التى تصير فيها شيخا .. »

وعندما تحاول الآزونات اعادة هنرى من التاريخ الذى يحتمى به الى عالمهم ، يؤدى تدخلهم هذا ، كالعادة ، الى عواقب أليمة . فالطبيب الذى يقارن هنرى بساعة توقفت عند وقت معين ، يستعد لاصلاح العدة عن طريق « حيلة عنيفة » . فهو سيأتى بفريدا التى تشبه أمها عندما كانت شابة شبها غير عادى ، فترتدى الزى الذى فى الصورة وتضعها بجسمها المتحرك الناطق فى الاطار . وينذره بيلكريدى بأن الصدمة التى سيصاب بها هنرى عند جذبه عبر وهدة ثمانمائة عام قد تكون من القوة بحيث « تضطر الى جمع اشلائه فى سلة » . ولكن جينونى الذى لايتزعزع اطمئنانه ، يمضى فى خطته الخطيرة .

وفى بداية الفصل الأخير نجد قاعة العرش قد أظلمت ، واتخذ الممثلون اماكنهم : فقد اتخذ الشخصان الحيان ، فريدا وشارل دى نوللى ، مكان صورتى ماتيلدا وهنرى . وعندما يدخل هنرى القاعة وتناديه فريدا برقة فى الظلام ، تكون الصدمة من القوة بحيث يكاد يغمى عليه . ويظن الطبيب أنه كان على حق لأن هنرى شفى ، ولكن هنرى يسارع بالكشف عن أنه «شفى» منذ ثمانية أعوام ، وأن تلك « الحيلة العنيفة » كانت تخبطا طائشا احمق : « هل تدرى أيها الطبيب انك لبرهة غامرت بجعلى مجنونا من جديد ؟ يا الهى .. صورة تتكلم .. » . واذ يمعن هنرى فى تدبير ثأر رهيب ، ينبىء زواره بقراره أن يمثل دور المجنون لكى ينسحب من الحياة ، « ذلك التنكر المستمر الدائم الذى نحن فيه قراقوزات لا ارادية عندما نرتدى ، بدون ان ندرى ، قناع ما نبدو عليه .. »

ولكن الحياة تجذبه اليها ثانية ، رغم ارادته ، على شكل غريزة لاتقاوم . ففى فريدا يجد غرامه القديم ماتيلدا وهى ماتزال غضة فتية . نعم ان الزمان يقتل ، ولكن الزمان ، أيضا ، قام بمعجزة فأحيى ما قتل . فاذا ما عادت اليه عاطفته ، تبخر فى لحظة كل ما لقيه من غدر وخيانة خلال العشرين عاما الأخيرة . « أوه ! يامعجزة المعجزات ! ياأعجوبة الأعاجيب ! الحلم حى فيك ! بل أكثر من حى فيك ! كانت صورة تلك التى كانت تتأرجح هناك ، وقد جعلوك تعودين الى الحياة» . ان ماتيلدا عجوز هرمة ولكن فريدا هى تحقيق الحلم اللازمانى . ويفقد هنرى سيطرته على نفسه لأول مرة ، فيهم باحتضان فريدا بين ذراعيه « وهو يضحك

ميلودرامية . يتدخل بيلكريدى صائحا يقول ان هنرى ليس مجنونا ، فيضربه هنرى بالسيف فيخترق جسده . وعندما تفر الآزونات مذعورة ويموت بيلكريدى خارج المسرح ، يبقى هنرى وحده مع رجال حاشيته يتأمل « حياة التنكر التى ساقته الى الجريمة » . واذ يضطره هذا التصرف الى العودة الى دور المجنون ، يصبح سجينا فيه الآن . لقد طمس القناع الوجه فمحاه . واذ يجذب خدمه حوله لحمايته يتبين أن التاريخ قد صار سجنا له ، وأنه الآن تائه الى الأبد بين ممراته الخبيثة : « هانحن ... معا ... الى الأبد » .

ان « هنرى الرابع » هى بدون جدال اروع ما كتب بيراندييللو ، فهى عمل فنى مركب ، تبرز فيه الموضوعات من الفعل بطريقة طبيعية ، لاهى متقطعة ولا هى زائدة عن الحاجة ، ومع ذلك فهى فى الوقت نفسه موضحة بفصاحة وترابط . كما أن بيراندييللو وجد فى هنرى شخصا يجمع أكمل الجمع بين الآيرون وكبش الفداء ، شخصا يمثل ، ويتعذب ويقتل ، ويخلق ، شخصا يستطيع أن يعلن أفكار المؤلف عن الحاجة الى حماية الأسرار من الفضوليين المتطفلين ، وعن غرور العلم ، وعن احتماء الانسان من الواقع القاسى بالأوهام المفيدة . وفى هنرى أيضا صور بيراندييللو عزلة البشر المخيفة ، قابعين فى مواقع من الفولاذ ، عاجزين دواما عن أن يعرف احدهم الآخر او يتصل احدهم بالآخر . ان هنرى عند بيراندييللو ـ مثل « شلنك » عند بريشت فى « فى غابة المدن » ـ يرقب الأجيال الجائعة وهى تحملق ببرود ، كل منها فى عينى الآخر . ان هنرى يقول لحاشيته :

> لا أريد منكم أبدا أن تفكروا ـ كما فكرت أنا ـ فى هذا الأمر الفظيع الذى يسوق الانسان الى الجنون ، لأنك اذا كنت الى جانب شخص ما ونظرت الى عينيه ـ كما نظرت أنا يوما ما الى عينى احد الأشخاص ـ فكأنك متسول واقف أمام باب لن يفتح لك أبدا . لأن هذا الذى سيدخل لن يكون أنت ابدا بل شخصا مجهولا لك ، بدنياه المختلفة التى لا يمكن اختراقها .

و « هذا البؤس الذى ليس قاصرا عليه ، بل هو بؤس كل الناس » كمايقول المؤلف فى ارشاداته المسرحية ، هو خير تعبير من بيراندييللو عن غضبه على الوجود ، هو مصدر فلسفته ومسرحياته معا . وفى « هنرى الرابع » يفلح بيراندييللو فى النهاية فى تحويل الفكر الى عاطفة حقيقية ، جاعلا من ثورته الوجودية مناسبة لمسرحية مستغرقة مجزية .

و « هنرى الرابع » ايضا مسرحية لها مغزاها بسبب التلميحات التى يبديها على آراء بيراندييللو فى الفن ، وهى آراء تكون اساس مجموعة هامة اخرى من مسرحياته . ذلك أنه بينما يشير هنرى الى خصائص معينة للممثل والفنان ، فان عددا كبيرا من شخصيات بيراندييللو ممثلون وفنانون يفكرون فى تهيب فى ضمنيات أدوارهم . فليس انتباه بيراندييللو مركزا على الفعل وانما على « سير » الفعل كما يحلله الشخص الذى يقوم به . ففى مسرحيات بيراندييللو الأكثر تقليدية يتخيل أناسا يراقبون أنفسهم وهم يمثلون وفنانين يراقبون أنفسهم وهم يبدعون .. ان المرآة تظل هى قطعة الأثاث الرئيسية فى مسرحه . والواقع أن آراء بيراندييللو هى امتداد لمفهومه عن الوجه والقناع . فعندما يصير الانسان بناء ويضع قناعا فوق قسماته المتغيرة تصبح علاقته بهويته الجديدة مثل علاقة الفنان بفنه ، لأن الفن هو بناء الفنان ، هو القالب الذى يفرضه على الحياة المشوشة . والبناء يتم فى كل حالة بناء على طلب الانسان للنظام .

كذلك فى كل حالة تنقسم مواقف بيراندييللو ازاء انتاجه . فان العمل الفنى ، كالقناع ، خلق يقيد ويحرر فى آن واحد . ان الفن اسمى من الحياة لأنه ذو غرض ومعنى وتنظيم ، فالخيال أعمق من الحقيقة . ولكن الفن أدنى من الحياة لأنه لا يستطيع ابدا أن يستوعب ما للوجود من صفة الزوال وانعدام القالب . فالعمل الفنى اذن وهم مفيد ، وخيال منظم أشد انسجاما من الحياة ، ولكنه مع ذلك كذب . فعندما يجد بيراندييللو أن العالم الزمنى لا يطاق ، يلجأ الى العالم اللازمنى للفن ، ولكنه عندما يجد أن ثبات الفن لايطاق ، يتوق الى الخروج الى الحياة التلقائية . ومن ثمة يتراوح المؤلف بين الجمالية والواقعية ، بين الحنين الى الثبات والرغبة فى التغير ، وهذا التراوح المميز لاينحسم أبدا فى مسرحياته (٦) . ولكن بيراندييللو يمضى فى بناء مسرحياته ، لا على أساس اثبات مفاهيمه وانما على اساس الصراع بينهما ، او كما يقول هو فى مقدمة « ست شخصيات » : « الصراع المأسوى الكامن بين الحياة (التى تتحرك وتتغير على الدوام) وبين القالب (الذى يثبتها ولا يتغير) » .

هنا نستطيع أن نرى بوضوح العواقب الوجودية لثورة بيراندييللو الخلاصية المتسامية . لأن الصراع بين الحياة والقالب هو فى الواقع

---

(٦) لعل رغبة بيراندييللو المذعورة فى القالب تفسر انجذابه الى الفاشية (فقد تبرع بجائزة نوبل لحملة موسوليني على الحبشة) . ذلك أن الفاشية ـ على غرار جميع الأيديولوجيات التسلطية ـ نظام صارم يتوافر فيه اليقين والتحديد . ومع هذا ، وبالنظر الى ما كان يصاحب ذلك من رغبة بيراندييللو فى الانطلاق ومقته للفن الدعائى ، فأنا لا أستطيع أن أعتقد أن موقفه السياسى كان ذا شأن كبير .

(المؤلف)

صراع بين الحياة والموت . وطلب بيراندييللو للقالب هو رغبة فى الموت بالمعنى الحرفى للكلمة ، اذ هو ينبئنا بأن كل ما يثبت فى القالب هو فى الواقع ميت . وفنه ، كفلسفته ، نفى للحياة . ومن ناحية أخرى فان عدم ارتياحه للفن نابع من اثبات الحياة لأنه يريد ان يقتنص السمة المراوغة للوجود . فنان واحد هو الذى استطاع ابدا أن يخلق اشياء حية ، وهو الله . وهو يقول فى « العازار » : « الله وحده يستطيع ان يبعث الموتى الى الحياة » . أن النزعة الخلاصية فى بيراندييللو تجعله يتوق الى أن يكون ربا ، والى أن يبدع عملا فنيا يحيا ، ولكن النكوص الوجودى يملأه يأسا من استحالة الخلق الالهى .

وهكذا نجد أن لوعة الفنان فى مسرحيات بيراندييللو مصدرها انه مع عبقريته لا يستطيع أن يخلق الحياة ، فان صنع قالب ففى معناه أن يميت ويقتل . ففى مسرحية « ديانا وتودا »، مثلا، يحطم العجوز « جيونتشانو» كل تماثيله لأنه يكبر فى السن ويتغير بينما تظل تماثيله كما هى على الدوام ويحث زميله الأصغر منه سنا « سيريو دوصى » على أن ينحت تمثالا لنموذجه الشابة الرائعة الجمال « تودا » : « كما هى الآن ! وهى تنبض بالحياة ، فى تغير دائم من لحظة الى أخرى ! » . ولكن سيريو يحتج بأن الفن ليس كالحياة . انه يحول تودا ، التى هى لا أحد ، الى أحد ما ، الى تمثال ، « هذا الذى هناك . تلك وظيفة الفن » . ولكن «جيونتشانو » الحزين يضيف قائلا : « ووظيفة الموت أيضا ! سينحت الموت تمثالين لنا عندما نرقد باردين جامدين فى سريرينا أو فى الأرض » . والموت ينحت بالفعل تمثالا للكاتب المسن فى « عندما يكون المرء ذا حيثية » الذى يتجمد أمام أعيننا وتحفر كلماته فى الرخام ، ان العمل الفنى ، مثل أحد ما ، شىء حجرى .

ولكن عندما تكون خلاصية بيراندييللو فى صعود ، يدافع عن النقطة المضادة ، عن أن عمل الفنان أسمى من عمل الرب ، لأن الفن ، على عكس الانسان ، خالد : « كل من يحيا ، له ، بحكم حياته ، قالب ، وبالمقياس نفسه ، لابد أن يموت .. باستثناء العمل الفنى الذى يحيا الى الأبد فيما يتعلق بكونه قالبا » . ان بيراندييللو يتلاعب بالألفاظ لأنه قد شبه فعلا صرامة القالب بصرامة الموت ، ولكنه يحاول اخفاء وظيفته ويطالب بالقدسية للفنانين . ولكنه فى حالاته الأكثر تواضعا يقول فى بساطة ان الفنانين أسمى من الناس العاديين لأنهم يفهمون انفسهم خيرا منهم ، أفهم أيضا آيرونات . ففى مسرحيته « البحث عن الذات » ، مثلا ، نجد نوعا آخر من الفنان — هو ففى هذه المرة ممثلة تبحث عن شخصيتها الجوهرية ، وتكتشف أنها تكمن فى فنها . ففهذه ممثلة « تحيا » أمام

مراتها وتتقبل الانعكسات المختلفة المرتدة منها . وتجد هويتها الصحيحة في الأقنعة المسرحية التي ترتديها أمام الجمهور : « لا صحة الا في أنه يجب على الانسان ان يخلق ذاته ، يخلق ! وعندئذ فقط ، يجد الانسان ذاته » . وباختصار ، ان الفنان أسمى لأنه « يعرف » أنه يستخدم الأقنعة . عملية الخلق ذاتها ـ مثل اعادة خلق هنرى للتاريخ ـ تصير عملا ثوريا رفيعا نبيلا .

وتتضاعف التناقضات عند بيراندييللو ، وكذلك التعارضات ، والصراع الأساسي هو وحده الذى يبقى ثابتا . ان الحياة والقالب يظلان دائما على طرفى نقيض ، والانسان يعانى من اخفاقه فى التوفيق بينهما . ورغبة بيراندييللو فى التوفيق بينهما تفسر ـ فى رأيى ـ انجذابه الى المسرح لأن الفن المسرحى وحده ـ دون الأشكال الادبية كافة ـ هو الذى يجمع بين التلقائى والعارض وبين النظامى والمقدر . ففى تشابك الممثلين والجمهور والنص ، تمتزج الحياة والقالب . والطبيعة الحية الفن المسرحى تتمثل أبعد من ذلك فى حاليتها . فالرواية بما فيها من « قال » و « قالت » ـ وهى أقوال سبق قولها فعلا ـ حكاية للزمن الماضى ، أما الدرامة فتجرى فى الوقت الحاضر ، ولا شىء يفصل بين المتكلم والكلام . واذا كان اى شىء مكتوب ثابتا وميتا ، وكانت الشخصيات الأدبية كشخصيات « بيتس » فى « المطهر » ـ محكوما عليها بتكرار العذاب (٧) عذابا أبديا ـ كان أى شىء يجرى على المسرح معرضا للمصادفة ، والهوى ، والتغير ، مع ضمان من الممثل بأنه سيكون جديدا على الدوام .

والحق ان الشخصيات الدرامية ـ فى نظر بيراندييللو ـ لاتكون حية أبدا الا بعد أن يجسدها الممثلون ، فالعقل ينتظر أن يتفجر بالحياة ، والعاطفة تنتظر الاشارة . فالأب يقول للممثلين فى « ست شخصيات » : « نريد أن نحيا لحظة واحدة فحسب ... فيكم » . وبما أن الممثل يتقمص الشخصية فحسب (أى يرتدى قناعها) فلا يمكن للأداء المسرحى الا أن يجعل من مفهوم المؤلف المكتوب على الورق أضحوكه ، ومعظم الفكاهة

---

(٧) يلاحظ بيراندييللو فى مقدمة « ست شخصيات » كيف تضطر الشخصيات الأدبية الى تكرار تصرفاتها الى الأبد ، ودائما كما لو كان لأول مرة : « وعلى ذلك ، دائما ، عندما نفتح الكتاب ، سنجد فرانشسكا حية تعترف لدانتى بخطيئتها الحلوة ، واذا عدنا الى هذه الفقرة مائة ألف مرة على التوالى ، وجدنا مائة الف مرة على التوالى فرنشسكا تنطق كلماتها ، لاترددها أبدا بطريقة آلية ، بل تلفظها بعاطفة حية تجعل دانتى يغمى عليه فى كل مرة » . وفى مسرحية « بيتس » يحيا الموتى فى المطهر عن طريق معاودة تمثيل مصائرهم باستمرار ، على الرغم من أنهم أصبحوا الآن على وعى بعواقب أعمالهم .

(المؤلف)

فى «ست شخصيات» قائم على التفاوت بين واقع شخصيات بيراندييللو الست وبين تصنع الممثلين . ومع ذلك ، فاذا كان الممثل يشوه دوره ، الا انه جوهرى له ، فهو وحده الذى يستطيع أن يجعله يحيا . وهذا الولع بالحياة فى الفن يفسر غرام بيراندييللو بفكرة الارتجال . ذلك ان ارتجال الممثل ـ على نقيض كتابة المؤلف ـ حيوى ، ومباشر ، وتلقائى والمسرح من الناحية النظرية يبلغ منتهى المثالية عندما ينبع بدون اعداد من مخيلة الممثل .

وهكذا نرى فى مسرحية « الليلة نرتجل » أن المخرج « هنكفوص » يشعر بالسعادة وهو يعلن أنه قد استبعد المؤلف تماما : « فى المسرح لم يبق ثمة وجود لعمل المؤلف » . واذ يقترض من بيراندييللو سيناريو مختصرا قاصرا على الخطوط العريضة ، يرتجل ممثلوه أدوارهم على طريقة « الكوميديا ديللارتى » مستبدلين أقنعة الحيوانات القديمة بأقنعة من صنعهم . وهنكفوص ، وهو طاغية طوله ثلاثة أقدام ذو راس ضخمة كثيفة الشعر ، صورة كاريكاتورية من « الريجسير » المتجبر ، ولكنه يقوم أيضا بدور المدافع عند بيراندييللو فيلخص نظريات المؤلف . واذ يردد هنكفوص اعتقاد بيراندييللو المتسلط عليه بأن « العمل الفنى المكتمل ثابت الى الأبد فى قالب لا يتغير » وأنه من الناحية الأخرى « لابد للحياة أن تتحرك وأن تظل ساكنة فى آن واحد » ، يمضى ليعلن « بهذا الشرط وحده ، سيداتى وسادتى ، يمكن لهذا الذى ثبته الفن فى عدم تغير القالب ، أن يعاد الى الحياة ، وأن يدور ، ويتحرك ، بشرط أن يستمد هذا القالب حركته مرة أخرى منا نحن الأحياء » . وهذا القول يوضح جوهر الفرق بين المسرح وكافة أنواع الخلق الأدبى الاخرى : « انه فن بحق ، ولكنه حياة أيضا . انه خلق بحق ولكنه ليس خلقا باقيا . انه ابن اللحظة . معجزة . تمثال يتحرك » .

على أساس هذه النظرية يمضى الممثلون الأحياء فى ارتجال مسرحية داخلين فى الشخصية وخارجين منها ، معلقين على ادوارهم ، معبرين عن عدم رضاهم عن المخرج « لا أحد يخرج الحياة » الى أن تمسك بهم أدوارهم فى آخر الأمر كل الامساك فيؤدوها ليصلوا الى خاتمة غير متوقعة . ففى المسرح يمكن أن يحدث أى شىء ، ونموذج الفن تفاجئه أحداث الحياة . وهكذا نجد فى « كل شيخ له طريقة » ان المسرحية لا تكتمل لأن بين المتفرجين يوجد الأشخاص الأحياء الحقيقيون الذين يقابلون الشخصيات التى تمثل على المسرح ، واذ يغضبهم ان يروا انفسهم ممثلين فى هذه الكوميديا ذات المفتاح يهاجمون المؤلف والممثلين ، وينزلون الستار . ان الخطة والشخصية عند بيراندييللو الآن خاضعان كل الخضوع للسياق المسرحى نفسه . لأن هذا السياق هو الحياة نفسها . وهذه

نظرية شجاع ، ولكن بيراندييللو ليس من الشجاعة بحيث يضعها موضع التنفيـــذ . ففى مسرح بيراندييللو ما زال المؤلف المسرحى موجـــودا . و « ارتجالات » الممثلين كلها معدة من قبل ، والمتفرجون موزعون فى أماكنهم ، وأقوالهم مكتوبة أيضا . ان اختفاء المؤلف هو وحـــده الذى يحسم الصراع بين الحياة والفن ، ولكن بيراندييللو لا يستطيع ان يتخلى عن السيطرة على عمله . فمازالت تتملكه النزعة الخلاصية لخلق فن عضوى ــ فن يتغير من لحظة الى اخرى ولكن ما تزال تشكله يد الانسان ــ فيأبى أن يتم وظيفته شبه الالهية بالانسحاب من الموقع .

واذ يخيب أمل « جيونتشانو » فى صنع تمثال يتحرك ، يحطم فنه ، اما بيراندييللو ، الذى يخيب امله دون ان يثبط ذلك من عزيمته ، فيمضى فى الخلق ، وتكون النتيجة هى « ثلاثية المسرح فى المسرح » . ذلـك أن « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ، و « كل شيخ له طريقة » (١٩٢٤) ، و « الليلة نرتجل » (١٩٣٠) كتبت كلها فى مراحل مختلفة من حياة المؤلف ، ولكن يوجد بينها جميعا غرض مشترك . ان بيراندييللو يسبر غور العلاقات المتشابكة بين المسرح ، والعمل الفنى ، والواقع نفســـه ، محاولا فى هـــذه المسرحيات أن يصوغ من الحرف المسرحية القديمة مسرحا حيا ، ويقضى على العرف التقليدى فى المسرح عن طريق اجتيـــاز الحواجز التى تفصـــل الفن عن الحيـــاة . فى هـــذه المسرحيات نجد أن أوهام المسرح الواقعى ــ حيث يتظاهر الممثلون بأنهم ناس حقيقيون ، ويؤخذ الخيش وقطع الأثاث على انها أماكن واقعية ، والحوادث المحبوكة تصمم بحيث تبدو حقيقية ــ هذه الأوهام لم يعد لها مكان . هنا اصبحت خشبة المسرح خشبة مسرح . والممثلون ممثلين ، وحتى الجمهور ، الذى كان من قبل صامتا ونصف خفى وهو معـلق فى حالة عدم التصديق أدخل الى الفعل وأصبح ذا شأن فى السياق المسرحى . أما عن الحائط الرابع فقد تحطم هذا الوهم تماما ، فما من شىء يفصل المتفرج عن خشبة المسرح سوى المكان ، وحتى هذا المكـــان يتبخر من آن لآخر عندما يدخل الممثلون فى الجمهور ويصعد المتفرجون الى المسرح . وبعد أن فكك بيراندييللو الواقع فى مسرحياته الأكثر تقليدية، يفكك الآن واقع خشبة المسرح . وبعد ان أنزل العقاب بالمجتمع الاجتماعى على تلصصه وتجسسه يهاجم الآن الثقب الذى يقضى المجتمع الوقت عنده فى اختلاس النظر ،وهو المسرح . ان الحائط الرابع عند بيراندييللو المقصود به الترفيه عن الفرد العادى الذى يختلس النظر ، هو طريق لابد من سده .

ان مسرحيات بيراندييللو التجريبية استطراد منطقى لنظريته . فلقد كان دائما غير راض عن مجرد تقديم الواقع على المسرح ، وهى وظيفـــة

نسبها بشيء من التنازل الى « الكتاب التاريخيين » . فبما أن الواقع غابة كثيفة وربما يتعذر اختراقها ، فان المحاكاة الأرسطوطالية تبدو له عبثا وتخمينا . فأنى لأحد أن يزعم أنه يعرف ما لا سبيل الى معرفته ناهيك بأن يعيد خلقه ؟ خير من ذلك أن يكون « كاتبا فلسفيا » يثبت احساسا شخصيا بالواقع ويغرق العمل الفنى فى « معنى معين للحياة» . وهذا يبدو أفلاطونيا ، بل ان بيراندييللو يرفض الفن التمثيلى لأسباب أفلاطونية . فبما أن الواقع لا يكمن فى الأجسام المادية ولكن فى «الفكرة» فان هذا الفن لا يمكن ان يكون الا محاكاة لمحاكاة ، أى أنه قد ابتعد درجتين . غير أن فهم بيراندييللو للأطياف فى الكهف فهم ذاتى الى حد كبير . وهو يقول : « عند محاكاة نموذج سابق ، ينكر المرء هويته وذلك يستلزم أن يظل وراء النموذج . والأفضل من ذلك اثبات المرء لمشاعره الخاصة ، لحياته الخاصة » . ورغبة بيراندييللو فى اثبات هويته الشخصية ، فى الخروج من وراء النموذج ، لا تتلاءم مع رغبته فى أن يدع النموذج يخلق نفسه فى الشكل الذاتى الحركة للحياة . ولكنه أشد ذاتية . وأشد رومانسية ، وأشد خلاصية من أن يرخى سيطرته على الأحداث ويدعها تحدث .

ولقد رأينا كيف يضطره ذلك الى أن يكتب ما يرتجله الممثلون . ولهذا السبب نفسه لا يستطيع بيراندييللو أن يستغنى عن الوهم على خشبة المسرح على الرغم من هجماته الغاضبة عليه ، فلم يعد الممثلون فى الثلاثية المسرحية يتظاهرون بأنهم شخصيات ، وانما يتظاهرون بأنهم ممثلون ، ممثلون خلقتهم مخيلة بيراندييللو . وعلى الرغم من أن خشبة المسرح هى الآن خشبة مسرح بحق ، الا انها ماتزال ـ الى حد ما ـ خشبة وهمية . ففى « ست شخصيات » مثلا يجرى فعل المسرحية فى أثناء احدى التجارب فى مسرح خال . ولكن التجربة فى الحقيقة تمثيل ، و « المسرح الخالى » مليء بالمتفرجين الذين دفعوا اثمان التذاكر . والواقع أنه مهما يكن من أمر ما يحدث من تلقائية فى هذه المسرحيات المسرحية ، فانها تلقائية أعدها المؤلف بعناية . وكما هى الحال غالبا فى مثل هذه الأمور ، قضى بيراندييللو على أحد التقاليد واحل محله تقليدا آخر .

وهذا التقليد مأخوذ ـ ربما عن غير قصد ـ من مسرح عصر اليزابيث ، لأن مسرحيات بيراندييللو التجريبية قائمة على نموذج مسرحية داخل مسرحية . فالفعل الداخلى «تاريخى» ، والخارجى «فلسفى» ، ولكن كليهما نتاج مخيلة المؤلف . وقد كان بيراندييللو يميل الى هذا التركيب فى مسرحياته الأكثر تقليدية ، فان تنكر هنرى مثلا مسرحية داخل مسرحية . أما الآن فهو يحاول أن يخلق وهما بأن الفعل

الخارجي يرتجله ممثلون ومخرجون ، ومتفرجون ، في حين أن الفعل الداخلي وحده هو واقعة أعدت سلفا . ان بيراندييللو يذهب الى مدى أبعد مما ذهب اليه أى واحد من أسلافه في تحطيم الحواجز بين المسرحيتين الداخلية والخارجية . ولكنه يستخدم هذا التقليد للغرض نفسه الذى كان من أجله يستخدم في عصر اليزابيث ، وهو التعليق ، والنقد ، والملاحظات الدرامية الزائدة . فبيراندييللو اذن لم يقض على الأوهام ، كل ما في الأمر أنه ضاعف الأوهام . فهو يزدرى المحاكاة ولكنه لايستطيع أن يستغنى عنها . ففى مسرحياته التجريبية لا تمتزج النظرية والتطبيق ولا تلتئم الفكرة والفعل . ان بيراندييللو ، على عكس رفاقه في المسرح الثورى لايستطيع أبدا أن يقرر الى أى مدى يدخل بنفسه في مسرحياته . انه موزع بين المطالب الخلاصية والوجودية ، ولذلك انفصمت الأنا الرومانسية عنده منفتحة على آخرها بسبب تناقضاتها .

ومع ذلك فان هجمات بيراندييللو على خداع الواقعية التقليدية وعلى ما يصيب المتفرج السلبى من ذهول تخديرى ، كان لها أثر ثورى على المسرح التجريبى الذى تلا ذلك . واذا كان هو لم يتوصل أبدا الى حل مشكلة الحياة والقالب ، الا أنه فتح جانبا جديدا تماما لها في كل واحدة من مسرحياته الثلاث . فان « ست شخصيات » تدرس الصراع بين الشخصيات الوهمية وبين الممثلين الذين يؤدون أدوارها . و « كل شيخ له طريقة » تدرس الصراع بين الشخصيات على خشبة المسرح والشخصيات الحقيقية التى كانت أساسا لها . و «الليلة نرتجل» تدرس الصراع بين الممثلين الذين يريدون أن يعيشوا أدوارهم وبين المخرج الذى يقاطعهم باستمرار . وفى كل حالة يحتفظ بيراندييللو بنموذج المسرحية داخل مسرحية ، ويحتفظ ، الى جانب ذلك ، بنموذجه السابق للايرونات أو كباش الفداء المعذبة تحيط بها الآلازونات المتطفلة . وهذه العلاقات فى مسرحية «كل شيخ له طريقة» متمشية مع مسرحياته السابقة . فالأشخاص الحقيقيون (كباش الفداء) يهانون على ايدى أمثالهم على خشبة المسرح (الآلازونات) الذين يرتدون أقنعتهم ويجرون أسرارهم الأليمة الى النور (٨) . الا أن هذه العلاقات تنعكس فى

---

(٨) ان نهج هذه المسرحية بالذات معقد للغاية نظرا لوجود كباش فداء فى الفعل الداخلي والخارجى على السواء . ففى المسرحية من داخل المسرحية تقوم الشخصيات الأخرى بكشف أغوار « ديليا مورينو » و « ميشيل روكا » وتحليلهما ، وهما يعانيان من ذلك . وفى الفعل الذى يجرى بين الكواليس تشعر سنيورا مورينو وبارون نوتى ، وهما اللذان تقوم على أساسهما الشخصيتان الوهميتان ، بأنهما مضحكان على المسرح ويعانيان من ذلك . الا أن الشخصيات الحقيقية تجد نفسها ـ فى الختام الساخر للمسرحية ـ تتصرف كل منها بازاء الأخرى كما يفعل أمثالهم على المسرح تماما ، وتفزع عندما ترى صورها منعكسة فى مرآة دقيقة . (المؤلف)

المسرحيتين الأخريين ، ففيهما نرى الشخصيات المتعـذبة « تواقة » الى كشف أسرارها ونرى الآلازونات تقف عقبة فى هذا السبيل ، هكذا فى « ست شخصيات » يحاول الست (آيرونات ــ كباش فداء) اقناع الممثلين ومخرجهم (الآلازونات) باعلان حياتهم الخاصة الوهمية . وفى « الليلة نرتجل » ، يضطر الممثلون (الآيرونات) فى النهاية الى طـرد المخرج (الآلازون) من المسرح لكن يكشفوا عن الأنفس الداخلية لشخصياتهم (كباش الفداء) . فى الثلاثية المسرحية لم يعد الصراع بين الآيرونات ، وكباش الفداء ، والآلازونات ، وسيلة لاظهار نقطة اجتماعية وانما لتوضيح المستويات المختلفة للواقع الموجود على خشبة المسرح .

والمسرحية الأولى فى الثلاثية وهى « ست شخصـــيات تبحث عن مؤلف » ، هى أيضا أكثرها فاعلية لأن تركيبها المتشابك يسمح لمجموعة متقنة من الأفكار بالتعـايش مع فن مسرحى صارخ . فهـذه المسرحية الشهيرة تتكون ــ مثل المسرحيتين الأخيرتين ــ من فعل خارجى « فلسفى » يدور حول فعلى داخلى « تاريخى » ، ولكن بينما نجد أن المسرحية كلها موحدة ، اذا بالمسرحية من داخل المسرحية غير مكتملة ، فان مسرحية « ست شخصيات » لها عنوان فرعى هو « كوميديا تحت التاليف » . فقد اختار بيراندييللو ــ كما ينبئنا فى مقدمته ــ ستة أفراد فى أسرة موضوعا « لرواية رائعة » ، ولكنه لا يستطيع أن يروى حكاية «تاريخية» مستقيمة فى سياق سردى ، فيقرر تركهم . غير أن الأفراد الستة يأبون تقبل مصيرهم « فقد ولدوا أحياء ، ويريدون أن يحيوا » . لقد أصبحوا الآن ــ وبعضهم فى ملابس الحداد ، وكلهم غارقون فى ضوء باهـر مخيف ــ أصبحوا يبدون مستقلين عن ارادة المؤلف فى نظر مجموعة من الممثلين ومخرجهم الذين يؤدون تجاربهم فى مسرح خال على مسرحية بيراندييللو « قواعد اللعبة » . انهم مجزأون وغير مكتملين ــ بعضهم حى فى دنيا الوهم وبعضهم مازال فى أعمـاق مفهوم بيراندييللو ــ ومن ثم يبحثون عن مؤلف ليكملهم . ولهذا الغرض يقدمون انفسهم الى مخرج وممثليه . أما مايلى ذلك فمقصود به أن تكون له صفة الأداء الارتجالى ، أن يكون مسرحية بدون فصول أو مناظر ، وأن تكون الاستراحات كيفما اتفق ، تارة عندما ينسحب المخرج ليتباحث مع الشخصيات ، وتارة أخرى عندما تنزل الستارة بطريق الخطأ .

ويزداد تشابك العلاقات بين الشخصيات الوهمية والممثلين الأحياء ويطرد صراع المسرحية ــ كما تصـــوره « فرانسيس فيرجسون » ــ على عدة مستويات من البحث . فمن ناحية ، تقوم الشخصيات بخلق الوهم عند رجال المسرح الذين لا يصدقون قصتهم فى البداية ، ثم يجدونها أقذر من أن تصلح للمسرح ، وفى النهاية يقلبونها الى صورة هزلية فى

اثناء عملية المحاكاة . ومن ناحية اخرى تتصارع الشخصيات فيما بينها لأن كلا منها يكره الآخر وتربط بينها جميعا كراهية متبادلة . وعندما تقاطع ملهاة الممثلين مأساة الشخصيات ويوشك الصراعان المتوازيان على الاحتكاك ، يخلق التناوب بين الملهوى والمأسوى جوا من البشاعة . ثم ان الشخصيات تتشاجر فيما بينها على تفاصيل قصتها ، ويكاد الفصل الأول كله أن يكون مخصصا لمحاولة تقرير الخطوط العريضة الغامضة لهذا السرد « التاريخى » .

ذلك أن المؤلف لم يتم سوى منظرين اثنين من المسرحية : الأول فى حانوت أزياء « مدام بيس » والآخر فى حديقة الأب . أما المناظر الأخرى التى تصورها المؤلف دون أن يدونها فهى عرضة للتفسير تؤولها الشخصيات كما تشاء . موجز القول ان المناظر المدونة هى القالب (ثابت ولا يتغير) فى حين أن المادة الخلفية غير المدونة هى الحياة (مائعة ومتغيرة) . معا يكون هذان العنصران « الكتاب » ، القالب والحياة معا ، اللذين هما مكونا الشخصيات نفسها ، واللذين لا يمكن معرفتهما الا من خلالهم . هنا فى عقل بيراندييللو ، تمثال يتحرك . ان مخلوقاته الوهمية خلقت لنفسها وجودا خاصا بها . واذا استثنينا « الأم » التى لاتدرى أنها شخصية . و « الصبى » والطفلة وكلاهما أبكم ، وجدنا أن الشخصيات تمتلك حياة تأملية وراء القالب الذى أضفاه عليها المؤلف ، فهما على الطراز البيراندييللى ، يتعذبان ويفكران فى نفسيهما وهما يتعذبان . يمثلان ويريان نفسيهما يمثلان كأنهما فى مرآة . وهما ، بتقيدهما فى دورين مكتوبين ، وانحصارهما فى فعل « متجدد ، حى حاضر ، على الدوام » ، تحل عليهما كذلك لعنة معرفة ما سبق حدوثه ، ومن ثمة يعرفان تماما شكل المطهر الذى ينتظرهما .

واشد الستة تأملا هو « الأب » الذى يقوم بدور « المدافع » الفلسفى لبيراندييللو . فان وظيفته فى الفصل الأول هى أن يروى الأحداث « التاريخية » الماضية ، اى أنه بعبارة أخرى ، يقدم العرض . فاذا جمعنا بين رواية الأب وبين التضحيات التى تقدمها بنت الزوجة ، كانت القصة كما يلى : لقد بنى « الأب » بزوجة دونه منزلة ، امرأة متواضعة جاهلة أنجب منها الابن . جذبته سذاجتها فى البداية ، ولكن سرعان ما ملها . وعندما لاحظ أن سكرتيره يحبها وبدا أنها تستجيب لحبه ، طردهما معا يخزه ـ كما يقول ـ « شيطان التجربة » ، ورغبته فى الارتفاع فوق التقاليد الأخلاقية المعتادة . والأب يعلم ان هذا مجرد كلام ، وأنه وهم مواس يخفى بهدافعه الحقيقى ، وابنة الزوجة لاينطلى عليها منطق الأب ، ذلك المنطق الذى « يكشف عن الوحش فى الانسان ثم

يحاول أن ينتقده ، أن يعفو عنه » ولـكن مهما يكن الدافع ، فقـد أجبر الأب « الأم » على ترك ابنها ذى العامين ، فلما حرم الابن دفء الأمومة ، شب مجردا من الحب ، شامخ الأنف ، مليئا بالازدراء .

فلما حملت الأم من عشيقها ثلاثة أطفال غير شرعيين هم «بنت الأم» و « الصبى » و « الطفل » بدأ الأب يهتم بهذه الأسرة ، وزار مدينتهم ليراقب بنت الأم وهى طفلة . ومرت الأعوام وغابوا عن أنظار الأب . ثم عادوا الى المدينة بدون أن يعرفهم الأ ب. لقد مات العشيق وترك الأم فى حالة املاق ، فراحت تبحث عن عمل وهى فى حالة يأس الى ان وجدت فى النهاية عملا كخياطة فى حانوت أزياء « مدام بيس » . ومدام بيس هذه تدير ماخورا سريا ، وقد استخدمت الأم لاهتمامها ببنت الأم فقد كانت تريد ضمها الى الاسطبل . وقد نجحت فى ذلك بدون ان تدرى الأم . وعندما يأتى الأب الى الماخور يلتقى ببنت زوجته . وفى صرخة مروعة تعترضهما الأم وهما فى الفراش « فى الوقت المناسب » (كما يقول الأب) أو « فى الوقت المناسب تقريبا » (كما تقول بنت الأم) هذا أحد المنظرين اللذين يمثلان . أما المنظر الثانى فيجرى بعد أن جاء الأب بأسرة الأم الى بيته رغم ارادة ابنه . وتتألم الأم من احتقار الابن . وتحتقر بنت الأم خطيئة الأب . ويشعر الصبى بالمهانة لانه بات موضع احسان . وتؤدى هذه المشاعر الى ازمة ، وينتهى المنظر « بموت البنت الصغيرة ، ومأساة الصبى، وهروب البنت الكبرى » . ولكن هذين المنظرين لا يمثلان على المسرح فى الفصل الأول ، بل يوجزان ، وينتهى الفصـل بتصميم المخرج على تحويل هذه القصة الى مسرحية .

أما الفصل الثـانى فمخصص للمنظر الذى يجرى فى حانوت أزياء مدام بيس ، وتؤديه الشخصيات المعنية ثم الممثلون الذين يؤدون أدوار هذه الشخصيات . اما بالنسبة للممثلين الذين «يمثلون كونهم جادين» فالاداء لعبة ، وأما بالنسبة للشخصيات الصادقة كل الصدق فهو الزام لأن درامتهم هى حياتهم . وهكذا بينما « يريد » الأب وابنة الأم أن يمثلا المنظر ــ الأب ليمحو خطيئته وتأنيب ضميره وبنت الأم لتدمغ الأب بالعار ــ تأبى الأم فى اصرار أن تؤدى دورها ، لكى تحمى سرهما وتخفى عارهما . ولكن ، مامن احد منهم له فى الواقع خيار ، لقد تقرر المنظر فعلا . وعندما يقوم المخرج باعداد بعض المناظر كيفما اتفق وتأتى شخصية سابعة وهى مدام بيس « منجذبة الى ذلك بحكم مهنتها » وتهمس الى بنت الأم ببعض تعليمات ، يمضى الأب وبنت الأم فى اعـادة تمثيل مصـدر عارهمـا وعذابهما .

هـذا هو المنظر الذى يغيره الممثلون ، ويحذفون منه ، ويقلبونه الى

هزل بطريقة تعكس ما يضمره بيراندييللو من كره حاد لخشبة المسرح . ذلك أن وظيفة الممثلين — فى نظر الأب — هى أن يغيروا اشكالهم « لكائنات حية » أكثر حياة من هؤلاء الذين يتنفسون ويرتدون ملابس ، وقد يكونون أقل واقعا ولكنهم اصدق . ولكن على الرغم من أن هذه « الكائنات الحية » لا تستطيع أن تتنفس بدون المسرح ، فان المسرح يجعلهم أقل واقعا حتى مما هم ، وأقل صدقا . ويصيح المخرج عندما يواجه منظرا بالغ العنف والقوة : « الصدق حتى نقطة معينة ولكن ليس أبعد من ذلك » . انه قلق على حساسية النقاد والجمهور ، لأن قيود المسرح هى قيود مجتمع لا يريد أن يواجه واقعا غير سار . أن كبرياء النجم الممثل ، واقتضاء المخطط ، والعقلية التجارية للمخرج ، وحياء المتفرج ، كل ذلك يلقى ظلا عريضا بين نية المؤلف والتنفيذ المسرحى ، ظلا يطول فى اصطناع المناسبة المسرحية .

وليس معنى ذلك أن المسرح ضنين بامكانيته ، وانما هو ، بعبارة ادق ، عاجز عن تحقيق رؤيا المؤلف أو اقتناص الاحساس بالواقع . وهمسات مدام بيس غير مسموعة « لأن تلك ليست أمورا يصيح بها الانسان بأعلى صوته » ، فالمحادثات الخاصة ليست من شئون المتفرج . كذلك يعجز المؤلف عن التسلل الى قلب الشخصية السرى لأنه مخادع مثل هوية الكائن البشرى . والحوار عثرة أخرى فى طريق الفهم . فالأب يقول :

> ولكن الا ترى أن المتاعب كلها هنا . فى الكلمات ، الكلمات . أن فى داخل كل منا عالما كاملا من الأشياء ، لكل منا عالمه الخاص . وكيف يمكن أن نتفاهم أبدا اذا أدخلت أنا فى الكلمات التى أتفوه بها معنى الأشياء وقيمتها كما أراها ، بينما لامفر لكم أنتم الذين تصغون الى من أن تترجموها وفقا لما فى داخل كل منكم من مفهوم عن الأشياء . ونحن نظن اننا يفهم كل منا الآخر ، ولكن هذا غير صحيح اطلاقا .

كل واحد منا يقف كالمتسول ، كما كان يقف هنرى الرابع أمام ابواب الآخرين الموصدة ، والكلمات تزيد القفل احكاما . والمخرج لا يستطيع ، ولا يرغب ، فى أن يتغلب على هذه العقبة ، ومن ثمة يحول هذا الحادث الدنىء عن المضاجعة المحرمة الذى يجرى فى حانوت الأزياء الى منظر غرام رومانسى عاطفى بين البطل والبطلة . وعند هذه النقطة يدرك الأب أن المؤلف تخلى عنهم فى نوبة اشمئزاز من المسرح التقليدى .

ومع ذلك فاذا كان الفصل الثانى يجسد هجو بيراندييللو للمسرح ، فان الفصل الثالث يجسد اعتقاده بأن الفن المسرحى اكثر « واقعا » من

الحياة . لقد اتهم الأب المخرج بأنه يحاول «باسم احساسه الـوقى المبتذل بمعنى الصدق ، تحطيم هذه الحقيقة التى تولد وتتشكل منجذبة من سحر المسرح نفسه » . وهو الآن يستطرد ليبين أن واقع الشخصـيات ليس أعمق من واقع الممثلين فحسب ، بل هو أيضا أعمق من واقع اشخاص الأحياء . ويقول الأب للمخرج المرتاب ان الشخصية الروائية تعرف من هى ، فهى تملك « حياة خاصة بها » ، وعالمها ثابت ، ولذلك فهى «أحدما» أما الكائن الحى ـ كالمخرج مثلا ـ فقد يكون « لا أحد » .

أن واقعنا لايتغير ! لايمكن أن يتغير ! لايمكن أن يكون غيرماهو عليه ، لأنه ثابت الى الأبد ، أنه فظيع . ان واقعنا واقع لا يتغير ، الأمر الذى يجعلك ترتعد عندما تقترب منا اذا كنت حقا تدرك أن واقعك ليس سوى وهم عابر زائل ، يتخذ اليوم شكلا وغدا شكلا آخر ، وفقا لأحـوالك ، وفقا لارادتك ، لمشاعرك ، التى يتحكم فيها بدورها فكر يبديها لك اليوم فى حالة ما وغدا .. من يدرى كيف ؟ أوهام الواقع الممثلة فى هذه الملهاة الخرقاء ، عن الحياة التى لاتنتهى أبدا ..

لقد غدت الحجج الآن مألوفة ، ومن الصعب الا نشاطر المخرج الآن بعض نفاد صبره من «تفلسف » الأب المستمر والطنان . ولكن البواعث على تصرفات الشـخصية قـد حددت بعناية ، والأب هو الذى يبررها قائلا : « لأن الانسان لا يصغى أبدا الى صوت العقل أو يصـير بهـذا الشكل الا عندما يتألم ، لأنه يكون عندئذ تواقا الى أن يصل الى سبب آلامه ، وأن يعرف من الذى سببها ، وما اذا كان من العدل أم من الظلم أن يتحملها » . لقد عززت آلام الأب ـ مثل «هاملت» ـ ميوله الاستبطانية مثلما عزز الخط التاريخى للمسرحية تشعباتها الفلسفية . ان سـير المناقشة يميل الى لغو القـول ولكنه يفتح المسرحية على خارج المسرح ويأخذها الى مسرح الوجود ذاته .

وتنتهى مسرحية « ست شخصيات » بانفجـار ميلودرامى يترك تناقضاتها المختلفة بدون حل . لقد أعيد منظر الحديقة بطريقة معينة ، ولابد الآن للشخصيات الأقل كلاما من أن تؤدى أدوارها . لقد تغلبت الأم على احجامها عن التمثيل لكى تكون قريبة من ابنها ، ولكن الابن يرفض المشاركة فى التمثيل رفضا باتا . لقد ملأه العار رعبا وأخذ يشـعر بالعذاب من اضطراره الى أن « يحيا أمام مرآة لا تجمدنا عند صـورة انفسنا فحسب ، بل ترد الينا شبهنا فى جهامة مفزعة » ، فراح يزعم انه « شخصية لم تتحقق » فى درامة لم تكتمل ، ومن ثمة يأبى ـ تمشيا مع ارادة المؤلف ـ أن يقوم بدوره . ومع ذلك ، كما حدث من قبل ،

تسير المسرحية فى غير هوادة . واذ يتطلع الصبى فى رعب ، تسقط الطفلة فى النافورة وتغرق ، فيتناول الصبى مسدسا ويطلقه على نفسه ، وهذه ــ وفقا للسيناريو ــ هى الاشارة الى بنت الأم لتهرب تاركة الأسرة الأصيلة ــ الأب والأم والابن ــ يوحد بينهما « حزن مميت » على الرغم من أنهم مازالوا غرباء كل منهم عن الآخر .

ولكن الانتحار يثير الرعب فى المسرح : فالصبى يرقد على الأرض بدون حياة . هل هو ميت حقا ، ام أن الانتحار مجرد تظاهر ؟ ويصر الأب على قوله « واقع يا سيدى واقع » ، بينما الممثلون يحملون جثة الصبى الى خارج المسرح . ويحار المخرج ازاء هذا الترقيع والتلفيق بين الوقائع الظاهرة والمظاهر الواقعية فلا يملك الا أن ينفض يديه فى اشمئزاز ، وعلى هذه الحالة من التنافر وعدم الاستقرار تنزل الستارة . غير أن ختام المسرحية يشير الى سبب آخر لترك بيراندييللو الفعل « التاريخى » ناقصا : انه اقرب الى الأوبرا من أن يكون مقنعا . ولكن بيراندييللو بتضمينه هذا الفعل فى داخل نطاق المسرح ، خلق درامة فلسفية نافذة عن صنعة المسرح ، وعن صنعة الفن وعن صنعة الواقع ، فى ايقاعات حافلة بالاثارة والتوجس بصفة عامة .

من هنا يكون اشد انجازات بيراندييللو اصالة فى مسرحياته التجريبية هو التصوير الدرامى لعملية الخلق نفسها . فاذا لم يكن قد صنع تمثالا يتحرك ، فهو قد صنع تمثالا هو الامضاء الحى للفنان لأن هذا التمثال هو محصوله واطراده معا . لقد بات مفهوم الوجه والقناع أساسا لعلاقة جديدة تماما بين الفنان وعمله . وعلى ذلك فان بيراندييللو يكمل عملية الاستبطان الرومانسى تلك التى بدأها ابسن وسترندبرج . ذلك أن ابسن مع اتخاذه الشخصية مثلا أعلى ، ظل يؤمن بواقع خارجى متاح للجميع ، وكذلك فعل تشيخوف ، وبريشت ، وشو . وقدكانت تساور سترندبرج شكوك أكثر من ذلك عن هذا الواقع ، ولكنه كان يؤمن بأن فى وسع الشاعر أو العراف الملهمين أن يدركا هذا الواقع ادراكا جزئيا أما عند بيراندييللو فقد غدا الواقع الموضوعى عسير المنال بحق ، وكل ما يمكن للمرء أن يكون على يقين منه هو قدرة العقل (غير الموضوعى) على صنع الأوهام . وما استطاع كاتب درامى بعد بيراندييللو أن يكتب بنفس اليقين الذى كان يكتب به الكتاب من قبل . ففى مسرحيات بيراندييللو تضيع النزعة الخلاصية ــ حتى قبل أن تستكمل تطورها ــ تضيع فى الشكوك ، وعدم اليقين ، والبلبلة .

ان الكتاب المسرحيين الذين جاءوا بعد بيراندييللو هم فى أغلب الأحوال خير منه كفنانين ، ولكن ما كان أحد منهم ليكون ما هو عليه بدونه

لان تأثير بيرانديللو فى درامة القرن العشرين لا يقاس . فهو فى لوعته من طبيعة الوجود ، ارهاص بسارتر وكامى ، وهو فى بصيرته النافذة الى تفكك الشخصية وعزلة الانسان ، ارهاص بصمويل بيكيت ، وفى حربه التى لاهوادة فيها على اللغة ، والنظرية ، والمفاهيم ، والعقلية الجماعية ، ارهاص بيوجين يونسكو ، وفى فهمه للصراع بين الصـــدق والوهم ، ارهاص بيوجين أونيل (بهاوولد بنتر وادوارد آلبى فيما بعد) . وفى تجاربه على المسرح ارهاص بعدد من الكتاب الدراميين التجريبيين من بينهم ثورنتون وايلدر ، وجاك جلبر ، وفى استخدامه للتشابك بين الممثلين والشخصيات ارهاص بجان آنوى ، وفى نظرته الى التوتر بـــين القناع العام والوجه الخاص ارهاص بجان جيرودو ، وفى مفهومه للانســـان كحيوان يؤدى دورا معينا ارهاص بجان جينيه . والمدى الذى تبلغه حتى هـــذه القائمة الجزئية لتأثيرات بيرانديللو . تجعله اعظم الـكتاب الجذريين فى عصرنا . ولعل الأجيال القـــادمة ستذكره فى آخر الأمر كصاحب نظرية عظيم أكثر منه ممارسا عظيما . ومع ذلك فقد ترك عددا من المسرحيات غير العادية التى مازالت تعيش بنفس القوة التى كانت بها عندما كتبت أول مرة . ومازالت كآبة ثورته الوجودية تردد موسيقاها الرثائية . لقد قال عن نفسه :

« كانسان ، حاولت أن أقول شيئا لغيرى من البشر بدون أن أطمح الى شىء سوى الثأر لنفسى من أننى ولـــــدت »

- ٨ -

يوجين أونيل

الآن وقد اخذ يهدأ بعض الغبار الذى ثار حول شهرة «يوجين أونيل» الجدلية ، وبدأ اهتمامنا ينتقل من الرجل الى فنه ، يزداد لنا وضوحا ان اونيل سيذكر فى المقام الأول بمسرحياته الأخيرة . وليست مسرحياته الأولى عديمة القيمة كلها ولو أنه ليس من بينها ما هو مرض كل الرضا ففى بعضها مناظر قوية ، ولبعضها موضوعات طريفة ، وبعضها الآخر معلق بمحض قوة ارادة المؤلف . ومع ذلك فان غالبية كتابات أونيل المسرحية قبل « التيه » أشبه بالمسودات الاعدادية التى يقوم بها من يضطر الى الكتابة الرديئة لكى يحسن الكتابة . وبالمقارنة بما كتبه أونيل بعد ذلك نجد أنه حتى مسرحياته ذات التأثير المتقطع مثل « القرد الكثيف الشعر » ، و « كل ابناء الله لهم أجنحة » و « رغبة تحت شجر الدردار » حافلة بالزيف ، وعدم الترابط ، والوسائل التجريبية السمجة . وما من أحد من كبار الكتاب المسرحيين ـ باستثناء شو ـ كتب مثل هذه الكثرة من مسرحيات الدرجة الثانية .

من هنا كانت المهمة الكبرى التى تواجه ناقد أونيل هى تعليل التفاوت غير العادى فى الأسلوب والجودة بين مسرحياته الأولى والاخيرة . ولعل الخير أن يبدأ المرء بتقصى الظروف الخارجية التى بدأت تتفتح فيها مواهب أونيل . ذلك أنه اذا كانت الثمار الأولى للكاتب جافة ذابلة ، فان الجو الثقافى الذى ساعد على تغذيتها كان (ومازال) غير ملائم بنوع خاص لتطور فنان جاد . لقد ذاعت شهرة أونيل فى العقدين الثانى والثالث من القرن عندما بدأت أمريكا تنفض عنها غبار الجهل وتقف خاشعة أمام محراب الثقافة . حينئذ كان الخبل الثقافى الأمريكى موجها فى معظمه الى الحدود الخارجية للأدب ، اى نحو شخصية الفنان وليس الى مضمون فنه ، ووجد الروائيون والشعراء الذين دخلوا الى هذا المحراب الأجوف أنهم يقومون بنشاط مقدس اكثر منه خلاقا . ولكن دور أونيل كان ذا نوع خاص من القداسة لأن سوء حظه شاء له أن يكون هو أول كاتب مسرحى ذى مطامح جادة يظهر فى المجال القومى . أن

أونيل ــ كما قال « جورج جان ناثان » : « خاض بمفرده مستنقعات الدرامة الأمريكية الموحشة ، الدرامة الكئيبة الهشة اللزجة التى كانت تنز بالوحل . ووحده وبمفرده حمل أزهار الزنبق التى لم يعثر عليها هناك أمريكى آخر قبله » . أما أن هذه الزنابق كانت فى بعض الأحيان تشبه القرنبيط ، فهذا ما كان مستر ناثان يسلم به من آن لآخر . ولكن عددا كبيرا من النقاد المتعطشين ومن المستهلكين الثقافيين الذين لم يكونوا يبالون بجودة المحصول ما دام محصولا كبيرا ، كانوا يرون فى أونيل بطلا دراميا من زرع بلادهم لا يوضع فى مصاف ابسن وسترندبرج وشو فحسب ، بل اسخيلوس ، ويوريبيديز ، وشكسبير أيضا .

ومن المؤكد أن جميع النواحى الظاهرية تشير الى أن أونيل قام بالدور الذى كان ينتظر منه . ولقد كان بقامته السمراء الشاردة والنكبات التى كانت تلازم حياته ، يجمع بين البنية الرقيقة لشاعر حساس وبين مقدرة « أخيل » الحانات على العراك والمشاكسة . وكانت المغامرات التى قام بها فى شبابه كبحار ، وكباحث عن الذهب ، وكشريد ، تستهوى أمة اقنعتها ملاحق صحف يوم الأحد بأن الفنان فى حاجة الى « الخبرة الواسعة » لكى يكتب عن « الحياة الواقعية » . ثم ان أونيل كان يملك ذلك النوع من الطموح العقلى الذى نسبه « سكوت فتزجيرالد » الى « جيى جاتسبى » (*) عندما قال : « لقد نبع من مفهومه الأفلاطونى عن نفسه » . لقد أصابه مرض الضخامة الأمريكى فنمت عنده مطامح لم تكن كبيرة فحسب ، بل بشعة أيضا . كان مصمما على الا يكون شيئا ما ، ما لم يكن شخصا تاريخيا ذا أبعاد خيالية . وبمحاولته أن يستوعب فى أعماله تطور الأدب الدرامى كافة منذ عهد اليونان ، راح يقلد أكثر الكتاب طموحا على الاطلاق ممن عاشوا على ظهر الأرض ، وكلما زاد اتجاههم الملحمى حفز ذلك غريزته التنافسية . ويتضح لنا مدى نواياه من طول مسرحياته المتزايد ومن جسارة تصريحاته العامة فهو يقول عن « الحداد يليق بالكترا » ، التى استغرق تمثيلها ثلاثة أيام ، انها « فكرة ومفهوم درامى ذو امكانيات تجعله أكبر محاولة أقدمت عليها الدرامة الحديثة ، أكبر محاولة الى حد بعيد » . ومسرحيته المكونة من احد عشر جزءا والتى لم يكملها والتى قال انها « عمل كبير عظيم » كان مقصودا بها أن تكون « ذات مدى أعظم من اية رواية أعرفها .. شيئا على غرار (الحرب والسلام) » . كان أونيل فى تلك المرحلة من حياته ــ كما كان

★ الاشارة هنا الى رواية The Great Gatsby للروائى الأمريكى Scott Fitzgerald (١٨٩٦ــ ١٩٤٠)

(المترجم)

جمهوره ـ منجذبا الى مظاهر الأدب الخارجية ، فكان يتصارع مع شهرة كاتب آخر ليرفع شهرة نفسه . ولكن جمهور أونيل لم يكد يفرق بين الطموح والنجاح ، فوضع الكاتب فى مصاف أعظم الكتاب المسرحيين فى العالم قبل أن تتاح له فرصة اجادة مهنته أو اتقان فنه .

لم يكن ثمة مفر اذن من أن يركز الجيل التالى من النقاد ـ فرانسيس فيرجسون ، وليونيل تريلينج ، وأريك بنتلى ـ على نواحى الفشل الجوهرى عند أونيل كمفكر وفنان ، وبطل من أبطال برودواى . فعندما تعرض كاتبنا لفحص أدق ، غدت هذه الصفات نفسها التى أثارت هذا القدر من حماس عند المدافعين عن أونيل ، علامات على كاتب مدع وعلى عقلية من الدرجة الثانية .. واذ أخذت هذه العاصفة النقدية تتقاذفه تحولت رياح الطراز الأدبى والقت بشهرة أونيل فى البحر . وعلى الرغم من أن أونيل نال جائزة نوبل لعام ١٩٣٦ ، الا أن شهرته كانت قد بدأت فى الانطفاء بالفعل ، واخذت تزداد شيئا فشيئا حتى وفاته فى عام ١٩٥٣ . ومما يدعو الى السخرية ان تطور أونيل الحقيقى بدأ ينمو خلال تلك السنوات السوداء . لقد كان يزهو من قبل بأن لديه « الجرأة على أن يستهدف شيئا كبيرا ويخاطر بالفشل » ، أما بعد ذلك فقد كانت لديه الجرأة على الا يأبه بالنجاح والفشل على الاطلاق . لقد نضج فى صمت وسكون ، ولم يعد يحفزه الى الكتابة سوى دافع متسلط عليه وأمانة فنية عميقة ، فأخذ يبدع مسرحيات أصبحت روائع حقيقية للمسرح الحديث لم ينشر معظمها أو يمثل الا بعد وفاته ، وكان ذلك بأمر المؤلف فى بعض الأحوال . وعندما حظر أونيل تمثيل « رحلة النهار الطويلة الى الليل » كان يحاول بذلك حماية أسرار أسرته من أعين الجماهير ، ولكن لاريب فى أن رغبة أونيل فى ابعاد أعماله عن خشبة المسرح كانت متأثرة أيضا بالاستقبال العدائى الذى قوبلت به « رجل الجليد يأتى » و « قمر لأولاد الزنى » ، فقد فشلت الأولى فى برودواى ، والثانية حتى قبل أن تصل الى نيويورك . فبعد ان وجد الجمهور والنقاد صنما جديدا ليعبدوه (فى العام الذى ظهرت فيه مسرحية « رجل الجليد يأتى » ذهبت جائزة النقاد الى مسرحية احتجاج اجتماعى تقليدية لآرثرملر عنوانها « كلهم أبنائى ») ، فبدأوا يعاملون أونيل بتنازل ، هذا عندما يفكرون فيه على الاطلاق . ولم يعد أونيل الى موضع الاعتبار الجاد الا فى عام ١٩٥٦ عندما أعيد تمثيل « رجل الجليد يأتى » بنجاح وعندما ظهرت « رحلة النهار الطويلة الى الليل » لأول مرة على مسارح برودواى فاكسبه ذلك اعترافا كبيرا بقدره بعد وفاته ، بحيث سرعان ما أصبحت مسرحياته الأقل جودة تسحب من المخزن لتنال مزيدا من الثناء ينهال عليها بدون تفكير .

نستطيع أذن أن نقسم أعمال أونيل الى مرحلتين متميزتين لا تفصل بينهما تلك المكانة المتغيرة التى كان يحتلها فى الثقافة الرسمية فحسب بل كذلك تغير فى الأسلوب ، وفى الموضوع ، والشكل ، والاتجاه . والمرحلة الأولى التى تبدأ بمسرحيات « السفينة جلنكيرن » (١٩١٣ ـ ١٩١٦) وتنتهى بمسرحية « أيام لا تنتهى » (١٩٣٢ ـ ١٩٣٣) ذات اهمية تاريخية أكثر منها فنية ، وسأناقش هذه المسرحيات بطريقة عامة باعتبارها تصويرا لصلات أونيل الأولى بالمسرح الثورى . أما المرحلة الثانية فتسبقها مسرحية انتقالية هى « التيه (١٩٣٢) . وتضم هذه المرحلة « لمسة الشاعر » (١٩٣٥ ـ ١٩٤٢) ومسرحية لم تكتمل بعنوان « مزيد من القصور الفخمة » (١٩٣٥ ـ ١٩٤١) . ، و « قمر لأولاد الزنى » (١٩٤٣) . وهذه المسرحيات كلها ذات أهمية فنية ، غير أن « رجل الجليد يأتى » و « رحلة النهار الطويلة الى الليل » هما ، فى رأيى ، من أعمال الفن العظيمة . وسأتعرض لهما بشىء من التفصيل بوصفهما مثالا على الثورة الشخصية الى حد كبير ، التى انتزعها أونيل من آلامه . وبمقارنة مرحلتى درامة أونيل أرجو أن أوضح تطور أونيل من كاتب هياب وفنان كاذب مقلد الى كاتب مأسوى حقيقى ذى رؤيا فريدة نفاذة .

وبغض النظر عن مسرحيات البحر ذات الفصل الواحد المتواضعة المدى والتقليدية الشكل نسبيا ، فان مسرحيات أونيل الأولى تميل الى أن تكون تعبيرية فى تركيبها الرمزى وخلاصية فى وضعها الفنى . وانا أسارع الى القول بان كلا من تعبيرية أونيل وخلاصيته هما رداءان مستعاران لا يلائمانه . ففى الوقت الذى بدأ فيه أونيل الكتابة كان المسرح الثورى قد أصبح حركة مستقرة فى كل بلد ما خلا أمريكا التى لم ينتج فيها المسرح شيئا يدعو الى السرور اكثر من الخيالات المصطنعة للكتاب : فتش ، وبوسيكولت ، وبيلاسكو . وبذلك كانت درامة القارة الأوربية بمثابة منجم لم يمس ، منجم أدرك أونيل ماله من امكانيات فكان أول كاتب مسرحى ينهل منه . وبمساعدة « ممثلى بروفنستاون » يفعل أونيل فى سبيل تقريب الدرامة الأوربية الى الشعب الأمريكى ما فعله شو « والمسرح المستقل * » الى الشعب الانجليزى .

ومع أن أونيل يعتبر فى الأصل عبقريا بريا لا معلم له ، فمن الواضح أن اعماله الأولى هى نتاج عقل مفكر يتسق والأدب أكثر مما يتسق

(★) هما Provincetown Players و Independent Theatre

(المترجم)

والحياة . وبانخراطه فى سلك أشد الكتاب الدراميين الثوريين راديكالية سرعان ما يتخذ مواقفهم ، ويقلد عقائدهم ، وينقل وسائلهم وأساليبهم . ونستطيع أن نلمس ابسن ، وتوللر ، وشو ، وجوركى ، وبيراندييللو ، وودكند ، وسنج ، وآندريف وغيرهم فى مسرحيات أونيل الأولى ، ولكن اهم نماذجه الدرامية فى تلك الفترة هو أوجست سترندبرج الـذى سماه أونيل فى الخطاب الذى ألقاه عند تسـلمه جائزة نوبل « أعظم الكتاب الدراميين المحدثين قاطبة » . كما أنه لا يتردد فى الاعتـراف بسترندبرج كأستاذه :

ان قراءتى لمسرحياته عندمـا بدأت الكتابة فى شتاء ١٩١٣ ـ ١٩١٤ هى فوق كل شىء ـ التى أعطتنى الرؤيا عمـا يمكن أن تكون عليه الدرامة الحديثة ، وألهمتنى أولا الدافع للكتابة للمسرح . واذا كان فى عملى شىء ذو قيمة دائمـة فمرجعه الى ذلك الوازع الأصلى الذى جاءنى منه ، والذى ظل يلهمنى على مدى الأعوام منذئذ ، مرجعه الى ذلك الطموح الذى تلقيته عندئذ بأن أقتفى خطوات عبقريته بالجدارة التى تتيحها لى مواهبى ، وبنفس نزاهة الغرض .

واذا كان كتاب المسرح الثائرون يميلون الى الثورة كل منهم على الآخر مثلما يثورون على العالم الخارجى ، فان أونيل لا شبيه له الا شو فى رغبته فى أن تكون له مدرسة خاصة يؤلف فيها مسرحياته .

وهذا التحيز من جانب أونيل الى سترندبرج « مثل تحيز شو الى ابسن » يمكن تفسيره تفسيرا جزئيا بتشابه المزاج : فان حياة الكاتبين ، وكذلك أعمالهما تسير فى خطين متوازيين تماما . فقد كان أونيل ، كما كان سترندبرج ، شديد التورط مع أمه كموضع للحب والكره على السواء وكان كذلك يشبهه فى التراوح ازاء ابيه (١) . وقد تزوج ـ مثل سترندبرج ايضا ـ ثلاث مرات من نساء مسيطرات : كان على الدوام يتمرد على

---

(١) فى كتابهما « أونيل » يستشهد « آرثروباربرا جيلب » بمحلل نفسانى صديق لأونيل انتهى الى أن مسرحيات أونيل جميعها « تبدى عداء للمرأة ، مما أظهر لى أنه كان يكن عداء شديدا لأمه . وأنا أعتقد ان اونيل كان يكره أمه ويحب أباه . لقد احترف مهنة أبيه ، المسرح ، وهذا دليل ... وامتدت كراهيته لأمه الى علاقاته بالنساء ، فلأن أمه تخلت عنه ، اعتقد أن كل النساء ستتخلى عنه فكان عليه أن يثأر منهن ... » وهذا التحليل ، شأن معظم التحليلات التى تتم حسب المقاس ، يبدو فصيحا ولكنه لا يأخذ فى الحسبان نواحى مضاجعة المحارم الواضحة فى المسرحيات . لقد كانت مشاعر أونيل تجاه والديه موزعة بين الحب والكراهية .

(المؤلف)

السلطة . كما أن صلة أونيل بمسرحياته صلة « سترندبرجية » جدا ، اذ يكاد يكون على الدوام بطل مسرحياته ، محاولا ان يحل مصـــاعبه الشخصية من خلال وسيلة فنه .

وقد لاحظ « آرثر وباربرا جيلب » فى السيرة التى كتباها لأونيل أن مسرحياته تضم « معرضا طويلا من الصور الشعورية واللاشعورية»:

صور تتراوح بين روبرت مايو الحالم المربوط بالأرض فى « وراء الأفق » ، وبين ستيفن مرى الصحفى المصاب بالسل فى « القشة » ، وايبين كابوت الذى يضاجع أنصاف المحارم فى « رغبة تحت شجر الدردار » ومايكل كيب التسلطى فى « ملتحم » ، وديون أنطونى المثالى المهزوم فى «الاله العظيم بروان » ، وريوبين لايت الانتحارى فى « دينامو » ، ورتشارد ملر المراهق المتردد فى « التيه » ، وبين جون لافينج الباحث عن الدين فى «أيام لا تنتهى » .

وهذه الصور الذاتية الأولى لأونيل تريه فىالعادة مواقف تشخيصية خارقة من الكبرياء ، أو الاستهزاء ، أو الحســاسية ، والصـــفات التى يطلقها على اقوال وتصرفات شخصياته التى تمثل سيرته الذاتية هى : « أستهزائية » ، « ساخرة » ، « تهكمية » ، « مفستوفولية » ، هــذا عندما لا تكون « سوداء » ، « روحية » ، « شاعرية » ، « متعذبة » . فى مسرحياته الأخيرة يعود أونيل الى حياته الماضية فيتذكرها فى صدق ويفحصها بدون رحمة ، ويقدمها فى صرامة ، أما فى مسرحياته الأولى فهو يطلب الخلود ، ويدفع بمشاكله الجارية الى خشبة المسرح قبل أن تتاح لها الفرصة لتهدأ ، الأمر الذى قد يفسر لنا لماذا كان «هوجو فون هوفمانستان » يشكو من ان «شخصيات أونيل ليست ثابتة فى الماضى ثبوتا كافيا » . هذا الانشغال بالمواقف الشيطانية ، والعذاب الميلودرامى والانفعالات الحالية ، يمكن أن نعزوه الى حــد ما الى اعجــاب أونيل بسترندبرج . والحق أن تشبهه بالكاتب السويدى من القوة بحيث يدفعه الى تقليد سمج . فمسرحية « ملتحم » مثلا عرض واه للحرب الجنسية ، أنها تدريب عبودى على طراز مسرحيات المعارك : « رفــاق » « الأب » ، « رقصة الموت » . ومسرحية أونيل « أيام لا تنتهى » توجز بطريقة شديدة التعثر ، ذلك الافتقار الروحى الذى نجده فى « الطريق الى دمشق » .

كان من الطبيعى أن ينجذب أونيل ــ ككاتب مسرحى تجريبى ــ الى أعظم مجدد فى المسرح الحديث . ومن المؤكد أن أونيل مدين بتعبيريته الى تكنيك الحلم عند سترندبرج . والفارق هو أن تجارب سترندبرج

على الشكل تنمو مادته نفسها ، بينما تبدو تجارب أونيل مقحمة فى مادته ، وبذلك تعطينا احساسا بانها زائدة لا لزوم لها . وقد لاحظ ناقد بريطانى بحق : « أن أى شىء يمكن أن يسمى « تعبيريا » يشجع أونيل على كل اخطائه » . أن سترندبرج يحاول فى مسرحيات الحلم أن يتوسل بماوراء الحياة من قوى هى فى جوهرها لاتتكلم ولاتتصور . أماأونيل الذى يظل فى هذه المرحلة على سطح الحياة ، فتتملكه المفاهيم ، ويحدد التعبيرية كشىء « يجعل الكاتب يخاطب الجمهور مباشرة » أو على أحسن الفروض ، ينقل فكرة ما .. الى الجمهور عن طريق الشخصيات » . وعلى ذلك يستخدم أونيل وسائل تعبيرية لنقل أفكار هو اقل فصاحة أو اقل خضوعا للنظام من ان يعبر عنها عن طريق القول والعقل . وما يستعمله من أقنعة ، ومخاطبة الممثل لنفسه ، ومناجاة ، وكورس وشخصيات منفصمة ، وما اشبه ذلك ، هى فى الحقيقة بدائل للكتابة الدرامية « ومعظم هذه تقاليد مأخوذة من الرواية » ، ليست ناشئة عن رؤيا جديدة وانما عن الحاجة الى اخفاء تفاهة المادة الأصلية . وهكذا ، بدلا من أن تفتح هذه الوسائل أرضا مجهولة ، اذا بها تنشر الضباب فوق ارض معروفة بالفعل ، كما هو شأن المناجاة التى لا تنتهى فى « استراحة غريبة » ، فبدلا من ان تتعمق هذه المناجاة العقل اللاشعورى تقتصر على مضاعفة التفاهات الكلامية التى تتفوه بها الشخصيات باضافة تفاهات افكارها التى لا تنطق بها . ان أونيل بانتقاله من مسرحيات الفصل الواحد الى مسرحيات المعجزة الى المسرحيات التاريخية الى مسرحيات الغوغاء الى المآسى اليونانية ، يبدو كأنما يقدم على التجربة لمجرد التجديد فحسب ، بدون أن يستقر على قالب واحد وقتا يكفى لاتقانه . وفى ذلك يقول أحد النقاد : « انه يعطينا انطباعا بأنه تطور بقدر ما يعطينا انطباعا بأنه قام بسلسلة من الرحلات الى مناطق دنيا الدرامة المختلفة وأنه عاد من كل رحلة منها وهو ساخط نوعا ما ، خائب الأمل نوعا ما ، يحدوه بعض الأمل فى أن تسفر تجربته التالية عن شىء لا يكون على مثل هذا التجزؤ وعدم الاكتمال من داخله » .

ومع ذلك فان أونيل شديد الشبه بسترندبرج فى كونه يجعلنا نشعر باطراد مستمر ناجم عن سخط أبدى ، ويتجلى ذلك فى صفة أخرى تجمع بينهما هى : طلبهما الدائب لمطلقات جديدة . فان أونيل طوال المرحلة الأولى من حياته رومانسى مغرم بفكرة التمرد ذاتها ، ووجه ثورته دائم التغير . ولفترة وجيزة فى أثناء شبابه ، تتخذ هذه الثورة شكلا اجتماعيات سياسيا . ففى قصيدة لأونيل طبعت فى عام ١٩١٧ يتخيل روحه غواصة ، ومطامحه طوربيدات موجهة الى « غليونات التجارة القذرة » . ورئيسه فى أثناء عمله فى صحيفة « نيولندن تلجراف » يذكر انه عندما

كان « فوضويا اشتراكيا » كان « أشد من قابلت على الاطلاق من الثوار الاشتراكيين عنادا وتشـــددا » . الا أن أونيل سرعان ما يفقد اهتمامه بالبرامج السياسية الاجتماعية ، وبحلول عام ١٩٢٢ يستعيد ذكرى تلك الفترة من حياته فى دهشة ساخرة : « كان ذلك عندما كنت اشتراكيا نشيطا ، وبعد ذلك فوضويا فلسفيا . أما اليوم فلا أشعر بأن شيئا من ذلك له جدوى » . ويضيف فيما بعد الى ذلك قوله فى مثل لهجة ابسن التنبؤية «ان الاصلاح الوحيد الجدير بالاستحسان هو الطوفان الثانى»(٢) وقد لاحظ « ليونيل تريللنج » أن الجانب السياسى لثورة أونيل يتأكد باستمرار بطريقة درامية فى الصراع المتكرر بين الغريزة الخلاقة والمتملة كما تتجسد فى الشاعر ورجل الأعمال . ولكن اشتراكية أونيل مرحلة شباب سرعان ماتحل محلها قوالب للثورة أشد تطرفا ، تقوامها شروط فلسفية دينية ، وتتجسد فى مسرحيات خلاصية مثل «القرد الكثيف الشعر» « الاله العظيم براون » ، « دينامو » ، « العازار يضـــحك » ، « ايام لا تنتهى » .

ان ثورة أونيل الخلاصية تتركز فى ورطة الانســـان الحديث الذى يعيش فى عالم لا يؤمن بالله ، وهى ثورة تحدد روح فيلسوف كانت له كذلك أهمية فى حياة سترندبرج وهو « فريدريك نيتشه » . فمن الواضح أن مفهوم أونيل للمأساة متأثر بكتاب « مولد المأساة » ، وأن آراءه الدينية تكاد تكون كلها مأخوذة من « هكذا قال زرادشت» ، وهو كتاب اكتشفه أونيل وهو فى الثامنة عشرة من عمره وقال عنه بعد ذلك أن «أثره فى أكثر من أثر أى كتاب آخر قرأته على الاطلاق » . لقد نشـــأ فى بيت أيرلندى كاثوليكى متزمت نسبيا ، وجعلته قراءته كتاب « زرادشت » يرفض فى هذه المرحلة المبكرة الاله الذى كان يؤمن به أبواه (٣) . ولكنه طوال حياته يبحث عن مذهب جديد يربط به مشاعره الأوقيانوســـية

---

(٢) غالبا ما كان نطاق تفكير أونيل طوفانيا ، فقد كتب الى « باريت كلارك » يقول : « أنا على يقين من أن الانسان قد قرر بصـفة جازمة أن يقضى على نفسـه ، ويبدو لى أن هذا هو القرار الوحيد الحكيم بحق الذى اتخذه على الاطلاق » . وقد قال أونيل لصديق له ان القنبلة الذرية اختراع مدهش لأنها تبيد الجنس البشرى كافة .

(المؤلف)

(٣) هذا التطور واضح كل الوضوح فى « رحلة النهار الطويلة الى الليل » حيث نجد أن صراع أدموند (يوجين) مع أبيه يرجع من بعض نواحيه الى آرائهما الدينية المتناقضة ، فان ادموند يصيح فى الفصل الأول : « اذن فلا بد أن يكون نيتشة على حق ، ان الرب ميت ، لقد مات الرب شفقة على الانسان » .

(المؤلف)

الباقية . بل انه يعلن فى آخر الأمر أن فقدانه لايمانه هو الموضـــوع الرئيسى فى الفن الدرامى الحديث اذ يقول فى خطاب مشهور الى «جورج جان ناثان » : « لابد للكاتب المسرحى اليوم من أن يصـــل الى جذور مرض اليوم كما يشعر به ، وهو موت الاله القديم واخفاق العلم والمادية فى تقديم اله آخر يرضى الغريزة الدينية البدائية المتبقية لكى يجد معنى للحياة فيها ، ويطامن مخاوفه من الموت معها » . ولو جاء هذا التعبير أقل من ذلك ركاكة لأمكن أن يغدو المذهب الجازم للكاتب الخلاصى . فهو قول يزيد خطوة واحدة عن صياغة عقيدة خلاصية ايجابية . وعند صدور « أيام لاتنتهى » كان أونيل يدعو الى « مخلص جديد .. يبين لنا كيف يمكن تخليصنا من أنفسنا » ومع أنه كان فى ذلك الحين قـــد اكتسب قدرا من التواضع ، فان المسرحيات التى سبقت هذه المسرحية تظهر أونيل ساعيا الى هذه الوظيفة بنفسه . ففى « العازار يضـــحك » مثلا يحل اونيل مشكلة الموت عن طريق ضحك السوبرمان الانجيلى . ذلك أن « العازار » الذى ينهض من بين الموتى هو بمثابة بوق لأونيل لا حياة فيه فيقول : « من دواعى فخرى كاله أن غدو انسانا . فليكن من دواعى فخرى اذن أن أعيد خلق الاله فى نفسى » . ثم يقول : « ان عظمة الانسان هى انه ما من اله يستطيع انقاذه .. الا بعد أن يصبح هو الها » . غير أن أونيل وهو يعلن مقدم « الانسان ــ الاله » الخلاصى ليس على يقين أبدا مما اذا كانت هاتان الكلمتان « الانسان » و « الاله » تكتبان بصيغة المعرفة أم النكرة .

ان خلاصية أونيل مزيج من الكبرياء والذنب ، مثله كمثـــل سترندبرج عندما اتخمت قراءاته لينتشة معدته كما يفعل الطعام الدسم برجل يعانى من قرحة مزمنة . فان أونيل ــ كواحد من دعاة الخلاص ــ شخص خجول وتجريبى الى حد التطرف ، والرياح الديونيزية الجموح التى يعرضها ، مخففة على الدوام بخلاصية تقليدية ، الأمر الذى ترتب عليه انه كلما صار العنصر العقائدى أكثر مركزية فى مسرحياته ازداد تشوه مسرحياته مرة بعد أخرى الى ان تستطيع مسرحياته أن تنافس اشد الكتابة بلبلة فى الأدب الدرامى . ويبدو أن ما اختلط على أونيل هو ما فى التقاليد الوثنية من خشونة العشق الشرسة وما فى النصرانية من اخلاق ورحمة : فصيحات العشق النشوى تتناوب والدعوة الى الأخوة العالمية . فنحن نجد مثلا أن بطل « الاله العظيم براون » مزيج

(★) لا يخفى على القارىء بطبيعة الحال أن مفهوم « الله » فى النصرانية مختلف عنه فى الاسلام ، لأنها تؤمن بالوهية المسيح الذى هو « الانسان ــ الاله » .
(المترجم)

من « ديونيزيوس » والقديس أنطونى ، بالاضافة الى «مفستوفوليس» والمسيح (وكاتمة سره الرحيمة الأمومية ، وهى مومس مسماة باسم ربة الطبيعة القديمة « سيبل ») . وفى « العازار يضحك » يعلن أونيل : « لقد مات الموت .. لا توجد الا الحياة .لايوجد الا الضحك » . ولكن هذه الخطرفة الزرادشتية المعقودة اللسان التى لا نسمع فيها سوى قول « نعم » عن الحياة والضحك ، تتناقض مع تاكيدات اخرى بان « الحب هو أمل الانسان .. أمله فى حياته على الأرض ، حب نبيل فوق الشك وعدم الثقة » .

وبالمثل يختلط الأمر على أونيل ازاء وجه الله فى العالم الحديث ففى « دينامو » نجد الرب آلة دوارة . وفى « استراحة غريبة » يقدم الرب نفسه فى عرض كهربائى . وفى « الينبوع » نجد أن الرب هو الميراث البيولوجى الذى ينتقل فى الأسرة . وفى « ملايين ماركو » هو « طاقة غير محدودة ، غير عاقلة ، تخلق وتدمر » (٤) .وهذا التجديد المستمر لتعريف « الرب » هو الذى يراه أونيل وظيفته الرئيسية ككاتب درامى فهو يقول الى « جوزيف ودكرتش » : ان معظم المسرحيات الحديثة معنية بعلاقة الانسان بالانسان ،ولكن هذا لا يعفينى على الاطلاق . فأنا لا أهتم الا بعلاقة الانسان بالرب » . والهدف هنا هو هدف « ملتون » ، ولكن من الصعب أن تسير على درب « ملتون » بعد أن تكون قد اعلنت بالفعل موت الرب وسلمت بوجود كون آلى. ان مشكلة أونيل هى مشكلة الدراما الحديثة كافة : كيف يتسنى لعالم دنيوى تماما أن يؤمن برؤيا دينية . ولكن أونيل بدلا من فحص المشكلة قائمة ، هذا عندما القول فى انتظام يكاد يكون أتوماتيكيا ، بأن المشكلة قائمة ، هذا عندما لا يحاول سد الثغرة بين ما هو بشرى وما هو الهى عن طريق تأكيدات لا قيمة لها . وهكذا تزداد مسرحيات أونيل العقائدية لغوا وتعميما الى أن يختنق الفن أخيرا فى سحابة من الأبخرة المجردة .

وقمة مرحلة أونيل الخلاصية هى آخر مسرحيات تلك الفترة وهى « أيام لا تنتهى » ، وهى تقرير أشبه بالسيرة الذاتية عن بلبلة المؤلف الروحية . وهذه المسرحية ــ مثلها كمثل جميع مسرحيات أونيل الخلاصية ــ ليست ذات قيمة أدبية ، ولكنها أهم من المسرحيات التى سبقتها لأنها تكشف شكوك المؤلف المتزايدة فى مقدرته كانجيلى حديث .

---

(٤) نحيل القارىء الذى يرغب فى المزيد عن آراء أونيل الدينية المتقلبة الى مقال « اد ونفيلد باركس » بعنوان Eugene O'Neill's Quest فى عدد ربيع ١٩٦٠ من Tulane Drama Review.

(المؤلف)

فالشخصية الرئيسية ـ أو الشخصيتان لأن « جون لافنج » هو « جون » و « لافنج » ، أى شخصية منفصمة مثل « ديون انطونى » ـ هى صورة أخرى للفنان تبديه موزعا بين استهزاء نيتشه ورحمة الخلاصية . ولكن اونيل يحاول فى هذه المسرحية أن يرأب الصدع بتوحيد « جون » و « لافنج » تحت قدم الصليب بينما « تضحك الحياة مع حب الرب من جديد » . ومن حسن الحظ أن أونيل لا يتمادى اكثر من ذلك فى هذا الاتحاد غير المحتمل بين الوثنية والنصرانية (٥) . ولكنه فى سياق المسرحية يفكر فى تدينه المتقلب فى ماضيه عندما اعتنق سلسلة من عقائد الخلاص فى رحلة عاصفة عبر فلسفات العالم . وهذا قسيس من شخصياته يصف وصفا ساخرا أوديسة «لافنج» (أونيل) الروحية

« كانت فى البداية الحادا بدون زخرف . ثم صارت الحادا مزدوجا مع الاشتراكية ولكن الاشتراكية أثبتت أنها رفيق خائر ، ثم سمعت بعد ذلك أن الالحاد يعيش فى حب حر مع الفوضوية مع لعنة من نيتشه لتبارك هذا الاتحاد . ثم جاء فجر البلشفية فراح يحييها بصيحات غير مقدسة من الفرح وكتب لى يقول انه وجد وطنا ملائما فى النهاية فى حضن كارل ماركس ... وسرعان ما أصبحت رسائله حافلة بالتشاؤم والاشمئزاز من جميع العقاقير الاجتماعية . وتلا ذلك صمت طويل . وما عساك تظن كان مكان اختبائه التالى ؟ الدين ... ولا أقل من ذلك ، ولكن بعيدا بقدر ما يستطيع أن يجرى على مبعدة من الوطن ، فى صوفية الشرق الانهزامية . وقد استمتعت بفترة سلام طويلة بعيدة عن تحمسه التبشيرى ، الى أن كتب لى يقول انه تزوج ، وكان ذلك الخطاب حافلا بتراتيل من أجل مجرد امرأة حية كان أشد صدقا وحرارة من أى شىء كتبه من قبل عن أى من اكتشافاته الروحية العظيمة .. لقد كان الايمان المستمر الوحيد الذى عهدته فيه من قبل هو ايمانه المتكبر بنفسه كشخص جرىء فى معاداته للمسيح » .

وهذا وصف يصح اطلاقه على سترندبرج « مثير الفتن العالى » الذى كان يبحث أبدا عن قوالب جديدة لثورته . وهذه الفقرات تبدو بالتأكيد كأنها مأخوذة من « الجحيم » ، حيث يزجر سترندبرج القوى

---

(٥) ان محاولة اونيل استخراج ديانة جديدة من الوثنية والنصرانية تذكرنا بمفهوم ابسن عن الامبراطورية الثالثة فى « الامبراطور والجليلى » وهى المسرحية التى لاشك فى ان أونيل قرأها . ففى مسرحية لم تنشر لأونيل اسمها «عبودية» يسرد أونيل بعض مصطلحات ابسن . ولاحاجه الى القول بأن أونيل ـ على عكس ابسن ـ كانت لديه فكرة مهزوزة جدا عن مضمون الوثنية .

(المؤلف)

لقسوتها فى تناول مصيره(٦) أن « جون لافنج »الذى يطارده كلب الصيد فى السماء يلجأ فى النهاية الى النصرانية ، وهو تحول جعل « ليونيل تريللنج » يستنتج أن أونيل قد زحف « الى رحم الكنيسة الأم المظلم وشد الكون معه » . ولكن الديانة المنظمة عند أونيل ـ كما هى عند سترندبرج ـ ليست الا محطة على طريق رحلة مستمرة ، وفى مدى أشهر قلائل من اتمام المسرحية يأسف أونيل فعلا على الخاتمة ويستعد لتعديلها . ولا يتم هذا التعديل أبدا ، ولكنه لو كان قد تم لكان أونيل قد ردد الأسطر الختامية فى تصريح سترندبرج الملتاع : « ولنفرض أننى عدت الى التدين من جديد ، فأنا على يقين من أنكم فى مدى عشرة أعوام أخرى ستنزلون بالدين الى السخف . الا تلعب الآلهة بنا نحن الفانين المساكين ! » .

وهكذا يكشف أونيل التشكك الفلسفى عند الثائر السترندبرجى : الألم ، والشكوك ، والبلبلة . ولكن على الرغم من وجود مشاعر حقيقية تحت كل هذا ، فان أزمات أونيل الروحية تبدوأدبية جدا،وتعبيره عنها يأتيه منقولا عن غيره . وفوق ذلك فان المرء لا يقتنع أبدا بأن أونيل قد تعمق فى قراءة تلك الفلسفات التى يثبتها أو ينفيها ، فان مؤلفاته تظهر المواقف الفكرية التى يستخلصها شخص متهيب أقام من نفسه مرشدا لنفسه . وهذا الجانب فى مرحلة أونيل الأولى هو فى الحقيقة أشد ما يثير غضب الجيل الثانى من نقاده . فان « فرانسس فيرجسون » يقول « ان مستر أونيل ليس مفكرا » . بينما يضيف « أريك بنتلى » الى ذلك قوله انه مفكر من الضآلة بحيث يكون من الخطر عليه أن يفكر » . ويستطرد هذان الناقدان الى توضيح كيف كان تناول أونيل السطحى للافكار الرائجة وسيلته الرئيسية لمناشدة جمهور سطحى رائج . وقد أوضحنا كيف عجز الفكر والانفعال عن التلاؤم فى مسرحياته . ومن المؤكد أن أونيل كان فى هذه المرحلة عاجزا كل العجز عن الخروج بنتيجة توفق بين تناقض عقد مسرحياته وموضوعاتها . وهنا نستشهد بفيرجسون مرة أخرى عندما يقول « انه أشد اهتماما باثبات أفكاره منه بتقديم التجربة التى تتضمنها » . وفى رأيى أن اخفاق أونيل ليس اخفاق عقل بقدر ما هو اخفاق شعور وليس معنى ذلك أنه عاجز عن التفكير وانما انه عاجز عن « التفكير ككاتب مسرحى » ينقل أفكاره عن طريق فعل له مغزاه . وقد يكون مرجع ذلك الى أن جميع أفكاره فى هذه الفترة مستعارة وليست عن تجربة . وعلى ذلك نجد أفكارا عن « المأساة » مأخوذة من

---

(٦) انظر الفصل الثالث .
(المؤلف)

نيتشه ، وعن طبقـــة المفلين (البوبوازية) البيوريتانية » مأخوذة من « منكين » « وناثان » ، وعن « اللاشعور العنصرى » مأخوذة من «يونج»، وعن عقدة أوديب مأخـــوذة من « فرويد » ، وعن « خطيئة الوراثة » مأخوذة من « اسخيلوس » و « ابسن » ، أفكار كلها مطعمة فى خطط هى الى حد كبير غير مقنعة وغير مناسبة ، ولا تؤدى الى نتيجة ما .

والحقيقة أن أهم ما تحتوى عليه خطط مسرحياته فى تلـــك المرحلة المعينة هو الحب الرومانسى ، والمغامرة المتفاخرة ، يتناولهما بشكل أليق بمسرح أبيه « جيمس أونيل » الميلودرامى منه بالمسرح الثورى . ومما يدعو الى السخرية حقا أن أونيل يظن على الدوام أنه يقف « ضـــد » هذا النوع من المسارح اذ يقول : « ان تجربتى الأولى فى المسرح عن طريق أبى جعلتنى أثور عليه . فقد رأيت وأنا صبى كثيرا من هـــذه المسرحيات القديمة ، المليئة بالثرثرة ، المتكلفة الرومانسية ، بحيث كنت على الدوام أضمر نوعا من الاحتقار للمسرح » (٧) . ومحاولة أونيل ادخال موضوعات كبيرة فى مسرحياته هى دليل على ثورته على مسرح القرن التاسع عشر الذى كان بلا عقل ، ولكنه اســـتوعب من « المسرحيات القديمة المليئة بالثرثرة ، المتكلفة الرومانسية » اكثر مما يعرف . من ذلك أن مسرحية « الينبوع » (١٩٢١) تدور فيما يبدو حول الصـــراع بين اشتهاء الربح والفائدة وبين تأمل الجمال والحب والحياة ، ولكنها مليئة بالسيوف البراقة،ولغو الكلام،والطنطنة التى يهواها ممثل دور«مونت كريستو » . ومسرحية « ملايين ماركو » (١٩٢٣ ــ ١٩٢٥) ، التى يشعر قارئها بأنها مترجمة عن لغة أخرى وليست مكتوبة بالانجليزية ، محاولة من أونيـــل لهجو المادية الأمريكية عن طريق مقـــارنة حب ماركو نلمال بانجذابه الى حنيده « قبلاى خان » واسمها « كوكاتشين » ، التى هى نموذج لفضيلة وصبر عصيين على التصديق ، كمعظم شخصيات أونيل الأنثوية الطاهرة . وعندما تبلغ المسرحية ذروتها التى تتضمن أعمالا بطولية مثل أعمال « دجلاس فيربانكس » وثناء ضخما على حكمة الشرق العويصة ، تذوب أسى وتموت فى سبيل الحب وتقول جدتهـــا : « أيها السلام ، هى ليست فى حاجة الى صلواتك . لقـــد كانت هى نفسها صلاة » . والمفروض فى « العازار يضحك » (١٩٢٥ ــ ١٩٢٦)

---

(٧) وفى مناسبة أخرى قال أونيل : « لعل المرء اذا قبل كل ما يقوله علماء التحليل النفسى ، فمن الطبيعى ، وقد نشأت حول المسرح التقليدى القديم وربطت بينه وبين أبى ، أن أثور عليه وأسير فى أتجاه آخر » . ولو كان أونيل قد فهم علماء التحليل النفسى حقا فربما كان قد أدرك أن الابن الثائر فيه من الأب التقليدى أكثر مما يقر به الابن .
(المؤلف)

أن تكون مسرحية فلسفية خيالية لاتنزل الى الذوق العام ، ومع ذلك فان جوها كثير الشبه بالملاحم الانجيلية الصامتة التى أخرجها « سيسل دى ميل » ، اذ هى حافلة بمشاهد الغوغاء المحتدمة غضبا ، وامبراطورين كسيرى الخاطر يسميان « تيبيرياس » و « كاليجولا » .

وحتى عندما تتحاشى مسرحيات أونيل الأولى الوسائل الميلودرامية تسقط فى وهدة كلشيهات الروايات الشعبية الرخيصة . فان « استراحة غريبة » (١٩٢٦ ــ ١٩٢٧) مقصود بها أن تخترق الأعمال المظلمة لشخصياتها ، ولكن أعمق ما تكشف عنه من الناحية النفسية هو أن أحد أشخاصها متعلق بأمه ، أمامايبقى على عقدة المسرحية فهى المغامرات الجنسية العقيمة التىتقوم بها بطلتها العصبية مغنية الأوبرات الرخيصة « نينا ليدز » . و « رغبة تحت شجر الدردار » (١٩٢٤) صيغت فيما يبدو على غرار أسطورة « تريستان » وأبعادها . ولكن المسرحية خارجية ومتهيبة ، ومع كل ما فيها من جو رمزى (شجر الدردار الأموى) ، واشارتها الجوفاء الى العناصر (الطبيعية تجعل الأشياء تنمو أكبر فأكبر فى داخلك) ، ولهجة نيو انجلند المتقطعة ، فهىعبارة عن مثلث حب تقليدى يحسمها تدبير للخطة المسرحية صارخ لا يمكن أن يصدقه أحد . أما « الحداد يليق بالكترا » (١٩٢٩ ــ ١٩٣١) ــ وهى نسخة موجزة من « الأورستية » تجرى فى جو بيوريتانى نمطى ــ فهى حكاية ممطوطة عن الغيرة الجنسية ، وكل عملية قتل فيها لا تتم بدافع من ارادة الآلهة أو لعنة الأسرة ، وانما بدافع الحب الرومانسى . فعند أونيل يبدو ان كل شىء ينحصر اما فى المغامرة واما فى الجنس على الرغم من أن لديه مفهوما فى منتهى السذاجة عن الجنس . وما على المرء الا أن يلاحظ مشاعره الصبيانية وهو يكتب عن العاهرات،واتخاذه مثلا رومانسياعليامن النساء العفيفات ، أو ما هو أسوأ من ذلك ، أفكاره المضحكة عن العلاقة غير الزوجية التى وردت فى ذلك المنظر العجيب فى «استراحة غريبة » عندما يقرر « داريل » و « نينى » فى منتهى البرود أن يلتقيا لمجرد انجاب طفل ويناقشا ذلك الاتصال الغريب بصيغة المفرد الغائب على سبيل الحيدة العلمية .

ويقترن بمعالجة أونيل للجنس معالجته لمضاجعة المحارم ، وهو موضوع يجعل منه أونيل قصصا مثيرة على غرار ما تنشره مجلات

---

(٨) ان آرثر وباربرا جيلب يفهمان كل الفهم المواقف التى التزمها أونيل ازاء العاهرات طوال حياته اذ يقولان انه وهو « فى الثالثة والستين كان مازال يدافع عن شرف البغايا » .

(المؤلف)

الجنس الأمريكية اليوم . ففى مسرحية « الحداد يليق بالكترا » مثلا تصبح مضاجعة المحارم أمرا شائعا كالأعشاب ، وأمرا لامناص منه مثلها. فان « كرستين مانون » تحب « آدم برانت » ابن عم زوجها ، وليفينيا مانون » تحب أباها « عزرا » وكذلك « آدم » ابن عمها الثانى، و «أورين مانون » يحب أمه « كريستين » التى تحبه هى بدورها . وعندما يبدأ اورين وليفينيا فى الفصل الأخير يتخذان الخصائص الجسدية لأبيهما وأمهما ، يقع الأخ والأخت فى الحب هما أيضا . وبطل « دينامو » يشبه الآلة بأمه الميتة ويقتل نفسه بالكهرباء « بأنة هى خليط من الألم ومنتهى الحب » . وفى « رغبة تحت شجر الدردار » يحب « ايبين » زوجة ابيه « آبى » لأنها بدأت تذكره بأمه :

آبى : حدثنى عن أمك يا ايبين .

ايبين : قليل ما يقال . كانت طيبة . كانت رحيمة .

آبى : سأكون طيبة ورحيمة معك .

ايبين : كانت تغنى لى فى بعض الأحيان .

آبى : سأغنى لك .

ايبين : كان هذا بيتها . كانت هذه مزرعتها .

آبى : هذا بيتى . هذه مزرعتى .

ايبين : وأنا أحبك يا آبى ... الآن أقول هذا . كنت أتحرق رغبة فيك ... كل ساعة منذ ان جئت . أحبك (تلتقى شفاهما فى قبلة شرسة ضارية) .

ويستعين أونيل « بالقبل الشرسة الضارية » فى كل مسرحية تقريبا من مسرحياته الأولى ــ وتزداد شراسة وضراوة كلما كانت مدفوعة بحب محرم ــ مصحوبة بأناشيد رخيصة عن الجمال واشارات مهتزة الى الطبيعة . ولكن الجنس يظل عند أونيل بدون تعقيد ، يظل ظلاما ، أو عاطفة حقيقية ، خيالا عقليا لمزاج مراهق ولا يتسق أبدا والمواقف الفلسفية المروعة التى يفترض فى الجنس أن يدعمها .

وفى « التيه » نجد فى النهاية أن تقديم الجنس بطريقة رومانسية والفلسفة نصف الناضجة ، هما اللذان تتحمس لهما شخصية هى ذاتها مراهقة ، وتبعا لذلك تعتبر المسرحية نقطة تحول فى صلة اونيل بمادته، فاذا كانت « أيام لا تنتهى » تشير الى ابتعاد جديد عن بحثه عن الدين ، فان « التيه » تمهيد لتحويله الى فنان درامى موضوعى . ومع نمو ادراكه

الذاتي يبدأ أونيل في النأي بنفسه عن العقيدة والآراء . فان أناشيد المؤلف المعهودة عن الحب والجمال والحياة التي ترد على لسان « رتشارد ملر » الرومانسي ذي السبعة عشر عاما ، تبدو مقبولة تماما ، لأن أونيل يتناول تلك الاثباتات بهجو رقيق وميل الى التسامح . ان الشخصية ، وليس المؤلف ، هي التي تقترن الآن بتشاءم « نهاية القرن » المستمدمن « سوينبرن » ، ونيتشة ، وعمر الخيام . كما أن الشخصية ، وليس المؤلف ، هي التي تنحو الى الشعور الرقيق ازاء البغايا . لقد صارت المسرحية ــ باختصار ــ أهم من الموضوع ، أي أن الأفكار صارت تخضع خضوعا فعالا للتجربة التي تتضمنها . فعندما سلط أونيل تهيبه الأدبي على « ذاته » الأولى ، بدأ يحرر نفسه منه . وهو في « التيه » يكشف ما سبق كتبه من مواهب لتصوير الجوانب العادية والشائعة في الوجود الى جانب مواهب لم تكن موضع شك لتصوير الجانب المرح في حياة الأسرة الايرلندية .

ان «التيه» هي على وجه اليقين تجربة خرقاء ، فهي قطعة عاطفية عن الحياة الأمريكية كتبت في الحالة النفسية التي يكون فيها المؤلف في اثناء العطلة السنوية ، ولكنها أقل أهمية في حد ذاتها مما تمثله : فان أونيل يستعد للسير في دروب جديدة ، ويبدو المؤلف نفسه على وعي تام بمرحلة جديدة في هذه المسرحية ، لأنه في خطاب الى صديق له يشير الى هذه المسرحية والى مسرحية « أيام لا تنتهي » كدليل على فهمه الذاتي المتزايد قائلا : « ذلك أن هذه المسرحية (أيام لاتنتهي) هي فوق كل شيء شبيهة بمسرحية (التيه) ولكن الى حد أعمق بكثير ، فهي سداد لدين قديم من جانبي ، انها لفتة نحو حرية داخلية وفهم أكثر شمولا وخال من المرارة ، انها الانطلاق بعيدا عن صيغة قديمة قيدت نفسي بها. أما ما هي هذه الصيغة القديمة فقد رأيناها بالفعل . أما سبيل أونيل الجديدة فهي أن يترك كل الصيغ وراءه ويسترخي في دور الفنان . ويبدو من الناحية النفسية أن مرارة أونيل ازاء السلطة قد ذهبت مع سعيه القلق نحو الأمور المطلقة . ومن الناحية الفلسفية بدأ يدرك تجوف ادعاءاته الخلاصية ويلتفت الى المادة التي انتزعها من كينونته بدلا من التي احتضنها عن تهيب . أما من ناحية الموضوع فقد تخلى عن الأساطير المتعلقة بعشق المحارم والحب الرومانسي متجها الى تعمق أكبر في الشخصية . ومن ناحية القالب ، راح يتعلم الجمع بين ذاتية سترندبرج التي لا تعترف بوجود شيء سوى الذات وبين سبيل ابسن الأكثر استقلالا ونظاما والذي هو سرد غير مباشر لسيرته ، فبدلا من أن يكتب أونيل عن حاضره الذي لم يستوعبه بدأ يبحث عن جذور تجارب ماضيه ويفعل ذلك في عناية وصبر . وبعد أن كان يصدر مسرحية على الأقل

فى كل عام بين ١٩١٣ و ١٩٣٣ (فى عام ١٩٢٠ كتب أربع مسرحيات) اخذ انتاجه يقل الى حد كبير بحيث لم يكمل فى السنوات العشرين التالية سوى أربع مسرحيات طويلة ومسرحية قصيرة واحدة ٠

و « التيه » شبيهة بكل المسرحيات التى تلتها فى كونها عملا تذكيريا، فهى اشتياقية استرجاعية . وانه لامر له مغزاه الا تنطوى على أى اثر للتعبيرية لكونها تقليدية من حيث التكنيك والتركيب الى حد يدعو الى الدهشة ٠ وفيما بعد ينمو عند أونيل نوع مختلف من الواقعية ، نوع خاص به قائم على نهج مركزى يكثر فيه التكرار الذى يقربنا أكثر فأكثر من نقطة الانفجار عند المركز ٠ ولكن « التيه » مثال على ما فى مسرحيات أونيل الأخيرة من تجنب التجريب الشكلى الواضح ، ذلك أن الأقنعة والشخصيات المنفصمة، والكورس ، قد ولت الى الأبد ، وتبعا لذلك يهجر أونيل تلك التجريدات السمجة والتعميمات المتضخمة التى جلبتها التعبيرية الى مسرحياته ٠ واذا كان المؤلف قد شكا ذات مرة وهو بصدد « القرد الكثيف الشعر » من أن الجمهور لم ير الا وقاد القاطرة وليس الرمز وأن الرمز يجعل المسرحية هامة أو يجعل منها مسرحية أخرى ، فهو الآن قادر على أن يخضع الرمزية وأن يكبتها كل الكبت فى بعض الأحيان ، فى سبيل دراسة الشخصيات دراسة نفاذة ٠

نوجز فنقول ان أونيل قد اكتشف أخيرا أين تكمن مواهبه الصحيحة ، ففى عام ١٩٢٤ ، وهو بصدد تأبين سترندبرج ، قال عن ابسن أنه « رجل أدنى منه » ، وهاجم واقعية ابسن قائلا انها « تمثل مطامع آبائنا الجريئة نحو معرفة الذات عن طريق توجيه آله تصوير الأسرة نحو سوء الطبيعة ٠٠٠ لقد قاسينا أكثر مما ينبغى من تفاهة السطحيات » ٠ وعندما أصبح أونيل أقل شعورا بالمرارة ، بعد ذلك بتسع سنوات ، نحو آبائنا ، بدأ هو نفسه ينتج مسرحيات سطحية تافهة ، تسير فيها قوى التدمير الى جانب حتمية ابسن ، و «آلة تصوير الأسرة» هى بالذات التى ستغدو أداة أونيل الفنية ٠ وعن احدى هذه المسرحيات الأخيرة يقول أحد النقاد « كل شىء يتضاءل أمام حقيقة الأسرة التى هى العالم الصغير الكبير الذى يلطخ الكون ٠٠٠ » ٠ وتصبح الأسرة نواة كل عمل كبير يقوم به بعد ذلك باستثناء « رجل الجليد يأتى » ، وحتى فى هذه المسرحية يقذف أونيل بشخصياته معا فى نوع من تجمع عائلى عارض . أما فيما يتعلق بالدورة غير المكتملة ، فقد كان ذلك بوحى من رغبة أونيل فى اقتفاء أثر أسرته فى الماضى ابعد فأبعد ، اذ يقول : « ان الدورة هى هذا بصفة رئيسية ، تاريخ أسرة ٠ أما أى مغزى أكبر من هذا أستطيع أن أضيفه على شخصياتى بوصفهم أمثلة ورموزا غير عادية فى درامة التسلط والمادية الأمريكيين فهذا شىء آخر » ٠ فى « التيه » يقوم أونيل بنوع من التصوير الشمسى

غير الواضح لحياة الأسرة الايرلندية فى مطلع القرن ، ولكن آلة تصوير الأسرة توجه قبل مضى زمن طويل الى ذكريات المؤلف الأولى الأشد ايلاما وهو يراها بقوة استنزافية وصدق قاس ، ولكن فى شفقة وفهم وحب .

وتكنيك أونيل الاسترجاعى واضح الى حد يدعو الى الاعجاب فى « رجل الجليد يأتى » (١٩٣٩) حيث يوصد الباب الى الأبد فى وجه مطامحه الخلاصية ويصبح الفنان المتألم متمثلا تماما فى الفن المشيد، فهو يقول بعد أن أتم المسرحية بفترة وجيزة : « ان رجل الجليد هو نفى لأية تجربة أخرى عن الايمان فى مسرحياتى. فقد كنت أشعر عند كتابتها بأننى أغلقت الباب على نفسى مع ذكرياتى » . وللوهلة الأولى يبدو مكان المؤلف غامضا فى هذه الذكريات ، لأن المسرحية لا تبدو ذات سيرة ذاتية الى حد كبير . ذلك أن حانة « هارى هوب » قائمة على غرار حانة « جيمى القسيس » الفسيحة التى كان يغشاها أونيل فى شبابه (قال أونيل فيما بعد ان أماكن الايواء الليلى التى أشار اليها « جوركى » تعتبر صالونات اذا قورنت بهذه الحانة ، ومن المؤكد أن تأثر جوركى جلى فى المكان الرث، الملطخ ، المتقشر الجدران ، وفى الشخصيات المشتتة) (٩) . كما تضم المسرحية صورا لاتكاد تخفى لبعض المنبوذين الذين كان المؤلف يعرفهم هناك وفى حانة أخرى اسمها « هيل هول » . ولكن على الرغم من أن حوادث المسرحية تجرى فى عام ١٩١٢ وهو العام نفسه الذى صدرت فيه مسرحية « رحلة النهار الطويلة » ؛ الا أن المؤلف نفسه ليس سوى عدسة نرى الشخصيات من خلالها . ولكن اذا لم يكن أونيل هو الشخصية الرئيسية فى المسرحية مقدمة على شكل روائى لثائر ساخر استهزائى ، فهو ما زال موجودا فى تنكر ، لأنه موجود بصفه جزئية فى شخصيتين كما سنرى ، ولكنه فى معظم الأحوال موجود كمرشد فى كهوف أعمق تصوراته وادراكه . فأونيل هنا لا يستخدم « ذكرياته » من أجل سرد سيرته الشخصية الذاتية مثلما فعل سترندبرج ، ولكن مثلما كان يفعل ابسن ، أى من أجل سرد سيرته الذاتية الروحية والنفسية . فالمؤلف نفسه يقول ان « رجل الجليد يأتى » هى نبذ « لأية تجربة أخرى عن الايمان فى مسرحياتى » . وهو بانكاره اثباتاته الفلسفية السابقة يسمح لاحساس فظيع بالواقع بأن يطفو الى العقل الواعى .

فمسرحية « رجل الجليد يأتى » ، بنبذها للايمان الماضى ، تحتل فى

---

(٩) تحيل القارىء الى مقال بقلم « هيلين متشنك » فى كتاب « أونيل ومسرحياته » الذى اشرف على تحريره اوسكار كارجيل . وذلك لمن يشاء تحليلا لتاثير جوركى فى المسرحية .

« المؤلف »

مؤلفات أونيل مكانة تشبه كثير الشبه المكانة التى تحتلها «البطة البرية» فى مؤلفات ابسن ، بل ان المسرحيتين بينهما من التشابه ما هو أكثر حتى من هذا التشابه فى المكانة · فان موضوع « رجل الجليد يأتى » ، وهو أن الناس لا تستطيع أن تعيش بدون أوهام ، قريب جدا من موضـــوع « البطة البرية » (١٠) حتى مال بعض النقـــاد الى رفض مسرحية أونيل باعتبارها مجرد تلخيص لمسرحية ابسن · وهذا خطأ · فان مسرحية أونيل، فى نظرى ، انجاز أكبر من مسرحية ابسن ، ومن المؤكد أن فيها تأكيدا مختلفا · ففى « البطة البرية » نجد من الخطأ أخلاقيا أن تجرد الناس مما فى حياتهم من كذب ، أما فى « رجل الجليد يأتى » فهذا أمر مأسوى · ذلك أن « جريجرزفرليه » هو تهكم على الابســـنيين الـكاذبين الذين يتدخلون فى شئون غيرهم بدعوى التمسك ببعض المثل العليا المستحيلة. أما « تيودور هكمان » فليس مثاليا كهنوتيا بل واقعيا ، وهو يعتقد أنه جرب تجربة عملية ذلك النوع من الخلاص الذى يريد فرضه على أصدقائه. وعلى الرغم من أن « جريجرز » ضال و « هيلمر اكدال » لا يفى بما يطلبه منه ، فان ابسن مازال يؤمن بوجود أفراد بطوليين (مثل براند ، وستوكمان) لديهم الشجاعة على مواجهة الحقيقة العارية · ولكن العالم كله لا يفى بما يطلبه منه « هكمان » ، لأن الحقيقة التى يقدمها ضوء عار يعمى فيقتل · وعلى ذلك فان « البطة البرية » اتهام همجى لبعض الناس، « ورجل الجليد يأتى » بصيرة نافذة رحيمة الى كل الناس · ان أونيل لا يفكر من الناحية الأخلاقية فى « الفعل الصحيح » أو « الفكر الصحيح » ولكنه يفكر من الناحية المتيافيزيقية فى صفة الوجود ذاتها · ومن ثمة فهو يشق طريق التجربة الى تلك الحالة النفسية المأســوية التى كان يفرضها الخجل والتهيب على أعماله الأولى ·

وبما أن أونيل يعمم موضوع ابسن ، فهو بذلك يخلق قائمة كبيرة من الأشرار بدلا من شرير واحد ، مثل : من لايسددون ديونهم ، ومدمنى الخمر ، والقوادين ، والعاهرات ، وعمال الحانات ، وأصحاب الأوهام الذين يسكنون افتراضات « هارى هوب » العقلية · وتكاثر الشخصيات يطيل المسرحية الى حد كبير ، فهى مسرحية متضخمة وغير ملتحمة الى أقصى حد · ولما كانت كل شخصية تتميز بصفة واحدة تتملكها وتبديها باستمرار ، فان المسرحية تكرارية الى أقصى حد أيضا · وهكذا تكون المسرحية ، على الرغم من جوها الطبيعى ، أشد تدبيرا وتخطيطا من أن

---

(١٠) وهو كذلك قريب جدا من موضوع مسرحيات بيراندیللو ولو أن أونيل يختلف عن الكاتب الايطالى فى ايمانه بأن الواقع الموضوعى يمكن للعقل البشرى أن يبلغه · (المؤلف)

تكون عرضا مقنعا للواقع : فان كل فصل يعرض تنوعا لموضوع معين هو الوهم ، ولا يتفجر الفعل أبدا الى حياة تلقائية ، وقلما تتسامى الشخصيات على وظائفها الخاصة • وتسود المسرحية واقعية الموضوع بدلا من واقعية الجو ، ويبدو اونيل مترددا فى ان يدع المسرحية تفلت من سيطرته الصارمة • ولا يسع المرء الا أن يسلم بأن « اريك بنتلى » على حق فى اعتراضه بأن « فى المسرحية أفكارا ، وأن الانطباع الذى تخرج به هو أن ما ينبغى أن يكون جوهر المسرحية الحقيقى ليس الا مجرد تحايل (لايتسم بالبراعة فى كل الاحوال) لتوضيع الأفكار » • ومع ذلك فان أفكار أونيل هذه المرة تطرد اطرادا منطقيا من الفعل ، وهى فى هذه المرة مقنعة كل الاقناع ، ولا أظن أن البروفسور بنتلى يقدر تقديرا مناسبا ما أبداه أونيل فى هذه المسرحية من عمق البصيرة الدرامية وصدقها وملاءمتها •

ان البروفسور بنتلى يكتشف حشوا ويوصى بالحذف ، كذلك اقترح مخرج أونيل فى برودواى حذف أجزاء من المسرحية على اساس أن أونيل كرر نقطة واحدة ثماني عشرة مرة ، غير أن المؤلف رفض أن يمس أحد المسرحية قائلا : « لقد قصدت التكرار ثماني عشرة مرة » • ولقد كان أونيل على حق ، فان الحذف كان سيؤدى بدون شك الى التقليل من وقع المسرحية ، فلأول مرة نجد أن مسرحية أونيل طويلة لا لأن المؤلف يعرف أقل مما ينبغى ، بل لأنه يعرف أكثر مما ينبغى ، فحتى التكرار جانب متشابك من الخطة كلها • لقد ضاعف أونيل أشراره لكى يضىء كل جانب فى موضوعه ، مثلما جاء بهم من أحط ظروف المعيشة لكى يظهر البشرية فى أدنى حالات مصيرها : فان منبوذى أونيل هؤلاء الذين أفقدهم ادمان الخمر صوابهم ، والمعزولين عن المجتمع البشرى ، يتجردون من كل ادعاء أو تظاهر فيما عدا « الأحلام الزائفة » التى تجعلهم يعيشون ، وحاصل الأحلام الزائفة هذه مقصود به أن يمثل المضمون الكلى للأوهام الانسانية •

وهكذا نجد أن ارادة « هيجو » الأرستقراطية فى نيل القوة عن طريق التظاهر بحب البروليتاريات ينعكس على أوهام سياسية ، ومطالبة « جو » المشاكسة بالمساواة مع البيض تنعكس على أوهام عنصرية ، وأحلام « تشك » و « كورا » بالزواج والمزرعة على أوهام عائلية ، وتمييز البغايا الغامض بين « المومس » و « العاهر » على أوهام المنزلة والطبقة ، ودوافع « باريت » الزائفة لخيانة أمه على أوهام نفسية ، وعذر « ويلى أوبان » عن عدم مواصلة دراسة القانون على أوهام فكرية ، وادعاء « لارى سليد » خيبة الأمل والابتعاد على أوهام فلسفية ، واعتقاد « هيكى » أنه وجد الخلاص على أوهام دينية • جميع هؤلاء الحالمين

يمثلون أسرة من البشر كل منها مرتبط بالآخر بدون انفكاك • وكل منها قادر على أن يرى كذبة الآخر بدون أن يكون قادرا حتى على الاقرار بكذبته هو ، ولكن ثمن التسامح المتبادل فى الجماعة هو الصـــمت المتبادل • والواقع أن الجماعة تكاد تكون طوبوية • فقبل قدوم « هيكى » يعيش الناس معا فى وئام نسبى باتباع عقيدة واحدة هى عقيدة « الغـــد » ، محافظين على الأمل حيا من خلال توقعَ حدث هام يحدث فى يوم لايأتى أبـــدا •

وازاء عقيدة « الغد » يقيم « هيكى » عقيدته ، عقيدة « اليوم » ، فيجبر المنبوذين على ان يقتلوا أحلامهم ــ ويتخلوا عنها ــ باعتبـــار أن الحياة بدون أوهام هى حياة بدون ذنب • وفى هذا الصراع الأيديولوجى يكون الخصم الرئيسى لهيكى هو « لارى سليد » ، البطل الفكرى لرجال « الغد » الذى وضع اسمه فى القائمة بالرغم عنه •ولارى الذى يقوم بدور « الفليسوف العجوز العظيم » الذى يتظاهر بعدم الاكتراث بمصير رفاقه ، اتخذ لنفسه قناعا من التغريب التام • ففى نظره أن جـــوهر البشرية هو التبرز ، وأن الحياة على الأرض مقضى عليها بالفناء ، ويقول فى تفسير ارتداده عن « الفوضوية » : « ان المادة التى يجب أن يكون المجتمع المثالى مصنوعا منها هى الرجال أنفسهم ، ولا يمكن أن تشيد معبدا من الرخام ، من الطين والسماد » • وهو يسمى « المقبرة القديمة » ولا تثيره الا فكرة الموت ، ويتظاهر بأنه يفكر فى وفاته فى ترقب ســـار • ولكن على الرغم من أنه يدعى « فلسفة مريرة ساخرة » ، فان « جيمى » يقول له : « أنت فى قرارة نفسك أرحم رجل بيننا » • والواقع أن لارى مقضى عليه بعدم النشاط بحكم تفكيره التأملى الذى يرى دائما وجهى المسألة ، وهو يحاول على الدوام أن يكبت شفقته الغريزية • وأونيل يصفه بأنه « قسيس رحيم ولكنه عجوز متعب » • لقد استمع الى جميع أسرار المعترفين فى الكنيسة ، وهو بدافع من شفقته الخفية يحاول يائسا أن يحمى هذه الأسرار ، بما فيها أسراره هو ، من المحاولات التى يبذلها هيكى ، بدون تقريع من ضميره ، لاخراج هذه الأسرار الى الضوء • ومهما يقل الناس فى الحط من شأن حانة « هارى هوب » فانها تتميز « بجو ذى هدوء جميل » لا يمكن المحافظة عليه الا اذا لم تمسسه الحقيقة •

غير أن هيكى يرى فى هذا الهدوء هدوءا مزيفا ويريد أن يدخل سلاما روحيا حقيقيا ، فيقول مستعملا كلمة يختتم بها كل فصل ختاما ساخرا ما عدا الفصل الأخير : « كل ما أريده هو أن أراكم سعداء » • ولكن فى حين أن هيكى مقتنع بأن الصدق وحده هو الذى يجلب السلام ، يعرف لارى أن السعادة قائمة على الخداع المتبادل فحسب : « فليذهب الصدق الى الجحيم ! ان تاريخ العالم يثبت ان الصدق لا جدوى منه فى أى شىء

... ان كذب الأحلام الزائفة هو الذى يبعث الحياة فى زمرتنا هذه من المجانين أولادد الزنى، سكارى أو واعين». وهذا التوتر بين الصدق والوهم يعكس ، بطريقة درامية قوية ، فكرة أونيل السابقة المناقضة لبطولة نيتشه وشفقة النصرانية ، ولكن بدلا من أن يغتصب فكرة تضم تآلف النقيضين كما يفعل فى مسرحياته الخلاصية ، يرفض تعاليم نيتشه البطولية وينبذ الخلاص عن طريق انسان خارق فى حين يؤكد الانسانية والرحمة ، والحب . ان هيكى ولارى يقومان معا بوظيفه مماثلة الى حد ما لوظيفة الشخصيات المنفصمة فى مسرحيات أونيل الأولى . ولكن لما كان اونيل قد تخلى عن ادعاءاته الخلاصية ، فهو يستطيع الآن أن يتناول كلا الجانبين فى شخصه بقدر من التوازن والرصانة اكثر من ذى قبل . ومن هنا كان تشاؤم لارى الطيع ، واستهزاؤه ، وافتتانه بالموت صفات تميز بها أبطال أونيل الساخرون الأوائل ولكنها الآن صفات تعرض كمجرد اتجاهات . وانجيلية هيكى تمثل النزعة الخلاصية التى ادار أونيل لها ظهره لأن انجيل الصدق عنده ينكشف كأكبر الأوهام كافة .

فمسرحية « رجل الجليد يأتى » اذن تدور حول استحالة الخلاص فى عالم بدون اله ، وهذا تعبير عن ثورة وجودية مصوغة فى عبارات شبه دينية . وتحت السطح الواقعى ينمى أونيل حكمة نصرانية ساخرة فى دهاء يدعو الى الدهشة . ذلك أن دخول هيكى يتأخر طويلا ـ مثلما يطول انتظار « جودو » فى مسرحية « بيكيت » ـ بحيث يبدأ يتخذ صفات خارقة للطبيعة . فان احدى الشخصيات تزمجر فى نفاد صبر « الا يأتى هيكى هذا أو الموت ! » ، وهى سخرية تتنبأ بما سيأتى ، لأن هيكى سرعان ما يقترن بالموت . ذلك أن هيكى يأتى فعلا فى النهاية ، ولكن هذا المضحك المحبوب قد تحول تحولا مذهلا اذ يقول لارى : « أنا متأكد أنه جلب الموت معه . فأنا أشعر بلمسته الباردة عليه » . وشعار رجل الجليد المتكرر يعزز هذا الاقتران . فقد كان هيكى فى كل زيارة من زياراته السنوية يمزح قائلا ان زوجته الطاهرة « ايفلين » كانت فى « الدريس » مع رجل الجليد . واذ يتزايد عذاب المنبوذين من جراء وخزات هيكى النفاذة يكون أملهم الوحيد هو أن تنقضى هذه المزحة . وهى تنقضى فعلا ولكن بغير ما يظنون . ان « ايفلين » الآن فى قبضة عناق جليدى لأن هيكى قتلها كما نعرف فى النهاية . « كان الموت هو رجل الجليد الذى استدعاه هيكى الى بيته » . وعلى ذلك فان هيكى والموت ورجل الجليد شخص واحد . ان الحقيقة لا تحررك ، انها تقتلك ميتا ، والسلام الذى يجلبه هيكى الى حانة « هارى هوب » هو سلام القبور . فهيكى اذن هو المسيح الدجال ، ليس هو البعث والحياة ، بل «العدمى» الكبير الذى ينشىء « حركة ستنسف العالم » .

ولكى يؤكد اونيل نقطته المضادة للخلاصية ، يخفى أوجه الشبه بينها وبين حركة عالمية عظيمة أخرى طوال المسرحية ، ونعنى بها النصرانية . وقد أسدى الينا « سايرس دى » معروفا بالكشف عن معظم أوجه الشبه هذه فى مقال له بعنوان : « رجل الجليد وغرفة البردج » :

ان هيكى كمخلص له عشرة حواريين ، يشربون الخمر فى حفلة عشاء « هوب » ، وتجمعهم على خشبة المسرح ـ وفقا لتوجيهات اونيل ـ يذكرنا بلوحة «ليوناردو دافنشى» . «العشاء الأخير» . ويترك هيكى الحفل ـ كما فعل المسيح ـ مدركا انه على وشك ان يموت . والعاهرات الثلاث مماثلات فى العدد للماريات (جمع « مارى ») الثلاث ، ويعطفن على هيكى كما عطفت الماريات على المسيح ... وأحد المنبوذين وهو « باريت » يشبه « يهوذا الأسخريوطى » من عدة نواح ، فترتيبه الثانى عشر فى قائمة الشخصيات المسرحية ، ويهوذا هو الثانى عشر بين حواريى « العهد الجديد » . وهو قد خان أمه الفوضوية من أجل مبلغ تافه هو مائتا دولار ، كما خان يهوذا المسيح من أجل ثلاثين قطعة من الفضة ...

ونستطيع أن نضيف الى قائمة أوجه التشابه هذه شبها طريفا آخر ، ذلك أن « لارى سليد » يصبح هو الشخص الحقيقى الوحيد الذى تحول الى ديانة هيكى ، ديانة الموت ، فهو ـ مثل القديس بطرس ـ الصخرة التى يقيم عليها هيكى كنيسته .

بيد أن الجانب الرمزى للمسرحية ليس دخيلا جدا ، هذا اذا أمكن ملاحظته على الاطلاق بدون عون من أحد المعلقين . ومن الناحية الوصفية البحت نقول ان المسرحية تظل دسمة . فقد جمع أونيل بعناية بين دور هيكى الرمزى كمسيح زائف وبين تراث أسرته وتاريخه النفسى بحيث يبرز هيكى شخصا ذا كيان كامل قائم بذاته ، وبائعا أشد اقناعا بكثير من بائع آرثر ملر « ويلى لومان » (فنحن نعرف على الأقل ما يبيعه هيكى : حدايد) . ان هيكى لكونه ابن قسيس ، جلب حماسا انجيليا الى مهنة الطبال،وفنية البيع الى انجيليته.ففى بلد يباع فيها كل شىءويشترى لابد أن تباع فيها حتى الرؤيا الدينية ، كما يشير أونيل . ولعل ملاحظة « بروس بارتون » من أن المسيح كان بائعا ممتازا كانت فى ذهن أونيل، وتخطر على بالنا فورا حروب بيلى جراهام » « الصليبية » . فمن المؤكد أن هيكى يستخدم أساليب البيع الشاقة ـ مبتسما ، مرحا ، صائحا ، مندفعا ، بدون شفقة ـ فيهبط على ضحيته مثلما تجلب « ميجور باربرا» الايمان الى « بيل ووكر » ، أو المحلل النفسانى الذى ينقب عن مصدر

علة مريضه العصبية . أن له عينا غريزية ازاء الضعف البشرى ، نظرا لخبرته الخاصة من ناحية (ان الجحيم فى داخلى فأنا أستطيع أن أكتشفه فى غيرى) ، ولأنه من ناحية أخرى « البائع العظيم » ويستطيع أن يكتشف قابلية الزبون فى لحظة ·

ونتيجة لهذا الذكاء الفطرى يكون هيكى قد حول جميع المنبوذين فى نهاية الفصل الثانى الى حيوانات فى أقفاص يزأر كل منها فى وجه الآخر من اللوعة ، كل منها يبدأ فى جرح الآخر لكى يحمى نفسه ، وحتى هارى هوب الطيب يكتسب حبا للمشاكسة لم يكن فيه · لقد انتزع المنبوذون من أمانى احلامهم ، ولا بد لهم الآن أن يواجهوا « الغد » ، كل يفعل الفعلة التى ترعبه أكثر من غيرها · وتجرى حوادث الفصل الثالث فى فزع بارد فى وضح النهار · لقد أصيب المنبوذون بالحزن المقيم ، وتفاقمت أعراض انسحابهم من جراء هواجسهم المتزايدة · وفى النهاية يتأهب هارى هوب ، الذى يرمز الى ورطة الجماعة ، للسير حول المكان ولكنه عاجز حتى عن أن يعبر الشارع · واذ تنكشف أوهامه ، يتبخر أمله ومعه أمل جميع رفاقه ، ولا تتبقى الا الحقيقة العارية المجردة · لقد تخلى الناس عن الأمل فراحوا يعيشون فى الجحيم · حتى الخمر لم تعد لها سطوة ، وجميع منافذ النجاة مغلقة · وما ينتج عن ذلك هو الموت فى الحياة : « ماذا حدث يا هارى » ، يسأله هيجو · « شكلك غريب · أنت تبدو ميتا » · وثرثرة هيجو وزمجرة المنبوذين تحيل الجو جنائزيا · ان خلاص هيكى يتلاشى ، وكذلك اطمئنان هيكى ، وهو يقول لهارى : « هذا ما يقلقنى عليك أيها المحافظ » · والسلام المنتظر لا يأتى · « آن الأوان لتشعر بالسعادة ··· » ·

وفى الفصل الأخير يستحيل المنبوذون الى حجارة ، فقد تكلست أرواحهم من اشعة الحق المميتة . ويأخذ هيكى ــ مدفوعا بعصبية متزايدة ازاء مسلكهم ــ فى القاء خطبة اعترافه المطولة ــ اعتراف هو أيضا اكتشاف ــ مصحوبا بخطبة متجاوبة من باريت · فكل منهما أهلك امرأة ، وكل منهما لأسباب لايستطيعان مواجهتها · فقد وشى باريت بأمه ، لاعن وطنية أو عوز ، بل عن كراهية ، وقتل هيكى ايفلين لأنها قتلت سروره بالحياة ، اذ أنها أفعمته شعورا بالذنب عن طريق عفوها الدائم عن خطاياه · ومن ثم كان تصرف هيكى عن انتقام وليس عن حب ، فهو لم يكن يكره وهمها فحسب بل كان يكرهها هى الأخرى ، فهو يفشى سره فى زلة غير مقصودة بقوله : « أنت تعرفين ما تستطيعين أن تفعليه الآن بأحلامك الزائفة أيتها الكلبة اللعينة » ·

ولا يستطيع هيكى أن يقر بهذا الشعور أمام وعيه الا لبرهة سرعان ما يلتمس لنفسه العذر بعدها بالخبل : « رباه ، مستحيل أن أكون قد

قلت هذا . ولو كنت قد قلته ، فلابد أننى جننت . لقدكنت أحب ايفلين أكثر من أى شيء آخر فى الحياة » . وهذا الاعتذار هو الذى حدا باريك بنتلى الى أن يقول « ان عين أونيل كانت غافلة عن الموضوع » :

لم يكن أونيل يرى الرجل رؤية واضحة فلم يقدمه للجمهور تقديما واضحا . ان اونيل يضلل الجمهور عدة ساعات ثم يطلب منه ان يستعين بذاكرته ويعيد تأويل تصرفات هيكى ومواقفه من البداية . فهل هيكى هو الشخصية التى كان يحتاج اليها اونيل لتكون الرجل الذى يحاول حرمان الجماعة من أوهامها ؟ انه (كما يتضح فيما بعد) مخبول . ولكن لو كانت محاولة تجريد الجماعة من أوهامها هى فى حد ذاتها محاولة مجنونة ، لكانت لها قيمة درامية أكبر لو صدرت عن مثالى عاقل (كما فى « البطة البرية) » .

لقد استشهدت بهذه الفقرة لأنها تنطوى على سوء فهم شائع للمسرحية حجب عمقها الحقيقى . لأن الحقيقة هى ، بالطبع ، أن عين أونيل ظلت ثابتة على الموضوع : فان هيكى الذى كان ذا مفهوم متماسك من البداية الى النهاية ، ليس مخبولا على الاطلاق . كل ما فى الأمر أنه يدعى أنه كان مجنونا ساعة القتل ، ولكن حتى هذا الادعاء ما هو الاخداع نفسى يلجأ اليه لكيلا يواجهمشاعره الحقيقية ازاءحياته . وهذا الاستنتاج واضح وضوحا كافيا من السياق ، ويشير اليه باريت اشارة صريحة فى سياق اعترافه : (« وأنا لا أخادع أيضا عندما أقول اننى كنت مجنونا فيما بعد عندما ضحكت لنفسى وقلت « أنت تعرفين ما تستطيعين ان تفعليه الآن بأحلامك الزائفة أيتها الكلبة اللعينة ») . موجز القول ان اعتذار هيكى بالجنون ما هو الاخداع ، لا لكى يهرب من الكرسى الكهربائى (فهو الآن يريد أن يموت) ولكن لكى يهرب من الحقيقة : فهو لا يستطيع أن يقر بأنه كان يكره زوجته . والواقع أن حالة هيكى العقلية لا أهمية لها فى سياق كهذا لأنه حتى الجنون ذاته هروب من واقع غير سار . والنقطة هى أن هيكى ، الذى كان يظن أنه يعيش الحقيقة ، كان يعيش حلما زائفا آخر . أما عن المنبوذين ، فهم يريدون أن يعتقدوا أن هيكى كان مجنونا لأن معنى هذا أنه كان يكذب عليهم ، فاذا وافق على أن تكون لهم أوهامهم ، وافقوا على أن تكون له أوهامه . ويتردد هيكى لأنه يعرف أنه أنبأهم بالحقيقة ، ولكن لابد له من ان يوافق على المقايضة فى سبيل سلامه هو . وهكذا ينضم الى زمرتهم فى النهاية : تسامح متبادل عن طريق صمت متبادل .

قصارى القول انه قد ثبت أن نوع الخلاص الذى يقدمه هيكى مزيف

ولم تكن السعادة التى اكتشفها بعد موت ايفلين سوى سعادة وهم آخر . ومن ثمة لم تكن محاولته تجريد الجماعة من أوهامها محاولة « مجنونة فى باتت الحقيقة حجر الزاوية فى مسرحيته ، الحقيقة ممتزجة بالتفهم الرحيم حد ذاتها » ، وانما محاولة قائمة على خطأ فظيع . ولما كانت أوهام هيكى نفسه ضمنية بشكل مباشر فى هذا التصرف ، أصبحت له حجة دراميـة أكثر مما كان لدى « جريجرز فيرليه » . والحق أن لهيكى بعض أبعـاد البطل المأسوى ، وهو يقف تماما على حافة المفهوم المأسوى ، واذا لم يكن يتلفت حوله فان « لارى سليد » يفعل ، وما يراه هو الهاوية التى لا قرار لها للحقيقة العارية تماما :

فلتكن الها ، فلا أمل . لن أنجح أبدا وأنا فى مقاعد المتفرجين أو فى أى مكان آخر . ان الحياة كثيرة جدا على . سأظل أحمق ضعيفا انظر فى رثاء الى كل شىء من جانبيه الى أن أموت (فى صدق حاد مرير) عسى أن يأتى هذا اليوم سريعا ! (يتوقف مذهولا ، مندهشـا هو نفسه ، ثم يستطرد فى ضحكة تهكمية) فلتكن الها ، فأنا الشخص الحقيقى الوحيد هنا الذى جعله هيكى يعتنق ديانة الموت . ومن أعماق قلبى الجبان ، أعنى كل ما قلته الآن .

لقد هرب هيكى من الواقع بادعاء الجنون ، وپاريت بالانتحـار ، والمنبوذون بالعودة الى أوهامهم . اما لارى الذى هو أصدق من أن يكذب وأجبن من أن يموت ، فان الهاوية أمام عينيه على الدوام ولاشفاقه على يهوذا ، أى پاريت ، طلب منه أن يضع حدا لوجوده التعس ، ولابد له الآن أن يتحمل مسئولية هذا العمل وكل عمل الى أن تنتهى حياته هو : « عسى أن يأتى هذا اليوم سريعا ! » . ان رغبته فى الموت كرغبة عطيل : « فعندى أن السعادة هى أن أموت » . وتنتهى المسرحية بالضـحك ، والغناء ، وثرثرة هيجو المخمورة ، بينما لارى يحملق فيما أمامه وهو جثمان حى ، ضائع فى متاهة الحقيقة المتعرجة . انه كأونيل ، تطور موقفه المأسوى فى النهاية الى احساس مأسوى بالحياة صادر عن تجربة عميقة .

فهذه التمثيلية غير العادية اذن هى سجل لتحول أونيل الروحى من ثائر خلاصى الى ثائر وجودى . فقد تحول رجل الخلاص الذى كان دائما يقول نعم فى مسرحياته الأولى الى رجل نافذ النظرة يحلل البواعث الانسانية رافضا حتى موقف من بطلت أوهامه . ان انكار أونيل « أية تجربة أخرى عن الايمان فى مسرحياتى » تركه وحيدا ، آخر الأمر ، مع الوجود نفسه . وقد تقبل الأمر بشجاعة لا تصدر الا عن أعظم كتاب المسرح المأسويين . ان مسرحية « رجل الجليد يأتى » ـ على الرغم من لغتها الركيكة ـ تعيد الينا ذلك الأنين الوجودى الذى نسمعه فى مآسى شيكسبير وفى النشيد الكورالى الثالث فى مسرحية سوفو كليز « أوديب فى كولون » ، اذ أن أونيل يجعل

الواقع محتملا عن طريق مواساة الفن المتيافيزيقية . لقد رفض أونيل نوع الخلاص الذى يعرضه «هيكي» سبيلا الى سعادة البشر ، ومع ذلك فقد للارى سليد . لقد استبعد أونيل فى النهاية من مؤلفاته كل ما هو زائف وأدبى ، ومن ثمة استكان الى كونه ما هو عليه .

ولا يمكن لهذا النوع من الاستكانة أن يتحقق الا عن طريق التحليل الذاتى النفاذ ، وعلى ذلك لم يكن هناك مفر من أن تكون عملية التحليل الذاتى تلك مادة لا حدى مسرحياته وهى « رحلة النهار الطويلة الى الليل» (١٩٣٩ ـ ١٩٤١) . هنا يجمع أونيل بين التكنيك الاسترجاعى عند ابسن وبين استدعاء الأرواح الشريرة عند سترندبرج ، فيضغط تاريخ أسرته السيكولوجى فى أحداث يوم واحد .وهذا الاقتصاد فى المسرحية ، على الرغم من طولها ، رائع . ففى نطاق هذا التركيب الكلاسيكى ، الذى يلتزم فيه أونيل حتى بالوحدات الثلاث ، تكاد المسرحية تبلغ نوعا من الكمال الشكلى . فهذه المسرحية ـ على شاكلة معظم المسرحيات الكلاسيكية ـ تجرى فى الماضى فى صيف ١٩١٢ عندما كان أونيل فى الرابعة والعشرين ، مصابا بالسل ، ذلك المرض الذى أرسله الى المصحة حيث قرر لأول مرة أن يصبح كاتبا مسرحيا . وعلى شاكلة معظم المسرحيات الكلاسيكية ، ليس وقعها راجعا الى تصرفات بدنية (تكاد المسرحية تخلو من أية عقدة، والفصل الوحيد الذى به أى توجس هو الفصل الأول) بقدر ماهو راجع الى التكشف السيكولوجى عندما تنبش الشخصيات ذكرياتها الأليمة وأفكارها نصف المدروسة. ولعل قدوة أونيل هى مسرحية ابسن «أشباح» (وحتى عنوان ابسن يطابق الى حد فريد مسرحية أونيل) لأنه يستخدم وسيلة نبش القبور التى أخذها ابسن عن سوفوكليز فيمشى وئيدا الى الأمام ،ثم يتراجع فى آن واحد عن طريق حوار وظيفى الى حد كبير .

بيد أن أونيل ليس مؤلف المسرحية فحسب وانما هو أحد شخصياتها ايضا ، مثله كمثل سترندبرج الذى نظم «قصيدة يأس» مؤلفة من ايقاعات الألم . وتتضح صلة المؤلف بمادته أشد الوضوح من اهدائه هذه المسرحية الى زوجته « كارلوتا » بمناسبة عيد زواجهما الثانى عشر ، اذ يقول : « انا أقصد من ورائها ان تكون تحية لحبك وحنانك اللذين امدانى بالايمان بالحب الذى مكننى من أن أواجه موتاى فى النهاية وأكتب هذه المسرحية ، أكتبها بعميق الاشفاق والتفهم والصفح عن جميع آل تايرون الأربعة » . وأونيل يدخل نفسه فى هذا العفو العام ، وهو بكل تأكيد قد استحق هذا العفو : فان المسرحية التى كتبها على حد قوله « بالدموع والدم » ، صيغت بالعرق البارد الذى استطال فى بعض الأحيان خمس عشرة ساعة مرة واحدة : ان أونيل شأنه شأن جميع شخصياته ، يواجه أشد ذكرياته ارهاقا ، ويجعل

أشباحه ترقد فى أمان فى استعادة تذكارية لمعاناتهما ومسئوليتهما المتبادلتين .

ونظرا لأن هدف أونيل علاجى الى حد ما ، لم يجعل من هذه السيرة الذاتية عملا روائيا ، أو وهميا . لقد أصبح آل أونيل «آل تايرون» ، وأصبحت أمه « ايللا » تسمى « مارى » ، ويوجين يتسمى باسم أخيه المتوفى « ادموند » ، (والأخ الصغير المتوفى اسمه يوجين) (١١) ولكن أباه وأخاه يحتفظان باسميهما ، وكل الأحداث الدرامية صحيحة (باستثناء بعض التغييرات القليلة الضئيلة) ، بما فيها قصة خنازير الفلاح الذى كان يستأجر أرض تايرون وبحيرة الجليد الخاصة بمليونير شركة ستاندارد أويل ، وهو الحادث الذى تناوله مرة اخرى فى مسرحية « قمر لأولاد الزنى » . ومن العجيب حقا ازاء هذه المطابقة للواقع ان يتمكن أونيل من كتابة المسرحية على الاطلاق ، ولكنه يسيطر على مادته بشكل يدعو الى الدهشة . لقد جاءت المسرحية رائعة . واذا كانت مسرحية « رجل الجليد يأتى » تتميز بعدد أقل من الفقرات المجدية وتضمينات أعمق ، فان « رحلة النهار الطويلة » تضم احسن ما كتب أونيل على الاطلاق ، والفصل الرابع من أقوى المناظر فى الأدب الدرامى كافة . لقد خلق أونيل مسرحية شخصية تتصل بظروف البشر كلهم ، مسرحية أسرة بورجوازية ذات تضمينات عالمية . ان « رحلة النهار الطويلة » دراسة لخطيئة الوراثة بدون اللجوء حتى الى التشبيهات الاعتباطية مثل استخدام ابسن للمرض فى « أشباح » . فان السل الذى أصاب « ادموند » مصدره بكتيرى وليس رمزيا على عكس مرض الزهرى الذى أصاب « أوزوالد » . لم يعد من الضرورى لأونيل أن يخترع معادلا حديثا للقدر ، لأنه يحس الآن بأن القدر يعمل فى عظامه ذاتها . وعلى ذلك فان شخصيات أونيل تعانى من أمراض روحية وسيكولوجية وليس من أمراض بيولوجية واجتماعية (فلا يكاد يكون للمجتمع وجود عند أونيل) ، ولكن مصابها يماثل مصاب « أوزوالد » و « مسز الفنج » شدة وعمقا . وتزداد دهشتنا لنجاح أونيل ، اذا تذكرنا أن محاولاته السابقة لكتابة هذا النوع من المسرحيات جاءت ملفقة الى حد مزعج . ففى « الحداد يليق بالكترا » مثلا نجد أن خطايا الأب يقع وزرها على الأبناء أيضا ، ولكن ذلك يتضح من خلال التحول البدنى — فان أورين آخذ فى أن يصبح شبيها بعزرا ، وليفنيا شبيهة بكرستين — وهذا مجرد تطبيق ميكانيكى للفكرة . وهذا التدبير الشعورى نفسه واضح فى «رغبة

---

(١١) ويستنتج آرثر وباربرا جيلب — وهما محقان ذلك — أن استبدال الأسماء هذا ، دليل على رغبة عميقة فى الموت عند أونيل .

(المؤلف)

تحت شجر الدردار » حيث تجرى محاولات لا نهاية لها حول ما اذا كان « ايبين » يشبه أباه أم أمه .

فى « رحلة النهار الطويلة » نأى أونيل عن الاهتمام بمثل هـــذه الأمور السطحية ليركز اهتمامه فى الضمنيات العميقة لموضـــوعه . ان ما يصيب الأبناء ما هو الا مجرد سوء حظ . فهذه أسرة تعيش فى تكافل وثيق ، كيان واحد ذو اربعة أفرع ، أى خلجة فى أحدها تحدث تقلصـــا فى الآخر . لقد كان أونيل بصدد ارتياد هذا النوع من الصلة فى «رجل الجليد يأتى » حيث يضاعف كل منبوذ ألم الآخر وحيث الجحيم هـــو الآخرون ، أما هنا فقد عالج كابوس العلاقات العائلية بدقة لا هـــوادة فيها . اذ لا تنكشف لنا خصلة من خصال أية شخصية بدون ان تكـون لها صلة بحياة الأسرة كلها . ان المسرحية لاشىء سوى الحق ، ولـكن ليس فيها مالا صلة له بالموضوع ، وهكذا نجـد ان الصفتين الرئيسيتين اللتين يتميز بهما « جيمس تايرون الصغير » ــ وهما بخله وعمله كممثل ــ تمتان بصلة مباشرة الى بؤس زوجته واولاده . ان تقتير تايرون هـو الذى أدى الى ادمان مارى ، لأن الذى عرفها بالمخدرات كان طبيبا دجالا كما أن عجز تايرون عن أن يكفل لها بيتا مناسبا لأنه كان دائما على سفر ، زاد احساسها بالمرارة والضياع . والبخل فى شخص تايرون هو ايضا مصدر استياء ادموند لأن تايرون يستعد لارساله الى مستشفى حكومية بدلا من مصحة اكثر تكلفة . واصابة ادموند بالسل هى بدورها أحـــد أسباب عودة مارى الى تعاطى المخدرات لأنها لا تستطيع أن تواجه سوء صحته . كما أن مولد ادموند هو الذى سبب المرض الذى ادى فى النهاية الى تعاطى أمه للمخدرات . ووجود ادموند ذاته له أثره على جيمى ، لأن مواهب أخيه الأدبية تملأه بالحسد والشعور بالفشل ، كما أن عجز امه عن التخلى عن عادتها جعله يفقد ايمانه بقدرته هو على التجـــدد . وحتى اللمسات الفكاهية لها أسباب ، فان تايرون أبخل من أن يضىء أنوار الردهة مما يجعل ركبة ادموند تصطدم بشماعة القبعات ، ويتعثـــر جيمى على السلم . ان كل تصرف له أثره ، وتتشابك الشخصيات على نفس المنوال الذى استشار سترندبرج الى أن يصيح فى شجن : « الأرض ، الأرض هى جهنم .. التى فيها لا استطيع أن اتحرك بدون أن امس ســـعادة غيرى ، التى فيها لا يمكن أن يبقى غيرى سعداء بدون أن يضرونى » .

ان أفراد الأسرة ــ باختصار ــ كل منهم مقيـــد الى الآخر بأغلال الاستهجان ، والذنب ، والمهاترة ، الا أن الأغلال التى تمسك الأسرة هى أغلال الحب مثلما هى أغلال الكراهية . ان كلا منهم يجعل الآخر يتألم عنـدما يقوم بعمل غير مقصود يتنافى مع الحب أو الثقة ، وكلما انفضح هـــذا العمل توالى اللوم والتقريع . ولكن حتى فى اللحظـة التى تتجـلى

فيها الحقيقة يأتي التراجع والاعتذار . فما من أحد يريد في الواقع أن يؤذي الآخر . فالشفقة والتفهم يتناوبان مع الغضب والضغينة . وحتى جيمي الذي « يسخر دائما من شخص ما » والذي يسمي أمه « أفيونجية » ، يمقت مابنفسه من مرارة وتهكم ، وهو ممتلىء احتقارا لنفسه . ان رد الفعل عند كل واحد من أعضاء الأسرة الأربعة ازاء الآخر مصحوب بتراوح محير ، فهو يكشف عن أوهامها ويخفيها ، وهو يوجه الضربة ويكره يده التي تضرب . كل عذاب ينزله الشخص نفسه بنفسه ، وكل كلمة غاضبة يترددصداها في ضمير المتكلم . فكأنما لم يوجد هؤلاء الأشخاص الا ليعذب كل منهم الآخر، في حين يحمي كل منهم الآخر أيضا من السنتهم الحادة .

لقد حلت اللعنة ببيت آل تايرون المصاب ، ومصدر اللعنة يكمن في جهة أخرى ، في الوجود ذاته ، فان مارى تقول : « لا حيلة لأحد منا فيما فعلته الحياة بنا » . وعندما راح أونيل يتقصى مصدر هذه اللعنة رجع الى عام ١٩١٢ ، ولكنه يعود بنا مع اطراد المسرحية الى ما هو أعمق من ذلك في الماضي . فليس هذان الجيلان من آل تايرون هما اللذين شملهما سوء الحظ فحسب ، ولكنه شمل جيلا سابقا ايضا . فان محاولة ادموند الانتحار قبل أن تبدأ المسرحية متصل بانتحار والد تايرون ،ومرض ادموند بالسل هو المرض الذي مات به أبو مارى . وهناك حقيقة أخرى لم يذكرها أونيل ، وهي أن هذا الارث الملوث يمتد الى المستقبل أيضا ، فان يوجين الصغير ، ابن الكاتب ، سينتحر فيما بعد ، وابنه الأصغر «شين» سيدمن المخدرات مثل جدته . ان الأجيال تمتزج ، وكذلك الزمن فالأم تقول : « الماضي هو الحاضر ، أليس كذلك ؟ وهو المستقبل أيضا ونحن جميعا نحاول أن نكون بعيدين عن ذلك ، ولكن الحياة لا تمكننا من هذا » .

ان أونيل الفنان المتعمق ، يبحث في الماضي عن أصل الذنب واللوم، أما شخصياته فتبحث عن السعادة والأحلام . ان آل تايرون الأربعة يشتركون في كراهية شديدة للحاضر وواقعه الوبيل الذي لامهرب منه. الأربعة جميعا ينشدون السلوى عن صدمات الحياة في ذكريات الحنين والاشتياق التي يبلغونها من طرق مختلفة . والمفتاح الذي يفتح قفل الماضي لمارى هو المورفين : « انه يقتل الألم : فأنت تعود الى الوراء الى أن تصبح في النهاية بعيدا عن أن ينالك : فالماضي وحده عندما كنت سعيدا ، هو الواقع » . والألم الذي تتحدث عنه هو في يديها العاجزتين ، وهما تذكرة دائمة لحلمها الفاشل في أن تكون عازفة بيانو ، ولكن هناك الما أكثر منه في روحها العاجزة المذنبة . لقد خانت مارى جميع آمالها وأحلامها . وحتى زواجها خيانة ، لأنها كانت تتوق الى أن تصبح راهبة ، مكرسة نفسها لخدمة من تسمت باسمها ، العذراء المباركة ، ولكن ادمانها خيانة

لدينها ، لأسرتها ، لبيتها . فهى لاتستطيع ان تصلى . انها فى حالة يأس وانهامات اسرتها تزيد احساسها بالذنب تفاقما . ومارى تساورها عده اوهام ، من بينها اعتقادها انها تزوجت من هو ادنى منها ، ولذلها ، على عكس المنبودين فى «رجل الجنيد ياتى» الذين يحلمون بالمستقبل ، لاتحلم الا بالماضى . فهى طوال المسرحية تحاول الهروب من الم الحاضر تماما . وفى النهاية وبمساعدة المخدرات تعود الى نقاء صباها وبراءته وأمنه . ومع أن عنوان المسرحية يشير الى التقدم ، الا انه تقدم الى الوراء على الدوام . ان الرحلة الطويلة هى رحلة الى الماضى .

والى ذلك يشير أونيل بطرق كثيرة ، من بينها خيالات مبهمةللضوء والظلمة والشمس والضباب . فالمسرحية تبدأ فى الثامنة والنصفصباحا وقد بدأ الضباب ينتشر فى الجو ، وتنتهى بعد منتصف الليل وقد خيم الضباب على البيت ، وتتغير الحالة النفسية من سرور مشرق لشـــفاء مارى الظاهرى الى يأس كئيب لهبوطها الجديد الى الجحيم . والمناظر الليلية تجرى منطقيا فى آخر النهار ، أما منالناحية الذاتية فالليليسبق النهار ، لأن المسرحية تنتهى بعرض لأحداث الماضى . وتحت تأثير المخدر الذى تتعاطاه مارى ــ والى حد ما ، الخمر التى يشربها الرجال ــ يتبخر الوقت ويحوم ثم يختفى : فالماضى والحاضر والمستقبل تصبح واحدا ، وتنزلق مارى الى الأوهام سعيدة مغتبطة تحت ستار الليل الذى هو بمثابة رداء يحميها من الواقع القاسى فى وضح النهار . وكذلك الحال مـع هذا الضباب الذى تحبه مارى اذ تقول : « انه يخفيك عن العالم ويخفى العالم عنك، فتشعر بأن كل شىء قد تغير ، وأن ما من شىء يبدو كما كان عليه. لايستطيع أحد أن يمسك أو يجدك بعد الآن . ويتعطل حبها لزوجهـــا وأولادها بسبب احساسها الرهيب بالذنب ، فتنسحب الى نفسها أكثر فأكثر ؛ وهذا بدوره ، يزيد تعاسة الرجال فيقول ادموند : « ان اشق الأمور هو الحائط المسدود الذى تقيمه حول نفسها . أو هو أشبهبشاطىء من الضباب تختفى فيه وتتوه .. كأنما تكرهنا على الرغم من حبها لنا »

ولكن مارى ليست وحيدة بين من يعيشون فى الضباب ، فالرجال الثلاثة لديهم أيضا من الاسباب ما يدعوهم الى الانسحاب الى الليـــل . ومع انهم أقل منها تلفعا بالأوهام ، الا ان كل واحد منهم يسكن فىالماضى كالشبح ، ينشد السلوى عن حياة ضائعة . فهذا تايرون ، كان شبابه يبشر بمستقبل فنى عندما كان فى استطاعته أن يكون ممثلا عظيما بدلا من أجير تجارى ، وذكراه المفضلة هى التقريظ الذى ناله على تأدية دور «عطيل » ، وهو تقريظ كان قد دونه ثم ضـــاع منه . وهـــذا جيمى ، الذى كان فى وسعه أن يحمل اسم تايرون « فى شرف وكرامة ، والذى كان يبشر بمستقبل باهر » لايحمل له الحاضر اى أمل ، فهو الآن خائب

لا رجاء منه ، ينشد النسيان فى الخمر وفى أحضان العاهرات البدينات، فى حين يسخر من فشله فى عبارات حزينة حافلة بكراهية الذات كقوله: « ان اسمى هو : الذى كان يمكن أن يكون . واسمى أيضا : الذى لم يعد شيئا ، وفات الأوان ، والوداع » . وهذا ادموند ، الذى يشبه أمه أكثر من الآخرين ، يجد الليل والضباب ملاذا من لعنة العيش :

كان الضباب حيث اردت أن أكون . . هذا ماكنت أريده . . ان أكون وحيدا مع نفسى فى عالم آخر تكون فيه الحقيقة غير صحيحة ، وتستطيع فيه الحياة أن تختبىء من نفسها . . كا نذلك اشبه بالمشى فى قاع البحر . كأنما غرقت منذ أمد بعيد . كأنما كنت شبحا ينتمى الى الضباب، وكأن الضباب شبح البحر. كنت أشعر بالسلام الملعون لكونى لاشىء أكثر من شبح فى داخل شبح .

ان الواقع والحقيقة والحياة تبلوه بلاء الداء . واذ يشعر بالعار لكونه بشرا ، يجد الحياة نفسها كريهة : « منذا الذى يريدان يرى الحياة كما هى ، ان استطاع ؟ انها أشبه بالغول الخرافى البشع ، تنظر الى وجهه فتموت . أو هى اله المراعى «بان» تراه فتموت ـ تموت فى داخلك ثم تعيش كشبح » .

« اننا مصنوعون من المادة التى يصنع منها السباخ . فلنشرب اذن وننس » . ان ادموند الشاب الذى أصبح ينظر الى البشر نظرة برازية كما كان يفعل سترندبرج ، قد آثر أن ينسحب من الزمان بأية وسيلة تتاح له ومن بين هذه الوسائل الخمر . وادموند الذى له فى الشعر ذوق برازى، يستشهد فى النهاية بشاعر جيد هو « بودلير » فى موضوع الخمر والسكر (١٢) : « اسكروا ، ان شئتم الا تكونوا من عبيد الزمان الشهداء . . اسكروا على الدوام ! بالخمر ، بالشعر ، بالفضيلة ، انتم وما شئتم» ولكيلا يستعبده الزمان ، يفكر ادموند فى أنواع أخرى من السكر اذينبئنا فى الفصل الرابع الرائع بتجربته فى البحر ، عندما اكتشف « النرفانا » لحظة ، فانطلق من حدود الزمان وذاب فى اللامحدود :

كنت أنتمى بدون ماض أو حاضر ، فى نطاق سلام ووحدة وغبطة فطرية ، فى نطاق شىء أعظم من حياتى ذاتها ، أو حياة «الانسان»

---

(١٢) ان ادموند ـ كاونيل ـ شديد الغرام بالشعراء الرخاص ، فحتى ما يستشهد به من شعر « بودلير » هو من الترجمة الصريحة المفرطة التى قام بها آرثر سيمونز ، ومصادر أونيل والكتب التى تأثر بها ، واردة كلها فى الاشارات المسرحية ، وهى تضم الكتب الموجودة فى مكتبة تايرون : بلزاك ، زولا ، ستندال ، شو بنهور ، نيتشه ، ايسن سترندبرج ، شو ، سويتبرن ، وايلد ، روستى ، كيلنج ، دوسون . وغيرهم .
(المؤلف)

كنت أنتمى الى « الحياة » نفسها . الى الله ، ان شئت القول . . . فأنت ترى لثانية واحدة . . ورؤية السر هى السر . لثانية واحدة يوجد معنى ! ثم اذا باليد تسدل النقاب واذا بك وحيد ، تائه فى الضباب من جديد ، وتتعثر وأنت فى طريقك الى حيث لا تدرى ، بدون سبب معقول .

وهذه الرؤيا المذهلة للشمول والكلية ، ليست الا رؤيا وقتية ، ولابد لادموند « الذى كان يظفر بنجاح أكبر كسمكة أو كنورس » من أن يعانى مرة أخرى مصيره الحزين بالعيش فى الواقع : « أما والحال كما هو فساكون دائما غريبا لايشعر ابدا بأنه فى وطنه ، لايريد احدا فى الواقع ولا يريده أحد ، لا يمكن ابدا أن ينتمى ، ولابد أن يكن دائما بعض الحب للموت » . حب الموت : مادام الموت هو المفر النهائى من الزمان ، الهبوط الكلى الى الظلام والضباب .

وفى التمثيلية شخص خامس من آل تايرون هو يوجين أونيل العجوز فعلى الرغم من أن المؤلف قد ركب ذاته الأخيرة على ذاته الأولى (فان ادموند الذى يوصف بأنه اشتراكى وملحد له كثير من المواقف الدينية الوجودية) الا أن المؤلف والشخصية هما فى الواقع منفصلان . فان ادموند يريد أن ينفى الزمان ، ولكن أونيل يؤثر أن يعود اليه من جديد، فيعيش فى الماضى مرة أخرى ويمتزج بأشباح نفسه لكى يهتدى الى سر تألمها ومعناه . ذلك أن الكاتب قد اكتشف مهربا آخر الى جانب الخمر، هو النرفانا ، أو الموت يهرب اليه من الفوضى المفزعة للحياة : انه مهرب الفن حيث الفوضى منظمة وحيث يصبح مالا معنى لهذا معنى . فالمسرحية نفسها عمل من أعمال الغفران والتصالح ، انها الاستهجان الذى لازم المؤلف طوال حياته يتحلل ويتلاشى من خلال التفهم التام للماضى والأمانة العامة مع النفس .

وهذه الصفات تسود الفصل الأخير الذى يطرد خلال مشهد اعتراف وانكشافات تؤدى الى ذروة مزعجة . ومن ناحية التركيب يضم هذا الفصل حوارين طويلين يدور الأول منهما بين تايرون وادموند ، والثانى بين ادموند وجيمى ، تليهما مفاجأة طويلة لمارى التى تختتم كل فصل . واعتراف تايرون بفشله كممثل يجعله فى النهاية مفهوما ومقربا لادموند الذى يعفو بالتالى عن جميع أخطائه . واعتراف جيمى بتذبذب مشاعره ازاء أخيه ورغبته نصف الشعورية فى أن يجعله يفشل هو الآخر ،

هو أعمق لحظة سيكولوجية في المسرحية(١٣) . ولكن أصدق لحظة من لحظات الكشف عن الذات هي تلك التي تأتي في ختام حديث ادموند بعد أن حاول تفسير مصدر شعوره بالمرارة واليأس . ذلك أن تايرون ــ كالعادة ــ يرى شرود ابنه اعتلالا ، ولكنه يقر بأن ادموند فيه بذور الشاعر ، فيجيب ادموند :

بذور الشاعر . لا ، فأنا أشبه بذلك الفتى الذي دائما يستجدي سيجارة ، فهو حتى ليست به أية بذرة ، وكل ما لديه هو العادة فحسب . لم أكن أستطيع من قبل أن أمس ما أحاول أن اقوله لك الآن . كنت أتلعثم . وهذا خير ماسيمكنني أن أفعله . . ستكون تلك واقعية صادقة على أقل تقدير . فاللعثمة هي فصاحتنا الفطرية نحن أهل الضباب .

ان أونيل وهو يصف هنا حدود قدرته ككاتب مسرحي ، يرقى الى الفصاحة الحق . ان قول الحق قد أطلق لسانه . فهو بتقبله هذه الحدود وبتكريس نفسه « لواقعية صادقة » يراها من خلال عدسة « آلة تصوير الأسرة » ، تحول الى كاتب درامي من الطراز الاول .

وحديث مارى الاخير هو انتصار لنهجه الدرامي الجديد في استعانته الشاعرية بكل أفكار المسرحية . وهو حديث يسبقه تمهيد رائع . فالرجال سكارى ، في سبات ، منهكون ، بعد مشاحنات طويلة . والأضواء خافتة جدا ، والليل والضباب كثيفان جدا . وعلى حين فجأة يحدث انقلاب على المسرح . جميع المصابيح في نجفة الردهة الأمامية تضاء . وتسمع افتتاحية أحد ألحان الفالس لشوبان تعزف في تردد «كأنما تتدرب على عزفها طالبة خجول لأول مرة » . ويصاب الرجال بصدمة يثوبون منها الى رشدهم اذ يرون مارى قادمة وهي ليست في وعيها تجر ثوب زفافها . انها مستغرقة في الماضي تماما حتى ان ملامح وجهها قد تغيرت: « والعجيب في الأمر أن وجهها يبدو الآن شابا . أما مايلي ذلك فمنظر يشبه الى حد مدهش المنظر الذي تمشي فيه ليدي ماكبث وهي نائمة ، أو كما يقول جيمي في قسوة ، هو أشبه بمنظر جنون أوفيليا ، وهو

---

(١٣) هذا المشهد بالذات يتيح لنا النفاذ الى أصل كثير من مواقف أونيل الأولى . فنحن نعلم أن جيمي هو الذي « جعل السكر أمرا رومانسيا » وهو الذي « جعل العاهرات خاصات دعاء فاتنات ولسن مسكينات ، غبيات ، مريضات ، كما هن في الواقع » بل أن هناك أحتمالا بأن يكون أونيل قد تقمص شخصية أخيه عندما بدأ كبطل ساخر متهكم في المسرحيات الاولى .

(المؤلف)

تعبير مسرحي جرىء وفي الوقت ذاته تعبير عميق الأثر صادر من أعماق روح معذبة .

واذ يتطلع الرجال في رعب ، تمثل مارى أحلام صباها غافلة عما يحيط بها ، وكلماتها تعبر عن يأس الأسرة كافة . انها خجول ، وديعة ، كتلميذة صغيرة ، تعجب من يديها المتورمتين ومن السيد المسن الذى يأخذ ثوب الزفاف من قبضتها برفق . انها الآن في الدير تستعد لكى تصبح راهبة . انها تبحث عن شيء ما « شيء أنا في أمس الحاجة اليه» شيء كان يحميها من الوحدة والخوف : « لايمكن أن أكون قد فقدته الى الأبد . سأموت لو صح هذا . فعندئذ سيضيع كل أمل » . انه حياتها ، بل هو أكثر من هذا ، انه ايمانها . لقد رأت « العذراء المباركة » التي « ابتسمت لى وباركتنى برضاها » . ولكن الأم الرئيسة طلبت منها أن تعيش كما تعيش الاخريات قبل أن تقرر حلف اليمين ، وهى قد قبلت ذلك بعد تردد :

قلت بالطبع اننى سأفعل كل ما تطلبه ، ولكننى كنت أعرف أن ذلك مضيعة للوقت ، وبعد أن تركتها أحسست أن الأمر كله قد اختلط على ، فذهبت الى المحراب ، وصليت للعذراء المباركة ، ووجدت السلام مرة أخرى ، لأننى عرفت انها سمعت صلاتى وانها ستحبنى دائما وتمنع عنى أى ضر طالما بقيت على ايمانى بها .

ولكن الايمان قد شحب ، مثله كمثل ثوب زفافها ، ونزل بها الضر فعلا . انها تقف على عتبة رعب مقبل فيزداد قلقها ، ثم تضع قدما في الفراغ الذى سيلى : « كان ذلك في شتاء السنة السابقة للتخرج في الكلية . وفي الربيع حدث لى شيء ما نعم ، أذكره . أحببت جيمس تايرون وشعرت بالسعادة وقتا ما » .

ان حديثها الحزين الذى تختمه بكلمة السعادة ، التي هى مفتاح المسرحية ، يستعيد ذكرى جميع الآمال الخائبة ، والأوهام الملحة ، والتراوح الانفعالى ، والاحساس بالاعتقال في مصير الآخرين ، وهى الذكريات التي يتقاسمها جميع أفراد الأسرة . انه حديث يدع الشخصية الرئيسية متلفعة بالضباب ، والآخرين يطويهم البؤس ، والليل يطول حول أسرارهم المخجلة . ولكنه حديث يشير الى رحلة أونيل التي يخرج فيها من ظلمة الليل الى وضح النهار ، الى ادراك دوره الصحيح كرجل وكفنان ، يطارد اشباحه « وأواجه موتاى في النهاية » .

وفي المسرحيات التالية يمضى أونيل في السبيل الذى اختطه في «رجل الجليد يأتى » و « رحلة النهار الطويلة » ، وعن طريق الواقعية

الصادقة يدرس أهل الضباب وحياتهم الوهمية . وهو لم يعد يتلمس عند كتابة هذه المسرحيات . وفى الاحاديث المرحة للشخصيات التى هى فى أغلبها كاثوليكية أيرلندية ، يهتدى أونيل فى النهاية الى اللغة التى تلائمه، بل انه يأخذ فى خلق موسيقى شبيهة كل الشبه بموسيقى « سنج » ، بينما تطفو فكاهته الى السطح أكثر فأكثر . ولكن على الرغم من الفقرات الفكاهية تظل مسرحيات اونيل قاتمة . ففى «لمسة الشاعر» مثلا يتناول امريكيا أيرلنديا من أصحاب الحانات فى القرن التاسع عشر هو « كون ميلودى» الذى يوهم نفسه بأنه بطل ارستقراطى من طراز الشاعر «بيرون» فيعزل نفسه فى ترفع عن التجار « اليانكى » والرعاع الديمقراطيين . انه يعامل زوجته ببرود واستعلاء ولكنه مفعم جراة ودهاء . وعندما تنكشف أوهامه يتغير تغيرا مذهلا ، فيتذلل كفلاح ماكر دنىء النفس . فهو الذى كان من قبل فقيرا ولكن فى كبرياء ، يقدم الآن على أى نوع من التحايل والغش ، ولكنه يعيش كرجل ميت روحيا ، انه جثة اخرى من جثث أونيل الحية .

وفى مسرحية « قمر لأولاد الزنى » يتتبع أونيل « جيمى أونيل » الجثة الحية فى « رحلة النهار الطويلة » الى مرحلة اخرى من مراحل حياته بعد موت امه . لقد أسكره الوسكى ومزقته كراهيته لنفسه فراح يعترف لفتاة ضخمة البدن ولكنها رحيمة (عذراء تتظاهر بخبرتها فى المعاشرة الجنسية) ويروى لها كيف مكث مع عاهر فى القطار الذى كان يحمل جثمان امه . فهو بقضائه الليل بطوله فى الحضن الرحيب لهذه الأم الرمزية ــ مثل العذراء مريم وهى تبكى فوق جسد يسوع ــ ينال منها الصفح والسلام اللذين لم يعد فى وسع الام الميتة أن تمنحه اياهما .

هاتان المسرحيتان هما من الروائع الصغرى ، أما « رجل الجليد يأتى » و « رحلة النهار الطويلة » فمن الروائع الكبرى . وفى المسرحيات الأربع جميعا (١٤) يستخلص أونيل من قوة شرسة صعبة المراس ، قصصا عن الوهم والواقع ، يسردها فى ومضات من الفكاهة ، ولكن يتخللها احساس بالحزن على حالة البشر . فأونيل اذن ــ مثل سترندبرج ــ

---

(١٤) لقد أغفلت مناقشة « مزيد من القصور الفخمة » لأنها مسرحية حزينة وناقصة، فمناجياتها المملة ، وخلطها بين الزوجة والأم ، والصراع بين الشاعر ورجل الأعمال ، يشير الى أنها تكوص وعودة الى مرحلة مبكرة من مراحل تطور أونيل . وقد أعد أونيل ملاحظات لتنقيح المسرحية تنقيحا تاما فى عام ١٩٤١ ، وترك تعليمات بحرقها بعد وفاته اذا تعذر هذا التنقيح . ولو تم هذا لما كانت تلك خسارة ما .

(المؤلف)

يتطور من ثائر مسيحى الى ثائر وجودى ، موضحا بذلك أن وراء ترديده لنيتشه واثباته للحياة ، يكمن سخط عميق على طبيعة الوجود ذاتها . وتجارب أونيل على الشكل ، ومغـــازلاته لمختلف الأديان والفلسفات ، ومواقفه المصطنعة ، وشعره الزائف ، تمثل الوسائل التى حاول عن طريقها كتم هذا الاحساس . ولكن الاحـساس لايكتم . وعندما وجد فى نفسه الشجاعة فى آخر الأمر على مواجهة من خلال ارتياده الواقعى لتجاربه الماضية ، اهتدى الى الدور الفنى الوحيد الذى يلائمه مـلاءمة حقيقية . ان أونيل لايفوقه أحـد من كتاب المسرح الأمريكيين فى القـوة ونفاذ البصيرة ، ومن المشكوك فيه ، بطبيعة الحـال ، أن تكون الدرامة الأمريكية قد قامت على الاطلاق بدونه . ولكن مسرحياته الاخيرة هىالتى ستذكرنا به ، هذه المسرحيات غير العادية ، المسرحيات الثـــورية التى انتزعها من نفسه فى ألم ومعاناة ، وهو مريض متعب فى غرفة مغلقة النوافذ ، لا يطيق الضـــوء الشديد .

—٩—

أنطونين آرتو

مسرح القسوة

يبلغ المسرح الثورى أشد تعبيراته التنبئية فى «مسرح القسوة» . وهو فهم جديد للمسرح كان خير من أجاده هو الكاتب المسرحى الفرنسى « چان چينيه » ، ولكنه ولد أولا فى مخيلة الشـــاعر والحالم الفرنسى « أنطونين آرتو» . فقد ظل «آرتو» يشرح نظرياته عن المسرح فى سلسلة من المقالات والرسائل والبيانات فى أوائل الثلاثينات ، الى أن جمعهـا فى كتاب نشره أول مرة فى عام ١٩٣٨ بعنـوان « المسرح وشبيهه * » وما يزال هذا الكتاب يعتبر من اشد الوثائق النارية فى عصرنا وابعدها اثرا . ذلك ان كتاب « المسرح وشبيهه » يتميز ــ مثله فى ذلك كمثـل المسرح الذى يدعو له ــ بما يتميز به حلم عجيب مذهول يشع ومضات من النورانية المنومة التى هى العلامة المميزة لأسلوب آرتو القـوى . لقد كان هو نفسه شاعرا موهوبا فجلب الى المسرح ذلك الانتشاء المحموم الذى عرفناه عند الشعراء المعلونين : بودلير ، ورامبو ، ولوتريامونت . ولقد كانت نشوته الشاعريه ــ كما كانت نشوتهم ــ تقارب حد الجنون وكانت حياته الفوضوية تمتادها نوبات جنون الى أن مات عام ١٩٤٨ . وعلى الرغم مما اتصفت به حياته من اختلال ، ومؤلفاته من تجزؤ . فقد ترك اثرا هائلا فى المخيلة الفرنسية العصرية ، اثرا قال عنـــه « جاك جيشارنو » : « انه كهذه الدروب النارية التى تتخلف وراء العرافين وهم يجوبون انحاء العالم » . واهم هذه الدورب النارية هو ذلك الذى يؤدى الى مسرح القسوة ، الذى يعتبر ، حتى وهو فى أولى مراحل تكوينه ، من اشد الحركات اصالة فى المسرح المعاصر . الا ان آرتو لم يعش ليرى هذا المسرح يتحقق . فهو فى هذه الحركة يقوم بدور ارسطوطاليس متنبىء ، فيؤلف كتاب « الشعر » لمسرح خيالى لن يبدأ « چان چينيه » فى تحقيقه الا بعد وفاته .

(*) Le Théâtre et son Double

ولابد لنا قبل ان نمضى الى مناقشة ما اسهم به هذان الرجلان ، من ان نبدى بعض ملاحظات وجيزة عن اسلافهما . فعلى الرغم من أن آرتو يرفض ان يكون « مصفاة او قمعا لأفكار غيره » الا ان مسرح القسوة هو الأوج المنطقى لحركة الطليعة فى فرنسا . ان ما انجزه آرتو ، وجينيه من بعده ، هو انه امد هذه الحركة بالجدية ، والعمق ، والالتزام . وتلك صفات هى فى اشد الاحتياج اليها ، لأن كتاب الطليعة العدميين كانوا ــ قبل آرتو ــ يصدرون كتبا عقيمة نسبيا . ذلك ان هؤلاء الذين كانوا ثائرين على « مسرح البولفار » العديم الحياة وعلى الجمهور الذى يغشاه ، لم يكن لهم من هم سوى البوجوازية وجميع اعمالها ، ساعين الى هذه الغاية من خلال وسيلتين متصلتين هما: «الدادية» و «السيريالية» اما الجد الأدبى للحركة الدادية فهو « الفرد جارى » . وعلى الرغم من ان هذه الحركة لم تبدأ رسميا الا فى العقد الثانى من القرن العشرين ، الا انه ما من مسرحية دادية تصلح نموذجا لهذه الحركة أو تعتبر اشد اصالة من مسرحية جارى التى كتبها فى عام ١٨٩٧ بعنوان «ايبى الملك». وهذه المسرحية هى فى اساسها نكتة عملية بوهيمية على الذوق الادبى للطبقة الوسطى ، اذ انها ملهاة هزلية ــ كلها عبث وهراء ــ من احب الأعمال الأدبية الغربية . وهى ايضا هجوم على رجل الطبقة الوسطى لأن بطلها نسخة كاريكاتورية بهيمية لرب اسرة له رأس كاللفت وبطن كالبالون . رب اسرة شهوانى ، مرتش ، نهم ، يمثل ما يصفه كاتب فرنسى بانه « تواضع ، وفضائل ، ووطنية ، ومثل قوم اكلوا فشبعوا » . ويأتى بعد ذلك « تريستان تزارا » وجنوده ليواصلوا الحملة على هؤلاء القوم ذوى البطون الممتلئة ، يشنونها فى امسيات صاخبة مشاغبة يقصدون من ورائها المعاقبة والاغاظة فى المقام الأول (١) . ان الحركة الدادية التى هى مكرسة تماما لعدم الفهم (يقول جارى « ان ذكر الأشياء المفهومة لا يؤدى الا الى مضايقة الروح والتواء المعنى ، فى حين أن السخيف ينشط الروح ويحفز الذاكرة على العمل ») هى احدى الدعائم لما يسميه « مارتين اسلين » : « مسرح السخف » ، وقد اثرت بنوع خاص فى أعمال « يونسكو » الذى اتخذت كراهيته لتقاليد الطبقة الوسطى ومثلها سبيل البهلوانية المستلهمة والاستهزاء الوحشى .

ونحن نجد معظم هذا النوع من العداء للبورجوازية فى المذهب السيريالى الذى يماثل الدادية فى الهزل ولكنه اشد تماسكا نوعا ما .

---

(١) وكمثال على هذا النوع من الترفيه ، ظهر « تزارا » امام الجمهور وهو يقرأ احدى الصحف بينما كان الجرس يقرع بشدة فلا يسمع أحد شيئا .

(المؤلف)

واول عمل من هـذا النوع هو مسرحية « ثديا تيريسـياس » (لمؤلفها « ابوللينير » التى كتبها فى عام ١٩٠٣ ولكنها لم تظهر على المسرح الا فى عام ١٩١٧) وهى حافلة بالمشاكسات البوهيمية بأسلوب « چارى » دون ان تخرج ذلك الخروج العنيف على تقاليد الأدب الغربى . (ولكنها مع ذلك تخرج على التقاليد الغربية فى التزام الصدق لأنها مكتوبة على شكل حلم متقطع فى رموز ملتوية وتحولات مقتضبة مبتـــورة) . والحق ان مسرحية « أبو للينير » فيهـا ارهاص كثير بالأعمال المعاصرة الجادة التى ظهرت فيما بعد فى الرواية والرسم ، والموسيقى والشعر ، والدرامـة لأنها تستخدم (استخداما من المؤكد انه شديد التحرر) أحدى شخصيات الأساطير اليونانية ، وهو « تيريسياس » ، محصورا فى أرض زنجبار . وسيكرس السيرياليون انفسهم فيما بعد بقيادة « آندريه بريتون » للقضاء على قيم الحضارة النصرانية ، معلنين ان ابسط الأعمال السيريالية هو اطلاق مسدس فى شـارع مزدحم . ولكننا نجـد من آن لآخر كتابا مسرحيين ذوى اتجاهات سيريالية ــ مثل « جان كوكتو »ــ يستخدمون المنـاظر المسرحية بطـريقة اسـتراتيجية كما كان يفعل « أبوللينير » ، ويوسعون نطاق افكارهم المسرحية باستخدام أساطير هوميروس باسلوب عصرى على المنوال الذى اتبعـه جويس ، واليوت ، وسترافنســكى ، وبيكاســو .

وسرعان ما يستوعب مسرح البولفارد درامة الأساطير ، واذا بهـا فى أيدى الأدباء من كتاب المسرح أمثال «چيرودو » و «آنوى» تتخذ قالبا حافلا بالأفعال ، مقصودا به احاطة الجمهور علما بالأعمال البطوليـــة الماضية كما لو كانت تحدث الآن . ولكننا نجد من ناحية اخرى أن درامة الأساطير فى أيدى ذوى النفوس البهلوانية امثال « كوكتـو » ما هى الا منظر سيريالى يكون فيه الفعل الأسطورى مركبا فوق منظر عصرى من أجل توليد تناقضات ساخرة . ان كوكتو يفضل « شـعر المسرح » على « الشعر فى المسرح » (يفضل الشعر المرئى على الشعر المسموع) ،وهو يرى ان حملات كتاب « الكارتل * » المسرحيين ومناقشاتهم الشـفوية تمثل بقايا تقـليد أدبى ميت . كذلك لما كان كوكتو اقل اهتماما بتمـلق المتفرج منه بالسخرية من المتفرج لفقره الروحى ، كان تناوله للأسطورة أشد راديكالية بكثير ، فهو بدلا من ان يشبه الماضى البطولى بالحـــاضر

---

* كلمة « كارتل » Cartel تعنى فى الأصل تضامن عدة شركات تجارية او احزاب سياسية لمنع المنافسة فيما بينها . والمؤلف يشير هنا الى الكارتل الرباعى الفرنسى Cartel des Quatre الذى كان يضم جورج بيتويف ، وجاستون باتى ، ولويس جوفيه ، وشارل ديلان .

(المترجم)

غير البطولى ، يؤكد ما بينهما من تفاوت جوهرى ، وبدلا من أن يقتصر على الباس البطل الكلاسيكى لباس العصر الحاضر ، يهون من شـــأنه ويشهر به . ففى مسرحية « الآلة الجهنمية » مثلا يقدم كوكتو لنـــا شخصية اوديب عند سوفوكليز كما يراه خادمه او طبيبه النفســانى : خائنا ، معجبا بنفسه ، مشاكسا ، هيابا ، يعانى من عقدة الام . فكوكتو يأخذنا الى داخل القصر ، ويعرض علينا عرضا دراميا شئون البطـــل المنزلية التافهة ــ كما يفعل جويس فى « يوليسيس » ، وكما فعـــل اليوت فى قصائده ــ محاولا ابراز حقارة الرجل الحضرى فى القـــرن العشرين ودناءته وتهيبه .

وقد اقترن « آرتو » بكل من الدادية والسيريالية فى اول حيـاته ، وهو يشاطرهما الاشمئزاز من الفن التقليدى ، ومن الحياة الصـناعية الحديثة ، ومن الحضارة الغربية الا انه يحيل هذه المواقف السلبية الى اعمال ايجابية ، محولا عدمية أسلافه ، وجدبهم ، وهزلهم إلى نظـرية عميقة فى ثورتها . ان ثورة آرتو على قدر من الراديكالية وعلى قـــدر صارم من الجدية يحدوانه الى الخروج باستنتاجات خلاصية . ان آرتو رومانسى لا يطيق الحواجز ، نبى ثورة يدعو الى « عمل متطرف يتجاوز كل الحدود » ، ولا يطالب باقل من تغيير تام للكيان القائم ، وهذه الثورة ستبدأ فى المسرح .

فليس المسرح عند آرتو مجرد مكان لتسلية الجمهور او تعليمهم أو اغاظتهم ، وانما هو نبض المدنية نفسها . ومن بين الدلائل التى تشير الى تحلل المدنية الغربية ، ان مسرحها يقدس افكارا بليدة لا نفع لها مثـــل « الفن » . وفى مكان هذه الأفكار يريد آرتو ان يضع مايسميه الحضارة (الثقافة) Culture . فالفن الغـربى منفصل فى جوهره عن الجماهير ويفرق بينها ، فى حين أن الثقافة تجمع بينهـــا . الفن نتوء زائد عن الحاجة ، أما الثقافة فذات وظيفة . الفن تعبـــير رجل واحد ، اما الثقافة فتعبير الجميع . ولهذا السبب ينجذب آرتو الى البلاد البدائية كالمكسيك حيث « تصنع الحاجيات للاستعمال وحيث يظفر العـــالم بتمجيد دائم » . فان أمثال هذه الثقافات لم تدفن بعد الحياة الغريزية تحت طبقات من التنعم والتهذيب ، وفى مثل هذه الثقافات لم تدفن بعد الحياة الغريزية تحت طبقات من التنعم والتهذيب ، وفى مثل هـــذه الحضارات يسعى آرتو الى تجديد العنصر الذى ينتمى اليه : « ان كل ثقافة صحيحة تعتمد على الوسائل البربرية والبدائية للطوطمية ، التى اريد ان أقدس ما فيها من حياة همجية ، حياة تلقائية تماما » .

هكذا ترى ان افكار آرتو عن المسرح لا تنفصل عن مشاعره ازاء العالم الذى يعيش فيه . فوراء كل نظرية يتقدم بها تكمن رغبته الخلاصيـــة

فى تغيير وجه الغرب . ولا يكتفى آرتو بالاسترخاء فى التغريب كما يفعل الداديون والسيرياليون ، لأن ثورته تبلغ فى شدتها حدا يجعله يصل الى مرحلة الاندماج الروحى . وعلى الرغم من أنه يصرح بقوله : « انا لست ممن يؤمنون بأنه لابد للحضارة أن تتغير حتى يتغيرالمسرح »، الا انه يسارع الى القول : « ولكننى أومن بأن المسرح ، اذا استخدم الى اقصى واصعب حد ممكن ، كان له من القوة ما يستطيع معه أن يؤثر فى مظهر الأشياء وتكوينها .. » . اذا استطاع المسرح أن يخلق مجتمعا ثقافيا ، اذن لتغير المجتمع الكبير .

ان فكرة آرتو عن الثقافة قائمة على شعائر بدائية يأمل ان يدخلها فى الحياة المتمدنة . فهو يحاول ــ شأن جميع المفكرين الخلاصيين ــ أن يحقق التغيير عن طريق احداث ثورة فى الوعى الدينى . ذلك ان ديانات الغرب غير مقبولة لأنها جردت الحياة من مضمونها السحرى ، وقتلت الجانب الغريزى فى الانسان ، أى أنها قتلت الوهيته : « بل اننى اقول أن هذه العدوى البشرية هى التى تلوث الأفكار التى كان ينبغى أن تظل الهية ، فاننى ــ وانا ابعد ما اكون عن الاعتقاد بأن الانسان خلق ما هو الهى وخارق للطبيعة ــ أرى أن تدخل الانسان ، هذا التدخل القديم قدم البشرية ، هو الذى افسد فى آخر الامر ما هو الوهى فيه » . ان آرتو ــ مثله كمثل «د.هـ.لورنس» الذى يشبهه من نواح كثيرة ــ منجذب الى الطقوس الدينية لهنود الأزتك حيث ما يزال ما هو الهى يتجلى فى خبل قربانى وغبطة بربرية . ويعتقد آرتو أن هذه الروح البدائية ، التى هى نموذج اصلى سابق للمنطق ، مازالت تعيش فى العقل اللاشعورى للانسان الغربى ، ولو أنها مغمورة فى أعمال تحت جلد المدينة الميت ، لا لأنها متصلة بالغريزة الجنسية نفسها كما يؤكد آرتو فى لهجة لورنسية : « نستطيع ان نقول الآن ان كل الحريات الصحيحة مظلمة ، وانها معصومة من الزلل كالحركة الجنسية التى هى الأخرى مظلمة .. ولذلك كانت « الأساطير » الكبرى مظلمة ، لكيلا يستطيع أحد أن يتصور ــ الا فى جو الأشلاء والتعذيب ، وسفك الدماء ــ جميع « الحكايات » التى تروى للجموع قصة أول انقسام جنسى وأول شلو من أشلاء الجوهريات يظهر فى عملية الخلق » .

فآرتو اذن يريد ــ كما يريد السيرياليون ــ ان ينشىء مسرح اساطير « أن يعبر عن الحياة من جانبها الكونى الهائل ، وأن يستخرج من هذه الحياة صورا تبعث فينا السرور عندما نكتشف فيها انفسنا » . غير ان هذه الاساطير لن تأتى من التاريخ اليونانى الرومانى ولامن التاريخ النصرانى لان الاساطير التقليدية ــ ولو انها كانت حية يوما ما ــ اصبحت الآن

مستهلكة واليفة كالمدنيات التى نبعت منها . وفى سياق تفسيره لما يريد، يقدم لنا آرتو نوع الأسطورة الذى يفكر فيه فى ذلك المعال الاستفزازى الذى يشبه فيه تاثير مسرحه بتأثير الطاعون . لان آرتو يرى ان جمال الطاعون هو هدمه للقوالب الاجتماعية الكابحة ، اذ ينهار النظام ، وتنفجر السلطة ، وتسود الفوضى ، ويطلق الانسان العنان لجميع النوازع غير المنظمة التى تستقر مدفونة فى روحه (٢) . هذا هو الهذيان الذى يريد آرتو أن يجلبه الى المسرح ، وما أشبهه بهذيان « رامبو » عن « اختلال جميع الحواس» . لان لدى المسرح قدرة الطاعون على الاخلال «بالتجمعات الهامة » ، على ان يحدث « نكبة اجتماعية » ، على أن يجعل من مناسبة ما حريقا ، أى أن مسرح آرتو يرمى الى ان يقوم بعربدة ديونيزيه ، بحفلة باخوسية ، بتأدية أحد الطقوس القربانية ، فيريح المشاهد من التوحش، والشراسة ، والابتهاج الذى جعلته المدنية يكبتها جميعا . وفى ذلك يقول آرتو : « اذا كان المسرح الجوهرى شبيها بالطاعون ، فليس ذلك لانه معد ، وانما لأنه شبيه بالطاعون فى كونه يكشف ، ويظهر ، ويخرج الى السطح ، القسوة الكامنة التى بوساطتها تحدد كافة احتمالات العقل المعوجة عند الأفراد والجماعات على حد سواء » . وبذلك يتمكن المسرح من الاستعانة بالعالم الضائع ، عالم الفوضى والخطر ، الذى لا مرح ولا شعور بدونه ، والذى بدونه تكون الحرية وهما ، ويسود الضلال . وهنا يقول آرتو : « لذلك اقترح مسرح القسوة . فنحن لسنا احرارا . وما زال من الممكن أن تهوى السماء على رءوسنا . وقد جاء المسرح ليعلمنا ذلك قبل كل شىء » .

ويستطرد آرتو على الفور ليقول انه لايقصد بالقسوة « الدم » . ومع ذلك فقد أسىء فهم اقتراحاته على أوسع نطاق ، وخصوصا فى البلاد الانجلوساكسونية التى ظلت ترتاب فى آرتو ولا ترحب به ، ان لم تكن تجهله الى حد كبير . لقد بدا الجانب «السادى الماسوخى » الصريح فى فكرة آرتو منحرفا ومريضا فى نظر الثقافات التى تؤثر أن تكون ساديتها وماسوخيتها مختفيتين (كما فى الحروب والقتال على الجوائز

---

(٢) لعل آرتو استلهم تشبيه الطاعون هذا من مؤلفات « ادجار الان بو » الذى كان معجبا به الى حد كبير . ففى خطاب بعث به آرتو الى المخرج « آبل جانس » فى عام ١٩٢٧ يرجوه فيه ان يسمح له بتمثيل الدور الرئيسى فى مسرحية مقتبسة لرواية « سقوط بيت أشر » يقول : « أنا لا أزعم لنفسى كثيرا من الصفات ، ولكننى أزعم أننى افهم ادجار بو . وأننى أنا نفسى » شخص شبيه بمستر اشر . واذا لم يكن تحت جلدى هذا الشخص ، فلن يكون تحت جلد اى شخص فى العالم .. ان حياتى هى حياة أشر وبيته السيىء فانا أعانى من طاعون فى روحى وأعصابى » .

(المؤلف)

وأفلام العصابات ، والتليفزيون) . ومع ذلك فان افتراضات آرتو ليست اكثر اعتلالا من افتراضات « فرويد » فى كتابه « الثقافة وتبرمها » ، فكلاهما يسلم بأن الناس هم الذين خلقوا الأمراض العصبية عندما كبتوا عاطفتهم الجنسية وعدوانهم لكى يعيشوا معا فى مجتمع . وارتو اقل تحمسا من فرويد للتضحيه بهذه الحريات الأساسية واقل ميلا لقبول تعويضات بديلة عنها مثل الثقافة والفن . ولكن التجربة النازية تثبت ان الثقافة والفن ليسا عقبتين فى طريق الهمجية والعدل ، بل ربما ساعدا على أن تتخذ هذه النزعات الأشكال التى اتخذتها فى المانيا النازية .

ان آرتو نفسه لايدافع ابدا عن الانحراف أو السادية أو العنف فى الحياة اليومية . اما ما يقترحه فهو أن يكون المسرح بمثابة «منفذ للكبت» لا ضرر منه ، يشبه كثيرا أريكة طبيب التحليل النفسى : « انا اقترح أن أعيد الى المسرح تلك الفكرة السحرية الأولية التى تلقفها أطباء التحليل النفسى المصريون ، وهى الفكرة التى تنحصر فى شفاء المريض بجعله يتخيل انه يعيش فى المواقف الظاهرية والخارجية للحالة المطلوبة » . عندئذ يظهر مسرح القسوة تلك المشاعر التى يجىء التعبير عنها فى العادة بطريقة أشد هدما : « اننى أتحدى ذلك المشاهد لكى يسلم نفسه بمجرد خروجه من المسرح ، الى أفكار الحرب ، والشغب ، والقتل الصاخب » . حقا ، ان السماء تستعد للانقضاض فوق رءوسنا . والعالم يتحرك سريعا نحو الانتحار والفناء وهو ما يزال يتحدث عن المثل النصرانية للسلام والوئام . ان آرتو يريد أن يجعل من المسرح « عملا نافعا » ليمزق هذه الأكاذيب وذلك الخداع ، لأن « اجبار الناس على ان يروا انفسهم كما هم ، يجعل القناع يسقط ، ويكشف ما فى العالم من تراخ ودناءة ورياء .. » . هكذا يريد آرتو أن يطهر المتفرج من تلك النزعات الدامية التى يسلطها المتفرج عادة على غيره من الناس باسم الوطنية أو الدين أو الحب » (٣) .

---

(٣) قد تصبح الوظيفة التطهيرية فى مسرح آرتو أشد جوانب نظريته اثارة للجدل لأن هناك كثيرين ممن يعتقدون أن مسرح القسوة بدلا من أن يبدد المشاعر المكبوتة سيطلق مزيدا من العنف عند الحريصين من الناس . وهذا الرأى قائم على أساس افتراض قيام علاقة بين الكتب الفكاهية الجذابة أو عروض التليفزيون وبين انحراف الأحداث . الا أن قلة من النقاد هى التى ترى أن العنف فى وسائل الاتصال قد يكون انعكاسا وليس سببا للعنف فى الحياة اليومية . ولما كانت وسائل الاتصال على اختلافها تجعل من القسوة حسنة أخلاقية ، فى حين تستغل ما فيها من اثارة ، فان أمثال هذه القوالب تسد السبيل أمام انطلاق تام للنزعات . وأمريكا واحدة من الدول القلائل فى التاريخ التى ليس فيها =

فالوظيفة الرئيسية لمسرح «آرتو» اذن هى طرد الأوهام والخيالات . انه شبيه بالمسرحيات الدينية الكبرى ـ التى كانت من شعائر «أورفيوس» و « اليوز » ـ فى كونه يقوم على القربان ويدور حول الجريمة ، ولكنه باستخراج رغبة المتفرج فى الجريمة يكون بمثابة تطهير ، ويستنفد مالديه من عنف . واليك المعنى القاطع لتشبيه الطاعون الذى اورده آرتو . «يبدو ان الطاعون يستنزف على نطاق جماعى خراجا ضخما ، خراجا اخلاقيا بقدر ما هو اجتماعى ، وان المسرح كالطاعون جاء ليستنزف الخراج على نطاق جماعى » . والحقيقة ان آرتو يستخدم هذا التشبيه بنفس الطريقة التى يريد بها استخدام المسرح ، أى ليكون وسيلة لتوليد الصور والخيالات بدلا من أن يكون حقيقة أدبية . ان مسرحه نسخة طبق الأصل، لأنه لا يقلد واقع الحياة اليومية وانما يقلد واقعا آخر أصليا وخطيرا » . انه بمثابة مرآة توضع أمام اللاشعور . وفى مناسبة أخرى يشبه آرتو مسرحه بالسيمياء لأنه يقف حكما بين العالم الواقعى والعالم الوهمى . وفى مناسبة أخرى يشبهه بالسراب . ولكن معنى هذه التشبيهات كلها هو ان مسرح آرتو سيكون عالما وهميا خارجيا يتوسل بواقع داخلى ، ذلك النوع من الواقع الذى يتكشف عادة فى الأحلام . ذلك أن مسرح آرتو سيجد مادته الحقة فى المضمون القاسى للأحلام : «لن يهتدى المسرح الى نفسه أبدا ـ أى انه لن يقيم وسيلة للتوهم الصادق ـ الا بتزويد المتفرج بخلاصة صادقة لأحلامه ، خلاصة يصب فيها تذوقه للجريمة ، ونزعاته الشهوانية ، وهمجيته ، ومخاوفه ، واحساسه الطوبوى بالحياة والمادة ، وحتى نزعته لأكل لحم البشر ، كل هذا على مستوى داخلى وليس على مستوى زائف ووهمى » (٤) .

ان لآرتو قرابة دم بكل من « رامبو » و « فرويد » و « لورنس » ، ولكن أباه ، بل أباهم جميعا ، هو « فردريك نيتشه » الذى قال على لسان

= منافذ مقررة اجتماعيا للغرائز الفطرية . ونحن ندفع الآن ثمن ذلك فى شكل انهيارات حرب باردة ، وفى مرض العظمة السياسية ، واغتيالات ، وانحراف ، وجنون . ان مسرح آرتو ، ما يزال فى حاجة الى برهان سواء بالنفى أم بالاثبات .

(المؤلف)

(٤) ان رغبة آرتو فى اقامة مسرح احلام ، يعبر عن قرابته لسترندبرج ، وكما هو متوقع ، كان هو معجبا جدا به . وقد اعد خطة لاخراج « صوناتا الشبح » قائلا : « لقد عشنا وحلمنا بكل ما تكشف عنه هذه المسرحية ولكننا نسينا ذلك » . وكان مغرما بنوع خاص بـ « مسرحيه حلم » التى قال عنها : « فيها يجد المرء كلا من الظاهر والباطن لعمل متنوع مرتعش . يتناول أعلى المسائل بشكل راسخ وتصوفى فى آن واحد ... ان التعريف المثالى للاخراج المسرحى هو ان يكون الزائف فى وسط الصحيح » .

(المؤلف)

« زرادشت » : « ان الانسان هو أقسى الحيوانات . فهو أسعد الناس طرا فى المآسى ، ومصارعة الثيران ، وعمليات الصلب . وعندما اخترع الجحيم كان ذلك جنته على الارض » . ان كبت هذه القسوة عن طريق المثل الانسانية ، هو الذى جعل العالم سقيما ممتقعا ، كما يقول نيتشه ، بل حتى الهمجية البطولية التى كان يتطلع اليها نيتشه سرعان ما استحالت الى ذبح بيروقراطى منظم للابرياء . ان ارتو الخلاصى — مثل نيتشه الخلاصى — مهتم باكتشاف الانسان من جديد ، ويبحث عن بقاياه المتافيزيقيه تحت انقاض ألفى عام من النصرانيه . فكلاهما مقتنع بأن المثل النصرانية الرقيقة قد استنزفت طاقة الانسان النفسية . كلاهما ينشد ما يسميه آرتو « المعادل الطبيعى والسحرى للعقائد التى لم نعد نؤمن بها » . والحل الذى يراه نيتشه هو العودة الى النشوة الديونيزيه عند اليونان قبل سقراط . أما حنين آرتو فيرتد به الى أبعد من ذلك فى التاريخ ، الى « وقت الشر » الفطرى عندما كان الانسان سفاك دماء غليظ القلب . ولكن الغرض من الكتابة عندهما معا هو أن يستعيد العالم الذى فقد مشاعره « الاحساس المتقد المرتجف بالحياة » .

بذلك يسهم آرتو فى المسرح العصرى بروح وحافز جديدين . ولكن نظريته لها جانب ثابت ايضا . فان بعض اقواله ايجابى ، وكثير منها سلبى . والحق اننا اذا اعتبرنا « المسرح وشبيهه » وثيقة جدلية بحتا لوجدنا أنها من أفصح الحملات التى شنت على المسرح القائم على الاطلاق . ان ما يثير آرتو بنوع خاص هو « مسرح البولفارد » الذى لا يصلح الا « للبلهاء ، والمجانين ، والمنحرفين ، والنحويين ، والبقالين ، واعداء الشعراء ، والوضعيين » . فعن هذا المسرح تصدر رائحة كريهة لاتصدق من « الرجل المادى الزائل ، بل اقول الجاف » . فهذا المسرح الذى هو فى حالة فساد مفرط يقلد واقعا موحشا ، وهو اذ يخرج قصصا ذات طرافة انسانية بها « مناظر مألوفة من حياة عدد من الاراجوزات » يجعل من الجمهور أشخاصا يختلسون النظر .

وليس آرتو ارحم من ذلك بمسرح الصفوة ، مسرح موليير وشكسبير(٥) ففى مقال له بعنوان « لا روائع اخرى » يندد فى حزم بجميع مسرحيات الماضى العظيمة ، لا لأنها كليلة من الناحية الفنية ، ولكن لانها غير مجديه من الناحية الثقافية . فهى بعد أن فقدت ملاءمتها وحاليتها لم تعد مفهومة

---

(٥) تكشف رسائل آرتو عن كراهيته العميقة للمسرحيات التى يخرجها جوفيه ، وديلان ، وبيتويف ، وخصوصا مسرحيات الكوميدى فرانسيز الذى كتب الى مديره خطابا فى عام ١٩٢٥ قال فيه : « ان ماحوركم جشع جدا . وخير لممثلى فن ميت أن يكفوا عن

لعامة الجمهور » . ومن ثمة يحتقر آرتو المثقفين وانصاف المثقفين . ان « جمهوره العام » هو الجماهير الكبرى على اتساعها التى لا يمكن تجديد الحضارة بدونها . ذلك أن المسرح القائم الموجه أساسا الى الأخلاقيين والمنطقيين قد أبعد هذه الجماهير التى تغشى الآن السيرك ، والملاهى ، ودور السينما . ولن يهتدى المسرح الى نفسه أبدا الا بعد ان يساويها فى الحيوية والشعبية . يقول آرتو « ان الجمهور مازال متعطشا الى الغموض والأسرار ، وبهذا الايمان يستطرد الى المطالبة بأن يفسح الشعراء الأموات الطريق الى القديسين الأحياء الذين سيكونون صادقين مع عصرهم صدق سوفوكليز وراسين وشكسبير مع عصورهم .

ويمضى آرتو فى القول ليتقدم ببعض اقتراحات عملية عن كيفية تحقيق هذا الغموض ، فيقول ان مسرح القسوة سيشن حربا على اللغة لأن أى مسرح يقوم على الكلمات يكون « ثابتا فى قوالب لم تعد تساير حاجات العصر » . ان آرتو يشارك رامبو صيحته « كثير من الكلمات » . والواقع أن آرتو يشبه بيراندييللو كل الشبه فى كراهيته للغة ، لانه ـ مثل بيراندييللو ـ يعتبر الكلمات جراثيم تحمل الأمراض المدنية : «نظريات مفاهيم ، تعريفات ، وأى صيغ تؤدى بدون هوادة الى انزال غير المفهوم الى مرتبة المفهوم » . ففى هذا التشتيت للغموض تكمن « علة انحطاط المسرح وفقدانه المخيف للطاقة والنشاط .. » . وهجوم آرتو على اللغة هو أشد الجوانب راديكالية فى نظريته ، وقد يقول بعض الناس انه أضالها أثرا فحتى أشد المسرحيات التجريبية الفرنسية ما تزال الى اليوم مسرحية كلمات . بيد أن آرتو ـ من الناحية الأخرى ـ لا يقترح أبدا منع اللغة منعا باتا ، وانما « تغيير دورها ، وبنوع خاص تقليل مكانها .. » . انه يريد استخدام الكلمات بطريقة جديدة تصدم الناس :

> ان تحويل لغة الكلام الى ميتافيزيقا هو بمثابة جعل اللغة تعبر عما لا تعبر عنه فى العادة ، هو استخدامها بطريقة جديدة ، استثنائية ، غير معتادة ، هو الكشف عن امكانياتها لاحداث صدمة

اسماعنا صوت اصطكاك عظامهم ... ان فى بيت عاهراتك الشرعى الكفاية من الوصول والرحيل . نحن نبتغى ما هو اسمى من المأساة التى هى حجر الزاوية فى مسرحكم القذر ، ومولير ماهو الا ابن زنى غبى ... ان المسرح أرض النار ، بحيرة السماء ، معركة الأحلام . المسرح حفل مهيب ، وانت تستهين بالحفل المهيب كما يستهين العربى بالاهرام . افسحوا المكان للمسرح ياسادة . افسحوا المكان لمسرح هؤلاء الذين لن يرضوا الا بسيطرة الروح سيطرة غير محدودة » . ومن الطريف أن آرتو استخدم فى وصف مسرح الروائع والمسرح السوقى الكلمة نفسها التى استخدمها بريشت : مطبخى .

(المؤلف)

بدنية .. هو انقلاب على اللغة ومصـــادرها النفعية الخسيسة المتصلة بالهضم والغذاء ، على اصولها الشبيهة بحيوان حبيس ، وهو فى النهاية ، أن تكون اللغة هى قالب التعاويذ والرقى .

اى ان اللغة لن تستخدم بعد ذلك لنقل المفاهيم الاجتماعية والنفسية بل تستخدم لتلوين الانفعالات واخفاء التعاويذ ، مثلما استخدمها بعض السيرياليين . وهذا الاستخدام الميتافيزيقى للغة هو بالذات ما سيتميز به خلفه العظيم « جان چينيه » الذى تبلغ اللغة فى مسرحياته أقصى حدود استخدامها التعبيرى « كقالب للتعاويذ » .

والى جانب هذا التصور للغة يستغنى آرتو عن استخدام العلوم الاجتماعية والنفسية فى المسرح ، لأن مسرحه « مسرح شرقى ذو اتجاه ميتافيزيقى فى مقابل المسرح الغربى ذى الاتجاه السيكولوجى » . وهذا بدوره يغير طبيعة الشخصيات الدرامية من اساسها ، وكذلك طبيعة استجابة المتفرج : « لأن مسرح القسوة الذى ينبذ الانسان السيكولوجى بشخصياته ومشاعره المشرحة خير تشريح ، والانسان الاجتماعى المطيع للقوانين والذى اساءت الأديان والتصورات تشكيله ، هذا المسرح لن يخاطب الا الانسان التام المكتمل » . وقد اكتشف آرتو هذا المسرح المثالى فى أثناء زيارة قامت بها الى باريس فرقة من ممثلى جزيرة « بالى » . لقد استثارته الى أقصى حد « لغة الايماء والاشارة » التى كانت تستخدمها الفرقة ، وكذلك استخدامها لخشبة المسرح استخداما بدنيا ومرنا استجاب له آرتو نفسه بكل كيانه كانسان تام . وقد مر آرتو بهذه الاستجابة فى السينما وخصوصا عندما كان يشاهد أفلام « اخوان ماركس » الذين كتب عنهم مقالا رائعا ، أثنى فيه على فوضويتهم ، وتهريجهم السيريالى ، وتحطيمهم للغة ، و « ثورتهم القلبية » .

يتضح من هذا ان فكرة آرتو عن المسرح هى فى أساسها فكرة مرئية فهو مسرح تكون فيه الشخصيات ، والعقدة ، والنطق ، خاضعة للمناظر ، وبالتالى يستبعد آرتو الكاتب المسرحى الذى يقدم المفاهيم ، ويستعيض عنه بالمخرج الذى يقدم المرئيات . انه لا يريد عسكرى المرور التقليدى أو مدرب الممثلين المألوف فى المسرح الغربى ، بل يريد « مديرا للمسرح ، واستاذا للحفلات المقدسة » . فوظيفة المخرج هنا هى أن يخلق « شعرا فى الفضاء » ، أو « شعر الحواس » كما يصفه فى بعض الأحيان ، شعرا شبيها بما وصفه كوكتو بانه « شعر المسرح » . ويصف آرتو هذا الشعر بقوله : « ان هذا الشعر الشديد الصعوبة والتعقيد يتخذ اشكالا كثيرة ، وخصوصا أشكال جميع وسائل التعبير القابلة للاستعمال على خشبة المسرح مثل الموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية ، والتمثيل

الصامت ، وتمثيل المحاكاة ، والايماء ، والغناء ، والفن المعمارى ، والمناظر والاضاءة » . الا أن آرتو عندما ينتقل الى تحديد كيفية تهيئة خشبة المسرح ، يميل الى تجاهل المناظر (٦) مؤكدا الحاجة بدلا منها الى المستلزمات والمنقولات المسرحية مثل « تماثيل عرض الملابس ، والأقنعة الضخمة ، والأشياء ذات الأبعاد الغريبة » ، أى أنه عرض طقوسى ذو طابع هيروغليفى الجوهر . فالاضاءة ستستخدم لاثارة انفعالات هذيانية والآلات الموسيقية لن تستخدم كمصدر للأصوات فحسب بل كذلك كأجسام مرئية ، وسيكون المتفرجون محاطين على الدوام بفعل صاخب وعلى اتصال مباشر بهذا الفعل . وعلى هذا يكون « شعر الحواس » عند آرتو هو شعر النشوة ، مقصود به أن يولد غيبوبة ، وانتقالا ، ونوبات حادة ، من خلال بث همجية الأحلام فى غموض المسرح .

ومن بين الاقتراحات التى اقدمها آرتو ، وضع برنامج مسرحى يضم عدة سيناريوهات لمؤلفات موجودة ، درامية وغير درامية ، لتمثيلها بطريقة ارتجالية بدون مراعاة للنص . ومن بين هذه المؤلفات قصة « ذى اللحية الزرقاء » تأليف « الماركيز دى ساد » ، ومسرحية « ويزك » تأليف « بوشنر » ، وعدد من مسرحيات عصر اليزابيت بعد تجريدها لتقتصر على ما فيها من فعل دام (كان آرتو مفتونا بنوع خاص بمسرحية فورد « من المؤسف أنها عاهر »(٧) . وفى المسرح الذى أسسه آرتو مع زوجته « تراك » فى عام ١٩٢٧ ، أخرج آرتو مسرحيات سترندبرج وكلوديل . وفى مسرحه القصير العمر « مسرح القسوة » الذى انشاه فى عام ١٩٣٥ ، أخرج اعدادا مسرحيا قام به هو لقصة شبيهة بمسرحية فورد عن القتل

---

(٦) أوضح آرتو فى مقال له بعنوان « تطور المناظر » (١٩٢٨) أنه لا يرى أن للامتعة الخارجية فى المسرح اهمية كبيرة . فقد كان جميع كتاب المسرح العظام يفكرون خارج المسرح مثل اسخيلوس وسوفوكليز وشكسبير .

(المؤلف)

(٧) ان اعجاب آرتو بمسرحيات عصر اليزابيث يفوقه اعجابه بالكاتب المسرحى الرومانى الذى كان له أثر عميق على كتاب عصر اليزابيث ، وهو « لوشياس آنايوس سينيكا » الذى كان آرتو يصفه بأنه « اعظم كاتب مأسوى فى التاريخ » . وان « المرء لا يستطيع أن يجد مثالا كتابيا لما هو مقصود بالقسوة فى المسرح خيرا من جميع مآسى سينيكا وعلى رأسها (آرتيوس وثييستس) . وقد يبدو لنا هذا رأيا شاذا اذا تذكرنا أسلوب سينيكا الاطنابى ولكن من الواضح أن ارتو استجاب بقوة للفعل الخارجى فى مسرحياته وكان يرى فى مآسى سينكا الدموية « احتدام قوى الفوضى »

(المؤلف)

(*) الاسم الفرنسى هو Théâtre de la Cruauté

(المترجم)

وعشق المحارم . وقد لخص آرتو فى احد بياناته سيناريو اصليا اعده هو بعنـــوان « فتح المكسيك » ، وهو صراع بين جيشى « مونتزوما » و « كورتيز » يصف فيه القتال المحتدم بما فيه من صدام ، وكر ، وفر بين الرجال والوحوش كما لو كان يجرى فى عالم الغيب . وهو يعـرب فى مكان آخر عن رغبته فى اعداد مسرح يتلاءم ورؤى جويا ، والجريكو ، وبروجل ، وهيرونيمس بوش . وبخلاف هـذه الاقتراحات والمسرحيـات القليلة التى أخرجها آرتو قبل كتابة مقالاته وبعدها ، لم يترك أية تطبيقات عملية لنظرياته(٨) . فقد ظل مسرحه فى عقـــله رؤيا لم يســـتطع أن ينقلها الا على الصفحة المكتوبة . ومات قبل أن يشعر الناس حقا بوقـع مسرحه(٩) .

واذا كان آرتو لم يحقق مسرحه ابدا ، فان كثيرا ممن خلفوه استطاعوا ان يحققوه الى حد ما . فقد لمس النقاد اثره فى كل كاتب مسرحى تجريبى او يكاد بعد الحرب العالمية . فان رغبة آرتو فى أن يقدم على المسرح ، مثلا ، « كابوس الرسم الفلمنكى » تحققت على يد كاتب مسرحى فلمنكى هو « ميشيل دى جيلديرود » فى مسرحيـات زاهية مزدحمـة ، من نوع « الباروك » يتناثر فيها عنف « عصر النهضة » . ولعل هذا حدث بطريق الصدفة ، ولكن هناك اثرا لاريب فيه لآرتو على : كامى ، وأوديبيرتى ، وبيشيت ، وفوتييه ، ويونسكو ، وبيكيت ، وفاينجارتن ، وآداموف (*) ولا ريب فى أن اشمئزاز يونسكو من اللغة التصويرية مدين بعض الشىء لآرتو (فى مسرحية « جاك » او « الاستسلام » ليونسكو تقول احـدى الشخصيات : ايه أيتها الكلمات ، كم من الجرائم ترتكب باسمك !) . كما ان أسلوب يونسكو السيريالى حيث نسمع الكلمة الواحدة تنطق وتتردد بطريقة مملة ، وحيث نسمع كلمات جديدة بشعة تهز الحواس ، وحيث المنطق معوج ، وحيث تتبادل اللغات الأجنبية الكلمات فيما بينها ، هـذا

---

(٨) ترك مسرحية قصيرة كتبها فى عام ١٩٢٤ بعنوان « نزف الدم » وهى مسرحية سيريالية عن الرعب والاشباح كانت فى الأصل ضمن مجموعة مسرحيات .

(المؤلف)

(٩) ترك لنا آرتو رثاءه وهو فى معرض تلخيص حياته عندما قال : (كان أحد الادوار الأولى التى اديتها على المسرح دور رجل يظهر فى المنظر النهائى لأحد الفصول . وكان فصلا ماسخا لا حياة فيه . دراميا مشحونا . وفى نغمتين متصادمتين يقول الرجـل « هل استطيع ان ادخل ؟ » ثم تنزل الستارة) .

(المؤلف)

(*) Camus, Audiberti, Pichette, Vauthier, Ionesco, Beckett, Weingarten, Adamov

الاسلوب يحقق حلم آرتو فى استخدام اللغة « بطريقة جديدة ، شاذة، غير معتادة » (١٠) وفوق ذلك فان الطليعة الفرنسية ماضية فى أخراج مسرح همجى مضاد للمجتمع ومضاد للسيكولوجيا·وقد يكون ذلك من آثار كتابات آرتو . وفى مسرحيات بيكيت لايكاد يكون للمجتمع وجود على الاطلاق ، ويعيش الانسان فى خواء . والشخصية فى مسرح يونسكو مفككة والهوية محطمة . ومسرح السخف ، ولو انه ليس فى الواقع مسرح قسوة ، يحاول التقرب من « الرجل التام » الذى يتصوره آرتو: فان كاتب مسرحيات السخف الذى يصوغ مسرحياته على شكل حلم او خيال ، او كابوس ، يحاول الاستعانة بالجانب الميتافيزيقى فى الخبرة البشرية جاعلا من الرعب شعاره المتكرر .

هذا هو القدر الذى نستطيع أن نعزوه الى آرتو ، ولكن ليس اليه وحده · ففى حين أن أثره فى « مسرح السخف » أثر قوى ، الا أنه ليس الا أثرا واحدا من بين آثار متعددة . والحق أن فكرة آرتو الرئيسية عن مسرح طقوسى للقسوة لطرد الأرواح الشريرة ، هى فكرة لم يتلقفها كتاب مسرح السخف الذين لم يبتعدوا كثيرا عن حدود الدادية والسيريالية . ومع أن آرتو لو عاش فربما أحب فى كاتب مثل يونسكو فكاهته الوحشية الا أنه ربما ارتآه مستخفا بعض الشىء أكثر مما ينبغى ، وهيابا الى حد كبير ، لأن استهزاء يونسكو بالمفاهيم هو ذاته تصورى الى حد كبير ، كما أن حملاته على اللغة والمنطق هى حملات عالم لغوى ومنطقى ممتاز · أما سائر كتاب « مسرح السخف » فربما كان آرتو يجدهم عدميين أكثر مما ينبغى فى تضميناتهم ، يخاطبون صفوة خاصة من الجمهور ، واقعين فى فخ تلك « الجلسة السرية » (*) التى خلقها « جارى » وأتباعه . وحتى أعظم الموهوبين من هؤلاء الكتاب وهو « صمويل بيكيت » ، ربما كان يبدو لآرتو أقل فتورا وقلقا من أن يصلح لمسرح الهذيان الذى يتصوره . أن العنصر الخلاصى عند آرتو لا يتسرب أبدا الى « مسرح السخف » الذى يظل حركة طليعية شرسة ذات رؤية وجودية محض ·

---

(١٠) لمن يشاء مزيدا عن أثر آرتو فى أسلوب يونسكو أن يرجع الى مقال « جان فانيه » : « مسرح لغة » المنشور فى Tulane Drama Review عدد ربيع ١٩٦٣ ولمن شاء مزيدا عن الرأى المعادى لأثر آرتو فى المسرح الحديث أن يرجع الى مقال « بول آرنولد » : « تجربة آرتو » فى عدد شتاء ١٩٦٣ من المرجع نفسه (ان طليعتنا لم تتعلم من آرتو الا حدته وجانبه الفاضح قاذفة الغضب والبراز على كل السنن والمعتقدات والأفكار والمشاعر بدون أن تقدم لنا بديلا عنها) .

(المؤلف)

* أورد المؤلف العبارة الفرنسية Huis Clos وهى عنوان مسرحية سارتر المشهورة « لا مفر » . (المترجم)

ومن ناحية أخرى كان آرتو سيجد فى « جان جينيه » وريثه الموعود بدون جدال • لقد أدرج اسم جينيه خطأ فى عداد كتاب مسرحيات السخف ، الا أنه يتخطى كثيرا من الأسوار المحدودة لكتاب الطليعة فيخلق مسرحا سيميائيا ، بدائيا ، خلاصيا ، ينطوى على كثير من تصورات آرتو : مسرحا شرقيا ذا ميول ميتافيزيقية، هو المعادل العصرى لديانات الغموض والأسرار • ان جينيه ينتزع أساطيره من أعماق لا شعور متحرر كل التحرر لا أثر فيه للأخلاق ، أو النهى ، أو التهذيب ، أو الضمير • فان أساس مسرحياته هو تلك الحرية الجنسية المظلمة التى كان آرتو يرى أنها أس الأساطير الكبرى كافة • ومن المؤكد أن الجنس عند جينيه منحرف ، وأنه لم يفرغ خيالاته فى أساطير مسرحيته فحسب بل فى تصرفات اجرامية أيضا • ولكن اذا كان آرتو ربما رأى أن جينيه أدنى من أن يكون ظاهرة صحية للضمير الغربى المعتل ، فمن المؤكد أنه كان سيعجب بقدرته على تحويل الاعتلال الى مسرحية احتفالية عن طريق استخدام خشبة المسرح استخداما خياليا خصيبا . ذلك أن مسرحيات جينيه تتخذ شكل احلام متحررة ، منظمة على شكل طقوس . فهو بتمجيده الصريح للجريمة والشهوانية والهمجية ، يأمل فى أن يطرد مابنفسه وما بنفوس المشاهدين من قسوة .

أقول باختصار ان جينيه الكاتب المسرحى هو الى حد كبير من خلق آرتو • (١) بل ان أقوالهما خارج نطاق المسرحية تتشابه فى بعض الأحيان الى حد يصعب معه معرفة من منهما الذى يتكلم • نذكر على سبيل المثال أن جينيه فى « ملاحظات على المسرح » (١٩٥٤) يعرب عن مقته للمسرح الغربى بعبارات كعبارات آرتو : « ان ما يقال لى عن المرح والانطلاق عند اليابانيين والصينيين وسكان جزر بالى ، الى جانب الفكرة التى قد تكون مجسمة والتى تلح على ذهنى ، يجعل شكل المسرح الغربى يبدو لى فظا للغاية • ولا يستطيع المرء أن يحلم الا بفن يكون نسيجا متينا لرموز فعالة قادرة على مخاطبة الجمهور بلغة لا يقال فيها شىء ، ولكن كل شىء فيها

---

(١١) يرى كثير من النقاد أوجه الشبه بين الكاتبين ، ولكن ينبغى أن أذكر أن « روجيه بلين » ، مخرج جينيه الموهوب ، ينكرها كلية • فهو يقول فى حديث مع « بتينا كراب » ان جينيه لم يقرأ الا قليلا من أقوال آرتو ، ويميز بين الرجلين بقوله : « ان قسوة آرتو تشبه من أوجه كثيرة القسوة الدينية التى يمارسها هنود الأزتك • أما قسوة جينيه فأكثر كلاسيكية وأقرب الى المسرح اليونانى ••• » وهذا التمييز أدق مما ينبغى لأن آرتو اعتنق كل الشعائر الدينية الفطرية بما فيها الديونيزية • ومسرح جينيه لايبدو لى « يونانيا » على الاطلاق • واذا لم يكن لآرتو أثر دائم ومباشر على جينيه ، فلا بد أن نسجل واحدة من أشد المصادفات غير العادية فى تاريخ الأدب •
(المؤلف)

ينذر بشر مستطير » . وهذا الحلم ، الذى كان حلم آرتو أيضا ، لا يمكن تحقيقه الا بنبذ جميع تقاليد الغرب الدرامية : « فحتى أرفع المسرحيات الغربية فيها شيء من الرثاثة ، فيها جو من التقنع وليس من الاحتفال » .

ان عبارة « لا مزيد من الروائع » قد تكون كلمة السر عند چينيه أيضا . لا بد للتقنع الغربى من أن يفسح المكان لذلك النوع من الاحتفال الشرقى الذى تذوب فيه الشخصية ـ الجانب السيكولوجى للدرامة ـ لتتحول الى « لافتات بعيدة » . ولن يتحقق ذلك لجينيه على الفور . وفشله فى مسرحية « الخادمتان » (١٩٤٨) راجع ـ كما يقول هو ـ الى عجزه عن « أن يجعل الشخصيات على المسرح تشبيهات فحسب لما هو مفروض أن يمثلوه » . فعن طريق هذا الاستخدام للتشبيه يأتى مسرح الأشباه عند آرتو ، الذى يصل عالم الحقيقة بعالم الخيال ، والذى يخفى الواقع ويكشفه واذا كان التشبيه والاحتفال هما حجرى الزاوية فى الدرامة ، فان جينيه يرى ، من ثمة ، أن أعظم التشبيهات وأرقى أشكال الاحتفال توجد فى القداس الدينى : « فتحت المظاهر المألوفة ـ كسرة خبز ـ يؤكل رب . وأنا لا أعرف شيئا أبعد فى تأثيره المسرحى من تناول القربان .. » .

ان ما يتميز به القداس ، الى جانب مسرحيته الرائعة وسحره التشبيهى ، هو القوة على توحيد تجمع دينى فى لحظة اثبات وايمان . وهذا التوحيد للمتفرجين هو بالضبط الذى يسعى اليه چينيه ، والذى لا يستطيع أن يجده فى المسرح الغربى : « لقد تحدثت عن التجمع . والمسرح الحديث هو تحويل أو تلهية ... والكلمة تشير نوعا ما الى التشتت . وأنا لا أعرف مسرحيات تصل بين المشاهدين ، ولو لساعة واحدة فحسب . بل الأمر على عكس ذلك ، انها تزيد عزلتهم ... » . ولكى يجمع جينيه هؤلاء المشاهدين معا ، يتصور مسرحا طقوسيا لا يستمد مادته من المصادر الدينية التقليدية ولكن من مخيلة الشاعر الذى سيكون ـ على حد قول آرتو ـ « مدير الاحتفالات المقدسة » . بهذا يرث جينيه خلاصية آرتو الراديكالية . فهو بابتعاده كل البعد عن العالم الحديث لن يرضى بشيء أقل من عالم جديد ، مشيد وفقا لمواصفاته هو . أما ما هى هذه المواصفات غير العادية فان چينيه لا يشير اليها الا لما فى مقدمته لمسرحية « الخادمتان » . ولكن من الواضح أن دوره هو سيكون هاما : « مما لا شك فيه أن من بين وظائف الفن احلال تأثير الجمال محل الايمان الدينى . ولابد أن تكون لهذا الجمال الأقل قوة قصيدة ، أى قوة جريمة . ولكن فلنتغاض عن هذا » .

وچينيه فى مسرحياته ـ وبنوع خاص فى سيرته الذاتية « يوميات لص » (١٩٤٨) ـ لا يتغاضى عن هذا أبدا ، بل يقلق عليه مرة بعد أخرى

الى أن يغدو الجمال والشعر والجريمة أسس عقيدة دينية جديدة . ان جينيه واحد من هؤلاء الكتاب الفرنسيين الثوريين من طراز ساد ، ولاسينير، وبودلير ، ورامبو الذين تمتد أحلامهم الثورية الى العالم المستيقظ ، فهم يحققون خيالاتهم ثم يحيلونها أدبا . ولكن جينيه لا يكرس جهوده الأدبية (التى بدأها فى السجن فى عام ١٩٤٣) لتبرير حياته فحسب بل لتقديسها أيضا . فهو شخص موصوم ، لص ، ذو شذوذ جنسى ، يمجد العالم السفلى ، ويقدم خبرته الاجرامية كحياة يقتدى بها الناس . فهو يقول فى « يوميات لص » : « ان القداسة هى مأربى » ، ولو أنه يقر بأنه يحاول الاهتداء الى تحديد معنى هذا القول : « اننى لعجزى عن الاهتداء لتعريف للقداسة ــ ولست أقل من ذلك عجزا عن تعريف الجمال ــ أريد أن أخلقها فى كل لحظة ... حتى أكون فى كل لحظة منقادا الى الرغبة فى القداسة الى أن يأتى الوقت الذى أصبح فيه نورانيا فيقول عنى الناس : « انه قديس » ، أو على الأرجح « لقد كان قديسا » .

فالقداسة اذن حالة يحددها العالم الخارجى مثلما تحددها الصفات الداخلية . انها حالة من التمجيد يفرضها عليك الآخرون . وجينيه يتوق الى اجتذاب انتباه العالم (فهو يقول : « أنا أطمح الى اعترافكم بى ، الى تقديسكم لى ») ، وهذه الرغبة فى التمجيد هى التى جعلته يتجه الى الأدب : « فهو ما تقدمه لى اللغة لأستعين به ، لأتحدث عنه ، لأترجمه . لأنجز أسطورة » . الا أنها اسطورة تقع خارج نطاق الأخلاق التقليدية . ان الأسطورة عند جينيه تتحقق بالسعى الدائب الى المطلق ــ قصارى النشاط الذى يتجاوز الحدود ــ ومن ثمة فهى تستمد قوتها من الشر الفائق مثلما تستمدها من الخير الفائق. فالانسان قد يصبح نورانيا مثلا عن طريق الغدر أو القسوة أو الدناءة طالما سعى المرء فى عنف وشراسة . لهذا السبب يفسر جينيه آية الانجيل « حمل على كاهله خطايا البشر » بأنها تعنى أن المسيح ارتكب هذه الخطايا وفعل شرا . وللسبب ذاته يلوم « القديس فنسنت دى بول » لاتخاذه مكان العبد فى السفينة مقيدا فى الأغلال الحديدية بدلا من أن يرتكب جريمة العبد .

موجز القول ان فكرة جينيه عن القديس مصحوبة على الدوام بفكرته عن المجرم ، وهى فى بعض الأحيان شبيهة بها . ان كلير تقول فى «الخادمتان» : «سنكون ذلك الزوج الخاليد يا سولانج ، نحن الاثنين، الزوج الخالد المكون من المجرم والقديس . سننجو ياسولانج ، أقسم لك » . ونذكر على سبيل المثال أن سعيد وليلى هما ذلك الزوج فى احدى مسرحيات جينيه « الستائر » (١٩٦١) . فان ليلى الدميمة تتقدس وتتطهر بولائها البالغ لزوجها الذى لا يبالى بها ، وسعيد الغادر يصبح أسطوريا بامعانه فى الغدر . وما يربط بين هذا الزوج ليس هو مضمون تصرفاتهما بل

أسلوب هذه التصرفات ، لأن فكرة جينيه عن البطولة الأخلاقية لا تقوم على أى أساس آخر سوى الطريقة الأنيقة التى يتم بها أى عمل • وجينيه فى ذلك شبيه برامبو الذى كان « يعجب بالمجرم الذى اعتاد الاجرام والذى تغلق عليه أبواب السجن باستمرار ، لأن قوته تفوق قوة قديس » ، اذ يتغنى بأغنية المجرم فى حمية دينية محاولا ان يخلق نوعا من التصوف والشعائر الدينية ذا أسلوب خاص .

معنى ذلك أن أخلاقية جينيه ليس لها الا قسطاس واحد للقيمة هو البطولة ، ومقياس واحد لهذه القيمة هو الجمال • ان جينيه مفتون بالأبهة، ونعيم الحياة ، والابتذال والسوقية ، ويتصيد الشعر حتى فى أحط مناحى الحياة • ولكن على الرغم من افتتان جينيه بالشر فى أشد حالاته البرازية ، الا أنه لا يتمرغ فى الانحطاط هكذا ببساطة ، وانما يحاول أن يجعل من الجريمة ، ومن السوقية ، ومن الرجس ، شيئا أنيقا ، غنائيا ، شاعريا ، وهو تحويل يسميه « رد الاعتبار الى ما هو خسيس » (١٢) فهو يرى أن « جمال العمل الأخلاقى يتوقف على جمال تعبيره ، والمقياس الوحيد لعمل ما هو أناقته » • وهذا قول قريب جدا من المذهب الجمالى • والناحية الجمالية فى جينيه تتضح بشكل أكثر حيوية عندما يصف مطامحه هو :

> أريد لنفسى أن تكتمل فى أندر المصائر • وليست لدى الا فكرة ضئيلة عما سيكون عليه هذا المصير ، ولكننى أريد لسيره أن يكون رشيقا يتجه رويدا نحو المساء ، ولكن ذا جمال لم يشهده حتى الآن أحد ، محبوبا بسبب الخطر الذى يشق طريقه اليه ، ويسحقه، ويقضى عليه • آه ، ألا فلأكن لا شىء سوى جمال مطلق ، فسيان عندى رحلت سريعا أم وئيدا ، ولكننى سأتحدى ما لابد من تحديه •

« آه ، ألا فلأكن لا شىء سوى جمال مطلق » ، ما أشبه قائل هذا القول بالشاعر « كيتس » يطلب لنفسه ثبات القصيدة ثباتا لا يتأثر بالزمن ! ولكن هذا هو مايعنيه جينيه بالأسطورة . وهذا هو ما يحفز « سولانج » فى مسرحية « الخادمتان » التى تتخيل سيرها النورانى الى المقصلة كأنما هو قصة بطولية ، و « مدير الشرطة » فى « الشرفة » الذى يرغب فى الانضمام الى الزمرة المجيدة لذوى الألقاب ، و « سعيد » فى

---

(١٢) وفى ذلك يقول جينيه : « ان تحقيق الانسجام فى ذوق سىء هو ذروة الأناقة » • ويعبر عن اهتمامه بالخيالات البذيئة فيقول : « ان الشعر هو فن استخدام البراز وجعلك تأكله » • ولكن — كما يقول سارتر — « لكى يجعلنا تاكل البراز لابد أن يظهره لنا، من بعيد ، كمربى الورد » •

(المؤلف)

« الستائر » الذى يصبح محنطا فى الاشارة الايمائية للخائن • فكل منهم يكتشف « جمالا لم يشهده حتى الآن أحد » • فجينيه ــ على غرار « ستيفن ديدالاس » عند جويس ــ يريد أن يعانق الجمال الذى لم يظهر فى العالم بعد • ومع أن الجمال كامن فى عالم الجريمة السفلى ، الا أنه يستطيع أن يخلق الأساطير ، « فالعمل يكون جميلا اذا استنفرنا الى الفناء وأظهره فى حلوقنا » • لذلك يفر أبطال جينيه المجرمون من أنفسهم الى القصائد ، والشعارات ، والأغانى • وبذلك يغدو الجمال والأخلاق والقدسية شيئا واحدا •

هذه الجمالية الشاذة هى نتاج حياة أكثر شذوذا • وقد أوضح « جان بول سارتر » نشأة هذه الأفكار فى دراسته المستفيضة لجينيه ، وبعض هذه الدراسة ترجمة لحياته ، وبعضها تفسير فلسفى، وبعضها تحليل أدبى ، وبعضها تحليل نفسى • فى هذه الدراسة المعنونة بحق : « القديس جينيه : كوميدى وشهيد(١) (١٩٥٢) يروى سارتر كيف ولد جينيه لقيطا متروكا لرعاية الجمعيات الخيرية وكيف صار لصا وذا شذوذ جنسى بسبب مجموعة من الأحداث التى تعرض لها فى طفولته • يقول سارتر ان جينيه بدأ حياته «طفلا طيبا ••• طيبا كالذهب» ، ثم تعلم «أخلاقا تجلب عليه اللعنة، لأن أخلاق الملكية (التملك) هذه تلقى به الى العدم مرتين، مرة كلقيط وأخرى كصعلوك » • وهكذا يستهل جينيه الاجرامية فيشترك فى لعبتى « القدسية والسلب » مندفعا بتقديس منحرف لقوانين البورجوازية وفضائلها : « ان لصنا المقبل يبدأ بتعلم الاحترام المطلق للملكية » • ان جينيه ــ كالخادمتين فى مسرحية « الخادمتان » ــ « يأخذ فى تدنيس الأشياء التى يوقرها أشد التوقير •

من هنا فصاعدا تخضع تصرفات جينيه خضوعا تاما لقوانين العالم الذى هو مبعد عنه • فهو ابن غير شرعى وسط أبناء شرعيين ينقلب الى الجريمة فى مجتمع القوانين • وهو يقول فى « يوميات لص » : « لما كنت مهجورا من أسرتى ، فقد شعرت بأن من الطبيعى أن أعمل على تفاقم هذه الحالة بتفضيل الصبية ، وعلى تفاقم هذا بتفضيل السرقة ، وعلى تفاقم السرقة بتفضيل الجريمة أو باتخاذ موقف التساهل ازاء الجريمة • وبذلك تنكرت لعالم تنكر لى» فجينيه اذن يقلب العالم ظهرا لبطن ، وتغدو حياته صورة مقلوبة فى المرآة لحياة «القوم الشرفاء» • فاذا كان العالم خيرا ، اذن فليكن جينيه شرا • واذا كان الناس يميلون جنسيا الى أضدادهم ، فليفضل هو الغلمان • وميل جينيه الى الجريمة مصحوب دائما بمشاعر شهوانية (« كنت متحمسا للجريمة ») مثلما يتحمس صبية الشوارع الى الشقاوة •

(1) Saint Genet : Comédien et Martyr.

وجينيه ، الذى يظل طوال حياته أشبه بالغجر ، يثير فيه الشر حافـــزا جنسيا • الا أن شذوذ جينيه الجنسى ـ على غرار شذوذ « كاليجولا » عند « كامى » ـ هو كذلك امتداد لثورته • (١٣) فهو يعيش ليكتشف الحدود ثم يتخطاها • لذلك يحتاج جينيه الى العالم القانونى لكى ينتهكه ، ومع أنه يمقت المجتمع ، الا أنه دائما يعجب « بملاءمته التامة » ، وتنوعه ، وتناسقه المخيف • ولكى يخلق نظاما خاصا به ، لا بد له أن يقلب النظام المستتب ، باحثا عن هوية نفسه البطولية عن طريق اللا أخلاقية ، والرذيلة ، والمنفى ، والمعارضة التامة لكل ما هو موجود •

وسرعان ما يتعلم جينيه أنه لا يستطيع أن يبلغ اللا شىء الذى يسعى اليه • ومع ذلك يخطط لانفصال وحشى عن « عالمكم » ـ كما يشير فى الغالب الى المجتمع المحترم ـ طارحا كل قيود المدنية مستغرقا فى العنصر الهدام : « لقد آثرت العودة الى الحياة البدائية بالسير فى درب طويل طويل • وأول ما أنا فى حاجة اليه هو أن يلعننى جنسى » • وقبل جينيه قال رامبو : « كانت النكبات ربى • لقد حططت بنفسى فى الوحل • وجففت نفسى فى هواء الجريمة » • وقد بدأ جينيه يجفف نفسه فى هذا الهـــواء ذاته فيعبد النكبات وينشد التفرد البطولى ، ويحيا حياة طريد القانون. فبعد أن يقضى شبابه فى اصلاحيات الأحداث ينضم الى « الفرقة الأجنبية »، ويهرب منها ، ويجوب أنحاء أوروبا لصا ، منبوذا ، مومسا • وتخيب آماله أينما ذهب • فان حياة اللص ـ مثلا ـ كانت تبدو له فريدة فى بابها ، فاذا به يحزن اذ يكتشف أنها أمر عادى (وكذلك شذوذه الجنسى) • وفى ألمانيا النازية يواجه « عنصرا من اللصوص » ، فالشر فيها منظم ، والشرطة والجريمة شىء واحد . وتتخذ ثورته صورة هازلة : « ان البشاعة هنا مستحيلة ، فأنا أسرق فى خواء » .

ومن ثمة يعود جينيه الى وطنه وهو يقول : « ان حبى للغة الفرنسية هو وحده الذى يربطنى بفرنسا ، ولكنه يكتشف أنه منجذب اليها أيضـــا بسبب قوانينها ولوائحها الملائمة • وهو يعتزم انتهـــاك هذه القوانين واللوائح ، الى جانب أواصر المحبة والأخاء ، باحثا على الدوام عن انتهاكات جديدة أشد صدما للعرف الأخلاقى • ويقبل على التجسس ، لأنه يتيح له

---

(١٣) يفسر سارتر شذوذ جينيه الجنسى بطريقة مختلفة : « ان جينيه الذى ولد بدون أبوين مستعد لأن يموت بدون ذرية • فان نشاطه الجنسى سيكون عقيما وتوترا مجردا » • وهذا التحليل يبدو لى عقليا جدا على غرار معظم كتب سارتر • فان سارتر ، بمحاولته اثبات أن الانسان حر تماما ، يجعل كل واحدة من خصال جينيه اختيارا فلسفيا واعيـــا •

(المؤلف)

« عن طريق الخيانة ، أن يلوث نظاما يعتبر الوفاء للناس ـ أو الولاء للنظام القائم ـ صفته الأساسية » . ولكن حتى التجسس يمكن أن يكون عملا ايجابيا لأن الجاسوس يعمل من أجل دولة . أما وهو ينشد ما هو سلبى تماما ، فانه يقرر بدلا من ذلك أن يشى بقومه ، وبذلك يخون الشر بالشر ، لأن الواشى المجرم هو رجل وحيد حقا . ان جينيه يبتغى العزلة التامة واللاشيئية التامة . ولكن القطيعة النهائية مع العالم الخارجى غير ممكنة الا فى الخيال : « ليس القتل أجدى الوسائل لبلوغ عالم الدناءة الخفى ... هناك جرائم أخرى أشد حطة: السرقة، التسول، الخيانة ، خيانة العهد، الخ . تلك هى التى آثرت أن أرتكبها ، ولو أننى كانت تطاردنى على الدوام فكرة ارتكاب جريمة قتل تعزلنى عن عالمكم بدون رجعة » . ومع أن جينيه لم يرتكب جريمة قتل أبدا ، فانه فى عام ١٩٤٨ كان قد أدين عشر مرات فى جرائم سرقة ، ولم يفلت من عقوبة السجن المؤبد الا بعد عريضة استرحام قدمها رجال الفكر والفن الفرنسيون . لقد حاول أن يكون جديرا باحتقار العالم له فانغمس فى الرذيلة ، ولكنه لم يستطع أن ينفصل عن العالم كل الانفصال . وكان من شأن شهرته الأدبيـــة المتزايدة أن أكسبته مجدا من نوع مختلف كل الاختلاف .

فليكن مثـــل جينيـــه الأعـــلى اذن ، ولو أنه لا يســـتطيع أن يحققـــه لنفســـه ، هو اللاشيئية المستحيلة L'impossible nullité التى تقوم على سلبية الشر المحض . فاذا كان الخير وهما ، اذن فالشر حقيقة، هو التحرر المطلق من القانون الأخلاقى والكنسى والشرعى . بيدان الحقيقة واللاشيئية بعيدتان عن متناول البشر ، لأن معظم أشكال الشر هى صور مقلوبة للخير . واذ يعجز جينيه عن بلوغ عدم الكينونة الذى ينشده ، يصمم على أن يبلغ ما هو بديل عنه : الأسطورة ، الاستشهاد ، الطهر ، التى هى كلها صلات تصله بدنيا البشر . يقول سارتر : « ان جينيه لا يبغى أن يريد الشر فحسب ، وانما يبغى أن يكون شهيد استحالة أن يريده .. فعندما بدا الشر ممكنا، أقدم جينيه على فعل الشر لكى يكون شريرا، اما وقد ثبت الآن أن الشر مستحيل ، فان جينيه يفعل الشر لكى يكون قديسا . ان « المعصية الكبرى » هى التى نهانا عنها « لوثر » ، وجينيه الذى يمقت السبل الوسطى فى الخير أو الشر ، يستدعى المذنب الأكبر الذى يتحدى السماوات ويسرق الجرائم من الأرباب : « اذا لم تستطع أن تجد مزيدا من الجرائم ، فاسرق جرائم من السماء ، فهى تزخر بها . اختلس من جرائم الأرباب ، من اغتصاباتها ، من حرائقها ، من عشقها للمحـــارم ، من كذبها من مذابحهـــا ... » .

وجينيه نفسه يتشبه من آن لآخر بلوسيفر ، فيزهو بغطرسة شيطانية ويقول فى سيرته الذاتية : « اذا كانت الكبرياء هى أشد الحريات جرأة ـ

« لوسيفر » يبارز ربه ـ اذا كانت الكبرياء هى المعطف الرائع الذى تقف فيه خطيئتى ، المنسوجة منها ، منتصبة القامة ، فأنا أريد أن أكون خاطئا » . الا أن كبرياء جينيه تابعة على الدوام من خطيئته (فهو يقول : « ان كبريائى ملونة بلون عارى ، اللون الأرجوانى ») ، ومن ثمة فهو فى حاجـــه الى النظام الذى ينتجها . واللاهوت عند جينيه ـ كما هى الحال فى أخلاقيته ـ معكوس ، وهو لا يستطيع أن يستغنى عن فكرة الاله اذ يقول فى « يوميات لص » : « قد يبدو منطقيا أن نصلى للشيطان ، ولكن ما من لص يجرؤ على أن يفعل ذلك جادا ، فالتفاهم معه يعنى الالتزام به أكثر مما ينبغى ، وهو شديد المعارضة لله الذى هو ـ كما نعرف ـ المنتصر فى النهاية » . (١٤) القاتل وحده هو الذى يقترب من القطيعة مع الله وتحقيق الواقع، ولكن مع أن جينيه يعجب بالقاتل ، الا أنه لا يستطيع ان يتبعه الى هذا المصير النهائى . وجينيه بقبوله الرب، يدخل مملكة الله من الخلف، مخلا بالقوانين الكونية التى يؤمن بها ، وبذلك يشدد خيوط كيانه . وهو يتساءل : « هل تعترى الدهشة أحدا عندما أزعم أن الجريمة تستطيع أن تؤمن عزيمتى الأخلاقية »(١٥) ان جينيه الذى يسرق ليقوم بمخاطرة اخلاقية ، وينشد النوائب دليلا على الفضل ، يلعب لعبة يعلم حق العلم انه سيخسرها سلفا . ولكنه يريد أن يخسر . فهو لن يهتدى الى هويته ويكون جديرا بالاستشهاد الذى ينشده ما لم يكن جديرا بعقابه .

ورغبة جينيه فى الاستشهاد مطبوعة ـ كما أوضح سارتر ـ بطابع شذوذ جنسى ماسوخى : فالعالم الذى يعاقب جينيه هو الذكر الذى يريده أن يغتصبه ويقتله . واعجابه بالقتلة (« أريد أن أتغنى بالقتل ، لأننى أحب القتلة ») صادر عن هذه الرغبة المعتلة ذاتها : لأنه اذا كان جينيه يحلم فى بعض الأحيان بارتكاب جريمة قتل ، فهو فى أغلب الأحيان يحلم بكونه ضحية القاتل . فان جينيه يعجب بالقتلة لأن فيهم نفس الصفات التى فى رجال الشرطة : لقسونهم ، لشجاعتهم ، لعدم اكتراثهم ، لرجولتهم . ولكن هذا الاعجاب ليس كله جنسيا ، لأن القاتل ليس فى نظر جينيه بطلا جماليا فحسب ، بل بطلا أخلاقيا أيضا ، ليس وحشا جميلا فحسب ، بل انتحارا أخلاقيا سارا» أيضا، ضحية حقيقية للنوائب. ان جينيه مثل «ليفرانك

---

(١٤) يقول سارتر : « كان فى مقدوره أن يضع نفسه تحت حماية الشيطان ، شأن بعض المتهوسين ، ومثلما فعل بودلير ، ولوتريامونت . ولكنه أشد انغماسا فى موقفه من أن يؤمن بالمانوية . فالرجل الشرير ليس مانويا ، لأن المانوية تعريف لتفكير الرجل المحتـــرم .
(المؤلف)

(١٥) يقول كوكتو الذى كان واحدا ممن لهم الفضل فى اطلاق سراح جينيه من السجن : « عاجلا أو آجلا سيعترف العالم بأن جينيه كان أخلاقيا » .
(المؤلف)

فى مسرحية «حراسة مميتة» (١٩٤٩) يريد لنفسه النوائب، ولكنه تعلم، مثلما ينبغى على فرانك أن يتعلم، أن النوائب لايمكن أن تكون وفقا لارادة الانسان · فان « ليفرانك » الذى يأمل فى الاندماج فى المؤاخاة التصوفية للقاتل « جرين آيز » (العيون الخضر) ، يقتل موريس الشاب ، ولكن « جرين آيز » يقول « لم أكن أريد أن يحدث لى ما حدث · لقد أعطيت هذا كله · وهو منحة من الله أو من الشيطان ، ولكنه شىء لم أكن أريده » · وجينيه يرتقب هذه المنحة نفسها غير المرغوب فيها ·

ان « جرين آيز » لكونه أميا وغريزيا ، قريب من الواقـــع وعدم الكينونة · أما « ليفرانك » ،فلكونه واعيا ومتعلما ، يتفنع · وورطـــة جينيه الشخصية شبيهة بورطة « ليفرانك » · فعلى الرغم من أنه يريد الدخول الى الحياة البدائية ، الا أنه أشد خجلا من أن يحجم عن التمثيل ، والدور الذى يمثله يحدده العالم المتمدن الذى يحاول الهروب منه · وهكذا، مهما تبد ثورة جينيه مشينة ، فانها ما تزال تطالب بوجود نطاق تقليدى اجتماعى وأخلاقى ودينى · وفى ذلك يقول سارتر ، بقوة شديدة نوعا ما : « كان رامبو يريد أن يغير الحياة ، وكان ماركس يريد أن يغير المجتمع ، أما جينيه ، فلا يريد أن يغير شيئا · فهو لا يعول عليه فى فقد النظم لانه يريدها ارادة بروميثوس للنسر ... » . والواقع أن جينيه يريد أن يعبر كل شىء وكل كلمة يكتبها هى نقد ضمنى للنظام . ولكنه يدرك أيضـــا أنه حتى رغبته فى التغيير الكلى متوقفة على النظام القائم · فلكى يثور جينيه لا بد أن تظل الكنيسة ، والجيش ، والقضاء ، ســـليمة · ولكى ينتهك الحرمات ، لا بد أن يكون هناك ايمان ·

فجينيه اذن حافل بالتناقضات والصراعات الداخلية · فهو اذ ينشـــد اللاشـــيئيـــة nothingness يضـــطر الى طلب الأســـطورة ، وهو اذ يحب الفوضى والحرية ، يتبين أيضا أنه يقدس النظام والتنظيم · وهو اذ يتفانى فى الحقيقة ، لا يســـتطيع أن يهـــرب من الوهم · الا أن هذه المتناقضات التى تخيب الآمال فى الحياة ، هى ذاتها مادة الدرامة ، وخصوصا فى المسرح الثورى حيث نجد أن الصراع بين الحقيقة والوهم ، بين الكينونة وعدم الكينونة ، بين الفوضى والنظام ، هذا الصراع هو الذى يكفل المادة ويحدد القالب لعدد من المسرحيات الممتازة · وكما يفعل الكتاب المسرحيون الثوار ، يضع جينيه صراعاته الشخصية فى خدمه مسرحياته ، متخذا من الثورة موضوعا لفنه ومن النظام مبدأ له(١٦) . وقد ثبت فعلا أن فى الفن

---

(١٦) ان موقف جينيه الغامض من النظام واضح فى شكل مسرحياته ذاته ، فالمضمون فوضى وحرية ، والقالب ملاءمة وتنظيم · يقول جينيه « ان الجمال هو كمال التنظيم » ويثأر جينيه من النظام الاجتماعى «الخير» بخلق نظام خاص به من « الشر » .
(المؤلف)

خلاصه ، لأن جينيه لا يستطيع أن يتسامى على صراعات حيـاته الا بخلق عالم من صنع مخيلته .

والأمر الآخر الذى يجذب جينيه الى المسرح هو ـ كما ينبئنا سـارتر ـ « عنصر الزيف ، والتقليد ، والتكلف » ، فان المسرح عنده هو مكان التقنع الاحتفالى . وجينيه صريح جدا فى حبه للخداع . فهو يقول فى « سيدة الأزهار » (١٩٤٢) : « ان ما سيلى ذلك زائف ، وأنت لست مضطرا الى أن تتقبله كحق لا ريب فيه . فليس الحق من خصالى الطيبة . ولكن لا بد أن يكذب المرء لكى يكون صـــادقا ، بل لا بد أن يذهب حتى الى أبعد من ذلك » . والحق الخارجى ليس من خصاله الطيبة على وجه التأكيد . وعلى الرغم من أنه مهتم بالموضوعات ذاتها التى يهتم بها الواقعيون والطبيعيون (الجريمة القتل ، البغاء ، الدنس ، الخ) الا أنه يفتقر الى مالديهم من اهتمام بالعالم الملموس . وفى ذلك يقول سارتر : « انه يكره المادة . فالمادة شىء غير مفهوم . انها الاهانة التى لا يمكن محوها ، ففيها تتجسد حقيقة منفاه» . ومن هنا فان جينيه الذى يزدرى الحق الخارجى والواقع البدنى ، يخلق مسرحية مظاهر يتناول عن طريقها حقيقة أعمق ، انه فن ما هو كائن وما هو ظاهر ، ذلك الفن القائم على موهبة الانسان فى صنع الأوهام .

ولعل هذا يذكرنا بيراندايللو . وهذا صحيح . فقد كان لبيراندايللو بعد آرتو ، أكبر نفوذ على جينيه . بل ان جينيه هو فى الحقيقة ذلك النوع الذى كان براندللو يسميه « بناء » فكما أن ذلك الشخص فى مسرحية « سيدة الأزهار » عندما سئل لماذا يسرق ، أجاب بقوله : « لأن الآخـــرين يظنوننى لصا » ، كذلك جعل جينيه من نفسه صورة تصورها الآخرون : « لقد قررت أن أكون ما جعلتنيه الجريمة » . كذلك الحال مع شخصياته الدرامية ، اذ يؤدى معظمهم أدوارا فرضها عليهم الآخرون . انهم محبوسون فى التعريفات ، محصورون فى صورة منعكسة على المرآة ، وبذلك يؤدون أدوارهم فى مسرحية أوهام كوميدية غير محدودة ، مغتاظين من هذه القيود فى نفس الوقت الذى يخضعون فيه لها . لذلك تكره كلير أختها سولانج ، فى مسرحية « الخادمتان » ، لأنها صورة منعكسة لعبوديتها : « : وأنا ... لقد سئمت رؤية خيالى تعكسه على المرآة كرائحة كريهة » ، مثلما تتخيل « المدام » تكرههما معا لأنهما يعكسانها « أنت مرآتنا المشـــوهة ، متنفسنا الكريه ، عارنا ، حثالتنا » .

جينيه اذن يتعذب بالوهم ، ويريد أن يبيد العالم الذى أحكم وضع قناع اللص على قسمات وجهه . انه يريد أن يكون انسانا بدون قناع ـ أن يكون « لا أحد » على حد قول بيراندايللو ـ ويغوص من خلال المظاهر الى الحقيقة

التي هي نفي للأدوار . ولكن الحقيقة هي أيضا اللاشيئية المستحيلة . فان اللا أحد يجد نفسه على الدوام يتحول الى أحد ما يؤدي دورا . ان جينيه يجعل من النقاء الذي يكمن تحت المظاهر مثالا أعلى، ولكنه دائما يخدعه بطريقة ما. وهنا يقول سارتر : « ان رغبته واقعية في البداية . فهو يريد ما هو موجود. ولكن الهدف ذاته الذي يبتغيه ، سرعان ما يستحيل حلما . وبدون أن يكف جينيه عن الرغبة فيما هو واقع ، يتجه الى ما هو خيالي » . ولكن جينيه ـ على عكس بيراندييللو يحب التمثيل « أنا أحب التحـــايل » ويجد في الوهم امكانيات البطولة . لأنه اذا كان من المستحيل الكف عن التمثيل ، فالبديل الوحيد اذن هو أن يقوم المرء بدوره الى آخر مداه . وفي ذلك يقول جينيه : « ان الرجل المذنب يقرر أن يكون كما جعلته الجريمة . ان ايجاد مبرر أمر هين والا فكيف يعيش ؟ انه يستمده من كبريائه » . ان جينيه الذي ضبط متلبسا بالسرقة والذي يحس بالكبرياء والعار ، يصمم على أن يكون لصا مثاليا ، ينشد الشر المطلق . وعلى هذا المنوال نفسه تمضي كلير وسولانج في تمثيل دوريهما الى حد الانتحار والاستشهاد ، والزنوج في مسرحية « السود » يتشبثون « الى حـد الجنون باللعنة التي نزلت عليهم » . فاللعنة هي التي تقدم التعريف ، والملعون هو الذي يقدم الأعمال الأخلاقية . تقول احدى شخصيات « السود » « نحن ما يريدون لنا أن نكون. لذلك سنكون هكذا الى النهاية ، بسخافة » . ففي هذا التطرف في تأدية الدور يكمن تعريف جينيه للبطل « رؤية صورتنا المثالية في مرآة مثالية تظهرنا متألقين الى الأبد » .

موجز القول ان جينيه يتصور الحياة قناعا أبديا ، « والناس الشرفاء » ـ بدون أن يدروا ـ يلعبون لعبة المظاهر. ان «مدام ايرما» تخاطب المتفرجين في ختام مسرحية « الشرفة » قائلة : « لا بد أن تذهبوا الآن الى بيوتكم ـ حيث تجدون كل شيء ـ أؤكد لكم ـ أشد زيفا حتى من هنا ... » . كل ما في الحياة لعبة . ونشأة القناع راجعة الى الخلق ذاته . يقول سارتر : « ان جينيه يرى أن أصل العالم هو اللعب ، والعالم ينتظم عندما تصبح قواعد اللعبة ثابتة » . فالدولة اذن هي كل « قام بتخليد صورة » على مر القرون والنظام المستتب يتكون من أدوار مسرحية في درامة قومية . و « قواعد اللعبة » هي قوانين الدولة ولوائحها . بيد أن الاخلال بهذه القوانين ليس الا الاقدام على لعبة أخرى ذات قواعد مختلفة (هي قوانين « العـــالم السفلي » التي يجدها جينيه سخيفة) . ومجرمو جينيه ما هم الا ممثلون هم أيضا ، وهو ينجذب الى المجرمين لأنهم أشبه كثيرا بالأطفال في حبهم للأقنعة . فكل واحد يؤدي دوره ، شرطي وقاتل ، موظف وثائر ، قديس ومذنب . يقول جينيه : « شخصياتي كلها أقنعة : فكيف تنتظر مني أن أقول لك أصادقة هي أم زائفة ؟ » .

وهكذا ، كما يقول سارتر ، « لا بد لكل شخصية في مسرحيات جينيه أن تؤدي دور شخصية تؤدي دورا » . وهكذا يكون الزنوج في مسرحية « السود » : « أشبه بالمذنبين الذين يؤدون دور المذنبين » والزبائن في « الشرفة » يمثلون أدوار الشخصيات الكبرى في الدولة في ماحور . واذا كان هذا التزييف بطوليا الى الحد الكافي، انكسرت أبواب الأسطورة. لأنه اذا كانت الحياة كلها تشخيصا ، فاعظم الرجال اذن هم اعظم الممثلين فحسب . وأعظم الكتاب المسرحيين هو هذا الذي يكشف زيف التقنع ويحتفل به . ومع أن جينيه يظل يشعر بأسى لعجزه عن الوصول الى الحقيقة ، الا أنه يستفيد فائدة رائعة من حبسه في الوهم . لانه ـ مثله كمثل الحاوي المرح ـ يحيل لعبة الحياة الى احتفال طقوسي ، جاعلا من شخصياته المتقنعة قديسين ، وشهداء ، وأبطالا ينعكس عنهم جمال اجرامي . فالضابط يقول لجنوده في « الستائر » : « فلتعكس الصور صورا رائحة غادية ، ولتكن الصورة التي تقدمونها للثوار على قدر من الجمال لا تستطيع معه الصورة التي يأخذونها عن أنفسهم أن تقاوم » . انها هي الصورة التي يقدمها جينيه للمتفرج ، أملا أن يجعل نفسه لا يقاوم من خلال صورة فنه .

ان جينيه يخلق درامة التحول .. تحول شيء الى شيء آخر . فما من شيء هو كما يبدو . كل شيء يمر بعملية صيرورته شيئا اخر . وقد رأينا ان نموذجه في ذلك هو القداس (« فتحت المظاهر المألوفة ـ كسرة خبز ـ يؤكل رب ») الذي هو شعيرة دينية قائمة على تحولات مجاريه . ولكن اذا كان القداس مكرسا للخير المقدس ، فان شعيرة جينيه مكرسة للشر المقدس . ان درامته ـ كما لاحظ سارتر ـ نوع من القداس الاسود لا يتوسل فيه الكاتب المسرحي بالله ، بل بنفسه . لقد كان آرتو يقترح مسرحا للقربان وطرد الأرواح الشريرة ، وجينيه يستجيب له ، ولكن جينيه يستجيب لاقتراح آخر لآرتو فيحول هذه الجرائم الطقوسية الى معادلها السحري . فكما أن تناول القربان هو استحضار لتصرف بدائي هو أكل لحوم البشر ، كذلك تتحول العناصر التي تتكون منها درامة جينيه : القتل ، الاغتصاب ، أكل لحوم البشر ، الذبح ، القسوة ، الانتحار، الهمجية ، الشهوانية ، الى تصرفات احتفالية واشارات كهنوتية . يقول سارتر : « ان أعظم جريمة في النظام الأول ستكون أجمل اشارة في النظام الثاني . والعمل البشع الذي يرتكبه القاتل هو في الوقت ذاته الاشارة المأسوية لمن يقدم القربان » .

من هذه الاشارات يأتي طرد الأرواح الذي أراده آرتو . فجينيه يطهر نفسه من الجريمة ، ويطهر المتفرج أيضا . يقول سارتر : « ان جينيه اذ يعدينا بشره ، يخلصنا منه . فكل كتاب من كتبه هو أزمة من أزمات

التسلط التطهرى ، هو درامة نفسية ... ان عشر سنوات من ادبه بمثابة علاج عن طريق التحليل النفسى » . وقد كانت هذه « الفكرة السحرية » هى التى اراد آرتو ـ هو الآخر ـ أن يستعيرها من التحليل النفسى : أن يطرد خيالات المتفرج باخراج « الرواسب الصادقة لأحلامه » ومن ناحية أخرى ليس كل الناس متفقين على أن خيالات چينيه لها هذه الصفة العالمية ، ويرى النقاد أن عالم أحلامه الدخيل حيث يكون كل شيء ممكنا ، عالم أشد ذاتية من أن يكون ذا معنى : فان « جاك جيشارنو » مثلا يشكو من أن الكون الذى يظهر فى مسرحيات چينيه هو « هوليود خاصة بجان چينيه » ويضيف الى ذلك « ان وعى المتفرج يكون لايسهم فيه ، أمر يفوق اندماجه فيه . ومع أن چينيه حر نسبيا فى استخدام مادته ، الا انه حبيس فى داخل نفسه أكثر من اى كاتب مسرحى معاصر آخر » . فمن المؤكد أن خيالات چينيه ملونة بمخيلته السادية الماسوخية . وحتى أشد أنصاره حماسا يتضايقون من رائحة الشذوذ الجنسى التى تفوح من مسرحياته بين آن وآخر . وأنا لا يمكننى أن أوافق ، من ناحية اخرى ـ على ان عالم چينيه عالم نادر ، أولا يمكن الوصول اليه . فبعد رواياته الأولى ، وبعد مسرحيتى « الخادمتان » و « حراسة مميتة » التى تدور كلها فى منظر مغلق نسبيا ، تزداد أحلام چينيه انفتاحا رويدا رويدا الى أن تتسع رؤياه فى مسرحيات «الشرفة» و «السود » و «الستائر» فتشمل السياسة العالمية ،والصراع العنصرى، والتاريخ والدين .

وچينيه يفعل ذلك ببراعة لفظية ومسرحية هائلة . فان حبه للمظاهر يقوده الى مؤثرات مسرحية مذهلة . انه يشاطر آرتو تذوقه للمناظر ، فيعد لنا وليمة بصرية دسمة بمساعدة المناظر ، والمنقولات المسرحية ، والممثلين الثانويين . ففى « الستائر » مثلا يجمع بين أشياء حقيقية واشياء ترسم على المسرح أثناء التمثيل على ستائر ضخمة ، ثم هو يوحى الينا بحريق هائل من خلال لهب غريب الشكل يرسم أمام أعين المتفرجين. واستخدام چينيه فى جميع مسرحياته الطويلة للدمى ، والاقنعة ، وآلات التعذيب المأسوية والملابس المبطنة ، يحقق ما كان يحلم به آرتو من مسرح مزود « بتماثيل عرض الملابس ، والاقنعة الضخمة والأشياء ذات الأبعاد الغريبة » . كذلك يستخدم چينيه الرقص والايماء والاشارة وبنوع خاص فى « السود » ، ليخلق ما يصفه آرتو بأنه « شعر فى الفضاء » عن طريق « جميع وسائل التعبير الممكن استخدامها على خشبة المسرح » .

وچينيه يقوم بالتحويل عن طريق الشعر اللفظى أيضا . بل انه

انجز تحويل ذاته عن طريق اللغة ، اذ يقول « ان انتصارى لفظى ، وانا مدين به الى بذخ المصطلحات » . فبعد أن نظم چينيه حياته الفوضوية عن طريق اللغة ، راح يستخدم اللغة لتنظم مسرحياته ايضا . ونظرا لان اللغة قد حولته من مجرم الى فنان ، فانها ستظل فى نظره اداة للتحويل . وهذا التحول هو الآخر مستمد من الطقوس النصرانية ، لانه اذا كان الخبز والنبيذ هما المعادلين السحريين للحم والدم ، فالكلمات هى المعادل السحرى للأشياء ويمكن جعلها تحمل نفس مالها من قوة رمزية فان تبرير الفن عند چينيه هو أن تكون له « مهمة اعطاء صور ، اى مطابقات لروائع العالم البدنى » . الا أن هذه المطابقات ليست ثابتة . فان چينيه الذى يتقبل ما فى الكلمات من تكلف ، يحرف معانيها على طريق السيرياليين نوعا ما . فالكلمات تفقد وظيفتها كرموز وصفية وتغدو أقرب الى الشفرة والعلامات التى تميز الدروع ، متحولة الى المعنى الذى يريده لها چينيه . وفى ذلك يقول سارتر وهو يناقش «الخادمتان»: « فأى شىء يمكن أن يصبح امرأة : زهرة ، حيوان ، محبرة » .

ومن اختلال الشىء ورمزه اللفظى يأتى اسلوب چينيه الدسم ، الشاذ ، البشع ، غامضا فى معظم الأحيان ، مصدرا لتأثيرات مذهلة فى أغلب الأحيان (١٧) . لأنه اذا كانت الكلمات تعنى شيئا ما ، فالكلمات هى الأخرى يمكن تحويلها عن ارادة . ففى « حراسة مميتة » مثلا يصف « جرين آيز » الأشكال التى حاول أن يتشكل بها تجنبا لأن يكون قاتلا: « حاولت أن أكون كلبا ، قطا ، بيتا ، مائدة ، صخرا ! بل لقد حاولت أنا ايضا ، ان اكون وردة » . والواقع أن چينيه فى مسرحياته الأخيرة يحاول هذا التنويع فى الأشكال على المسرح . فالبشر فى « السود » يتحول فعلا الى بقرة ، وليلى والأم فى « الستائر » تشتركان لحظة فى التحول الى كلبتين. وسارتر يروى كيف أسر اليه چينيه بأنه يكره الورد، ولكنه يحب كلمة «ورد » ، فالكلمة عند چينيه اذن لم تعد متصلة بالشىء. كذلك فى « يوميات لص » يقول لنا چينيه : « اذ توجد صلة وثيقة بين الأزهار والمجرمين : فان هشاشة الأزهار ورقتها هما من نفس طبيعة عدم الحساسية الوحشى عند المجرمين » . وقياسا على ذلك توجد صلة

---

(١٧) ولا ينبغى أن نغفل أيضا عن استخدام چينيه المذهل للغة الآرجوت « أوباش باريس » ، التى استمدها من « تشيلليلى » من ناحية ومن خبرته هو مع المجرمين من ناحية أخرى . أما عن لغة أوباش باريس فيقول سارتر « ان التكلم بلغة الآرجوت معناه ايثار الشر ، أى معرفة الكينونة والصدق مع نبذهما فى سبيل عدم الصدق الذى يقدم نفسه كما هو عليه . ولهذا السبب نفسه فان الآرجوت على الرغم منها ـ لغة شاعرية » .

(المؤلف)

وثيقة بين الفولاذ ونسيج العنكبوت ، وبين كل الأشياء فى عالم الاحياء . يقول سارتر : « فعند چينيه أن الشعر « يكشف عن شىء » . ومع ذلك فان فصاحة التحول عنـد چينيه جوهرية لفنه . فمن خلال مؤثرات لفظية كهذه يخلق ما يسميه آرتو « ميتافيزيقا لغة التخاطب » معتبرا اياها ــ على غرار آرتو ــ « قالب التعاويذ » .

ففى چينيه اذن يلتقى اثنان من اتجاهات المسرح المعاصر : الفطرى والواعى بالنفس . فمثلما يفعل آرتو ، يصوغ چينيه مسرح قسـوة ، فيأتى بطقوس القربان وطرد الأرواح الشريرة بقصد تحقيق التسـلط التطهرى الذى يتطهر فيه المتفرج من تذوقه للجريمة . ومن ناحية أخرى قام بتنظيم هـذه الطقوس البدائية عقل على قـدر كبير من السفسطة يضفى عليها معنى يتجاوز هيروغليفيتها السطحية . فليس چينيه ثائرا بالغريزة فحسب ، يصب خبالات اجرامية ، ولكنه ايضا فيلسوف ثائر يفكر فى الثورة والجريمة . انه لا يحلم وكفى مثل آرتو ، وانما هو يحلل أحلامه مثل بيراندييللو .

وهذا التحليل الشعورى هو الذى يجعل چينيه معقـدا وغامضا بهذا الشكل . فان اساطيره تدور بدون اختلاف حول الثورة ، وتكشف عن رغبة المؤلف الفوضوية فى التحرر الكلى .ولكن الثورة التى تطردفى مسرحياته تكاد تكون على الـدوام غير مجدية . فجينيه يريد أن يقضى على النظام القائم ، وهو فى الوقت نفسـه يعرف أن النظـام لا يمكن استئصاله وأن الثورة المطلقة مستحيلة . ومثلما تعلم ان طريقته الخاصة فى الحياة ليست الا صورة مقلوبة فى المرآة للقوانين والتقاليد القائمة كذلك يعـرف أن جميـع الثورات محكوم عليها بأن تتخذ ، ولو بطـريقة سلبية فقط ، خصائص النظام القديم . هذا هو السبب الذى من أجله ينسب النظام القائم ــ عند چينيه ــ الفضـل لنفسـه عادة فى الثورة . فالملكة البيضاء تقول فى « السود » : « على الأقل قل لهم أن ثورتهم ستكون لا معنى لها بدوننا .. بل حتى لن توجد » . بينما المستعمرون يقولون عن العرب فى « الستائر» : « ان ما يمكن أن يقال بقدر معين من العدل ، هو اننا كنا ذريعة لثورتهم . فلولانا .. لانحطوا» . فانهـا حقيقة مؤسية عند چينيه انه حتى اذا نجحت ثورة فى المدى القصير ، فانها تفشل دائما فى المدى الطويل ، فما الثورة والنظام سوى دورين لتقنع واحد .

وهكذا فى حين يعطف چينيه دائما على شـخصياته الثائرة (من الخادمات والقتلة ، والفوضويين ، والزنوج ، والعرب) ، فهو يعلم أيضا انها شخصيات حكم عليها حب التمثيل بأن تضيع سدى . فالوهم يبتلع

حقيقتها ، وسلبيتها المقدسة تستسلم فى النهاية للحاجة الايجابية الى الشعارات والرايات والابطال . ومن ثمة فليس من الدقة أن توصف اعمال جينيه بما وصفها به بعض الناس من أنها مسرحيات « احتجاج اجتماعى » . ذلك أنها نفى ـ واثبات فى الوقت نفسه ـ للظروف الأساسية للحياة (١٨) . لأن جينيه ينتزع عن العالم المحترم اكاذيبه وخداعه ، وزيفه ، ويخرج من ذلك الى أن تلك ـ على الرغم من ذلك ـ امور جوهرية للوجود . فاللاشيئية المستحيلة تظل هى مثله الأعلى ، ولكنها مثل أعلى لا يتحقق أبدا الا فى المخيلة . بذلك يفرض جينيه مفاهيم بيراندييللو على أوهام آرتو . فهو يثور وينتقد الثورة فى آن واحد ، ولما كان يحب الجمال ، فهو يضفى على منطقه الجدلى أناقة وقوة واسلوبا .

وقد كتب جينيه اثنتين من الروائع الثورية : الشرفة (١٩٥٦) Le Balcor والزنوج (١٩٥٨) Les Nègres . اما الستائر (١٩٦١) Les Paravents فمع أنها رائعة فى مناظرها المسرحية الا أنها أشد اختلاطا وتشعبا من أن تكون ذات أثر . وهى لاتضيف شيئا جديدا الى المسرحيتين الأخريين . وكل من الشرفة والسود تفسير للثورة، فالأخيرة تركز على الثوار والأولى على النظام المستقر الذى تقوم الثورة ضده . و « الشرفة » هى العمل الفنى الأكثر ملاءمة فى المسرحيتين ، لأن هذه المسرحية الفلسفية النفاذة تحوى أكبر عرض مسرحى مؤثر يقدمه جينيه عن الكذب والتصنع اللذين يرى ان الحياة قائمة عليهما . وهى الى جانب ذلك ، واحدة من اخصب الأعمال المسرحية الحديثة واكثرها تشابكا وتعقيدا ومن اشدها أصالة على الرغم من بعض الاستعارات ممن سبقوه . انها مذهلة فى التواءاتها وتعرجاتها الفكرية ، اذ تبدا كقطعة مسرحية فاضحة ، ثم تتسع لتصبح نظرة مسرحية على المجتمع ، ثم تكون فى النهاية مفهوما للتاريخ والدين عند عقلية هدامة جريئة .

والمناظر الافتتاحية فى المسرحية تبدو اشبه بتنفيذ احد سيناريوهات آرتو ، لأنها مدينة بقدر كبير من توحيدها للقوة والقسوة والجنس ، الى كتابات « المركيز دى ساد » . تبدأ المسرحية فى غرفة أحد الكهنة ، وهى مزدانة بصليب أسباني . هنا نجد أسقفا يرتدى قلنسوة وعباءة مذهبة يتلقى اعتراف تائبة نصف عارية . ثم نعلم أن هذا الأسقف مزيف ، وأن التائبة عاهر تعترف بخطايا ملفقة . بل الواقع أن المنظر كله مزيف : فليست

---

(١٨) يقول الناقد الفرنسى « مارك بيريه » : « ان النقد الراديكالى الذى يوجهه جينيه الى المجتمع ، سياسى بحت ، ولكنه مزعج جدا وهدام . فهو يعرى أسس الوجود » .

(المؤلف)

غرفة الكاهن الا احد الاستوديوهات فى ماخور يسمى « الشرفة الكبرى » تديره « مدام ايرما » التى تشرف على العربدة الشهوانية وتقدم الملابس والاثاث والشخصيات المطلوبة ، بينما يقدم الزبائن السيناريوهات .

فالاسقف اذن لا ينتمى الى الكنيسة ، وانما هو رجل غازى ، يرتدى زيا كنسيا مبالغا فيه . وحذاء مسرحيا يطيل قامته ، وكتفين مبطنتين لتكسباه سلطة . والطقس الذى يؤديه مع التائبة ليس الا مقدمة متقنة لمضاجعة جنسية . فقد اختار وظيفة مقدسة لكى يدنس هذه الوظيفة ، ويلوث الكنيسة من خلال زيها الرسمى . فهو يقول : « ولكى احطم كل الوظائف اريد أن اثير فضيحة واشعر بك عندئذ ، انت يا ساقطة ، يا كلبة ياقذرة ، يامتشردة .. » الا أن انتهاكه للحرمات المقدسة يظل وهما لأن ثورته على الوظيفة ليس لها أثر واقعى . ففى بيت الأوهام هذا يوجد دائما شىء مزيف وسط التفاصيل الأصلية ولا يمكن للحقيقة أن تنفذ منه . فالتائبة تقول للأسقف « ان الحقيقة تخيفك ، اليس كذلك؟» ويرد عليها الأسقف « لو كانت ذنوبك حقيقية لكانت جرائم ، ولكنت انا فى حال يرثى لهـا » . ان جو الشر يثير الشهية طالما لم يكن كله حقيقيا ومظهر الجريمة وانتهاك المقدسات يجب الا يصبح حقيقة ابدا .

كذلك الحال مع الزبائن الأخرين الذين نجد من بينهم « المدعى العام » يحكم ويدين ويلعق قدم سارقة مكتنزة اللحم ، و « جنرالا » يطوف بميدان القتال على ظهر حصان جميل البدن (*) ، وصعلوكا ملأه القمل تضربه بسوطها فتاة فى حذاء جلدى طويل ، ومجذوما تشفيه ماري العذراء . وكما هى الحال دائما فى الأدب الفرنسى الشهوانى ، نجد ان الجنس فى « الشرفة » مصحوب ببعض الاثارة المصطنعة ذات الطبيعة السادية الماسوخية ، ومصحوب كذلك بتدنيس الأعمال المقدسة ولكن جينيه يضفى على هذه المناظر ابعاد الطقوس (فهو يشترط أن تقدم « بمهابة قداس يقام فى أجمل كاتدرائية ») ، وهى على الدوام شكل من أشكال الوهم . والماخور هو انعكاس للعالم الخارجى ، ولكن العالمين يبقيان متميزين فان « مدام ايرما » تقول أن الأزياء المقدسة للشخصيات الرسمية فى الحياة الحقيقية هى « الأثاث المستخدم فى استعراض يجرونه فيه فى وحل ماهو حقيقى ومألوف·هنا تظل الكوميديا

(*) الحصان هنا هو فتاة يمتطيها هذا الرجل كما يمتطى الحصان بعد أن يتزيى بزى قائد عسكرى وهذه المسرحية ممتعة جدا .

(المترجم)

والمظاهر نقية ، ويظل القصف تاما » . وهكذا يستطيع زبائنها أن يمثلوا الأدوار وفقا لمنتهى ما تصل اليه مخيلتهم الجنسية .

غير أن هذه المناظر الفاضحة كلها ليست الا تمهيدا للمسرحية الأصلية فسرعان ما يتجاوز چينيه هذا التقنع الشهوانى بكل ما فيه من فتح للشهية ليصل الى مضامينه الفلسفية . فلدى دخول مدير الشرطة ـ حبيب ايرما السابق وبطل الجمهورية ـ نعلم أن « الشرفة الكبرى » حليف للنظام القائم ، وأن هذا النظام لا يتسامح مع هذا القصف الداعر الكافر فحسب ، وانما هو لازم كل اللزوم لبقاء هذا النظام . ذلك أنه فى الوقت ذاته الذى تدنس فيه الوظائف المقدسة فى الماخور، فان الماخور يحافظ عليها أيضا لأن محاكاة وظيفة ما ـ حتى بتدنيسها ـ معناه اتخاذ قوتها وتقبل سلطتها وچينيه الذى قام بدور اجرامى كتبه له المجتمع ، يتذكر ما تتضمنه تصرفاته الاجرامية من تقديس عكسى للمجتمع . فالكفر يدور حول الايمان، وانتهاك المقدسات يبقى النظام فى مكان القوة .

أما التهديد الحقيقى للنظام فلا يأتى من بيت الدعارة المزيف هذا ، وانما من ثورة يشتعل أوارها فى شوارع المدينة ، لأنها ثورة تستهدف القضاء على الصرح بأسره ، الحكومة ، والكنيسة ، والقضاء ، والجيش، تلك الأقنعة التى يحيا النظام من خلالها . هذا ، على أية حال ، هو هدف أحد قواد الثورة « روچيه » البروليتارى ـ الذى يريد للثورة أن تتمسك بمثل بيوريتانى طاهر وتضع حدا للتمثيل . لقد اكتشف چينيه فعلا أن هذه هى اللاشيئية المستحيلة ، وهو يعبر عن هذا الاكتشاف تعبيرا فصيحا على لسان مدير الشرطة : « ان الثورة نفسها لعبة . فمن هنا لا تستطيع أن ترى شيئا فى الخارج ، ولكن كل ثائر يقوم بلعبة . وهو يحب لعبته » . أما بالنسبة لمدير الشرطة فالخطر هو أن الثوار سينتشون بخمرة اللعبة ويقفزون الى « الحقيقة » بدون أن يدروا .

والقفز الى الحقيقة هو هدف « روچيه » لأنه يعلم أنه ما لم تبدأ الثورة بكراهية « التوهم » فسرعان ما تتشابه مع الجانب الآخر : « وبدلا من أن نغير العالم، يكون كل ما ننجزه انعكاسا لصورة العالم الذى نحطمه» . ولكى يحطم العالم بالأفعال يريد أن يكون كل شىء موجها الى النفع والفائدة . فالمصادمات يجب أن تكون بدون اشارات أو اناقة أو ظرف . والاتصالات الجنسية محرمة ، وكذلك الغضب ، والحنق ، والتحمس . لابد أن يسود العقل، فعن طريق الممارسة الباردة للموهبة العقلية فحسب يمكن استئصال الزيف والتزوير من العالم . وللغاية نفسها يصدر أمره بأنه عندما يتم اعتقال الشخصيات الكبرى ، تمزق ملابسهم على الا تذكر أسماؤهم أو وظائفهم أبدا بعد ذلك : « اذا كانت السماء مرصعة بأفلاك

كتلك التى يحملها كبير الأساقفة والبطل ، فلابد أن نمزق السماء »٠ان روجيه يريد ثورة مطلقة ولا شيئية تامة : نهاية التراضى ، ابادة الوهم، ختام التقنع .

ولكن روجيه مستحيل . فحتى بينما هو يصوغ مثله العليا ، تخرج الثورة عن زمامها وتتحول الى مهرجان . فالرجال يقاتلون فى لذة جنسيه يقتلون لمجرد القتل بدلا من أن يقتلوا بتعقل ، وجـد ، وحزن . ويقول قائد آخر من قواد الثورة لروجيه :«أنت تحلم٠٠تحلم بثورة مستحيلة تقوم فى تعقل وبرود دم . أنت مفتون بهذا فتنة هؤلاء الذين فى المعسكر الآخر باللعبات الاخرى . ولكن لابد أن تدرك أن أشد الناس تعقلا يدبر امره دائما ــ بعد ان يجذب الزناد ــ ليتولى أمر العدالة » . فالثـورة المطلقة حلم اذن ، وحتى روجيه يصبح ذا وظيفة ــ رجل عدالة ــ منهمكا على الرغم من ارادته ــ فى ممارسة لعبة .

وتبوء الثورة بالفشل تماما عندما يأخذ الثوار فى المطالبة بالشعارات والأبطال والرايات . واذ يتطلعون الى شخصية اسـطورية يقدسونها ، يقع اختيارهم على « شانتال » التى انقذها روجيه من الماخور . ستصبح قديسة الثورة « العاهر المجيدة التى تنشد النشيد الوطنى فتعود عذراء » واذ تتحمس شانتال للدور التاريخى الذى لم تقم به الا قلة من النساء ، توافق على أن تكون هى تجسيدا للثورة فتصبح رمزا « تفـر الى الأبد من انوثتها » . لقد تعلمت فى الماخور « فن التمثيل والتزييف » ، وهى تطبق هذا الفن الآن على دور اسـمى فى حين يبدأ روجيه ، الذى يريدها أن ترعى الجرحى ، يدرك أن كل ما فعلته هو انها دخلت بيت العاهرات مرة اخرى . لا مهرب من التقنع . ان الثورة ــ بحق ــ هى انعكاس للعـالم الذى كانت تريد أن تحطمه .

لقد صاغ چينيه ثورته على غرار الثورة الفرنسـية التى بدأت هى الأخرى بكراهية التحايل والخداع قبل أن تكون لها احتفالاتها الخاصة . ومن الواضح أن « روچيه البيوريتانى » ــ بحبه للتعقل والفضيلة ــ هو روبسبير . الا أن چينيه يعمم مسرحيته لتضم معظم ثورات التاريـخ الحديث. فالنزعة نحو التغيير تتحطم أمام الحاجة الى تأدية دور . والثوار يكيفون انفسهم مع قيود سبق تحديدها . والقواد الثوريون يصبحون معززين مكرمين كملوك جدد ، ويصبح لباسهم الطاهر البسيط نوعا آخر من الزى الرسمى . وهكذا يأتى روبسبير برعب أسوأ بكثير من فظائع النظام القديم . ويأتى ستالين ببيروقراطية تنافس السلطة الاقطاعية فى عهد آل رومانوف . التقدم كله حلم ، لأن الحقيقة مستحيلة المنال . لأنه اذا

كان الزمن الحقيقى يسير الى الامام ، فان الزمن الوهمى يسير فى دوائر . والناس محكوم عليهم بتكرار ازلى بسبب حبهم للتقنع .

ومنظر معسكر الثوار هو أشد مناظر المسرحية « واقعية » . ولكنه كذلك المنظر الذى تنهزم فيه « الواقعية » . فمن هنا فصاعدا تشتد صفة الحلم فى « الشرفة » ، ويذوب منطقها الخارجى . فمثلا ، نجد أن المصير النهائى الذى تصير اليه الثورة غامض الى حد كبير . انها ناجحة تاريخيا ، فاشلة فلسفيا . لقد حقق الثوار أهدافهم المباشرة بقتل الملكة ، والقاضى ، والأسقف ، والجنرال . ولكنهم باخفاقهم فى قتل الأفكار التى تمثلها هذه الشخصيات ، أو اقتل حبهم للتمثيل ، خسروا اللعبة . يمكن أن تموت ملكة . ولكن فكرة « ملكة » لم تمت . والعقوبات الكهنوتية على مدى الفى عام من النصرانية قد أبقت على الكنيسة ، والجيش ، والقضاء حية الى حد كبير . وهكذا عندما يأتى مبعوث البلاط الى « الشرفة الكبرى » ليقول ان الملكة ماتت ، فهو لا يقول ذلك الا عن استنتاج ، من خلال سلسلة من التشبيهات الغامضة . فالملكة تقوم بتطريز منديل لن تكمله أبدا . وهى مستغرقة فى تأمل لا نهاية له « انها تختفى لكيلا يعثر عليها أحد وبذلك تصبح مهددة بألا تكون مرئية » . فهناك ملكة مهددة بألا تكون مرئية ، واخرى لابد أن تصبح مرئية . ولذلك يقترح المبعوث أن تقوم « مدام ايرما » بهذا الدور ، وأن يقوم المزيفون الآخرون فى الماخور بأدوار الأسقف والقاضى والجنرال .

ان شغل ممثلة لمنصب الملكة ، حيلة لجأ اليها « بيتس » فى «الملكة الممثلة »٠و«يوجو بيتى» فى « الملكة والثوار »٠ولكن جينيه فى«الشرفة» يستعير هذه الحيلة ليجعل منها تعليقا هازئا على طبيعة الوظيفة عامة . فعنده أن الناس لا يمثلون أدوار الشخصيات الكبرى فى ماخور مخيلاتهم فحسب ، وانما الشخصيات الكبرى هم انفسهم ممثلون . ومهما يكن من أمر المؤهلات الذاتية التى يملكونها ، فهذا أمر لا أهمية له ،لأن الملابس والحركات والاشارات هى التى تحدد وظيفتهم ، وكذلك القدرة على بعث التقديس فى نفوس العامة . أما الجماهير ،فلا تميز الا السطوح الخارجية والزخارف . وبذلك فعندما يرتدى هؤلاء المزيفون الأربعة الأزياء الرسمية المزخرفة ويؤدون الحركات المناسبة ، تنخدع بهم الجماهير كأنهم الشىء الحقيقى « ما كان فى وسع أحد أن يتعرف علينا . فقد كنا فى الذهب والبريق ، وقد أعماهم ذلك» . وهكذا اخمدت الثورة، وقتلت شانتال». وبذلك يحاول جينيه أن يبين أن جميع الوظائف المقدسة زيف وكذب . وتصنع العالم الخارجى شبيه بتصنع الماخور . واذا كان بيت العاهرات مرآة للمجتمع فان المجتمع بدوره انعكاس لبيت العاهرات .

بيد أن چينيه يتجاوز حتى هذا الاستنتاج اللاذع . فمن خلال شخصية « مدير الشرطة » يشن حملة قاسية على تكوين الموات نفسها . ذلك أن مدير الشرطة ـ على عكس روچيه ـ يزدهر على التوهم، وعن طريق التصنع يأمل بلوغ الخلود . ولقد حياه الناس فعلا بوصفه بطل الجمهورية فشيدوا له ضريحا هائلا تكريما له (١٩) ، ولكن اطماعه كبيرة ، وقبل انقضاء زمن طويل يطالب بأن يكون من بين ذوى الرتب العليا مع منحه سلطة أكبر حتى من سلطة الاسقف والقاضي والجنرال ، ان مدير الشرطة ـ مثله كمثل «أوديب» عند كوكتو ـ يتوق الى « المجد الكلاسيكي » ، وهو ـ مثل چينيه نفسه ـ « يصر على اقتحام أبواب الأسطورة » . الا أن وظيفته الأسطورية لم تخترع بعد ، وتقول مدام ايرما : « انه بمحاولته كسب الشهرة ، آثر سبيلا أشق من سبيلنا » . فاذا كانت الحكومة والكنيسة والجيش والقضاء وظائف نظام مستتب . وترجع فى اصدار عقوباتها الى التقاليد ، فان الوظيفة التى يتصورها مدير الشرطة لا سابقة لها فى تاريخ النصرانية .

وسيعلم مدير الشرطة انه صار اسطوريا عندما يقوم بتمثيل شخصيته أحد فى الماخور ، لأن التقليد ، كما رأينا ، هو البرهان على القدسية . ولكى يكتسب مدير الشرطة أبعادا اسطورية ، راح يبحث عن رمز ملائم ، وينصحه واحد من الناس بأن يظهر كجلاد سفاح ، وينصحه آخر بأن يظهر كعضو تذكير هائل . ولكن على الرغم من هذه الرموز التشكيلية يظل المجد يوليه « كتفا باردة » ، ويظل الاستوديو الخاص به شاغرا ، وتظل صورته ضئيلة نسبيا ، وتنصحه ايرما بأن يواصل القتل لعل الافراط فى القسوة يجعله نورانيا كما جلب ذلك شهرة سيئة لهتلر وستالين . غير أن مدير الشرطة يتطلع الى أن يكون أكثر بكثير من ديكتاتور دنيوى . انه يبغى سلطة لا فوق أعلى المناصب فحسب ، بل حتى فوق الله ، فهو يقول للشخصيات الكبرى : « اذن يا سادة ففوق الله انتم ، الذين بدونكم لا يكون الله شيئا . وفوقكم سأكون أنا ، الذى بدونه . . . » ان الوظائف البالية لأصحاب المناصب الكبرى ستتلقى قوة جديدة من مدير الشرطة ، لأنه سيكون دنيويا ودينيا معا . « أسطوريا وبشريا معا » ، بعد ان يخلق وظيفة تستقر فى عقول الناس .

---

(١٩) فى مقال بعنوان « الشرفة والوجودية الباريسية » يقول « بنجامين نلسون » ان چينيه اخذ فكرته عن ضريح مدير الشرطة من قبر فرانكو فى وادى الشهداء . كذلك يشير مستر نلسون الى عدد آخر من المشابهات التاريخية البارزة فى المسرحية .

(المؤلف)

أى أن مدير الشرطة ـ باختصار ـ يتوق الى أن يكون هو الأسمى : والسمو الذى يتخيله لنفسه ـ على ما اظن ـ هو سمو الاله ، «الانسان ـ الاله » الذى تصبح حياته قدوة للجماهير : « لن اكون الانعكاس المائة الف من داخل انعكاس فى المرآة ، بل سأكون الواحد الأوحد ، الذى تريد مائة ألف انعكاس أن تندمج فيه » . فعند چينيه انه حتى المسيح نفسه ممثل ، له دور فى التقنع . وعندما يذاع فى النهاية أن شخصيته على وشك أن تمثل ، يدرك أنه نال غايته : « أيها السادة ، أنا أنتمى الى المسميات » . ويأتيه البرهان فى شخص روچيه . ذلك أن روچيه الذى يقيم الحداد على الثورة ، والذى اقتنع اخيرا بأن الحقيقة عصية المنال وأن « الصدق مستحيل » ، قرر أن يكون ممثلا فى كوميدية الأوهام ، بل أن يكون الممثل الرئيسى : « اذا كان الماخور موجودا وكان له حق الذهاب اليه ، فان لى الحق اذن فى أن أمثل دور الشخصية التى اختارها الى آخر مدى يذهب اليه مصيرها ... لا ، بل مصيرى أنا ... مزج مصيرها بمصيرى » . وفى الاستوديو الضريح حيث جاء مرتديا زيا مبطنا مطابقا لزى مدير الشرطة يمضى روچيه فى تمثيل دوره السامى : « كل شىء يتحدث عنى ! كل شىء يتنفسنى وكل شىء يعبدنى ! لقد عشت تاريخى بحيث تكتب صفحة مجيدة ثم تقرأ » . وهو يبلغ منتهى التمثيل بخصى نفسه ليبرهن بذلك على الوهية مدير الشرطة ، لأن البترهو مصير « الانسان ـ الاله » سواء أكان هو المسيح أم أوزيريس ، أم ديونيزوس .

وتصرخ ايرما عندما ترى سجاجيدها ملوثة ، ولكن مدير الشرطة يتقبل مضامين الوهيته بعد بعض الفزع الوقتى : « على الرغم من أن صورتى ستكون مخصية فى كل ماخور فى العالم ، فسأظل سليما » . لقد بتر كأسلافه الألوهيين وبقى سليما . والناس يقلدونه ، كأسلافه ، وسيمضون فى تقليده . وهو ينال الوهيته ، ويأمر بطعام للألفى عام القادمة ، ثم يهبط الى مقبرته بينما يشير صوت المدافع الرشاشة الى ثورة جديدة آخذة فى النشوب فى الخارج . وتمضى تصرفات الناس فى طريقها الدائرى ، ولكن مدير الشرطة قد ثبت فى الأسطورة . لقد حل محل الحب رب الجنس والعنف ، ذلك الوحش الفظ الذى رآه « بيتس » يمشى فى بلادة وتراخ صوب « بيت لحم » حيث ولد . وهذا الرب سيحكم هو الآخر لألفى عام . وتطفىء ايرما الأنوار وتطرد المتفرجين . ولكن فى سياق هذا التقنع التدنيسى يكون قد أعيد تعريف الدين والثورة ودورات الحضارة كظواهر شهوانية بحت ، فى حين تكون الشرفة الكبرى قد صارت هى المجتمع ، الكون ، خشبة المسرح ، التاريخ كله ، كما يتصوره عقل شيطانى خبيث .

وفى مسرحية چينيه التالية « السود » يستعين مرة أخرى بمسرح القسوة فى مسرحية خلاصية تدور حول الثورة . ولكن النغمة الفلسفية هنا أشد انكتاما فى حين تزداد الصبغة البدائية الطقوسية . كان چينيه فى « الشرفة » معنيا بتفسير ماضى الغرب ، أما فى «السود» فهو أشد أهتماما بالتنبؤ بمستقبله ، وهذا المستقبل هو الابادة . ان السود ـ مثل تصور آرتو للطاعون ـ مجاز تشبيهى محض ، انها حلم عن الأرواح الشريرة . وعلى هذا النحو ، هى الأسطورة التى كانت تتجه اليها جميع أعمال چينيه السالفة. لقد حاول چينيه فى مقدمته لمسرحية «الخادمتان» أن يتخيل مسرحا سريا يغشاه الانسان فى السر ، ليلا ، وعلى وجهه قناع :

> يكفى ان يكتشف المرء العدو المشترك أو يخلقه ، ثم الوطن الذى سيحميه أو يستعيده . وأنا لا علم لى بما سيكون عليه المسرح فى عالم أشتراكى ، ولكننى أستطيع أن أفهم خيرا من ذلك ما يمكن ان يكون عليه عند « ماو ماو » . أما فى العالم الغربى الذى يزداد تميزا بالموت واتجاها نحوه ، فلا يمكن أن يتهذب الا فى « انعكاس » للهاة عن ملهاة ، فى انعكاس عن انعكاس قد يجعله الأداء الاحتفالى رائعا وقريبا من الأستعصاء على الرؤية ، فاذا كان المرء يؤثر أن يرقب نفسه يموت ميتة رقيقة ظريفة ، فلابد له من أن ينشد الرموز الجنائزية ويرتبها بقوة ونشاط .

وفى مسرحية « السود » يكتشف چينيه « العدو المشترك » ويخلقه ، ويهيىء الرموز الجنائزية الغربية فى أداء احتفالى قد يكون قريبا من فكرته عن المسرح عند « ماو ماو » : فالمسرحية طقس من طقوس القتل ، والقربان ، والثورة ، يؤديه زنوج متفوقون ، ويبلغ هذا الطقس منتهاه فى الذبح الطقوسى للجنس الأبيض بأكمله .

ومؤلف « السود » هو بالطبع رجل أبيض ، ولكنه يكره اللون الأبيض : فان چينيه يتشبه بالزنوج مثلما يتشبه بالخدم ، والعرب (*) والمتسولين ، واللصوص لأنهم ثوار ومنبوذون . وكان رامبو ـ الذى كان يكره تراثه النصرانى ـ يتشبه مثل تشبه چينيه ، اذ يقول فى

(*) من الواضح أن جينيه يعطف على العرب ، ولو أنه لم يحتك بالعرب الا عن طريق الخدمة فى الجيش الفرنسى فى الجزائر فى أثناء الاحتلال المقيت ، ومسرحية « الستائر » هجوم على الاستعمار الفرنسى فى الجزائر .

(المترجم)

« فصل فى الجحيم » : « أنا وحش وزنجى . ولكن يمكن انقاذى ، اما انتم فزنوج مزيفون ، أنتم مجانين ، شياطين ، بخلاء . ايها التاجر ، أنت زنجى ، أيها القاضى ، أنت زنجى ، أيها القائد ، أنت زنجى ، أيها الامبراطور ، أيها الأجرب العجوز ، أنت زنجى .. » كذلك كان آرتو يعبر عن هذا الاحتقار نفسه للتفوق المزيف للجنس الأبيض : « اذا كنا نظن ان الزنوج كريهو الرائحة ، فنحن نجهل اننا نحن البيض فى اوربا دون سائر العالم ، الكريهو الرائحة . بل أقول انه تنبعث منا رائحة تشبه فى بياضها تجمع القيح فى جرح مصاب» . وفى مسرحية «السود» نجد ان «انعدام» الرائحة عند البيض هو الذى يؤذى خياشيم الزنوج « ايها الجنس الشاحب العديم الرائحة ، جنس بدون رائحة الحيوان ، بدون وباء مستنقعاتنا » . ولكن الجنس الأبيض مصاب على حد سواء . ان الجنس الأبيض متهالك شاحب آخذ فى الاختفاء ، وسرعان ما يتلاشى من الأرض . وهدف جينيه هو أن يصور ، سلفا ، انطماس اللون الأبيض من خلال تصفية الشخصيات الكبرى البيضاء ، وأن يحدد فى الوقت نفسه اللون الذى سيأخذ مكانه . وهو يقول ان الفكرة خطرت بباله عندما طلب منه أحد الممثلين أن يؤلف مسرحية يكون كل ممثليها من الزنوج . فراح يتساءل : « ولكن ما هو الزنجى على وجه الدقة ؟ وقبل كل شىء ما هو لونه ؟ » .

ولكى يجيب جينيه عن هذا السؤال يقيم صراعا مميتا بين الأبيض والأسود ، ولكى يصقل مسرحيته لتغدو « انعكاسا لانعكاس » ، يضع هذه الصراعات على عدد من المستويات المتوازية . وأوضح هذه الصراعات يذكرنا بالصراعات الظاهرة والباطنة فى ثلاثية بيراندللو المسرحية لأنها تجرى على خشبة المسرح وفى المتفرجين معا . فالمستوى الأول للصراع هو بين الممثلين «السود» والمتفرجين «البيض» فهناك جماعة من الزنوج المتفرنجين الذى يعملون عند البيض كخدم أو عمال أو مومسات ، يظهرون أمام المتفرجين متنكرين متخذين مواقف عداوة صريحة (٢٠) وهذه المواجهة العدائية لازمة للمسرحية بحيث يشترط جينيه أن يوجد دائما بين المتفرجين رجل رمزى أبيض حتى لو كانت المسرحية تمثل امام جمهور من الزنوج . ذلك لأن المتفرج الأبيض هو « العدو المشترك » ، هو بورجوازى محترم تسلط عليه الأضواء بوصفه يمكن أن يكون ضحية للسود . غير أن هذا التضمين المخيف ليس

---

(٢٠) يقال ان « يونسكو » غادر المسرح قبل الانتهاء من تمثيل مسرحية « السود » لأنه شعر بأنه كان موضع هجوم ، وأن الممثلين كانوا يستمتعون بذلك .

(المؤلف)

هيبسوزا الا فى المسرح ، أو بعبارة أخرى ، فى عالم « التمثيل» ؛ فان الزنوج ــ المنبوذين والغرباء بين البيض ــ غير مسموح لهم بالاتصال بالبيض الا عن طريق تمثيل دور . فان « ارشيبالد » الزنجى مدير الاحتفالات الدينية يقول : « يقولون لنا اننا أطفال بالفون . فى هذه الحالة ماذا بقى لنا ؟ المسرح » . والممثلون الزنوج، كالمضحكين المرخص لهم ، ذوو امتيازات معينة يحرم منها غيرهم من الزنوج ، فبما أنهم يظهرون فى أدوار الخدم والأتباع ، ويرفهون عن الزبائن الذين يدفعون ، ويعملون على كسب رضاهم ، فهم يستطيعون أن يعبروا عن بعض المشاعر التى يكبتونها فى العادة .

لهذا السبب يضيف چينيه عنوانا فرعيا الى مسرحيته وهو Un Clownerie التى لاتعنى « عرضا بهلوانيا تهريجيا » فحسب ، بل كذلك مهزلة أو نكتة عملية . فهى لا تؤخذ مأخذ الجد . لأن غضب الزنوج غضب كاذب . ووقاحتهم مصطنعة . والتمثيلية ليست الا تمثيلية . وسرعان ما نعلم أن الزنوج من وراء هذا التنكر التمثيلى جادون كل الجد ، وان ما يمثلونه هو انتهاء الخضوع . لأن عنفهم يكون فى المسرح مقيدا وخاضعا للطقوس ، ويظل الجمهور هادئا بدون انزعاج . يقول آرشيبالد :

> سنمثل لكم هذا المساء . ولكن لكى تظلوا مطمئنين فى مقاعدكم فى محضر درامة تتكشف هنا فعلا ، لكى تطمئنوا الى انه لاخطر من تسرب درامة كهذه الى حياتكم القيمة ، سنكون من الكياسة ــ وهى كياسة تعلمناها منكم ــ بحيث نجعل من المستحيل حدوث هذا الانتقال .

ويسمح للمتفرجين بالابقاء على شعورهم بالتفوق . ان غضب الممثلين غضب حقيقى فى واقع الأمر ، ولكنهم يخفون مشاعرهم الحقيقية فى مجازات تشبيهية لا تنم عن شىء ، وفى احتفالات مبهمة . وبذلك يبدو الزنوج أمام البيض ، وفقا لنموذج بيراندييللو ، شخصيات وهمية وأناسا أحياء فى وقت واحد . ولتشديد جو بيراندييللو الواقعى وسط التصنع يكون الفعل الخارجى مرتجلا ، وتسير المسرحية بدون توقف بين الفصول ، فى منظر واحد طويل .

اما المستوى الثانى للصراع فموجود فى داخل المسرحية ذاتها ، وهو على شكل احتفال توهمى يؤدى فيه الزنوج ادوارا طقوسية . وهذا الاحتفال الشبيه بالمسرحية عند بيراندييللو ، احتفال ثابت مقرر وتسبقه تجارب ، ولو أنه يمكن أن يتغير نوعا ما اذا وجد الممثلون « بعض

التفاصيل القاسية التى تزيد الاحتفال حدة » . والمتفرجون بكم ، كل وظيفتهم ان يكونوا شهودا صامتين . ومع ذلك فالمتفرجون ما زالوا داخلين ضمنيا فى فعل المسرحية لأن الزنوج يؤدون أدوار المتفرجين ، الزنوج الذين ارتدوا اقنعة على وجوههم « لكى يعيشوا عيشة البيض الكريهة وليساعدوكم فى الوقت نفسه على الغوص فى العار » وهذه الأقنعة البيضاء تمثل «المحكمة» وتضم جميع الشخصيات الكبرى فى الاستعمار الأوربى ، «زنوج رامبو الزائفين» (التاجر القاضى ، القائد ، الامبراطور) وقد تحولوا الآن الى ملكة ، وتابع الملكة ، وقاض ، وحاكم ، ومبشر (٢١) فان الزنوج برسمهم صورة كاريكاتورية لمواقف البيض ، واستهزائهم بما انجزه البيض ، وسبهم ابوة البيض ، انما يمثلون مواقف وخصال العالم الذى كتب عليهم العبودية محاولين بذلك تحطيم فكرة البيض ، مفهوما وحقيقة . لقد جاءت « المحكمة » لتشهد طقوس جنازتها ، وحتى « الحاكم » فى جيبه الخطبة التى سيلقيها عند موته .

ويجرى تمثيل مصير البيض فى احتفال طقوسى يبدا عندما تؤدى جماعة من الزنوج ، وهى ترتدى ملابس فى غاية من الاناقة الزائفة والذوق السيء ، رقصة لموزار حول نعش مغطى بالأزهار . ونعلم ان فى النعش يرقد جثمان امرأة بيضاء ، اذ تقتل امرأة بيضاء عند كل احتفال والاحتفال عبارة عن قداس زنجى تشهده المحكمة . ومع أنه تعبير عن الحقيقة الا انه احتفال غير حقيقى . فالجثمان لا وجود له ، والمحلفون الذين يؤدون الشعائر الدينية غارقون فى الادعاء والتظاهر . ولما كان الممثلون ذوى أسماء خيالية موسيقية ، فهم يحرصون على اخفاء هواياتهم الصحيحة وكذلك مشاعرهم الصحيحة . فهم لا يصورون ما آلوا اليه بعد أن صاروا اوربيين عبيدا أذلة ، وانما يصورون الافريقيين البدائيين الذين يريدون أن يكونوهم . انهم لا يكشفون عن حياتهم الفردية وانما عن هوية عنصرية جماعية . فآرشيبالد يقول : « ستكون المأساة فى اللون الأسود . هذا هو ما ستعتزون به . هذا ما ستناولونه وتستحقونه . هذا هو ما يجب كسبه » . ولكى يحول الزنوج خطيئتهم الى قدسية ومحرماتهم الى طوطم (شعار القبيلة المقدس) ، يحاولون تطهير أنفسهم من كل المواقف والأنفعالات التى أخذوها عن البيض :

---

(٢١) التشابه هنا واضح من الشخصيات الكبرى فى « الشرفة » . وفى « الستائر » يعود جينيه فيضع على المسرح بعض من يمثلون النظام القائم : قاض ، رجل بنوك ، اكاديمى ، قائد الخ ... ان مسرحه الثورى تسيطر عليه دائما صور للسلطة .

(المؤلف)

الحنان ، الشفقة ، عرفان الجميل ، الحب ، فاذا كان الانسان حيوانا مقلدا فلابد اذن أن تكون صورتهم قاسية . وهكذا يصيح آرشيباند : « انا آمركم بأن تكونوا سودا فى اعماق عروقكم . ضخوا فيها الدم الأسود . فلتسر افريقيا فى دمائهم . فليزنج الزنوج انفسهم » .

فليثابروا الى حد الجنون على ما كتب عليهم ، على رائحتهم ، على عيونهم الصفراء ، على تذوقهم لحم البشر ... فليخترعوا رسما اجراميا ورقصا اجراميا . ايها الزنوج ، اذا غيروا موقفهم منا ، فليكن ذلك عن رعب وليس عن ملاطفة وتسامح .

ولكن يبرهن الزنوج على جدارتهم بلونهم ، لابد ان يمثلوا دورهم الى اقصى مداه . فهذا هو الآخر زيف وتمثيل ، لأن لونهم لا يتقرر عن طريق ماضيهم القبلى فحسب بل عن طريق مفهوم البيض لذلك الماضى أيضا . ومع ذلك فان هذا النوع من التمثيل هو على الأقل بطولى وذو معنى : ابادة البيض ، لأن اللون الأسود ـ الذى كان من قبل مصدر كراهية واحتقار ـ سيغدو مصدرا للجمال والشر والرعب . فالزنوج الذين اختاروا مصيرهم سيكونون أشخاصا مقدسين اذ يصبحون ـ كما يقول جينيه ـ قديسى الهمجية .

فالطقوس التى تجرى على خشبة المسرح اذن هى احتفال بحادث مقبل ، هى نوع من الترياق السحرى يأمل الزنوج عن طريقه أن يحرزوا انتصارهم . ولكن هذا الحادث المقبل ـ الذى هو قتل الجنس الابيض يتمثل فى حادث ماض ، هو اغتصاب امرأة بيضاء وقتلها . والطقس يتكون من اعادة تمثيل الجريمة ، ومحاكمة المجرم ، وهو الزنجى « ديواتس ڤيلاج » . وكما أن المتفرجين البيض هم الذين يحكمون على المسرحية ، كذلك تحكم محكمة بيضاء على جريمة « ڤيلاج » . وفى كلتا الحالتين يدين المذنب قضاته . وڤيلاج يعيد تمثيل جريمته فى خيال رائع ، مذهل ،باختيال ، ورعونة ، وعظمة ، وفى هذه الجريمة يكمن معنى اللون الأسود . ولكن ڤيلاج ، على الرغم من قسوته المدروسة ، عاجز عن أن يحول بين مشاعره وبين أن تبدو فى تمثيله . انعدواه بالانفعالات البيضاء ، وخصوصا الحب الذى يشعر به نحو المومس المسماة « فضيلة » عدوى بالغة الشدة . بيدأن هذا الانفعال بالذات ـ كما يقول له آرشيبالد ـ هو الذى يجب قمعه : «لاتخترع الحب بل الكراهية، ومن ثم فانظم شعرا ، مادام ذلك هو المجال الوحيد المسموح لنا بالعمل فيه » .

وبينما يبتكر ڤيلاج شعر الكراهية تحاول المحكمة البيضاء الاحتفاظ بشجاعتها ، « اطمئني يامدام ، فالرب أبيض » ، وهي تعجب في الوقت نفسه اعجابا مستترا بالجمال والجنس والتلقائية عند المجرم الذى جاءت لتدينه. والمحكمة التي تستعين بانتصارات الغرب الماضية (البارثنون، شارتر، بايرون ، شوبان ، نظريات أرسطو ، الشعر البطولي) والتي تقرأ أسعار سوق الأوراق المالية ،وتتفوه بكلشيهات استعمارية ، لا تفلح الا في فضح افلاس حضارتها ، تلك الحضارة المنغمسة الآن في «صراع مميت طويل » لا يمكن لشيء أن ينقذها منه . غير أن هناك زنجيا من المنادين بالاندماج بين السود والبيض هو « القس ديوف » ، يميل الى عدم العنف . فبعد أن تعلم الأخوة الرحمة من ديانة البيض ، يتضرع الى الله « أن يجنبنا هذا الاحتفال بالكراهية . . . وأن يلهمنا الحب » . ولكنه من أجل آلامه يتحول الى « رجل مستقيم » (أو كبش فداء) بالنسبة لڤيلاج . وهو الآن مزود بشعر أشقر مستعار ، وقناع كرنفال عجيني ، وفستان تريكو وردى اللون ، وقفاز ، لكي يقوم بتمثيل المرأة التي اغتصبها ڤيلاج وقتلها . وعندما يلد « ديوف » عددا من الدمى التي تمثل جميع شخصيات المحكمة الكبرى ، يتضح أن ضحية ڤيلاج لم تكن الا « أم الجنس الأبيض » ، ومن ثمة فان ڤيلاج رمز على ذبح جميع البيض . وفي ذلك تقول المحكمة : « لقد ارتكب جريمة القتل عن كراهية . كراهية اللون الأبيض . وذلك بمثابة قتل جنسنا كله وقتلنا الى يوم القيامة » .

ويأخذ چينيه هذا الصراع بين الأبيض والأسود الى مستوى ثالث ينقله من المسرح الى الواقع . فبينما يعاد تمثيل جريمة ڤيلاج أمام المحكمة ، ويعاد تمثيل المسرحية بأكملها أمام المتفرجين ، اذا بثورة زنجية خطيرة تنظم وراء الستار . ذلك أن الطقوس المسرحية لم توجد في الحقيقة الا لتخفي الاستعدادات السرية لهذه الثورة التي ستجعل الأحداث التي تجرى على خشبة المسرح أحداثا حقيقية وليست مجازية : « ان هدفنا ليس تآكل واذابة الفكرة التي يودون أن تستقر عنهم عندنا فحسب ، وانما ينبغي أن نقاتلهم في اشخاصهم ، بلحمهم ودمهم» فالطقس اذن يستهدف اذابة الصورة البيضاء ، والثورة تستهدف اذابة البيض ، ولكن الأحداث المسرحية تعكس ـ في تستر ـ الأحداث التي تجرى وراء المناظر . فالوهم المسرحي يخفي الواقع الذى يجرى في الخارج ويظهره في آن واحد .

والواقع أن الصراع الثالث هو فعل مواز لأنه هو الآخر يأخذ شكل محاكمة تجرى خارج المسرح ، ويروى سيرها رسول زنجي بطريقة خفية:

ادانة خائن زنجى والحكم عليه أمام محكمة كل أعضائها من السود • فهذه المحاكمة اذن ـ على عكس المحاكمات الأخرى فى المسرحية ـ لا يحضرها الا السود ، ولما كان لزاما عليهم أن يتحملوا مسئولية واحد منهم ، كانت تلك مسألة على جانب كبير من الخطورة • ان الدم الطقوسى مجازى ، ولكن دم الزنجى حقيقى : «لم تعد المسألة مسألةأداء على خشبة المسرح » • قد يستطيع الزنوج التظاهر والتزييف أمام البيض ، ولكن « لابد أن نكف عن التمثيل عندما نكون معا بين قومنا • هنا ، مرة أخرى، تضع الثورة حدا للتمثيل كما فعلت ثورة « روچيه » فى « الشرفة » • ولكن عندما ينفذ حكم الاعدام فى الخائن ، وينتخب زعيم زنجى جديد لمواصلة النضال ، يمضى الممثلون فى تقنعهم الطقوسى • لكن لحظة القتال العلنى لم تحن بعد ، ولذلك لا يسمح للزنوج بالانغماس فى الواقع ، ويستمر التصنع • يقول آرشيبالد : « بما أننا لا نستطيع أن نسمح للبيض بحضور المداولات ولا بأن نريهم درامة لا تعنيهم ، ولما كان لزاما علينا ـ من أجل التعمية ـ أن نخلق الدرامة الوحيدة التى تعنيهم ، فلابد لنا من أن ننهى هذا العرض وأن نتخلص من قضاتنا •• وفقا للخطة »•

ولكن ابادة القضاة على خشبة المسرح تنبىء بمآل الثورة الحقيقية ، وهذه الابادة هى التى تكون المناظر الختامية فى المسرحية ، فلكى تقوم المحكمة البيضاء بمحاكمة الزنوج تتعقبهم الى افريقية ، فهم يدخلون الآن هذه المنطقة الرهيبة ، منطقة « الجذام ، والسحر ، والخطر ، والجنون •• والأزهار » ، سكارى ، يسيرون بظهورهم كأنهم يتراجعون مذهولين فى التاريخ متجهين صوب جوف الظلمة البدائية • ويقوم القاضى باستجواب الزنوج ويجعلهم يرتعدون وينشجون أمامه ، ولكن سرعان ما تستحيل المحاكمة الى معركة ، فهؤلاء المجرمون المذنبون قد استحالوا ـ وهم فى وطنهم ـ الى أبطال همجيين ، وكما يقول جينيه فى « الستائر » : «لم تعد هناك قضاة ، لم يبق الا لصوص ، وقتلة ، وثوريون ••• » • ان قوة الزنوج آخذة فى الازدياد ، وتستنجدبهم الساحرة « فيليسيتى » : « يازنوج أرصفة الموانى ، يازنوج المصانع ، يا زنوج الأعماق ، يا زنوج مصانع فورد ، يازنوج جنرال موتورز » ، والزنوج يتفوقون على البيض تفوقا عدديا هائلا • واذ توشك جماهير السود على سحق البيض ، تستعين الملكة بالدكتور لفنجستون ، وكبلنج ، وعبء الرجل الأبيض ، ولكن بدون جدوى • وتقول « فيليسيتى » للمحكمة : « أنتم شاحبون ، ولكنكم ستصبحون شفافين ••• ستختفون تماما » • ويبدأ تحول اللون، ويأخذ السود فى اغتصاب جميع مزايا البيض « كل شىء يتغير • كل ما هو رقيق ورحيم وطيب وحنون سيصبح أسود • سيصير اللبن أسود • والسكر ، والأرز ، والسماء ، واليمام ، والأمل ، كلها ستكون سوداء »•

وحتى لون العبودية سيتحول من السواد الى البياض (على الرغم من رفض الملكة أن تقبل أى وظيفة أدنى من مربية أولاد) .

والبيض يختفون تماما بالفعل . فكل عضو من أعضاء المحكمة يلقى خطبة المات البليغة ، ويطلق عليه الرصاص ليموت وسط صياح الديكة وتصفيق الأيدى ، ويخصى المبشر ويتحول الى بقرة ، والملكة آخر من يباد ، وتعلن وهى فى طريقها لتنضم الى الآخرين فى الجحيم أن البيض سيرقدون هامدين فى حالة خمول كاليرقات ، لينهضوا من جديد بعد عشرة الآف سنة ويجددوا نضالهم فى سبيل الوطن . ويرى جينيه أنهم سيفعلون هذا لأن هندسة الثورة عنده دائرية . لقد انتهت احدى دورات الحضارة ، وأشار الى انتهائها ـ فى خيالات « ڤيكو » ـ صياح الديكة والرعد المنذر بالشر . ولكن كما أنه لا مفر من أن يستسلم الليل للنهار، كذلك ستعيد الدورة نفسها من جديد ـ كدورة أبدية ـ عندما يصبح السود هم « العدو المشترك » الذى يثور عليه المنبوذون البيض آخر الأمر .

لقد بدأ جينيه يقترح فى الواقع أن ثورة الزنوج ستبوء بالفشل فى تحقيق أهدافها . ستظل الحقيقة مراوغة خداعة . وسيستمر التقنع الى يوم القيامة . ففى الحوار الأخير فى المسرحية يعجز « ڤيلاج » ـ الذى يحاول مغازلة « فيرتشيو » ـ عن ابتكار لغة حب أصيلة تماما . فلكونه مازال يمثل البيض ، فهو مازال واقعا فى شركهم . وتظل سلبية اللون الأسود مجرد صورة منحرفة .

فيرتشو : كل الناس مثلك ، يقلدون . ألا تستطيع أن تخترع شيئا آخر ؟

ڤيلاج : من أجلك أستطيع أن اخترع أى شىء : فاكهة ، كلمات أحلى ، عربة يد بعجلتين ، كريز بدون نوى ، سرير لثلاثة أشخاص ، ابرة لاتخز . أما اشارات الحب ، فذلك أصعب .. ومع ذلك اذا كنت حقا تريدين منى أن ...

فيرتشيو : سأساعدك . هناك على الأقل أمر واحد أكيد : لن تستطيع أن تلف أصابعك فى شعرى الذهبى الطويل .

ولكن ليس هذا بالعزاء الكبير ، فان « الرسم الاجرامى » والرقص الاجرامى » اللذين يطلبهما آرشيبالد لم يوجدا بعد . وكما يقول جينيه فى « الستائر » : « اذا لم يكن هناك فن ، فلن تكون حضارة . فهل هم اذن مكتوب عليهم الفناء ؟ » ولا يكاد هذا السؤال يبرز فى « السود » . كل ما فى الأمر أن المسرحية تنتهى بانتهاء الطقوس . فالرقص حول

النعش يتكرر (بدون المحكمة البيضاء هذه المرة بعد أن رفـــع الزنوج أقنعتهم) لاضفاء قالب دائرى على هذه المسرحية الدائرية · ولكن غياب البيض يدل على أن النبوءة السوداء قد تحققت ، وأن الاحتفال لم يعد تنبؤا بالمستقبل وانما طقسا أسطوريا يقام تذكارا لحادث تاريخى مضى ·

فمسرحية « السود » اذن ــ مثلها كمثل جميع مسرحيات چينيه ــ هى انطلاقة شريرة الى الأعماق تغوص من خلال سطح الأحاديث المتعقلة الهادىء والأريحية الاجتماعية الى قاع البحر المظلم للاشعور ، حيث تنفجر فينا بدون أن ندرى أساطير الخطر ، والأوهام السادية الماســـوخية ، والطقوس البدائية القربانية · ونحن اذا اعتبرنا فن چينيه مقالة منهجية عن العلاقات بين الأجناس ، لكانت بالطبع أمرا لا يطاق ، ولكن جينيه لا يسير أبدا بطريقة منهجية · وانما هو بالأحرى خيالى ومجازى ، يخلق عالما مقاربا لعالمنا دون أن يكون شبيها به · ان چينيه الذى يناشد كل ما بقى غير متأقلم وغير متمدن فى نفس المتفرج ، يصوغ مسرحياته كأساطير تطهيرية قاسية ، ذات مضمون هدام شديد ، وأثر تحريرى عميق ·

ولكن ما من فن قائم بذاته تماما . وچينيه الذى لايهاجم اجـرامه وانحرافه انحطاط حضارتنا فحسب ، بل يعتبران أيضا مثالا على هذه الحضارة ، چينيه هذا قد يسجل له التاريخ أنه الفنان الدرامى الذى اشرف على تفكك الغرب . لأن چينيه عكس آرتو الذى كانت نظـرياته عن القسوة مدفوعة بروح متينة وضمير سليم . ان چينيه مريض بالشر، محمل به ، يأكله الشر ويستهلكه · الا أن فنه هو صحته ، وقد استطاع أن يعتصر من علته أساطير تتميز بالجمال والتلقائية والعمـــق · واذا استطاع أن يداوى نفسه ، فربما استطاع اذن أن يداوينـــا ، وربما استطاعت المدنية التى يؤرخ لها أن تحيا من جـديد .

وهذا ، بمعنى ما ، هو هدفه . لأن چينيه ، مثـل آرتو ، ضـالع الى حد كبير فى العالم الذى يثور عليه ، وهو يريد مخلصا أن يحرك ضمير هذا العالم · فعن طريق الجنس والقسوة يحاول أن يسكت مأساة المجتمع وأن يمنحه صوتا جديدا ، ولو للحظة واحدة · وعن طريق الفن يحاول أن يخلق من جديد النشوة الجماعية التى لم يحظ بها حتى الآن ســوى المؤمنين من اتباع الملل الدينية · ان اللاهوت الخلاصى لجينيه يتكون من الجريمة والقربان · ولكن هذين هما العنصران القائمان فى جميع الأديان البدائية ، و « بروميثيوس » نفسه كان لصا لأنه سرق النار من أجـــل البشر · لقد دار المسرح الثورى فى مؤلفات آرتو وجينيه دورة كاملة · فقد تجددت خلاصيته وازدادت تضميناته الدينية وضوحا · بل يبدو أن الدرامة قد أخذت تعود الى جذورها الأصلية فى الايمان والطقوس ·

فلعل الحلول الراديكالية التى يتقدم بها كل واحد لتجديد الحضـــارة الغربية قد جاءت بعد فوات الأوان • وقد يقول بعض الناس انها قد تكون عاملا على نهايتها • ولكن اذا لم تكن الحلول العملية ممكنة بعد الآن ، وكنا نحن جميعا سجناء فى قدرنا ، فان مخيلاتنا مازالت طليقة ، والثورة المتخيلة تظل أشد الحلول الخلاقة وأبقاها • قد لا نستطيع تغيير قدرنا ولكن يمكن أن يكون قدرنا مثيرا • وتلك احدى وظائف الفن الدرامى • أن يحتفل بامكانياتنا حتى فى الهزيمة ، أو كما يقول آرتو ، أن يجعلنا نبدو « كضحايا تحرق على الصليب ، تشير بأيديها من خلال اللهب » •

كلمة ختـــامية

حاولت فى هذا الكتاب أن أتعقب تطور موقف معين خلال مائة عام من عمر الدرامة الحديثة ، معتقدا ان هذا الموقف يوحد بين عدد من كتاب المسرح هم بدونه مختلفون متفاوتون . فالثورة هى الطاقة التى تحفز المسرح العصرى مثلما كان الايمان يحفز المسرح فيما مضى . غير ان الثورة ليست طاقة وكفى ، وانما هى أيضا مجموعة من الأفكار ، ومجموعة من القيم ، وكلها لها جوانبها الباطنه والظاهرة . ولكى أؤكد أوجه التشابه، وليس أوجه الخلاف ، بين كتاب المسرح المختلفين ، ركزت على دراسة الجانب السلبى لثورتهم ، فان هؤلاء الكتاب الذين يميلون الى عدم الاتفاق على ما يناضلون عنه ، يتفقون بوجه عام على ما يقفون ضده . قد يبدو تأكيدى هذا شبيها بالتماس خاص ، ولكنه تأكيد كثيرا ما يقدمه الكتاب أنفسهم . فان المسرح الثورى يضم من آن لآخر أفكارا ايجابيـة وبرامج ثورية ، خصوصا ، كما رأينا ، فى طوره الخلاصى . ولكن الأغلب من ذلك أن تكون قيمه ضمنية . لأنه فى نقده السلبى للتقاليد والسنن القائمة ،

www.library4arab.com

وهذا النقد الهدام يعلل ــ تعليلا جزئيا ــ عدم شعبية هذا المسرح لأن العالم الحديث يريد اثباتات . فالمنتظر من رجل يدك قوائم الصرح المهتز لمعتقداتنا ، أن يقدم لنا دعامة جديدة . ولعل هذا هو السبب الذى جعل الفنان فى عصرنا يغدو بؤرة لمثل هذا القدر من التوقع ، وهـذا القدر من الشجن . فالثورة أمر طيب ، ولكن الثورة لحساب ماذا ، لمؤازرة من ؟ واذا كانت كل آمالنا أوهاما ، فما هى الاوهام التى يستطيع أن يعطينا اياها بدلا منها ؟ هذه هى الأسئلة التى ينفر الكاتب المسرحى الثائر ــ فى عناد ــ من الاجابة عليها ، أو يمضى للاجابة عليها ببرامج مستحيلة ومطالب خيالية . وهذا الرجل هو ــ فى نظر من يعملون ويشقون نيابة عن العالم ــ رجل مضن ونبى كاذب ، فهو راديكالى عندما يحتاج العالم الى الاعتدال ، متعصب عندما يحتاج العالم الى ذوى النية المخلصة ، مشاكس عندما يحتاج العالم الى الوئام .

ولكن عندما يطالبه رجال الأفعال بالقيم الايجابية التى يتمسكون هم بها ، فانهم يخطئون فهم وظيفته . فلا معنى لأن نطالب كاتب المسرح

الحديث بأن يكون ما ليس عليه وما لا يمكن أن يكونه . فمن المهم أن نعرف ما هو عليه . لأن الشخص الاستحالى السيء السمعة الذى يشق طريقه فى الصخر ، هو تجسيد لما قد يكون آخر قيمة انسانية لحضارتنا الكسيحة ، وهى : احترام دائم لا يفنى للحق « فهو يؤمن بهذا حتى عندما يفقد ايمانه بأن بلوغ الحق ممكن » . فان كونك حيوانا سياسيا ملتزما فى هذا العصر ، معناه أن تهتم بشيء أكثر من الحق، أن تتورط فى حل وسط فى سبيل رخاء الانسان وتقدمه . ولكن اذا كانت السياسة هى فن الممكن ، فان الفن هو سياسة المستحيل . وما أسرع ما يضحى الفنان الحر بالعالم دون أن يتخلى عن سلامة رؤياه . وهكذا يطوى الفن السياسة ولكنه يأبى أن يثبتها . فالفنان يعيش فى واقع متهاود ، ولكنه يعيش فى عالم آخر أيضا ، فى عالم الخيال ، وفيه تكون رؤياه نقية ومطلقة . والصراع بين الواقع والخيال هو الصراع بين النظرتين الأخلاقية والجمالية للحياة ، وهو محور المسرح المعاصر ؛ فالسياسة تطالب بالحسم ، والفن الدرامى قانع بأن يدعنا فى غموض . وعاقبة ذلك أضداد لا يمكن التوفيق بينها ، وتوتر ، وجمود ، ولكن كذلك السرور الميتافيزيقى الصادر

www.library4arab.com

ففى فن الكاتب المسرحى الحديث اذن يجب أن نبحث عن اثبات الفنان ونهتدى الى سلوانا ، حتى اذا كان هذا الفن فنا لا لين فيه ولا رحمة ، فنا لا عزاء فيه ولا سلوى ، فنا كئيبا مقبضا . ان ما يجعلنا نطيق آلام « أيوب » هو الطريقة التى حكيت بها ، وما يشدنا الى أهوال «لير » هو قوة شيكسبير التعبيرية . والرعب والعذاب مقيمان بيننا اليوم بمقدار أكبر من أن يجعلنا نؤثر التعلق بهما . ولكن فى قدرتنا على أن نواجه هذه المشاعر فترة من الوقت ، يكمن أملنا فى تجددنا الروحى . يقول نيتشه : « فلتكن لديكم الجراة على أن تكونوا رجالا مأسويين ، ليكتب لكم الخلاص » . وليس المسرح الثورى مسرحا مأسويا ، ولكنه يعلمنا كيف نكون رجالا مأسويين . واذا لم نكن نجد فيه فى أغلب الأحوال الطمأنينة والسعادة ، فاننا نجد القوة والشجاعة . والخلاص الذى يشير اليه نيتشه هو خلاص الروح البشرية فى وقت تنصاع فيه الروح. وصوب هذه الغاية صاغ كتاب المسرح المعاصرون العظام ثورتهم فى قالب متناسق أولى .

www.library4arab.com

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
فرع الإسكندرية
www.library4arab.com

www.library4arab.com

www.library4arab.com

الثمن ٦٠ قرشا

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر