دراسات في أدب :

جوته
شيلر
بوشنر
برخت
فنكلمان
إ. باخمان
بيراندللو
تشيكوف
ألبير كامى

البلد البعيد

تأليف

الدكتور عبد الغفار مكاوى

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

البلد البعيد

تأليف الدكتور عبد الغفار مكاوي

دراسات في أدب: جوته • شيلر • بوشنر • برخت • فنكلمان
إ. باخمان • بيرانديللو • تشيكوف • البير كامي

الفهرس

صفحة

تقـــــديم ٦
الألم الجميل ٩
الشاعر العاطفى والشاعر الساذج ٢٥
تريثى قليلا فما أجملك ! (خواطر عن فاوست) ٤١
هل تعرف البلد البعيد ؟ ٦٩
انتظر فسوف تستريح ٨٩
جـــانيميد ١٠٣
صمت جـــوته ١١٩
الرسول الثائر ١٣٥
الدمية المسكينة ١٤٧
تشيكوف شاعرا ١٧١
مأساة بيراندللو ١٩١
ماهاجونى . هل تزدهر أو تندثر ؟ ٢١٩
وداع ألبير كامى ٢٣٧
قبل أن يفوت الأوان ٢٥١
نداء للدب الأكبر ٢٦٢

الإهداء..

إلى فاروق خورشيد

تقديم

مقدمات الكتب مملة ، ولكنها ضرورية . أن الكاتب فيها أشبه برب البيت الذى يمسك بيد قارئه وينتقل به بين حجرات مسكنه وهو يقول : هذه حجرة المكتب ، وهذه غرفة النوم .. الى أن يصل الى الصالون فيجلس معه ليكمل اعتذاره .. فالأثاث قديم ، وسيحاول تجديده اذا سمحت الظروف . وحجرة المكتب مهملة ومملوءة بالعناكب والتـــراب ، ربما لأن الزوجة تكره الكتب وتلعن سيرتها كل يوم . وحجرة الأطفال ملأى بالملابس واللعب المتناثرة ، وقد يكون السبب أن المدارس اليوم لا تعلم النظام ! وهكذا يمضى صاحب البيت فى تقديم الحساب للضيف ، كما يمضى المؤلف فى تقديم الحساب للقارىء ، فيطلب منه العفو عن أخطائه ، ويعده باصلاحها فى المستقبل . وللقيام بهذا الواجب المضنى والضرورى معا أقول لك يا ضيفى وقارئى :

هذا الكتاب يضـــم مجموعة من المقالات التى كتبتها فى السنوات العشر الماضية ، وكانت ثمرة رحلة قضيتها فى صحبة كتاب وشـــعراء أحببتهم وتعلمت منهم . ولن أحاول الاعتذار لك عن كل منها على حدة ، فسوف تعرف بنفسك جوانب القصور أو التقصير فيها . ولن أحاول كذلك أن أحدثك عن ظروف كتابتها ، فالحديث عن النفس ممل وثقيل . وانما أحب أن أقول انها وان بدت مشتتة أو متناثرة فى ظاهرها ، فهى تنبع فى حقيقتها وغايتها من عاطفة واحـــدة . تلك هى عاطفة الحب ــ ولماذا نخجل من الكلمة ؟ انهـــا من أنبل كلمات اللغة .. فلنكررها ثانية اذن .. ــ الحب الذى أحسست به وأنا أقرأ لهؤلاء الكتاب ، والحب الذى مد يدى الى القلم لأكتب عنهم . وليس معنى هذا أنها تخلو من روح الجد والصبر والحياد الذى تتميز به الدراسات الأكاديمية . فسوف ترى بنفسك كيف أننى لم أدخر جهدا فى الالتزام بما يقتضيه المنهج الأكاديمى من عناء . ولكن معناه أنها تصدر عن العاطفة وتتجه الى العاطفة . ومن حق القارىء على أن أعترف له بأننى لم أستطع أن أكون أكاديميا ، على الرغـــم من أننى ــ من الناحية الشكلية على

الأقل ! ـ قد سرت فى الطريق الأكاديمى الى نهايته . ولا أظن أن فى الاعتراف بهذه العاطفة ما يخجل الكاتب أو يجعله يطلب الصفح من قارئه . فالمهم هو أن يحس بصدقها . أما أن تكون ذاتية أو شخصية فهو يطمع ألا يكون هذا ذنبا يلام عليه أو تهمة توجه اليه !

وليس من قبيل الصدفة أن يكون عنوان هذه المقالات هو « البلد البعيد » . فمع أنه مستمد من احدى المقالات التى تتحدث عن شخصية من أحب الشخصيات التى قابلها الكاتب فى أدب جوته ـ بل لعلها من أحب الشخصيات التى التقى بها فيما عرفه الى اليوم من الأدب العالمى ـ وهى تلك الفتاة المسكينة التى يقتلها الشوق الغامض الى بلد غامض بعيد ـ الا أنه يرجو أن يصدق كذلك فى التعبير عن الشوق الذى يحس به نحو الحب والسلام فى نفسه وفى العالم . ولا أظن أن فى الاعتراف بهذا الشوق الغامض ما يحمله مرة أخرى على الاعتذار . صحيح أنه شوق رومانتيكى ـ على الرغم من سوء سمعة هذه الكلمة ! ـ ولكن لماذا نتنكر له أو نتعالى عليه ؟!

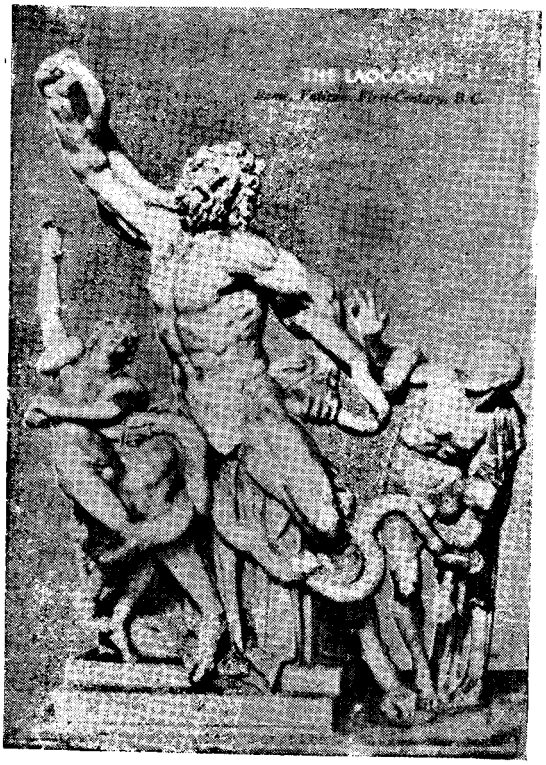
دونت هذه المقالات فى أوقات أحس فيها الكاتب بضرورة باطنة للانتاج الفنى . كان الصراع بين الاتجاه العلمى وبين الخلق الفنى يمزقه . وكان يحاول على الدوام أن يجد ذلك التوازن العسير الذى يوفق بينهما . وكلما استغرق فى الدراسة أو الترجمة ، انفجر شىء فى باطنه فدفعه الى كتابة القصة أو المسرحية القصيرة ـ (ترى لماذا توقف ؟) ثم لا يلبث هذا الشىء أن تنطفىء شرارته التعسة ليغرق من جديد فى الدراسة أو الترجمة . وهو يعلم تماما أن القليل الذى حققه فى الاتجاهين شىء ضئيل لا يستحق الذكر . غير أنه يحب أن يسجل حالة صراع عاناه وربما شاركه فيها الكثيرون ، كما يرجو ألا تخلو هذه المقالات فى نهاية الأمر من لمسة الفن . ومن يدرى ؟ فقد تكون المقالة الفنية هى الطريق الوسط الذى يمكنه تحقيق التوازن العسير المنشود بين أكاديمية جافة وابداع طليق .

سيلتقى القارىء فى هذه الصفحات بالشاعر والكاتب المسرحى والمصلح الثائر والمفكر العبوس . وسيتجول فى متحف خيالى يضم لوحات متعددة تفترق عن بعضها فى ملامح الوجه والتعبير ، ولكنها تشترك فى عذاب واحد وكبير . وقد يفتقد بينها هذا الكاتب أو ذاك ، وقد يضايقه أن شاعرا واحدا ـ وهو جوته ـ قد فاز كعادته بنصيب الأسد ، اى بما يقارب نصف حجم الكتاب ! ومن السهل أن أبرز هذا

الإختيار لسبب أو آخـر ، وأعال ايثارى للشعر ـ كنز الفقراء الذى فقدته ! ـ على غيره من الفنون . ولكن هذه الحجج لن تقدم أو تؤخر . فالعاطفة وحدها هى التى نفخت شراع قاربى الصغير فى رحلته الصغيرة ، والعاطفة وحدها هى المسئولة عن الشواطىء التى رسا عليها والجزر التى لجأ اليها ، والمغامرات المضحكة أو المحزنة التى تورط فيها ! فاذا دعوتك أن تشاركنى الآن هذا القارب وتمسك بالمجداف الذى أقدمه لك ، فلن أنسى أن أبتهل الى السماء أن تحفظك من مخاطر الموج والرياح ، وتقدر لك بهجة الرحلة دون عذابها ، فتعود منها بغير أن تأسف على الوقت الذى أضعته فى قراءة هذا الكتاب ، أو تندم على الثمن الذى دفعته فيه !

عبد الغفار مكاوى

القاهرة فى يناير سنة ١٩٦٧



الألم الجميل

كلمات عن عذاب لاؤوكون

بساطة نبيلة وعظمة هادئة .. هكذا وصف فنكلمان (الاثرى الألمانى . وأحد مؤسسى تاريخ الفن الحديث ، واكبر من جعل الدعوة الى تذوقه والاهتداء بمثله الفنية والخلقية رسالة حياته) الفن القديم ، وجعل هاتين الصفتين طابع الرسم والنحت عند الاغريق والرومان . انه يقول فى كتابه « محاكاة الأعمال الاغريقية فى الرسم والنحت » : « كمثل ما تبقى أعماق البحر هادئة فى كل حين ، مهما غضب السطح وثار ، كذلك يكشف التعبير المرتسم على الأشكال الاغريقية ، معَ كل ما يضطرم فى نفوس أصحابها من عواطف ، عن نفس عظيمة متزنة » .

ولم يجد فنكلمان شيئا يوضح به قوله خيرا من تمثال لاؤوكون . ولاؤوكون هو أمير طروادة وكاهن ابوللو أو پوزيدون . ويقال ان سوفوكليس كتب عنه مسرحية ضاعت فيما ضاع من مسرحياته .

أما حكايته كما يرويها فرجيل فى ملحمته (الالياذة . النشيد الثانى . ٤٠ ــ ٥٦ ، ١٩٩ ــ ٢٣١) فهى أنه عارض معارضة شديدة فى سحب حصان طروادة المشهور الى داخل أسوار المدينة وحذر أهلها منه . ويقال ان أثينا عاقبته على ذلك ، فزحفت عليه حيتان ضخمتان من جزيرة تينيدوس فقتلتاه مع ولديه .

وقد خلدته تلك المجموعة من التماثيل المرمرية المعروفة باسمه والمحفوظة الآن فى متحف الفاتيكان ، وهى تصوره مع ولديه يصارعان الموت . وتنسب التماثيل الى فنانين ثلاثة من رودوس هم : أجيساندر وبوليدوروس ، وأثينودوروس صنعوها فى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى . ويقال انها كانت معروضة فى قصر الامبراطور تيتوس وكانت تحفة النحت والرسم القديمين .

هذا البطل الطروادى الذى تلتف حوله الحية الضخمة وتعتصر جسده القوى الجميل ، وتصارع الحياة فيه صراعا غير متكافىء ولا عادل ، يحتفظ مع كل العذاب الذى يقاسيه بنفس هادئة ومتزنة وعظيمة . هذه النفس الصامدة الجليلة لا يعبر عنها الوجه وحده بل يعبر عنها الجسد كله . فالألم الذى يشد كل عضلة ووتر ، نكاد نحس به ولو لم ننظر الى الوجه أو سائر الأعضاء ــ ذلك لأن كل عضلة وكل عرق فى هذا الجسد قد أوشكت أن تصبح وجها معبرا عن ألم فظيع ولكنه

جميل . انه ألم لا يغضب ولا يصرخ تلك الصرخة المفزعة التى أطلقها « فرجيل » على لسانه . ففتحة فمه لا تسمح بها ، بل تكاد تجعل منها تنهدة اشفاق أو توجع . وهو ألم عظيم ، يترك آثار العذاب والنبل على الشكل كله بنفس القوة ونفس الاتزان . لاؤوكون يتعذب . ولكنه يتعذب مثل « فيلوكتيت » فى مسرحية سوفوكليس المشهورة . تعاسته تمس شغاف القلب ، ولكننا حين ننظر اليه نتمنى لو كان فى قدرتنا أن نتحمل بعض العذاب الذى يتحمله .

لابد أن الفنان الاغريقى ، كما يقول فنكلمان ، قد أحس بالعظمة فى نفسه قبل أن يطبعها على المرمر . ولابد أن وجدانه كان يجمع بين احساس الفنان وحكمة المفكر ، وأن الحكمة قد مدت يدها للفن ونفخت فى الأشكال الفنية هذه الروح النبيلة الجليلة . والا فكيف نفسر هذا التعبير العظيم عن النفس العظيمة ، وهو شىء يزيد على كونه مجرد تكوين للطبيعة أو تشكيل للحجر ؟ ألأن لاؤوكون يتألم الألم الذى يمزق الجسد ولا يصرخ ؟ أم لأنه يحتفظ بهدوء الروح ، شأن الرواقى الذى لا يبالى . بينما تشدد الحية قبضتها عليه وتمعن فيه لدغا وتعذيبا ؟ لو صرخ لاؤوكون . لكان بذلك صادقا مع نفسه وطبيعته البشرية ، فالصراخ والبكاء لن يكونا دليلا على ضعفه ، بل على قوته . وهل منعنا بكاء الأبطال وصراخهم فى ملاحم هوميروس من الاعجاب ببطولتهم ؟ ألم يتعمد الشاعر العظيم أن يظهر ضعفهم البشرى فى أكثر من موقف لا يملك الانسان فيه الا أن يبكى أو يصرخ ، فيزداد عظمة لأنه يزداد صدقا ؟ لقد رفعتهم أعمالهم فوق طبيعة البشر ، ولكن احساسهم جعلهم دائما أوفياء لطبيعة البشر . وما أكثر أبطاله المحاربين الذين يسقطون على الأرض مجروحين وهم يصرخون ويبكون : ان ڤينوس نفسها تصرخ صراخا عاليا ، ومارس الحديدى حين تمسه حربة ديوميدس يصرخ صرخة مفزعة لا يقدر عليها عشرة آلاف محارب ، وابن نسطور الحكيم يقول فى الأوديسة « اننى لا أخجل من البكاء » . فالشاعر يعطى الطبيعة المعذبة حقها فى الشكوى والبكاء والصراخ ، ويظهر ضعف أبطاله فى المواقف التى تستلزم الضعف . ولم يكن هوميروس وحده فى ذلك ، فالشعراء والشعراء المسرحيون لا يخجلون من الصراخ والبكاء على السنة أبطالهم .

ولم يمنع الصراخ والبكاء فيلوكتيت ولا أوديب ولا هرقل فى موقف الموت من الظهور على المسرح فى هالة من النبل والجلال . ولقد قيل ان

سوفوكليس كتب مسرحية عن لاؤوكون ضاعت فيما ضاع من مسرحياته المفقودة . ولا شك فى أنه أظهره على المسرح وهو يبكى ويتأوه ويصرخ .

لقد أحس اليونانى وخاف ، ولم يخجله أن يعبر عن ألمه وحزنه ، ولم يمنعه الضعف البشرى من مواصلة السعى الى الشرف ولا حال بينه وبين اداء الواجب . لقد استطاع أن يبكى وأن يظل شجاعا ، واستطاع أن يحقق أعمال الأبطال دون أن يتنكر لضعف البشر . فهل نصف لاؤوكون بالعظمة لانه يصرخ ؟ وهل نصفه بالنبل لأن فتحة فمه أضيق من أن تطلق صيحة الالم ؟ وهل يكفى أن يمتنع عن البكاء ويكتم الصراخ فى صدره لكى نقول انه يتألم ألما جميلا ؟ لابد أن هناك سببا آخر جعل هذا التمثال يعبر عما سميناه بالألم الجميل .. ولابد أن نلتمس هذا السبب فى هذه الجملة الموجزة الصادقة التى أطلقها ذلك الباحث المتحمس للروح اليونانية حين تحدث عن « البساطة النبيلة والعظمة الساكنة » .

* * *

اذا صح ما يقال فى الخرافة أو فى التاريخ من أن الحب هو الذى قام بالمحاولة الأولى فى الفنون التشكيلية ، فلا شك فى أنه هو الذى حرك يد الفنان القديم كما حرك نفسه . لم يكن الرسم عند الاغريقى القديم محاكاة للأجسام أيا كانت هذه الأجسام ، بل محاكاة للجميل منها فحسب . ولم يكن يكتفى بتصوير هذا الجمال أو يقنع من مشاهديه بلذة التأمل فيه ، بل كانت غاية الفن عنده هى الجمال نفسه ، وكان الجمال بمثابة الغشاء الخارجى الذى يعبر عن الكمال الباطن فى الأشياء .

كان الجمال عند القدماء هو القانون الأعلى فى الفنون .

وقد نضحك الآن حين نسمع أن الفنون كانت خاضعة للقوانين التى يخضع لها المواطنون . فلم تجد السلطات حرجا فى الزام الفنان بقواعد معينة لا يجوز له أن يحيد عنها . ومن المعروف أن القانون فى مدينة طيبة كان يوصى الفنان بمحاكاة الجمال ويحرم عليه محاكاة القبح ، لا بل يهدده بالعقاب الصارم ان فعل ! فقد كان المشرع يعتقد بحق أن الفنون لها أثرها البين على أخلاق الأمة ، ولذلك فقد وجد من حقه أن يخضع هذا التأثير لسلطة القانون . كان يقول لنفسه دائما : اذا كان الجميلون يصنعون أعمدة جميلة ، فان هذه تترك أثرها على أولئك ، والدولة تدين للأعمدة الجميلة بوجود أناس يتصفون بالجمال . وكان يقول لها كذلك ان القانون لا سلطان له على العلوم ، لأن هدفها الأخير

هو الحقيقة ، والحقيقة ضرورية للنفس لا تستطع أن تحيـــا بغيرها ، ومن الظلم والطغيان أن يتدخل القانون فى أمرها أو يتحكم فيها أدنى تحكم . أما ألفن ففايته المتعة ، ومن حق القانون أن يحدد للمواطنين ما يجوز من هذه المتع وما لا يجوز .

التزم الفنان القديم اذن بالجمال فى كل ما صوره وعبر عنه . وحين كانت العواطف تعصف بالانسان ، فتبدو آثارها على الوجه والجسد فى أقبح صورة من الالتواء والتعقيد ، كان الفنان يمتنع كل الامتناع عن تصويرها أو يردها الى الحد الأدنى من الجمال . ولذلك فليس عجيبا أن لا نراه يعبر عن الغضب أو اليأس ، فاذا اضطر الى التعبير عنهما خفف من حدتهما فصارا لديه تعبيرا عن الجد أو الحزن الهادىء النبيـــل .

فاذا طبقنا هذا على تمثال لاؤوكون أن بالأحرى على مجموعة تماثيله ، وجدنا الفنان بين اثنتين : فهو يواجه أقصى حد من الألم يمكن أن تحتمله طاقة انسان ، وهو يريد فى الوقت نفســه أن يعبر عن أقصى حد من الجمال يمكن أن يعبر عنه فنان . لقد وجد أنه لا يستطيع أن يوفق بين الطرفين ؛ فالألم البشع لابد أن يشوه المـلاح ويفسد الخطوط والأعضاء ، والجمال الحق لا يمكن أن يتم مع التشويه والافساد . ولذلك فقد اضطر أن يخفف هذا الألم الى أقصى حد ممكن ؛ اضطر أن يجعل الصرخة التى تشوه معالم الوجه تنهدة لا تكاد فتحة الفم الضيقة تتسع لاطلاقها . بذلك استطاع أن يجمع بين الألم والجمال ، وأن يثير فى النفس العطف على هذا المعذب الجميل . ولو أنه تركه يصرخ أو طبع على ملامح وجهه كل ما يتركه الصراخ البشع من تشويه والتواء ، لحولنا عيوننا عنه ، ولشعرنا بنفور واشمئزاز لا يغنى عنهما جمال الحب أو تجانس الأعضاء (١) .

ان الفنان لا يختار من مشـــاهد الطبيعة المتغيرة أمامه سوى لحظة واحدة . والرسام لا يختار غير جانب واحد من هذه اللحظة الواحدة . ولابد له لكى يثبت هذه اللحظة الفريدة فى تعبير يستحق المشاهدة والتأمل أن تكون لحظة خصـــبة ممتلئة بالحيـــاة . ولا تكون خصبة أو ممتلئة بالحياة حتى تترك للمخيلة فرصة الحرية والانطلاق . ونحن لا نمل من النظر ، لأننا لا نمل من الاضافة اليها بالفكر والخيال . وكلما نظرنا اليها خيل الينا أننا نرى فيها أكثر مما تعطيه . فاذا أثبت الفنان

---

(١) انظر : ليسنج ؛ لاؤوكون أو حدود الرسم والشعر ، ميونيخ ، مطبعة هانزر ، الجزء الثانى ، ص ٧٩٦ Lessing Laokoon, S. 796, München, Hanser.

لحظة التعبير فى أقصى درجاتها ، لم نجد فرصة للتخيل أو التفكير . واذا أعطى العين أقصى ما تطلبه ، قص جناح الخيال وأعجزه عن التحليق فوق الانطباع الحسى . فالفنان الذى جعل لاؤوكون يتنهد ، جعلنا نسمع صرخته بالخيال . ولو أنه أطلق فمه بالصياح ، لرأيناه بعين الخيال وهو يموت ، ولما أحسسنا ازاءه بغير النفور والاشمئزاز . هذه اللحظة ينبغى أن تكون لحظة عابرة ، لا تلبث أن تظهر حتى تختفى . ولو أن الفنان عبر عنها لاضطر الى التعبير عن ألم يخلو من أثر الجمال ، ألم ينم عن نفس ضعيفة متخاذلة لا عن نفس نبيلة تصمد للقهر والعذاب .

* * *

لنستمع الآن الى فنكلمان وهو يصف من مكان اقامته فى روما تمثال لاؤوكون : « لقد اعتبر هذا التمثال ، من بين آلاف الأعمال الفنية المشهورة التى جلبت الى روما من مختلف الأماكن فى بلاد اليونان ، أعظم ما يمكن ابداعه فى الفن ، ولذلك فهو يستحق من الأجيال المنحطة التى أعقبته ، والتى لم تستطع أن تنتج شيئا يمكن أن يقارن به ولو من بعيد ، أعظم قدر من الالتفات والاعجاب . ان الحكيم يجد هنا بغية بحثه ، والفنان يتعلم دروسا لا تنتهى . وكلاهما يمكنه أن يقتنع بأن هذا التمثال يخفى أكثر مما تكشف عنه العين ، وأن عقل الفنان الذى أبدعه كان أسمى بكثير من عمله .

أن لاؤوكون طبيعة تعانى أشد ألوان الألم ، صنعت لتعبر عن رجل يحاول أن يجمع قوة الروح التى يواجه بها هذا الألم .

وبينما ينفخ عذابه العضلات ويشد الأعصاب ، تتجلى الروح المسلحة بالقوة فى الجبهة المتفضنة ، ويرتفع الصدر بالنفس المحتبس وبمقاومة الاحساس الذى يوشك أن ينفجر لكى يضم الألم ويطويه . ان الشهقة الطويلة التى يكتمها والنفس الذى يجذبه يضنيان النصف الأسفل من جسمه ويجعلان جانبيه غائرين مما يجعلنا نحكم على حركة أحشائه المتشنجة .

ومع ذلك فيبدو أن عذابه لا يقلقه بقدر ما يقلقه الألم الذى يقاسيه ولداه اللذان يرفعان وجهيهما اليه ويصرخان طلبا للنجدة . ذلك لأن قلب الأب يتبدى فى العينين الحزينتين ، والتعاطف يبدو كأنه يسبح كفيمة من العطر . ان وجهه يتشكى ، ولكن لا يصرخ ، وعيناه تتجهان الى السماء بحثا عن النجدة . الفم ممتلىء حزنا ، والشفة السفلى

متدلية تحت ثقل هـذا الحزن . أما الشفة العليا المرتفعة الى أعلى فيمتزج فيها الحزن بالألم بالسخط على عذاب لا يستحقه ولا يليق به ، ويظهر هذا السخط فى انتفاخ الأنف واتساع فتحتيه وارتفاعهما .

أما الصراع الذى يدور تحت الجبهة بين الألم والمقاومة فقد صور بأكبر قدر من الحكمة وبدا كأنه قد تجمع فى نقطة واحدة : فبينما يدفع الألم بالحاجبين الى أعلى . تخفض مقاومة هذا الألم لحم العينين الى أسفل فى اتجاه الرمش الأعلى ، حتى أن ذلك اللحم يغطيه .

ان الطبيعة التى لم يستطع الفنان أن يجملها قد حاول أن يظهرها أكثر تفصيلا وعناء وقوة ؛ وحيث يكمن أكبر قدر من الألم يتجلى كذلك أكبر قدر من الجمال . والجانب الأيسر ، الذى تصب فيه الحية سمها وهى تعضه بقسوة وغضب ، هو الذى يبدو أنه يقاسى أشد ألوان العذاب لقربه من القلب . وهـذا الجزء من الجسم يمكن أن يعد معجزة من معجزات الفن .

ان ساقى لاؤوكون تحاولان النهوض للخلاص من عذابه ، وما من جزء من أجزاء الجسم يبدو فى حالة سكون ، بل ان الضربات الفنية الكبرى نفسها تشير الى جلد متصلب .

فمن هو هذا الأثرى الذى تحمس للمثل الأعلى فى الفن ، وأراد أن يجعل منه مثلا أعلى للانسان ؟ من هذا الذى أيقظ الروح اليونانية فى ضمير الغرب ، وجعل من محاكاة اليونان سر الأصالة ومن فنهم وحكمتهم منبع الانسانية الحقة ؟ من هذا الذى راح يكافح وحده ليعيد القلوب والعقول الى المنبع الأصيل ، ويبعث الحـرارة والحيـاة فى الشعلة اليونانية فتلتهب من جديد ؟ « بالحرمان والفقر ، وبالعناء والحاجة كان على أن أشق طريقى . كنت دليلى ومرشدى فى كل شىء تقريبا » .

حين خرج بعمله الأول الى الناس ، تطلع اليه العالم الأوربى الذى سادته حضارة الرومان فى دهشة . فها هى صفحة جديدة من الرؤية والتربية قد بدأت ، وها هو عصر خال قد عاد يؤثر على النفوس من جديد ، وها هو صوت اليونان يتردد فى الآذان بكل انسانيته وجماله ، ويلمع كالنجم الباهر الجديد فى السماء .

حقا ان القلوب كانت قد بدأت تتهيأ لعهد جديد ، والزمن قد نضج لبعث الروح الاغريقية القديمة ، وبعض الأصوات ــ كصوت مواطنه الكبير ليسنج ــ توجه الأنظار الى هذه الروح الأصيلة القوية وتكافح الروح الرومانية المسيطرة .

ان فنكلمان كان أول من وجد فى نفسه القوة والحماس الكافيين لتحويل الدفة من الرومان الى اليونان :

« ان أصفى منابع الفن قد تفتحت . سعيد من يعثر عليها ويتذوق ماءها . ان البحث عن هذه المنابع معناه السفر الى أثينا » .

ولكن فنكلمان سيبحث عن أثينا وهو فى روما ، وستنشأ عقيدته اليونانية وايمانه بالماضى الاغريقى على الأرض الرومانية ، وسينتصر على روما من روما نفسها . انه يعلم أن الكفاح سيكون شاقا ، والمعركة على أرض تؤمن بروما وببعث الروح الرومانية منذ ثلاثة قرون ستكون معركة قاسية . قد تكون هذه السيادة الرومانية قد خمدت من الناحية السياسية . ولكنها لم تزل منذ عصر النهضة ذات تأثير حضارى كبير فى ايطاليا وفرنسا . ولم يزل مجد روما القديمة وعظمة ماضيها يلمعان فى كتابات شخصيات كبيرة مثل فولتير ومونتسكيو فى فرنسا ، وجيبون فى انجلترا ، وبيرانيزى فى ايطاليا . فاين تذهب كلمة فنكلمان عن البساطة الجميلة النبيلة فى الفن اليونانى أمام هذا كله ؟ وكيف له أن يؤكد الفن اليونانى ، لا بل الفكرة اليونانية فى الحياة والانسانية أمام هذه السيطرة الرومانية التى تواجهه فى كل مكان ؟ .

ها هو ذا فى فبراير سنة ١٧٥٨ يقول عن نفسه انه « اليونانى الوحيد الذى يعيش فى روما » . وها هو ذا يحاول من مكانه فى هذه المدينة العريقة أن يكافح الروح الرومانية فى الفن والتربية ، ويكتشف الذوق اليونانى ويبشر به . انه لا يشغل نفسه بالفن ولا بالآثار لذاتهما بل من أجل تأكيد قيمة الانسان وكرامته . انه يريد أن يسير على « طريق سقراط » فيجعل من نفسه مربيا للشباب بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ، ويهب حياته وجهده وكتاباته لاحياء ذلك النموذج الاغريقى الكامل للشباب حتى يكون قدوة حية لمواطنيه . « هذه هى حياة ومعجزات يوهان فنكلمان ، المولود فى ستندال من مقاطعة ألتمارك فى بداية سنة ١٧١٨ » . تلك هى السطور التى يختتم بها فنكلمان خطابا يروى فيه قصة حياته لأحد أصدقائه الألمان فى ديسمبر ١٧٦٢ ، وكان قد أرسله اليه من روما ، وطنه الجديد الذى أراد أن يختم فيه أيامه .

ساقه طريق القدر اليها ، وهو يعلم أنه طريق مملوء بالعذاب . ولكنه لا يريد أن يفارقها ، لأن فراقها هو فراق أعز الأحباب . لقد ذاق الفاقة والعبودية فى صباه ، وهو لذلك سعيد بالحرية التى نالها فى روما ، والمكانة المرموقة التى رفعها اليها علمه وحبه القوى الغامض

للقدم والقدماء . وكلما زادت الصعاب التى كان عليه أن يواجهها لمع نجمه فى عيون الأوروبيين ، وزاد احساسه بالكرامة والأباء . لقد تغلغلت روما فى كيانه ، كما سيقول عنه جوته فيما بعد ، وعرف طعم الحرية التى ستجعله يقول عن نفسه : « اننى فقير ولا أملك شيئا ، ولكننى أستمتع بحرية أبية ، لا أبيعها بكنوز العالم كلها » . لقد عرف منذ البداية أن طريقه يسير به الى روما « مدرسة العالم العليا » وبلد الفن الكلاسيكى العظيم ، والحياة الحرة من التجهم والادعاء . ولقد ساقه طريقه اليها ليرى ويقول مالا يستطيع سواه أن يقوله أو يراه ، وليشبع شوق الشمال نحو الجنوب ، ويبحث عن حياة أفضل وسعادة أبعد . عرف أن طريقه سيسوقه الى ايطاليا ، بلد الفن القديم ، أو بلد الانسانية كما سيقول عنها فيما بعد ، فلم يتردد فى السير على هذا الطريق فى رجولة واصرار . انه الآن فى روما يرى الجمال ويحس أنه يؤدى رسالته فى بعث انسانية جديدة من خلال هذا الجمال الكلاسيكى القديم .

بدأ عهد جديد من الرؤية والتجربة عندما رأى فنكلمان لأول مرة بعض النماذج الأصلية من الفن الاغريقى . كان العلماء من قبله يقرءون ويقرءون ، وها هو ذا يتأمل ويشاهد فيهتز من أعماق كيانه : تماثيل آلهة وأبطال يراها لأول مرة فتملؤه احساسا بالعظمة والجلال . انه يرى الاله والبطل نفسه أمامه ، بقوامه الفارع الجميل فلا يملك الا أن ينظر الى هذه التماثيل نظرة العابد المتبتل ويقول : « ان الآلهة والأبطال تقف كأنها فى أماكن مقدسة حيث يسود السكون » . وهو يحس أمام هذه الأعمال التى تتكشف له كالوحى كأن على الانسان أن يتحول بكليته أمامها : « ان الانسان يتجول بين تماثيل المرمر الجميلة بخطى أكثر وثوقا وبأفكار أكثر ثباتا » . وينظر الى تمثال الاله فيحس بالانسان وكرامته ، ويعرف أن الهدف الأسمى للفن لابد أن يكون هو الانسان نفسه .

انه يقف الآن أمام تمثال الاله أبوللو فيشعر أن مشاهدته لهذا الجمال تربيه وترتفع به ، وتحوله الى مرب ومعلم ومبشر بالمثل الأعلى للانسان . ويتطلب منه وصف هذا التمثال مع تماثيل لاؤوكون وانتينوس وفينوس وغيرها ما تتطلبه كتابة قصيدة عن الأبطال من جهد وعناء . ويأتى هذا الوصف كقصيدة عن الأبطال ، مطبوعة بروح هوميروس ، ممتلئة بالورع والاكبار لهؤلاء البشر الالهيين أو هؤلاء الآلهة البشريين . ويزداد حماسه لمثال الجمال القديم بازدياد الحفريات فى منطقتى

بومبي وهركولانوم . وخروج أعمال فنية الى النور من تحت ركام بركان فيزوف . تجعله يحس بسعادة لا تعادلها سعادة أخرى فى سموها وصفائها . لنستمع اليه وهو يعبر فى عام ١٧٦٤ عن الهزة التى اجتاحته أمام تمثال اكتشف حديثا فى تلك المنطقة : « لقد تم الكشف منذ بضعة أيام عن رأس بيلاس يفوق فى جماله كل ما يمكن أن تراه عين بشرية ، وكل ما يخطر على قلب بشر أو يجول فى فكره . لقد وقفت جامدا كالحجر عندما رأيته .

هذه الانتفاضة المتجددة التى راحت تنتابه أمام كل تمثال جميل ، وهذا الشوق الى الاتحاد بالجمال الالهى ، كان يجعله يتجول بين التماثيل الاغريقية كأنه يتجول فى معبد مقدس ، كما كان يعيده الى نفسه التى هى مصدر كل جمال ، ويشعره بالأصل الالهى الذى انحدر منه . وأصبح التبشير بالانسانية الصافية المتجسدة فى هذا الجمال الاغريقى رسالته التى يعيش ليعلنها لمواطنيه ولأوروبا كلها التى أخذت تنظر اليه فى دهشة واحترام واعجاب .

كان هذا « البروسى » قد تأهب زمنا طويلا للقاء القدماء فى روما . لم يكتف بالتعمق فى لغة اليونان وآدابهم حتى أصبح « هوميروس » كتابه الوحيد الذى لا يفارقه . بل ذهب الى هناك بعقل « القديم » واحساسه وكيانه . هذا الاحساس الوثنى بالقدم ، وهذا البحث الغريزى عن روح الاغريق وأفكارهم وعقائدهم ، كان أشبه بالاستعداد الطبيعى الذى وجه حياته وملأه احساسا بالثقة فى نفسه ورسالته ، وأذاقه طعم السعادة والرضا والحرية على فردوسه الأرضى فى عاصمة العالم القديم . وهذه الحرية كانت بدورها قوة أخرى قديمة تغلغلت فى حياته الظاهرة والباطنة ، وتفوقت على كل قوة سواها : « أيتها الحرية المباركة التى استطعت أخيرا أن أذوق طعمها وأستمتع بها كل الاستمتاع فى كل خطوة أخطوها فى روما ! » وهى نفس الحرية التى رأى فيها القوة الأساسية التى تشكل الفن الاغريقى ، ونفس الحرية التى وجهت احساسه بالحياة ورسمت الطريق لكل أعماله العلمية . وكانت الصداقة الى جانب الحرية هما الهدف الأخير الذى حدد كل شىء فى حياته ، كما يقول فى خطاب كتبه من درسدن قبل أن يغادر بلاده بلا عودة . انها الصداقة الاغريقية القديمة التى كانت تقوم بين الرجال وهى نفس الصداقة الحسية التى كانت تربط سقراط بتلاميذه ، وتجعل من البطل الشاب رمزا للقوة والعظمة والجمال . بهذا الاحساس الوثنى بالصداقة البطولية سمى نفسه صديق كل الأصدقاء . ولعله حين قال

ذلك كان يتوقع الصدمات التى ستصيبه من ورائه ، ولعل الحب الذى تقوم عليه تلك الصداقة هو الذى جلب عليه الموت ، فقدم حياته كالضحية التى يقدمها الوثنى لآلهة الوثنيين . المهم أنه ظل يتسمع لصوت الحب « الايروس » فى كل ما تراه عينه من آثار الفن القديم ، وفى كل ما يسجله قلمه عنه .

هذه الكلمة الأورفية القديمة الحافلة بالأسرار تغلغلت فى مذهبه عن الفن الاغريقى ، وفى تمجيده للمثل الكامل المتحقق فى الجسد الشاب الجميل . كان هذا الجسد الجميل هو غاية الفن الاغريقى ومعناه . وكان همه كله أن يفتح عيون الناس عليه كما يظهر فى تمثال أبوللو أو غيره من الآلهة والأبطال . هنا أحس ڤنكلمان بذلك الانسجام الذى يعلو على مدارك البشر ويربط بين الأشياء برباط الأزل . وهنا أحس كذلك بالجمال المثالى الذى رأى كما رأى أفلاطون من قبل أنه كامن فى الله ، وأنه لا يهبط على البشر أو يغمرهم بنوره الا لكى يذكرهم بالجمال الالهى الأصيل . ولم يكن ڤنكلمان وحده فى ذلك ، فقد سبقه اليه مواطنه العظيم « دورر » ، ومعاصره شافتزبرى وممثلو النهضة الايطالية ، وكلهم تلاميذ أفلاطون الذين يملؤهم الشوق للعودة الى المنبع الالهى القديم ، والاحساس بكرامة الانسان وتفرده وأنه العالم الصغير الذى ينبغى عليه دائما أن لا يفقد صلته بالعالم الكبير . وكما يسود التجانس والانسجام ذلك العالم الكبير ، كذلك ينبغى أن يكون هذا العالم الصغير عملا فنيا وكلا متجانسا تسوده كما تسود العالم الكبير قوانين الجمال والأخلاق والانسجام .

لم يكن هذا المثل الاغريقى القديم فى الجمال شيئا يتصل بالفن وحده ، بل كان بالنسبة لڤنكلمان مصدرا للقانون والمعيار ، ومبعثا للقوة والارادة التى تحاول أن تبنى الانسان على نموذج المثال الكامل القديم .

ان انسان القرن الثامن عشر الذى ابتعد عن الطبيعة وأفسد عينيه بالقراءة وأخلاقه بالرقة والتخاذل يجب عليه أن يعود مرة أخرى الى المثل الاغريقى القديم فى الجمال والقوة والرجولة والشباب . فاذا كان الجمال هو جوهر الفن وغايته الأخيرة ، فهو كذلك القوة التى ستوقظ فى أعماق الانسان الاحساس بكرامته وقوته « والوهيته » . فالجمال هو فى نفس الوقت الخير . والجسد الجميل لا تسكنه الا نفس جميلة وفاضلة . هكذا يصبح الحب للفن ـ عند قارىء متحمس لأفلاطون

ولمحاورته فايدروس بالذات ! ـ حبا للانسان بوصفه أنبل مخلوقات الله . والمثال الذى كان يتغنى به فى الفن والشكل لم يكن مثالا جماليا فحسب ، بل كان مثالا أخلاقيا قبل كل شىء . ان قانون الفن هو قانون الانسان ـ كذلك كان الأمر عند فنكلمان ولسينج . وسيكون كذلك عند الروح الكلاسيكية كلها من بعد . فأعمال النحت القديم التى رآها فنكلمان لأول مرة فى درسدن ، ثم بعد ذلك فى ليبزج وبوتسدام لم تكشف له عن الجمال وحده ، بل كشفت له عن قيمتها الأخلاقية ، وقدرتها على شفاء الانسان الحديث من تمزقه ، واعادته « كلا » متكاملا ، بفضل ما فيهـــا من بســـاطة نبيلة وعظمـــة هادئة ، لا بل بفضل ما فيهـــا من قداسة . هذه الآلهة والأبطال التى يحيط بها سكون أشبه بسكون المعابد ، هذه الأجسام الجميلة النامية وهذه الخطوط والأشكال النقية البسيطة فى الفن الاغريقى والرومانى كما فى فن النهضة الايطالية عند رافائيل ومدرسته ، ليست متعة للعين والذوق فحسب ، وانما هى دليل الى تربية الانسان ومرشد الى الأسلوب الحق فى الحياة ، والنظر النافذ الى جوهر الأشياء . ومن ثم لم تكن الروح اليونانية التى يصفها فى كتاباته ، وبخاصة فى كتاب حياته « تاريخ الفن القديم » ماضيا بعيدا يكشف عنـــه لمعاصريه ، بل كانت عنده حاضرا مباشرا وقوة فعالة تستطيع أن ترجع الانسان الى العظمة البسيطة أو البساطة العظيمة ، وتعيد له الكرامة المفقـــودة كما تدله على الطريق الى أصـــله الالهى وبالجملة الى صورة الانسانية الحقة والبساطة المقدسة كما كان يسميها الانسانيون من قبله .

كانت نقطة البداية اذن عنـــد فنكلمان هى حبه للجمـــال وللفن الأغريقى ، أما هدفه الأخير ، كما سيقول « هردر » فيما بعد ، فهو أحياء طريقة التفكير اليونانية الطبيعية الجميلة . الهدف اذن تربوى انسانى ، والمثل الأعلى هو الفن الأغريقى . لابد من خلق فن جديد على هدى هذا النموذج القديم ، ولابد من تجاوز فن الباروك المتأخر « والروكوكو » بكل ما فيهما من تهويل وافتعال ، ولابد أيضا من تجاوز صورة الانسان فيهما . بهذه العقيدة الاغريقية ظهر أول كتب فنكلمان « خواطر عن محاكاة الأعمال الاغريقية فى الرسم وفن النحت (١٧٥٥) ليشعل نورا جديدا ويقول كلمة حاسمة فى الصراع الخالد بين القديم والجديد . ولم يتردد فنكلمان فى الوقوف فى صف القدماء ، مؤمنا بأنه بذلك يمهد الطريق الى الذوق الحقيقى الصحيح . ولم تكن فكرة محاكاة القدماء فكرة جديدة كل الجدة . فقد عرف منذ عصر النهضة أن محاكاة الأعمال

القديمة بما فيها من « بساطة نبيلة » هى التى ستفتح الطريق الى الفن الأصيل ، وان على من يريد أن يصبح أستاذا فى فنه أن يبدأ بدراسة أعمال القدماء .

يبدو اذن كأن فنكلمان لم يأت بجديد حين دعا فى كتابه ، لا بل فى عنوان هذا الكتاب نفسه الى محاكاة القدماء ، وحين عبر عن عقيدته بهذه الكلمة المشهورة : « ان الطريق الوحيد أمامنا لكى نصبح عظماء ، بل اذا أمكن لنصبح أصلاء ، هو محاكاة القدماء » ـ ولكن المحاكاة التى قصدها لم تكن هى التقليد الأعمى ، بل الاحتذاء النبيل والمحاكاة الخلاقة مثل هذه المحاكاة اذا ما اهتدت بالعقل يمكن أن تصبح طبيعة جديدة ، أصيلة ، ذاتية ويمكن أن تقف على قدم المساواة أمام الأعمال القديمة . كذلك فهم رافائيل محاكاة القدماء ، فأبدع أعماله الخالدة . وكان لابد من وجود مثل هذه النفس الجميلة ، فى مثل هذا الجسد الجميل ، لكى يمكن الاحساس بالطبيعة الحقة للقدماء واكتشافها فى الأزمنـــة الحديثة . وكان لابد من التفكير كما فكر الاغريق ، والخلق والابداع من نفس الدوافع التى دفعتهم على الخلق والابداع ، والعودة الى أصول الحياة فى الفن والرؤية والاحساس (١) .

كان الهدف اذن من هذه المحاكاة هو الوصول من معرفة الفن الاغريقى الى معرفة الانسان على وجه الاطلاق . ففى الذوق الجميل الذى لانكاد نجده الا عند الاغريق ، مع بعض الاستثناءات القليلة عند المحدثين ، يكمن الأصل فى الفضيلة « وفى بناء الانسان » . لابد من السير على هذا الطريق الذى سار عليه العظماء فى مختلف العصور لكى نبحث بأنفسنا عن الأصل ونعود الى المنبع ونجد الحقيقة صافية غير ممتزجة بشىء . لابد من ترك الصورة الى الأصل ، والجزء الى الكل ، والتعقيد الى البساطة ، والافتعال الى الطبيعة . بهذا يبعث الفن ويبعث معه الانسان من جديد . وتصبح العودة الى القديم مساوية للعودة الى الطبيعة والى الحالة الكاملة الأصيلة حين ارتسم الانسان فى عقل الله مخلوقا شبيها به وخليفة له . ولن يصل الانسان الى هذه الصورة أو هـــذا المثال الا عن طريق تأمل الفن الاغريقى والنحت على وجه الخصوص ، فهو وحده الذى يستطيع أن يعيد اليه عظمته وكرامته .

---

(١) راجع فى هذا كله كتاب فالتر ريم الروح اليونانية وعصر جوته ، الذى اعتمد عليه هنا اعتمادا كبيرا

Rehm, W.: Grichentum und Goethe-Zeit. 3 Aufl. Bern, A. Francke, s. 23-55.

ويرسم له صورة الانسانية العارية الرائعة البسيطة : صورة هذا الانسان الاغريقى الحر الذى نشأ تحت سماء ناعمة صافية ، واكتسب جسده « بالجمناستيك » والألعاب الأوليمبية شكله المتسق النبيل ، حتى تجسد مثال الجمال المطلق فى هذا الجسد الجميل . الجمال اذن هو هدف الفن وجوهره . ولا يستطيع أن يحس بالفن القديم أو يفهمه الا من يحس بالجمال ويفهمه . والعكس صحيح . فلن يستطيع أن يحس بروح الجمال الحق أو قانونه الخالد الا من يحس بروح الفن الاغريقى أو بالفن الذى نبع منه وتعلم عنه ، كما هو الحال عند رافائيل ومنجس M ngs : من لم يتعرف على أفضل الأعمال القديمة فلا يصح له أن يطمع فى معرفة الجمـــال الحق . بذلك يرتبط ادراك قيمـــة الشكل الانســـانى الجميل بمعرفة الفن الاغريقى ، ومعرفة النحت الاغريقى المقدس على وجه الخصوص . هنا يكمن مثل الجمال الأعـــلى الذى تبحث عنه أوروبا منذ عصر النهضة المبكر ، وهنا يكتسب حياته وقوته ، ويصبح مرادفا لذلك الجمال الخلاق الذى يستمد قانونه وشكله من النحت الاغريقى . وها هو ذا فنكلمان يعبر عن ذلك بقوله : « اذا لم يصبح ذوق القدماء هو القاعدة التى يسير عليها الفنانون اليوم فى أمور الشكل والجمال فان تكون هناك قاعدة يؤخذ بها » .

هذا المثل الأعلى فى الجمال يمكن أن نفهمه حين نتأمل شكلا اغريقيا كاملا بلغ حدا من الجمال يصعب أن نجده فى الطبيعة بنفس هـــذه الدرجة التى يظهر بها فى بعض التماثيل . فروائع الفن الاغريقى تقدم لنـــا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحررت من كل الحاجات البشرية واقتربت من الجمال المثالى أو لنقل من الجمال الالهى . بهذا المبدأ الأفلاطونى نقل فنكلمان الجمال الأسمى فى هذا العالم الى عالم آخر يفيض منه ويعود اليه . وبهذا أصبح الجمال البشرى يقاس بالجمال الأسمى ، ويحدد كماله بمقدار مايقترب من ذلك المثال ويتفق معه فى البساطة والتجانس .

وبهذا أيضا لا يكون الجمال مجرد فكرة استطيقية فحسب ، بل يصبح كذلك عاملا أساسيا فى تكوين الانسان والارتفاع بأخلاقه الى النبل والكمال . فاذا نظرنا الى تمثال شاب اغريقى لم نؤخذ بجمال الشكل وبساطة الخطوط وعظمة التكوين فحسب ، بل استطعنا كذلك أن نحس فيه بالرجولة ، والحرية والنبل ، والقوة ، والقدرة على الحياة المرحة السعيدة . بذلك لا نجد أنفسنا أمام تمثال لشاب اغريقى بقدر

ما نجد اننا نواجه رمزا انعكست عليه كل أشعة الروح اليونانية ، وتجمعت فيه كل مثلها فى الحياة والفكر والحضارة .

هكذا نجد فنكلمان يصف تمثال « أبوللو » فيصبح رمزا للروح الاغريقية وللحياة الحرة السعيدة التى عاشها هذا الشعب الذى لم يفقد شبابه أبدا . لنسمع معا مايقوله عنه : « أن أسمى فكرة عن الشباب المثالى الرجولى قد صورت على نحو مدهش فى أبوللو ، حيث تتحد قوة السنوات الكاملة مع الأشكال الناعمة لربيع الشباب . وهكذا يحس فنكلمان بسمو الجسد البشرى وألوهيته ويتجول بين تماثيل الأبطال والآلهة كالكاهن الذى يبشر بعبادة الجمال . لقد رأى الاغريق وقد ألهوا الجسد وجسدوا الاله . وأذابوا الجمال البشرى والجمال الالهى فى كيان واحد .

ولذلك فهو يرى أن واجبه يحتم عليه أن يبشر بهذا النبل والكمال الذى اكتشفه فى الفن اليونانى . ليجعل منه أنموذجا ومعيارا لما يصنعه الانسان فى الحجر وفى الحياة على السواء .

وهكذا يصل فنكلمان الى عبارته المشهورة التى تجعل من تجربته الجمالية تجربة أخلاقية وتربوية ، وتجسد الفكرة الانسانية فى أكمل صورها حيث يقول : « ان العلامة العامة المميزة لروائع الفن الأغريقى هى البساطة النبيلة والعظمة الساكنة فى الوضع والتعبير على السواء . وكما تبقى أعماق البحر هادئة فى كل الأحوال مهما غضب السطح وثار ، كذلك يدل التعبير فى التماثيل الأغريقية ، مع كل ما يضطرم فى نفوس أصحابها من عواطف عن نفس عظيمة متزنة » .

ولم يجد فنكلمان ــ هذا المتصوف العاشق للروح اليونانية والجمال اليونانى ــ ما يوضح به مثله الأعلى فى السكون والاتزان والتزام الحد فى التعبير خيرا من تمثال لاؤوكون أو مجموعة تماثيله . هنا استطاع الفنان أن يعبر عن أبشع ألم فى أجمل صوره فظهر الجمال فى أسمى صوره حيث كان الألم فى أقسى شدته . لم يثر لاؤوكون المعذب ولم يصرخ ولم يتطرف فى اشارته أو حركاته . بل ظل الكون يرف حوله على الرغم من العذاب البشع الذى يعصر جسده ، والثعابين الضخمة التى تفرز أنيابها فيه . بهذا عبر الفنان عن الألم الذى يتجاوز طاقة البشر ، ولكنه بقى الألم الذى لا يفقد النفس شيئا من الانسجام والسكون والاتزان ، والذى يعبر عن كبرياء الروح وقوتها وصمودها مهما لقيت من ظلم أو عذاب ، لأنه يظل دائما ذلك الألم الذى لانغالى اذا سمسناه بالألم الجميل ..

كان من نصيب هذا المؤرخ الأثرى الألمانى ـ الذى لقب عن جدارة بأب الروح الكلاسيكية ـ أن يرتفع من حضيض الفقر والظلام والعذاب الذى عرفه فى شبابه الى قمة الجمال والشهرة والنور . لقد لبى صوت الشوق الغامض الذى ظل يدعوه الى أرض الجنوب وشمسها ودفئها وفنها . وهناك فى روما عاصمة العالم القديم ، تعرف على الفن الاغريقى ،ووجد رسالة حياته فى التبشير بالانسانية الكاملة التى رآها فى التماثيل الاغريقية . ولكن القدر الذى كتب له أن يذوق كل هذه السعادة التى تفوق قدرة الفانين ، لم يقدر له أن يضع قدمه على أرض الاغريق ، بل لم يقدر لم أن يضع قدمه على أرض صقلية ، أو يطل من قمة جبال الأجرجنت على بقايا معبد سيجست أو يرسل بصره الى البحر ، كما فعل مواطنه العظيم جوته فى رحلته الايطالية فيما بعد . فها هو ذا فى أواخر أيام حياته ينظر عبر بحر الجنوب الواسع الساطع الى شواطىء الجزر البعيدة ، حيث يرقد مثال الجمال الاسمى والانسانية الخالصة ،بعيدا كالأحلام . وها هو ذا يختم كتابه الكبير تاريخ الفن القديم قائلا : « كما تتبع المحبوبة من على شاطىء البحر حبيبها المسافر بعينين دامعتين وبلا أمل فى اللقاء ، ويخيل اليها أنها ترى فى الشراع المبتعد صورة المحبوب » . ولقد أودى بفنكلمان هذا الحماس الصادق المتدفق للفن القديم حين كان فى طريق عودته من وطنه ـ فقد لقى مصرعه فى أحد فنادق تريستا على يد أحد الأفاقين . كان فنكلمان ، فى موجة حماسه وحبه للفن الاغريقى قد عرض أمامه بعض التحف والعملات الأثرية التى يحملها معه . وظن المجرم أن هذا الضيف يخفى كنزا ثمينا ، فاغتاله على أبشع صورة . وسرعان ما انتشر النبأ فى أوروبا وتلقاه المعجبون به فى ذهول ووجوم . فقد هالهم أن ينتهى هذا المعلم الملهم ، والمبشر المتحمس بالروح اليونانية ،وبالمثل الانسانى الذى اكتشفه فى روائعها على هذه الصورة الأليمة . ولعلهم قد سألوا انفسهم ان كان فى استطاعة الانسان فى مواجهة الموت أن يعبر عن الألم الذى يشعر به فى لحظاته الأخيرة تعبير لاؤوكون عن الألم الجميل ...

الشاعر العاطفي والشاعر الساذج

« بثت أحاديثى الأخيرة معك النشاط فى كل أفكارى ، اذ تناولت موضوعا ظل يشغلنى فى قوة أعواما طويلة . لقد استطاعت الرؤية العقلية عندك (فهكذا ينبغى أن أسمى الانطباع العام الذى تركته أفكارك فى) أن تلقى نورا مفاجئا على بعض الأمور التى لم أوفق فيها الى رأى واحد مع نفسى . كان الكثير من الأفكار التأملية عندى يفتقر الى الموضوع والجسد ، وقد هديتنى أنت اليهما . أن نظرتك الفاحصة التى تستريح على الأشياء فى هدوء وصفاء لا نظير لهما تعصمك دائما من التعرض للضلال الذى يسهل أن يقع فيه التأمل المجرد وملكة التخيل النزقة التى لا تخضع لشىء الا لنفسها . ان كل شىء يكمن فى حدسك الصائب على نحو أتم بكثير مما يحاوله التحليل بمشقة ، ولأنه كامن فيك ككل ، فان ثراءك يظل خافيا عليك ، ذلك لأننا للأسف لا نعرف الا ما نعزل . ولذلك يندر أن تعرف العقول التى تشابه عقلك مدى نفاذها الى صميم الأشياء ، كما يندر أن تعرف أنها فى غير حاجة الى استعارة شىء من الفلسفة التى يمكنها أن تتعلم منها فحسب . ان هذه تستطيع أن تحلل ما أعطى لها ، ولكن الاعطاء نفسه ليس من عمل المحلل ، بل من عمل العبقرى ، الذى يربط الأشياء تبعا لقوانين موضوعية تحت تأثير غامض ولكنه أكيد من جانب العقل الخالص .

لقد تتبعت مسار عقلك منذ عهد طويل ، وان كان ذلك عن بعد غير قليل ، كما راقبت الطريق الذى رسمته لنفسك فى اعجاب متجدد على الدوام . انك تفتش عن وجه الضرورة فى الطبيعة ، ولكنك تفتش عنه سالكا أصعب طريق ، يتحاشاه ذوو الطاقات الضعيفة . وتتناول الطبيعة ككل ، لكى تحصل على ضوء عن الفرد ، وتبحث فى مجموع ظواهرها على اختلاف أنماطها عن السبب الذى يفسر الفرد . وأنت تصعد خطوة فخطوة من التنظيم البسيط الى تنظيم أشد منه تعقيدا ، لكى تؤلف على نحو تطورى بناء أعقدها جميعا ، ألا وهو الانسان ، من المواد التى يتركب منها بناء الطبيعة كله . وتحاول أن تتغلغل الى سر صنعته الخفية وذلك عن طريق اعادة خلقه مقتديا بالخلق فى الطبيعة . انها فكرة رائعة وبطولية حقا ، تدل دلالة كافية كيف يضم عقلك الكل الغنى بتصوراته فى وحدة جميلة . لا يمكن أن يكون الأمل قد ذهب بك الى حد الاعتقاد بأن حياتك يمكن أن تكفى لتحقيق مثل هذا الهدف ، ولكن مجرد السير على مثل طريق كهذا يزيد فى قيمته كثيرا عن بلوغ أى طريق

آخر . ولقد اخترت كما اختار أخيل فى الالياذة بين فثيا وبين الخلود . ولو انك كنت اغريقى المولد أو حتى ايطاليا وأحاطت بك من المهد طبيعة منتقاة وفن مثالى لقصرت مسافة طريقك الى ما لا نهاية ، بل لأصبح هذا الطريق شيئا لا قيمة له ألبتة . لو أن ذلك قدر لك لكان الشكل الضرورى قد انطبع فى نفسك عند أول نظرة تعاين بها الأشياء ولكان الأسلوب العظيم قد تفتح لديك مع بداية تجاربك الأولى . ولكنك وقد ولدت ألمانيا ، وألقى بروحك الاغريقى فى هذه الطبيعة الشمالية ، لم يبق لك من خيـار الا أن تصبح فنانا شماليا أو أن تعوض ما حرم الواقع خيالك عن طريق ملكة التفكير وأن تلد من باطنك بلاد يونان أخرى عن طريق عقلى . فى تلك المرحلة من مراحل الحياة ، التى تكون فيها النفس من العالم الخارجى عالمها الباطنى ، فتحيط بها أشكال ناقصة من كل ناحيـة ، كنت قـد تشبعت بطبيعة شمالية متوحشة حين اكتشفت عبقريتك المنتصرة المتفوقة على المواد التى تعمل عليها هذا النقص من الداخل ، وتأكدت منه من الخارج عن طريق التعرف بالطبيعة اليونانية . وهنا كان عليك أن تصحح الطبيعة القديمة السيئة التى فرضت على مخيلتك بالنموذج الأفضل الذى أوجده روحك المبدع ، وهذا ما لا يتم بالطبع الا وفقا لتصورات هادية . غير أن هذا الاتجاه المنطقى ، الذى يتحتم على العقل أن يسير فيه عند التأمل ، لا يتواءم مع الاتجاه الجمالى الذى يبدع عن طريقه وحده . وهكذا كان عليك أن تقوم بجهد أشق . فقد كان عليك ، على نحو ما انتقلت من الرؤية العيانية الى التجريد العقلى ، أن تعود فتحول التصورات الى عيانات والأفكار الى مشاعر ؛ لأن العبقرية لا تستطيع أن تخلق شيئا الا عن طريق هذه المشـــاعر وحدها .

هكذا على نحو التقريب يبدو لى الطريق الذى سار فيه عقلك ، وسوف تعرف خيرا منى ان كنت قد أصبت فى هذا الحكم (١) » .

كانت هذه سطورا من رسالة شيللر المشهورة التى كتبها الى جوته فى الثالث والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٩٤ ، بمناسبة عيـد ميلاده التاسع والأربعين ــ ولم يكن الشاعر العظيم الذى يحتفل بعيد ميلاده أن يتلقى هدية أجمل ولا أنبل من هذه السطور النابضة بالمحبة والوفاء والصدق ، هذه السطور التى « تجمع خلاصة وجـــوده »

---

(١) رسائل جوته وشيللر ، هامبورج ، سلسلة كتب فيشر ، ص ١٠ ــ ١٣ .
Goethe-Schiller Briefwechsel, Hamburg, Fischer Bücherei, 1961.

كما قال فى رده عليها بعد أربعة أيام من وصولها اليه ، من رجل عرف هو نفسه دائما كيف يقدر « الجد الأمين القادر » فى كل ما يكتب وما يفعل .

كانت هذه الرسالة بداية صداقة دامت ما يربو على عشر سنوات ، لم يكد تاريخ الأدب الانسانى يعرف أنبل منها ولا أجمل . ولكنها كانت كذلك محاولة من جانب شاعر عظيم لاثبات وجوده أمام عبقرية مطبوعة بهرت النفوس بصدقها وعمقها وشمولها . هنا التقت طبيعتان متباينتان ، كان من الممكن أن يؤدى اختلاف فطرتهما ، وتعارض مزاجهما الى فراق أبدى ، لولا أن هيأت لهما الأقدار ذلك اللقاء النادر الذى ربط بينهما برباط الحب والتقدير ، وساعد على أن يعرف كل منهما نفسه ، ويكمل نقصه ، ويزيد انتاجه ثراء وخصوبة . كان الحذر وسوء الظن قد باعد بينهما ، حتى أن شيللر يعترف لصديقه الحميم « كورنر » ذات مرة فيقول « هذا الرجل ، هذا الـ « جوته » يقف عقبة فى طريقى ويذكرنى بأن القدر كان قاسيا فى معاملته لى » (١) .

كما يعترف جوته فى أحاديثه المتأخرة مع اكرمان بأنه لم يكن يدور بخلده أن يلتقيا ويتحدا . كانت تفصل بينهما هوة يصعب عبورها ، هى تلك الهوة التى تفصل بين الشاعر الدرامى الخطابى المتحمس ، وبين الشاعر الهادىء المتزن الذى يتحدث من القلب الى القلب . بين الأنا التى تتصارع مع الطبيعة والمادة والتاريخ لتقهرها وتعلو عليها ، وتؤكد استقلالها عن كل ما هو خارجى عنها وتظل حبيسة فى قلعة وحدتها المتكبرة الثائرة ، وبين الروح القريبة من كل ما هو حى ، المتفاهمة مع كل مخلوق ، الفانية فى الطبيعة الأم . ولكن كلا منهما كان يحس بما يمتاز به صاحبه ، وما ينقصه عنه . فجوته يقدر الموهبة العبقرية « غير الناضجة » عند شيللر ولا يستطيع أن يكتم غيرته من قدرته المسرحية الفطرية ، التى جذبت الجمهور اليه ، من مسرحية شبابه الأولى « اللصوص » الى مسرحيته الأخيرة التى لم تتم « ديمتريوس » ، وشيللر يعرف ان جوته أقرب منه الى الحياة ، وأنه الشاعر الغنائى الذى لا يستطيع أن يلحق به ، و «العين الاغريقية» التى تشاهد وتحس وتلمس ولا تترك عالم التجربة والعيان لتحلق بعيدا فى عالم الفكر والحرية والمثال . ولكنه كان ابتعادا يشتاق الى الاقتراب ، وغيرة تقوم على التقدير ، ومنافسة تحن الى التقاء العبقريتين ، وتزاوج الطبيعتين .

---

(١) عن رسالة لشيللر الى كورنر Körner فى ٩ مارس .

كان الطريق طويلا وعسيرا ، وكان مزروعا بأشواك الغيرة والنفور والتحفظ ، الى أن دعا شيللر جوته فى الثالث عشر من شهر يونية عام ١٧٩٤ الى المشاركة فى تحرير مجلة « الهورن » التى كان يفكر حينذاك فى اصدارها . ويرد عليه جوته قائلا : « أريد أن أبرهن بالعمل على شكرى على الثقة التى أوليتنى اياها » ، ثم يختم رده عليه بهذه العبارة : « سوف أكون فى سرور ومن كل قلبى واحدا من الجماعة » . (التى تساهم فى تحرير المجلة ، ومن بينها الفيلسوف فشته الذى كان جوته يقدره ويعـــد نفسه الخير على يديه) . ثم تم اللقاء المشهور بين الشاعرين ، فى الواحد والعشرين من شهر يولية عام ١٧٩٤ ، بعد استماعهما معا الى احدى المحاضرات العلمية فى مدينة « يينا » .

سار الشاعران معا . وتحدث شيللر عن المحاضرة ــ كما يروى جوته بعد ذلك ــ فى تفهم وتبصر ، وأبدى سخطه على طريقة المحاضر فى تناول الطبيعة تناولا جزئيا يشق على كل من ليس له الماما بالموضوع. ورد جوته فذكر أن هناك طريقة أخـــرى لا تتناول الطبيعة تناولا جـــزئيا منعزلا ، بل تصورها كيانا حيا فعالا ، يسير من الكل الى الأجزاء . وطلب منه شيللر أن يفسر له هذه العبارة الغامضة عليه ، ولم يستطع أن يخفى شكه فى أن ذلك يمكن أن يستمد من التجربة . ووصلا الى بيت شيللر ، وأغرى الحديث جـــوته على الدخول . وهناك راح يحدثه فى حماس عن تحولات النبات ، ويرسم له بالقلم تخطيطا رمزيا لما يسميه بالنبتة الأولى . وأصغى شيللر فى انتباه ، حتى اذا انتهى جوته من حديثه هز رأسه وقال عبارته التى أضجرت جوته وأغضبته : ليس هذا تجربة ، هذه فكرة ! ورأى جوته الهـوة التى تفصل بينهما ، وتذكر سخطه القديم على شيللر ورد عليه رده الخشن : « يسرنى جدا أن تكون لدى أفكار دون أن أدرى ، وأن أستطيع كذلك أن أراها رأى العين ! » . أصطدم الواقعى بالمثالى . وراح شيللر يؤيد رأيه مستندا الى فلسفة كانت التى كانت تملك عليه عقله ووجدانه فقـــال : كيف يمكن أن توجـــد تجربة على الاطلاق تطابق فكرة واحدة ؟ (ذلك أن الخاصية التى تميز الفكرة Idee عند كانت هى أنه لا توجد أبدا تجربة تطابقها مطابقة تامة) .

كان لابد من ايجاد شىء وسط يجمع بين الفكر والتجـــربة ، ويحدث اللقاء بين المثال والواقع . فقد عرف الشاعر أن وجهة نظر كل منهما تختلف عن صاحبه اختلافا شديدا ، ولكنه عرف كذلك

ان كلا منهما يستطيع أن يأخذ من صاحبه ويعطيه (١) . كان كلاهما فى الحقيقة يبحث على طريقته عن « القانون الأبدى » وراء الظواهر المتغيرة ؛ عن الشكل وراء المادة ، والضرورة والوحدة خلف المصادفة والتنوع . شيللر على طريقته فى صراع المادة وعالم الحس والدوافع والميول صراعا بطوليا ينتهى بانتصار العقـــل والحـرية والقانون الأخلاقى ــ وان تكن نتيجته فى مسرحياته هى سقوط البطل وعذابه ومأساته ــ وجوته على طريقته الهادئة الصـــابرة فى التماس التجانس الأبدى والتوفيق بين أطراف النزاع ، مبتدئا من عالم التجربة والعيان، الذى يستطيع فيه وحده أن يرى الثبات وراء التغير ، والنموذج وراء الأفراد ، والشكل وراء المادة ، والوحدة وراء التعدد والتنوع .

كانت الخطوة الأولى على الطريق المشترك الذى سيقطعه الصديقان قد تمت . وكانت قوة جاذبية شيللر عظيمة ، كما يعترف جـــوته فيما بعد . ودليل عظمتها خطاب عيد الميلاد الذى وجهه الى جـــوته وأوردنا الجزء الأكبر منه فى مطلع هذا الحـــديث . هذا الخطاب الذى جمع فيه « خلاصة وجوده » وأعاد اليه ثقته فى نفسه ، وشجعه على الخروج من حيرته وتردده . ويقف الانسان مدهوشا أمام هذا الخطاب النادر ، لا يدرى سر اعجابه به : هل هو فى عمق نظرة شيللر واحاطته بجوهر صديقه ، أم فى النبل والوفاء الذى يفيض من كل كلمة فيه . واهتز جوته من أعماقه كما كان من المتوقع منه ، وشعر أن الهوة التى تفصل بينهما ليست من الاتساع بقدر ما كان يظن ، وأن مسافة البعد واختـــلاف الطبع ووجهات النظر لا تمنع من اللقاء . ان شيللر يعبر عن ذلك حين يستطرد قائلا فى ذلك الخطاب نفسه : « يبدو من النظرة الأولى وكأنه ليس هناك تعارض أشد من التعارض الموجود بين العقل التأملى الذى يبدأ من الوحدة ، وبين العقل الحدسى الذى يبـــدأ من التنوع . فاذا بحث الأول بالحس العفيف المخلص عن التجربة ، وبحث الثانى بقوة الفكر المستقل عن القانون ، فلن يعدم العقلان أن يلتقيا فى منتصف الطريق . حقا ان العقل الحدسى لا شأن له الا بالأفراد ، والعقل التأملى لا يعنى الا بالأنواع . ولكن العقل الحدسى اذا كان عبقريا وبحث عن طابع الضرورة فى ما هو تجريبى ، فسوف يخلق الأفراد دائما ولكن سيكون لها طابع الأنواع ، واذا كان العقـــل التأملى عبقريا ولم يفقد التجربة بارتفاعه فوقها ، فسوف يخلق الأنواع

(١) كما أكد شيللر بعد ذلك فى رسالة له الى صديقه كورنر فى أول سبتمبر ١٧٩٤.

دائما ، ولكن هذه الأنواع ستحتوى على امكانية الحياة وستكون علاقتها بالموضوعات الواقعية علاقة قوية » .

كان الطـــريق اذن طويلا وعسيرا كما قدمنا . حتى رنت كلمة الصداقة التى صرح بها شيللر فى حكمه على القسم الأول من رواية جوته الطويلة « ڤيلهلم ميستر » ــ وكم يعود اليه الفضل فى ظهورها الى الوجود ! ــ حيث يقول عنها فيهز أعماق صاحبه ، ويبدد سحب السخط والأنانية من سمائهما ، فى نبل انسانى لم يتحدث به شاعر كبير من قبل وقد يندر أن يتحدث به من بعد : « كم كان احساسى بهذه المناسبة بأن العظمة قوة ، وبأنها تفعل فى الوجدان الانسانى فعل القوة ، بحيث لا يبقى للانسان أمامها من حرية سوى حرية الحب » .

كان الحادث السعيد ــ كما يصفه جوته فى مقال متأخر له عن تعرفه بشيللر ــ قد تم ، والاتحاد قد عقدت أواصره على أساس متين من الاحترام والتقدير المتبادل ، والثقة قد ارتفعت فوق كل الدسائس والصغائر ، وبدا كأن شمس « هومير » سوف تبتسم لأرض الشمال الألمانية (١) وأن الصديقين سيفتشان معـــا عن القوانين الخـــالدة للطبيعة ، وسيقيمان دولة الشعر على أساس من النماذج اليونانية العريقة ، وسيضربان المثل الرائع النبيل على الانسانية الصـــافية الكاملة . وجد جوته ، فى السنوات العصيبة التى مرت عليه بعد عودته من رحلته الايطالية ، فى شيللر الانســان الذى يستطيع أن يتجاوب معه ، ويسأله الرأى والنصيحة ، وينفض عنــه غبار القلق والتردد الذى يشكو منــه ، ويشجعه على تحقيق حلمه فى أن يكون « آخـــر هوميروس » يظهر على هذه الأرض . وليس عجيبا بعد ذلك أن يقول فى أواخر حياته فى حديث له مع حواريه الأمين أكرمان (٢) : « لقد تحكم فى معرفتى بشيللر شىء أشبه ما يكون بالروح الشيطانى . كان من الممكن أن نلتقى قبل ذلك أو بعد ذلك ، أما أن نلتقى على التحديد فى تلك الفترة التى عدت فيها من رحلتى فى ايطاليا ، والتى بدأ فيهـــا شيللر يحس بالتعب من تأملاته الفلسفية ، فقد كان ذلك شيئا له دلالته ونفعه العظيم لنا جميعا » .

---

(١) راجع فى هذا كله اميل شتايجر ؛ جوته ، الجزء الثانى ، ص ١٧٥ ــ ٢٠٧ .
Staiger, Emil : Goethe, Bd. 2. Zürich, Atlantis Verlag.
(وهو من أهم المراجع وأجملها عن جوته ، ومن أفضل ما كتبه هذا العالم السويسرى الفنـــان) .

(٢) الحديث بتاريخ ٢٤ مارس ١٨٢٩ .

حدد شيللر العلاقة بينه وبين صديقه الكبير ـ وان لم يذكر اسمه مرة واحدة ! ـ فى آخر رسائله الفلسفية الكبرى ، ونعنى بها رسالة « الشعر الساذج والشعر العاطفى » التى ألفها فى عام ١٧٩٥ . انه هنا يحاول جاهدا أن يميز بين نموذجين من الشعر يصدران عن نموذجين أساسيين للشعراء . كلا النموذجين ينبع عن علاقة محـــددة تربط الشاعر بالوجود ، والطبيعة ، والحياة الانسانية . فاذا كان الشعر فى أوسع معانيه وأشملها رأيا فى الكون والعالم (أو Weltanschauun كما تقول الكلمة التى يصعب التعبير عنها) فان طبيعته تحدد اما من ناحية العالم الذى يستمد منه ومنه وحده مادته ، كما تحدد من ناحية رأيه فى هذا العالم وطريقة ادراكه له .

ولكن التمييز بين نموذجين من الشعراء يفتـرض أولا أن يكون لدينا تصور عام عن الشاعر وعن وظيفته التى يقوم بها فى هذا العالم حين يخلق من مشاعره وأفكاره « عالما » آخر يعبر عنه من خلال ذاته . يرى شيللر أن الشعراء هـم « حفظة الطبيعة » . تلك هى رسالتهم الحقة ، وذلك هو جوهرهم الأصيل العميق . وواجب الشعر هو أن « يعطى للانسانية أكمل تعبير ممكن عنها » ؛ عن حقيقتها ، وطبيعتها الحقة . وواجب الشعراء الذى يشتركون جميعا فيه سواء أكانوا ساذجا أو عاطفيين أن « يعطوا للانسانية أكمل تعبير عنها » ، وبغير ذلك لا يمكن أن يسـموا شـــعراء على الاطلاق . « ذلك هو واجبهـم الطبيعى ، الذى لا يستطيعون أن يفتعلوه ويصطنعوه ، وهو الذى يعبر عن ضرورة باطنية يحسونها فى نفوسهم » .

وهنا نسأل السؤال الأبدى المؤلم الذى عبر عنه هولدرلين حين قال : لم الشعراء فى الزمن التعيس ؟ سنقول على الفور : ان الانسانية تحتاج اليهم . ولكن لم تحتاج اليهم ؟ ما هى وظيفتهم بالنسبة للحياة ؟ وما هو الهدف الطبيعى من وجود الشاعر أو ما هو هدف الطبيعة من وجـــوده ؟ ألا تدور الحياة دورتها سواء غنى الشعراء أو سكتوا ؟ ألا تواصل الطبيعة فعلها الحى الخلاق على الدوام دون أن تنتظر من يعبر عنها أو يكشف عن سرها ؟ هل استطاعت القصـيدة أو اللوحة أو النغمة أن تخفف من كوارث الحرب والبؤس والطغيان التى عاناها الانسان على مدى تاريخه الطويل ؟! ـ ربما كان فى استطاعتنا أن نجيب على هـــذه الأسئلة فنقول ان وظيفة الشعر هى احـــداث التوازن الذى لولاه لفقـدت الانسانية مقياسها وأنكرت فكرتها عن الانسان . ذلك أن الشاعر هو مقياس الانسانية وضميرها . ولا ينبغى أن يفهم

ذلك على معنى أخلاقى ، بل على معنى الحياة الجامع الذى يعلو على الأخلاق . ذلك لأن الشاعر يحمل فى ذاته كل الحياة ، ولا يستطيع أن يكون شاعرا الا اذا كان يمثل وحـــدة القوى والطاقات الانسانية كلها . انه فى رأى شيللر هو الانسان المثالى بحق ، الذى يعبر عن فكرة الانسانية كأصفى وأنبل ما تكون . لذلك كان هو الانسان الوحيـــد الذى يحس بالانسانية أنقى احساس . هذا الاحساس مرتبط بموهبته الشكلية والجمالية ارتباطا وثيقا ، لأن هـــذه الموهبة تقوم عـــلى الانسجام بين ملكة الخيال وبين العقل ، بين المادة وبين الشكل . انها تعبير خاص عن تكوينه الانسانى بوجه عام ، الذى يشكل تلك الوحدة الكلية التى لا نجدها الا فى التعبير الجمالى . من هنا نستطيع أن نفهم كيف يحـــدث الفن تأثيره الشامل علينا وكيف يرد الانسان منا الى انسانيته . ذلك لأنه يصـــدر عن الانسان ككل ، كما يعبر عن الحياة ككل . ولما كانت الانسانية قد انقسمت على نفسها وتجزأت وفقدت بذلك طابعها الكلى الذى نجده فى حالة الفطرة لدى الطفل ، فهى فى حاجة دائمة الى الشاعر الذى لا يفتأ يوقظ الاحساس بكلية الحياة ، ويعيد اليها طبيعتها الحقة . ومن هنا أيضا نستطيع الآن أن ندرك معنى القول بأن الشعراء هـــم حفظة الطبيعة . انهـــم حراسها والمدافعون عنها . انهم يحملون فى ذواتهم مقياس الانسانية ويحسون الاحساس النقى الأصيل بطبيعتها ومصيرها وكرامتها . وهم وحدهم الذين يملكون أن يحكموا حكمهم الحق عليها . ذلك لأنهم لا يصدرون فى حكمهم عن عدالة محدودة أو شخصية أو اجتماعية أو أخـــلاقية ، بل يحكمون بما تفرضه عليهم تلك العدالة الكبرى التى تنبع من الحياة ككل ، وهى التى نستطيع أن نسميها « بالعدالة الشعرية » .

ان الشعراء يؤدون هذه الوظيفة على طريقتين تختلفان باختلاف الطبيعة والفطرة التى تجعل أحدهم شاعرا ساذجا وتجعل الآخـــر شاعرا عاطفيا . فهناك الشاعر الساذج (والسذاجة هنا هى **الفطرة** الأصيلة أو الطبيعة الحقة وليس لها صلة بالتخلف العقلى الذى قد نفهمه منها اليوم) وهناك الشاعر العاطفى (أو الشاعر الواعى المتأمل المفكر ، اذ ليس للعاطفية هنا صـــلة بما نلقيه عليها اليوم من ظلال نفسية) . الشاعر الساذج يصدر عن شعوره الطبيعى غير الواعى . ومقياس الانسانية الذى يحمله فى ذاته كامن فيه ، لا يشعر هو نفسه به شعورا واعيا ، ولم يصل اليه عن طريق التأمل . انه يحمل هـــذا المقياس ــ كما يقول جوته ــ على أطراف أصابعه . فهو مجرد أداة أو وسط تعبر

الطبيعة الخلاقة عن نفسها من خلاله ، وتبدع الطبيعة الحقة عن طريق طبيعته . انها تملكه ولا يملكها ، وان كان لا يعى ذلك وعيا واضحا . ذلك أن الشاعر الساذج لا يبدع أشكالا نموذجية ، بل ان شاعريته — أو احساسه بكلية الحياة — تكمن فى مقدرته على الغوص فى كل ما تبدعه الطبيعة من أشكال ، واكتشاف قانون الحياة الذى يختفى وراءها أو يسرى فيها جميعا ، بل فى قدرته قبل ذلك على الاحساس بهذا القانون فى كل ما تخلقه من أشكال ناقصة وكائنات مشوهة . فواجب الشاعر **الساذج** هو على حد قول شيللر أن يصور المضمون الكامل للانسانية فى الواقع . فليس هناك جانب واحد من جوانب الانسانية يمكن أن يظل غريبا عليه . انه حين يصور الفرد فانما يفعل ذلك عن احساسه هو نفسه بالكل ، وشعوره بقيمة هذا الفرد بالنسبة للكل . نقول انه يحس ويشعر ، ولا نقول انه يعى أو يدرك — ذلك أنه يصدر فى ذلك عن احساس غريزى ، ساذج ، فطرى — هذا الشاعر الساذج هو نموذج العبقرى ، كما شرحه كانت فى فلسفته ، ومن ثم فان كل عبقرى حق لابد أن يكون ساذجا ، والا فليس بعبقرى . ان سذاجته وحدها هى التى تجعله عبقريا . انه « لا يعمل طبقا لمبادىء معروفة ، بل طبقا للخواطر والمشاعر ؛ ولكن خواطره الهام من وحى اله (كل ما تفعله الطبيعة السليمة فهو الهى) ، ومشاعره قوانين تصلح لكل زمان ، كما تصلح لكل جنس من أجناس البشر » (١) .

أما الشاعر العاطفى فهو على العكس من صاحبه . انه يبدع ما يبدعه عن وعى بالطبيعة الحقة . هو كذلك يحمل فى ذاته المقياس الحق للحياة . ولكنه يحمله فى وجدانه الواعى ولا يحمله فى شعوره الحساس . ووعيه وعى بالمسافة التى تفصل بين الواقع والمثال ، بين قوانين العقل وبين تحققها فى الطبيعة ، بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . انه يعرف عن ضعف الحياة ونقصها وقصورها أكثر مما يعرف الشاعر الساذج . ذلك لأنه يقف منها موقف الوعى لا موقف الفطرة . فحكمه عليها حكم واع ، قطفه من شجرة المعرفة ، وتوصل اليه بالمقارنة بين الواقع والمثال . ان شعره يمكن أن يكون تعبيرا

(١) ارجع فى هذه النصوص كلها الى رسالة شيللر « الشعر الساذج والشعر العاطفى » ، ضمن أعمال شيللر الكاملة ، المجلد الخامس ، مطبعة هانزر ، ميونيخ ، ١٩٦٠ ، ص ٦٩٤ — ٧٨٠ .

Über naive und sentimentalische Dichtung, in Schillers' sàmtliche Werke Bd. V, s. 698-780. Hanser Verlag, München, 1960.

عن المثل الأعلى ، ولكنه يمكن كذلك أن يكون حكما على الواقع بمقياس المثل الأعلى . هذا المثل الأعلى أو هذا المثال هو مثال الطبيعة نفسها ، مقياس الحياة الذى يدركه ادراكا واعيا ، ولا يحس به احساسا غير واع كما يفعل الشاعر الساذج . فشعره ثمرة وعيه وتفكيره وتأمله ، وان أخفى آثار هذا الوعى والفكر والتأمل ، وبدا كأنه يصدر عن طبيعته الفطرية . انه لا يصل الى هذا الوعى بغير صراع طويل وكفاح شاق . فالانسان ـ لا الشاعر وحده ـ يصل الى هذا الوعى حين ينهار الانسجام بين الطبيعة والعقل ، ويحتدم الشقاق بين الذات والموضوع ، وتتسع الهوة بين الواقع والمثل الأعلى . ان الانسان الواعى وكذلك الشاعر المفكر أو العاطفى قد فقدا الوحدة الباطنية التى هبطت على الشاعر الساذج وهو بعد فى المهد ولا يزال يحتفظ بها ، وواجبهما أن يستعيدا هذه الوحدة من جديد . وهذا هو ما يعنيه شيللر حين يقول : « ان الشاعر اما أن يكون طبيعة أو يمضى باحثا عنها . تلك تكون الشاعر الساذج ، وهذا يكون الشاعر العاطفى » (١) فالشاعر العاطفى اذن مرحلة متأخرة فى التطور . انه لم يولد بطبيعته عبقريا مثل صاحبه ، بل عليه أن يغزو العبقرية بالفكر والتأمل . واذا كان الانسان يفقد طبيعته الأولى ثم يعود فيصل الى طبيعة ثانية عن طريق التربية والتثقيف ، مثلما يفقد الرجل طفولته السعيدة البريئة ويظل يحن اليها كلما نظر فى وجه طفل سعيد بريء ، فان عبقرية الشاعر العاطفى لا توجد متحققة فى الواقع ، وانما هى مثال يحاول هذا الشاعر العاطفى أن يقترب منه ما استطاع .

شاعر عاطفى ، وشاعر ساذج . غير أن الأمر ليس مجرد تفرقة بين نموذجين ، بل هو قبل كل شيء أمر تقييم لشاعرية كل منهما ، تمهيدا لاقامة الجسر الذى يقرب الهوة الفاصلة بينهما . ذلك أن لكل منهما قيمته وأحقيته ، ولكن لكل منهما أيضا حدا يتوقف لديه ، كما أن أمامه أخطارا يمكن أن يتورط فيها . « فالطبيعة قد أسبغت نعمتها على الشاعر الساذج فجعلته يصدر دائما فى أفعاله عن وحدة متكاملة وأتاحت له أن يكون فى كل لحظة كلا مستقلا تاما وكلفته بأن يعبر عن المضمون الكامل للانسانية فى الواقع . أما الشاعر الساذج فقد منحته القوة أو غرست فيه الدافع الحى الذى يجعله يعيد تأليف تلك الوحدة التى توصل اليها عن طريق التأمل المجرد من

(١) رسالة شيللر السابقة ، ص ٧١٢ ، ٧١٦ .

داخل ذاته ، وأن يصل بالانسانية فى نفسه الى حد الكمال وينتقل من حال محدودة الى حال لا متناهية » . ومن ثم كان تأثير كل منهما مختلفا عن تأثير صاحبه . فنحن حين نستمتع بالأشعار الساذجة (عند هوميروس أو جوته أو عند شعرائنا الجاهليين ان جاز لنا هذا القول) نشعر بأن كل طاقاتنا الانسانية حاضرة فى لحظة الاستمتاع ، ونحس بأننا لا نحتاج الى شىء ، وأن كل واحد منا «كل» فى ذاته ونسعد بنشاطنا العقلى كما نسعد بحياتنا الحسية . أما حين نقبل على قراءة الأشعار العاطفية فاننا نحس فى أنفسنا بدافع حى يحفزنا للوصول الى التجانس الأصيل الذى كنا نملكه ففقدناه ، والذى يجعلنا نعبر عن الانسانية فى أنفسنا تعبيرا كاملا ، ونحاول أن نصل الى « الكل » الذى أحسسنا به عند قراءة تلك الأشعار الساذجة . الوجدان هنا فى حركة دائبة ، انه متوتر يتأرجح بين عواطف متصارعة ، بينما كان هناك مطمئنا ، هادئا ، متحدا مع نفسه ، راضيا غاية الرضا . فالشاعر الساذج يحقق واجبه ، ولكن هذا الواجب نفسه محدود ، والشاعر العاطفى لا يحقق واجبه تحقيقا كاملا ولكن هذا الواجب غير محدود » .

تلك هى حدود الشاعرين فما هى الأخطار التى يتعرضان للوقوع فيها ؟

الشاعر الساذج يتعرض للوقوع فى خطر النزعة الطبيعية الكاذبة . انه عندئذ يفقد الاحساس بالطبيعة الحقة ويترك نفسه للطبيعة كما هى فى الواقع ، فتحد من شاعريته وتشده معها الى الأرض . « ذلك أن حكم الشاعر الساذج لايقوم على أساس من المعرفة العامة المجردة بل على الشعور اللحظى المباشر ، فهو لذلك حكم يعتمد على الواقع المحيط به . ولكن طوبى للشاعر الذى يفتح عينيه ، حين يفتحهما لأول مرة فيجد نفسه قد ولد بين أحضان الطبيعة الحقة ، كما حدث للاغريق ! « حقا ان من حق الشاعر أن يحاكى الطبيعة السيئة ــ والأدب الساخر يقوم على هذه المحاكاة ــ ولكن طبيعته الجميلة ينبغى فى هذه الحالة أن تسمو فوق الموضوع كما ينبغى الا تجذب المادة الدنيئة من يحاكيها الى الأرض . فاذا كان الشاعر هو نفسه ، فى اللحظة التى يصف فيها الموضوع على الأقل ، طبيعة حقة ، فان ما يصفه لا أهمية له ، ولكننا لا نستطيع أن نحتمل لوحة صادقة للواقع الا من مثل هذا الشاعر وحده » .

أما الخطر الذى يتعرض له الشاعر العاطفى فهو التوتر الزائد ، والمثالية المتطرفة التى تبعده عن الطبيعة الحقة بقدر ما تبعد الشاعر

الساذج عنها المحاكاة الخالصة للواقع . حقا أن من أخص خصائص الشاعر العاطفى أن يسمو فوق الواقع ومن واجبه ان يتجاوزه . ولكنه اذا اندفع فى ذلك الى الحد الذى لا تستطيع معه اية تجربة محددة ان تجاريه (فالى هنا يجوز أن يذهب الجمال المثالى بل ان عليه أن يفعل) أو بالأحرى الى الحد الذى يصبح معه فى تعارض مع شروط كل تجربة ممكنة على وجه الاطلاق ، وتتخلى عنه الطبيعة الانسانية بالضرورة ، فان فكرته فى هذه الحالة لا تكون فكرة شاعرية بل تكون فكرة متوترة مغالية فى التوتر . واذا كان من حق الخيـال أن يغادر مجال الحقيقة الخارجية فان من واجبه ألا يتجاوز حدود الحقيقة الباطنية . فالشاعر الساذج مهدد دائما من جانب الواقع ، والشاعر العاطفى يمكن أن تجنى عليه الفكرة . وكلاهما يقع فى هذا الخطأ حين تخونه طبيعته الحقة (١) .

هذان النموذجان للشاعرين العاطفى والساذج ليسا فى الحقيقة سوى بناء فكرى ، لا يهدف الا الى الحكم على الواقع من خلاله . فليس هناك شاعر ساذج سذاجة كاملة ، ولا هناك شاعر عاطفى عاطفية خالصة . وكل ما فى الأمر ان الشاعر من الشعراء يقترب من هذا النموذج أو ذاك ، بقدر ما تسمح به طبيعته وموهبته وبقدر ما يتلبث عند الواقع أو يحلق مع المثال . فالواقع أن المثل الأعلى للشاعر الحق يقع فى مركز الوسط بين هذين النمطين المتباعدين . ذلك أن علينا فى آخر الأمر ، كما يقول شيللر ، أن نعترف بأنه لا الشاعر الساذج وحده ولا الشاعر العاطفى وحده يستطيع أن يستنفد المثل الأعلى للانسانية الجميلة ، بل ينبغى أن نسلم بأنه ينبثق عن الاتحاد الوثيق بينهما .

هذا المثل الأعلى ينطوى على معنى « تاريخى » متطور ، كما يدل دلالة مطلقة تخرج على حدود الزمان . فهو المثل الأعلى الذى يعبر عن قمة تطور لابد من الكفاح فى سبيل الوصول اليها ؛ يبدأ بالشاعر الساذج ليمر بالشـاعر العاطفى ثم يبلغ الكمال حين يعود الشـاعر فيكتسب السذاجة من جديد ولكن على مستوى أعلى من المستوى الذى تركه وراءه . وهو كذلك المثل الأعلى لكل شاعر على وجه الاطلاق ، والنموذج الذى يطابق المفهوم من فكرة الشاعر مطابقة تامة .

كان هذا هو رأى شيللر فى أنماط الشعراء كما عرضه فى رسالته الفلسفية الكبرى « الشعر الساذج والشعر العاطفى » . لقد حاول فيها

---

(١) هـ . أ . كورف ؛ روح عصر جوته ، المجلد الثانى ؛ ص ٤٧٤ – ٤٨٨ .
H. A. Korff ; Geist der Goethe-Zeit. Leipzig, 1953. Bd. 2., s. 474-488.

أن يؤكد شاعريته أمام شاعرية عبقرى من نوع آخر ، هو جوته ، أحس أن آلهة الفن قد غمرته بالنعمة التى كان عليه أن ينتزعها بالمشقة والكفاح . على أن الرسالة لها الى جانب ذلك أهميتها التاريخية التى لا تنكر . فهى تعبر عن موقف الانسان الحديث من الأدب الكلاسيكى القديم ، وتمثل جهده لتأكيد ذاته وحريته أمام نماذج هذا الأدب الخالدة ، التى خلعت عليها النزعة الانسانية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر صفة القانون والمعيار المطلق. كان ظهور جوته وسعيه الى أن يكون «هوميروس الجديد » هو قمة ماوصل اليه تخليد التراث الاغريقى والرومانى القديم ، وان لم يقف بالطبع اعجابه به عند محاكاته والأخذ عنه . وكان لابد من ظهور انسان آخر يحس بعظمة هذا الفن القديم ويعترف بخلوده ولكن يدرك حدوده ويؤكد حق الشاعر الحديث فى التحرر منه . فرسالة شيللر تشبه من هذه الناحية كتاب كانت الأساسى « نقد العقل الخالص » الذى حاول به أن يحرر الفلسفة من ضيق الميتافيزيقا الدجماطيقية المتزمتة التى كانت سائدة على عهده ، وأن يبين حدود التجربة والتأمل المجرد بحيث لا يتجاوز أحدهما المجال المرسوم له . أدرك شيللر عظمة الشعر القديم واعتبره شعرا ساذجا أصيلا ، ولكنه بين كذلك حدوده وكشف عن قصوره حين وضع أمامه نموذج شاعر ساذج حديث لم يذكر اسمه فى رسالته وان لم يكن هناك شك فى أنه قصد به جوته . واذا كان شيللر ــ فى دفاعه الحار عن الشعر العاطفى الذى يمثله هو نفسه ــ يضع كلا النموذجين المتقابلين على قدم المساواة ، فهو لا يخفى سعيه الى تحرير الشعر العاطفى من الشعر الساذج (أو بعبارة أخرى تحرير الشعر الحديث من التقيد بمقاييس الشعر القديم) تمهيدا لبلوغ المثل الأعلى الذى يتألف منهما جميعا ، والذى لا يصل اليه شاعر أبدا ، بل يقترب منه قليلا أو كثيرا . غير أن هذا التحرر لن يتم الا على يد الحركة الرومانتيكية التى عاصرها جوته فى شيخوخته ، وعرف مقدار ما تدين به لرسالة شيللر حيث قال فى حديث له مع اكرمان فى ٢١ مارس عام ١٨٣٠ : « ان فكرة الشعر الكلاسيكى والشعر الرومانتيكى التى تنتشر الآن فى العالم كله وتسبب الكثير من النزاع والشقاق قد صدرت فى الأصل عنى وعن شيللر . كانت القاعدة التى أسير عليها فى الشعر هى قاعدة الالتزام بالموضوع وكنت أريد لها وحدها أن تتبع . أما شيللر ، الذى كان أثره ذاتيا خالصا ، فقد رأى أن طريقته هى الأصح ، وأراد أن يحمى نفسه منى فكتب مقاله عن الشعر الساذج والشعر العاطفى . لقد أثبت لى أننى رومانتيكى على الرغم منى وان مسرحيتى « افيجينيا » بسبب غلبة الأحساس عليها ليست كلاسيكية ولا هى بالمعنى

القديم كما يميل البعض الى الاعتقاد . التقط الأخوان « شليجل » هذه الفكرة ودفعاها الى أبعد من ذلك حتى انتشرت اليوم فى العالم كله وأصبح الناس جميعا يتحدثون عن النزعة الكلاسيكية والنزعة الرومانيتيكية ، الأمر الذى لم يكن أحد يفكر فيه قبل خمسين عاما » .

ميز شيللر بين نوعين من الشـــعر على أساس التمييز النفسى بين نمطين من الشعراء يختلف أحدهما عن الآخر باختلاف علاقتهما بالطبيعة . ولقد أدرك شيللر بنفسه مدى ما فى هذه التفرقة من قصور ، واعترف بالعقبات التى تصادف تطبيق فكرته فى الواقع ، كما تصادف الفكر على وجه العمـــوم حين يحاول أن يلتمس موضـــعه على الأرض . فليس هناك شاعر ساذج سذاجة خالصة ، ولا هناك شاعر عاطفى خلا فى بعض شعره من عناصر ساذجة .. والأسماء المشهورة التى اختارها لتمثل هذين النموذجين من الشعراء لا تريد أن تدخل فى القالب الذى وضعه لها فى سهولة . فالقارىء لا يقبل فى سهولة أن يكون هوميروس شـــاعرا ساذجا وحسب ، ولا أن يوضع شاعر « هاملت » بجانبه . وحتى جوته ، الذى اهتدى شيللر بشخصيته فى وضع ملامح الشاعر الساذج ، لا تنطبق عليه كل مميزات الشاعر الساذج فى كل شعره ولا فى كل مراحل حياته . فروايته ڤرتر ومسرحيتاه تاسو وفاوست تمثل كلها أقصى ما يصـــل اليه الشعر العاطفى من عمق التأمل والتفكير . وشيللر نفسه يعترف بهذا ، وان كان لا يستطيع أن يصارح نفسه بأن الذى يكتب شعرا عاطفيا لا يخلو هو نفسه من أن يكون شاعرا عاطفيا !

ومع ذلك فلابد أن يكون شيللر قد أصاب جانبا من الحق من وراء ما قصده من التفرقة بين هذين النموذجين الأوليين . فشعره على كل حال يختلف عن شعر جوته ، وهو يقوله عن وعى بينما يصدر جوته فى شعره عما يشبه اللاوعى ، أى أنه أقرب الى العاطفة كما يحددها فى رسالته على حين أن جوته أقرب الى السذاجة . ولكن جوته يمثل الموهبة الساذجة التى عرفت كيف تحافظ على توازنها أمـــام النزعة العاطفية عند انسان العصر الحديث ، وأن يحقق بذلك المثل الأعلى الذى أراده شيللر دون أن يدرى ، حين طالب بالتوحيد بين نمطى الشعراء الساذج والعاطفيين . فجوته اذن ساذج فى شاعريته العميقة العريقة ، ولكنه ــ مثل فاوست ــ عاطفى فى انسانيته الطموح المتطلعة التى لا يقيد طموحها الى آفاق المعرفة غير المحدودة قيد . وشعره اذن يمكن أن يوصف بأنه هو التصوير الساذج لرأى عاطفى فى الكون . واذا كان شعر جوته يقوم على الالهام السعيد ، ويسيل من القلب كأنما يتدفق من نبع خصب

لا يعرف من أين يأتيه الماء ولا يضنى نفسه بالسؤال عن مصدره وغايته ، فإننا لا نستطيع لذلك أن نسميه شاعرا ساذجا فحسب . وكذلك لا يخلو شيللر ، ككل شاعر حقيقى ، من أن يكون قد صدر فى بعض أعماله الشعرية أو المسرحية عن غير شعور واع منه ، وأن يكون قد عبر عن « طبيعته الحقة » دون تدخل من الفكر والتصميم . ولكن الطابع الغالب على شعر جوته هو أنه شعر ساذج ، أو هو على الأقل يبدو كذلك بالنسبة لشيللر ، وكذلك الطابع العاطفى هو الذى يغلب على شعر شيللر ، أو على الأقل اذا نظرنا اليه بالنسبة لجوته . فالنموذجان اذن نسبيان ، ولكنهما لا يخلوان من الصدق ولا يتجردان من الاخلاص . وفائدتهما الكبرى فى تعريف الشاعر بنفسه ، وتبصيره بمعالجة موضوعه المعالجة القريبة من طبيعته . ولا شك أنه نفعهما فى التعبير عن الشكل الجميل الذى حاولا طوال حياتهما أن يعبرا عنه ، والنموذج الكلاسيكى الخالد الذى أرادا أن يحققاه .

ولعلهما أيضا لا يخلوان من فائدة لنا اليوم ، سواء أكنا شعراء أو متلقين للشعر . فان كنت أيها القارىء ممن يقولون الشعر ، فقد يهمك أن تعرف ان كنت من شعراء الواقع أو من شعراء المثال . أما ان كنت مثلى ممن فقدوا كنز الشعر الى الأبد ، فقد يفيدنا مع ذلك أن نعرف الى أى النموذجين من نماذج الانسان ننتمى : للانسان الساذج القريب من الطبيعة والأرض ، أو للانسان العاطفى المحلق مع الفكر والخيال . .

تريثي قليلاً فما أجملك

خواطر عن فاوست

« تمهيـــد تاريخى »

تعالج مأساة فاوست لجوته موضـــوعا ألمانيا خالصا يرجع الى القرن السادس عشر ، ظهرت صورته الأدبية لأول مرة فى عام ١٥٨٧ فى الكتاب الشعبى الذى طبعه الناشر « شبيس » فى فرانكفورت . ويروى الكتاب قصة رجل تحالف مع الشيطان ؛ وهو موضوع يرجع الى العصور الوسطى ونجده فى حكايات سيمون ماجوس وتيوفيلوس وغيرهما . غير أن فى الكتاب الشعبى شيئا غريبا على العصور الوسطى ، تسرى فيه أنفاس القرن السادس عشر ، وتنعكس عليه روح الانسان الذى بدأ يبحث ويســـأل ويشتاق للمعرفة ويخرج شـــيئا فشيئا من كهف الطمأنينة اللاهوتية . فقد عزم هذا الرجل الذى تحالف مع الشيطان على أن يتفكر فى المبادىء الأولى (الفصل السادس من الكتاب الشعبى) ، وعذبه الشوق الى المعرفة ليل نهار ، فلبس جناحى نسر ، و « أراد أن يبحث عن أصل كل شىء فى الأرض والسماء » . (الفصل الثانى) .

ليس الطمع فى الثروة أو المتعة هو الذى دفعه اذا الى البحث عن « أصول الأشياء » ، بل هو الشوق الى المعرفة . لقد عجز عن اشباع هذا الشوق بكل وسائل السحر والعلم والتنجيم ، فلجأ الى الشخص الوحيد الذى وعده بالاجابة على أسئلته . ولم يأت مؤلف الكتاب الشعبى بهذا من عنده ، فنحن نعرف قصوره وضيق أفقه ، وانما استمده من التيار الروحى الذى ساد العصر كله ، فأزعجه وسلبه الراحة والطمأنينة ، وأعنى به الرغبة فى المعرفة ، واعطاء هذا العالم الذى نعيش فيه قيمة لم تكن له من قبل . كان أكبر ممثلى هذا التيار فى ألمانيا هو «باراسيلزوس» وهو عالم كيماوى وفلكى ومتصوف روحانى . كان يسأل : اذا استطاع الانسان أن يرى كيف تسير النجوم بنظام ، وكيف يرتبط كل شىء فى الكون بكل شىء ، وكيف تسرى عليه قوانين الحياة كما تسرى على سائر الموجودات ، ألا يكون تفكيره بذلك هو التفكير الالهى ؟ اعترف باراسيلزوس

بالعقيدة المسيحية « نور العناية الالهية » ، ولكنه اعترف الى جانبها بما سماه « نور الطبيعة » أو الوحى الالهى الآخر ، الذى يمكننا أن ندركه بالحس والروح اذا عرفنا كيف ندرك هذا العالم . كان ذلك ايذانا بغزو العالم ، وخروج « الأنا » عن الحدود التى رسمت لها ، والانطلاق الى مغامرة المعرفة التى لم تتوقف الى اليوم . وكان ذلك شيئا أفزع المتزمتين من أبناء عصره ، فزعموا أن الشيطان قد تلبسه ، وأصبحت شخصيته أسطورة تحكى عنها النوادر والأعاجيب . وارتبط هذا الشوق الجسور الى المعرفة بأسرار العالم والتوغل فيها بغير حد ، بشخصية أخرى معاصرة له ، أصبحت فيما بعد أسطورة تنسج حولها الحكايات ، ألا وهى شخصية يوهان فاوست . والمعلومات التاريخية عن فاوست شحيحة ومتضاربة . فيقال انه كان ساحرا ومنجما وطبيبا يحصل على رزقه من التجول وادعاء العلم والاتيان بالمعجزات (فمن زعمه مثلا أن معجزات المسيح لا تساوى شيئا الى جانب معجزاته ، وأنه يستطيع أن يروى كل مؤلفات أفلاطون وأرسطو من الذاكرة ، كما يحكى عنه أنه استحضر أرواح الأبطال فى الياذة هوميروس أمام جماعة من الطلبة فى مدينة ارفورت) . امتزجت هذه النوادر والحكايات بما كان يروى عن باراسيلزوس وتلاميذه ، وأصبحت شيئا باهرا مخيفا يجذب العامة والعلماء ويفزعهم على السواء .

ومن المعروف من قديم الزمان أن الشرير هو الذى يتحالف مع الشر . ولكنا اذا تركنا الحلف جانبا ونظرنا الى الباعث عليه فلابد أن نسأل هل يمكن أن يكون هذا الشوق الى معرفة العالم شرا ؟ أليس من طبيعة الانسان أن يندفع الى التجربة والتطلع والعلم ؟ . كان ذلك هو السؤال الحقيقى الذى أقلق العصر ، فنسج حوله الخرافات ، وجعله وسيلة للتحذير من الغواية والضلال ، والدعوة الى التمسك بالعقيدة المسيحية . وظل هذا الموضوع ــ وياله من مادة شعرية ! ــ لا يجد الشكل الأدبى الجدير به حتى تناوله جوته ، فجعله رمزا وصورة للانسان الذى لا يكف عن السعى والبحث والخطأ ما بقى فيه نفس يتردد .

ليس معنى هذا أن القرنين السادس عشر والسابع عشر لم يتناولا

موضوع السعى الى المعرفة . بل معناه أنهما عالجاه بطريقة فكرية ، موضوعية ، تنصرف الى التأملات فى الفلسفة الطبيعية . فرجال مثل فيشينو وباراسيلزوس وكيبلر وليبنتز أرادوا جميعا أن يعرفوا « كيف ترتبط الأشياء جميعا بالكل ، وكيف يحيا ويؤثر كل شىء فى كل شىء » على نحو ما يعبر فاوست . ولقد أحسوا أيضا أن هذا السعى الى المعرفة لا ينافى العقيدة ولا يعنى العصيان لطاعة الله . وبحثوا فى قوانين النجوم وانسجام الأفلاك والعناصر الكيمائية ، وتأثيراتها الغامضة على حياة الانسان ومصيره وقربوا بينها وبين الكتابات المقدسة بقدر ما استطاعوا . ولكنهم انتهوا من ذلك الى العلم ، والتصوف الشامل ، والحكمة الكاملة ، والتدين الخالص الذى يريد الوصول الى الله عن طريق العالم . كان كل كلامهم عن العالم ، لا عن « الأنا » ، ولذلك لم يخرجوا منه بشعر ولا فن حقيقى . وكان لابد من الانتظار حتى تتضح التجربة الباطنة على عصر جوته .

لم تكن ساعة الأدب العظيم قد دقت بعد فى ألمانيا فى القرن السادس عشر . كان الأدب لا يزال محصورا فى مجال الدين ، مقسما بين قلة من العلماء تكتب باللاتينية ، ومجموعة تدون الحكايات والنوادر والكتب الشعبية للعامة ، دون أن تصل احداها الى مستوى الروائع الحقيقية . أما فى انجلترا فكان الحال غير ذلك . فقد بلغ المسرح فى أواخر القرن قمة عالية على يد شكسبير وبن جونسون وغيرهما . واستطاع « مارلو » أن يستشف ببصيرته النافذة ما فى مادة فاوست من عمق وعظمة ، فصاغ مسرحيته المشهورة التى دارت دورتها فى البلاد الشمالية حتى وصلت الى ألمانيا على هيئة مسرحية لتخويف الأتقياء من المصير التعس الذى يلقاه كل من يعاند الوحى ويتحالف مع الشيطان ، ثم تحولت الى احدى مسرحيات الدمى والعرائس . وظلت الخرافة تنتشر بين الناس عن طريق الكتاب الشعبى الذى تعددت طبعاته ، كما كثرت الاضافات والتعديلات عليه (فى طبعتين أخريين فى أعوام ١٥٩٩ ، ١٦٧٤ ، ١٧٢٥) ، وعن هذين الطريقين وصلت الى يدى جوته .

كان الكتاب الشعبى الذى وضع فى عام ١٥٨٧ قد وصل الى انجلترا

كما قدمت فالتقطه الكاتب الشاب كريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) وعرف بفطرته الدرامية كيف يصوغ المواقف الكبرى فيه . فهنا يبدأ فاوست بمونولوج طويل رائع يستعرض فيه ألوان المعارف حتى ينتهى الى السحر ، ويستحضر الأرواح ، ويعقد الحلف مع الشيطان ، ويدخل فى معترك السياسة ، ويدعو روح هيلينا ، رمز الجمال الاغريقى ، حتى يتوب ويندم ويتمنى ، بعد فوات الأوان ، لو يستطيع أن يحرق كل كتب السحر . انه بطل عنيد ، متهور ، مندفع فى التحدى والتجديف ، جسور فى نهمه الى معرفة العالم ، شرير لا يهاب تجربة أو مغامرة ، يريد أن يصبح الها على الأرض وليكن بعد ذلك ما يكون ! ووصلت المسرحية الى المانيا فى القرن السابع عشر (وان لم يطلع عليها جوته الا فى عام ١٨١٨) ، وراحت الفرق المتجولة تعرضها على الناس باستمرار ، بل تناولتها كذلك بالتغيير والاضافة بحيث برزت شخصية فاوست المتعطش الى المعرفة أكثر من فاوست العملاق الشرير . وتحولت المسرحية كما قلت الى ألعاب العرائس ، وظهرت شخصية مقابلة لفاوست وهى شخصية « هانز ثورست » ، التى تجمع بين المرح والعمق . وشاهد جوته بعض هذه العروض فى صباه ، وكتب عنها فى تاريخ حياته « شعر وحقيقة » يقول : « لقد راحت قصة لعبة الدمى الشيقة ترن وتتردد فى ضميرى بأنغام متنوعة » . ولسنا نعرف على وجه التحديد أى نص شاهده جوته ، فقد كانت هناك نصوص عديدة لمسرحيات الدمى ، كما كانت هناك كتب شعبية عديدة لخرافة فاوست . المهم أنه شاهده بحماس لم يفتر ، وظل ماثلا أمام عينيه طوال حياته . ومن المذهل حقا أن نقارن مسرحيته بأصولها الأولى ، سواء فى الكتب الشعبية أو مسرحيات العرائس أو المشهد الوحيد الذى أتمه ليسنج (ونشره فى الخطاب الأدبى السابع عشر فى عام ١٧٥٩) أو أدباء حركة « العاصفة والاندفاع » الذين جاءوا بعده وتأثروا به فكتبوا عن فاوست مسرحية أو رواية (مثل « مالر موللر » الذى ظهرت أجزاء من مسرحيته فى عامى ١٧٧٦ ، ١٧٧٨ وفريدريش ماكسميليان كلنجر الذى ظهرت روايته فى عام ١٧٩١) . فقد استطاع جوته أن يحول الخرافة القديمة الى قصيد كونى هائل ، وأن يستفيد من أدق جزئيات الكتب الشعبية فيرتفع بها الى مستوى رمزى شامل ، يعبر من خلاله عن رؤيته للكون والحياة ، وعن تجربة شبابه وحكمة

شيخوخته ، بحيث أصبحت فاوست وصية رائعة للأجيال من بعده الى يومنا الحاضر .

ماذا نقول فى عمل لا يرتبط بزمان ولا مكان ؟ عمل تضم مادته الكون كله ، وتمتد أحداثه وأفكاره على مـــدى ثلاثين قرنا ، ويسع الأرض والسماء ، والنعيم والجحيم ، والماضى والحاضر والمستقبل ؟ أتنطبق عليه كلمات كالدراما أو التراجيديا ؟ أنجد فيه ما نسميه عادة « بالبطل » أو الحبكة أو تطور الأحداث ؟

قد نستطيع حقا أن نقول ان هناك بطلا يحدد التاريخ شخصيته كما تحددها الأسطورة . قد نقول انه هو ذلك الساحر الذائع الصيت ، السيء السمعة ، الذى ظهر ومات فى القرن السادس عشر ، ونسجت حول حياته وموته الحكايات والخرافات من جانب العامة والعلماء على السواء ، أو أن هذا العمل الهائل الفريد الذى نسميه « فاوست » ليس الا مجموعة من مواقف حياته فى صورة مسرحية وملحمية ، تتنوع فيها الصيغ والأشكال الشعرية ، ويختلط التاريخ بالأسطورة ، وتتجاور الحياة المسيحية والحياة اليونانية القديمة ، ويشتبك الماضى بالحاضر والسحر بالواقع على صورة لم يسبق لها مثيل .

وقد نستطيع فى القسم الأول من « فاوست » أن نتحـــدث عن شخصية البطل أو الأبطال ، ولكن ماذا نقول عن القسم الثانى وهو مسرح كونى كبير ، تصبح فيه الشخصيات مجرد رموز ، وتكتسب الأحـــداث معانى صوفية شاملة ؟ ان كل الأسماء التى نعرفها عن المسرحية التاريخية ، أو مسرحية الشخصيات ، أو مسرحية القدر ، تفقد هنا معناها . ذلك أننا نتحرك فى مجال يجمع بين المأساة وبين مسرحيات الأسرار الدينية ، ويصور حياة انسان تتنازعها رحمة الله ولعنة الشيطان ، وتضل نفسه وتشقى على الأرض حتى تجد الخلاص فى السماء . صحيح أن جوته نفسه يسمى عمله « مأساة » ، وليس من حقنا أن نشك فى هـــذه التسمية . ولكن المأساة تظل مع ذلك فوق كل مأساة ، فالسماء هى التى نسجت خيوطها ، والسماء هى التى تجمع خيوطها الأخيرة ، السماء هى التى تكبلها بقيود الأرض ، والسماء هى التى تحررها من كل القيود . انها مأساة الذات البشرية التى تحاول عبثا أن تصل الى اللامتناهى . وكلما كسبت نفسها فى العالم عادت ففقدتها فيه ، وكلما قربتها أشواق الروح الى الله ، أبعدتها سقطات المادة عنه . انها تسعى فى كل لحظة الى الاتحاد به ، ولكن قدر عليها فى كل لحظة أيضا أن تزداد بعدا عنه .

كيف ننظر اذن الى هذا القصيد الشعرى الكبير ؟ لو نظرنا اليه من ناحية الأرض وحدها لأخطأناه ، ولو نظرنا اليه من جهة السماء وحدها لأخطأناه أيضا . ذلك أن فاوست تمثل عالما كونيا متكاملا ، يضم مجموعة من العوالم الواقعية المتنوعة التى يتصل كل منها بالآخر ويؤثر كل منها على الحدث الكلى . فطريق فاوست على الأرض ، وسعيه الدائب الى الكمال الالهى ، والحلف الذى يوقعه بدمه مع الشيطان ، والعناية الالهية التى تكتب له النجاة منذ البداية ، كل هذه جوانب مختلفة من حدث روحى كبير ، لن نستطيع أن نفهمه من وجهة نظر الانسان أو الشيطان أو الاله على انفراد . انها جميعا أجزاء من « الوجود الكلى » الذى يخضع كل ما يدور فى الزمان أو المكان لرؤية شعرية عالية ، نظل نسمع فيها أنغام الانسجام الأبدى ، مهما تأزمت أقدار فاوست ، ومهما تجلى شقاء الانسان على الأرض ، ومهما بدا أن الشياطين قد شددت قبضتها على روحه . فالبطل الحقيقى هو الوجود الكلى الشامل ، الذى يشارك الانسان فيه دائما على نحو مأساوى ، ويظل بما هو وجود كلى فوق كل مأساة . وفاوست ليس انسانا عاديا ولا هو طراز لكل انسان . ولكنه فى سعيه « فوق الانسانى » ، وفى فنونه السحرية التى تمكنه من الفوى المسيطرة على الطبيعة ، انما يمثل تلك « المونادة » أو ذلك الجوهر أو الكيان الفردى الذى يسعى الى الكل ، ويصطدم بأقصى حـــدود البشرية ، ويمثل قدر الذات التى تجاهد على الدوام لكى تبلغ الكمال ، فتسقط على الدوام فى النقص والمأساة .

ان فاوست انسان محدود وغير محدود فى وقت واحد ، هو أكمل المخلوقات وأشدها نقصا ، وهو أسعدها وأشقاها جميعا . هو قريب من الله وبعيد عنه ، وكل خطوة يخطوها فى الطريق الى تحقيق ذاته ، هى فى نفس الوقت سقطة شيطانية تبعده عن عناية السماء ونعمتها . ومع ذلك فهو لا يصل الى ذاته الا عن طريق الخروج منها ، وهو لا يشقى ولا يقلق الا لكى يجد الراحة فى الاله الخالد . ولكنها الراحة فى الحركة ، والسعى الدائم الذى يصب فى الصورة النقية للفعل . ان فاوست هو صورة الألوهية التى لا تكف عن خلق ذاتها باستمرار ، وهو كذلك الدودة المنكمشة التى يتهددها على الدوام خطر « التهام التراب بلذة » ، فكيانه المغروز فى المادة احتجاج مستمر على الله ، وروحه التى هى قبس منه حنين دائم الى الاتحاد به . ذلك هو قدر هاتين النفسين اللتين تسكنان صدره المتعب ، احداهما تتشبث بالمادة بأعضاء متشنجة ، والأخـــرى تشتاق الى « نعيم الجدود الأعلين » . وهو حين يستخدم السحر لكى

يقترب من سر الله ، ويعرف الحقيقة التى تتجلى فى كل موجـــود ، انما يوسع من سلطان الانسان على الأرض ، ويقوى نزعته الشيطانية الى التملك والتحدى والغرور .

ان صراع فاوست يدور فى كل لحظة مع نهاية الحياة أو تناهيها . واذا كانت « فاوست » كلها تعبيرا عن عاطفة متحمسة للحياة ، ففيها تتردد كذلك اغنية العذاب بالحياة (١) . انه يحس فى ضميره قوة ترفعه فوق حدود البشرية المتناهية ، ولكنه كلما حاول تجاوزها زاد احساسه بقصور الحياة . وهو لذلك يتمزق بين قمة الشوق الى الله ، وبين هوة الشعور بتخليه عنه ، بين الأمل وخيبة الأمل ، بين التشبه بروح الأرض الذى يدعوه اليه : (هل أنا اله ؟ أكاد أصبح نورا) وبين عذاب الاحساس بأنه ليس الا دودة تغوص فى الطين : (لا أشبه الآلهة ، يا لعمق هـذا الشعور !) : ــ

شـــبيه أنا بالدودة ، التى تغوص فى الطين ،
تمحوها قـــــــدم العابر وتدفنهـــــــا
حين تعيش فى التراب وتستمد منه الغـــذاء

لا تقتصر مأساة فاوست اذن على ادراكه لعجز المعرفة الانسانية ، بل تتخطاها الى مأساة المثالية بوجه عام . فهو يحس ، كما لم يحس أحد قبله أو بعده ، بأن هذه المثالية لعنة على الانسان . فهى مثالية لا تستطيع أن تخلصه من اسر المادة ، بل تسقطه فى حضيضها . وهى تشبه بالألوهية لا يرفعه الى مصاف الآلهة بل يزيده احساسا بعجز البشر . ولذلك فقد يئس من المعرفة التى لا تتجاوز القشرة الخارجية ، ولا تنيله « الا ثوب الألوهية الحى » وبدأ رحلته فى العالم كله بحثا عن الله وهى رحلة لن تزيده الا سخطا وجوعا وظمأ !

ذلك لأن الدافع الذى يسوقه الى البحث عن اللامتناهى سيصطدم بتناهى الحياة ، والشوق الى الاله غير المحدود ، سيصدم فى كل مرة بعجز فرديته المحدودة . انه يريد أن يجد الله فى كل مظاهر الحياة ، ولكن متى تجلى الله فى شىء بعينه ؟ واذا كان العلم عاجزا عن ادراك الكل ، فان الحياة تبخل علينا بتلك اللحظة التى نحس فيها باللامتناهى من خلال شىء متناه ، أو نذوق طعم الخلود فى شىء فان ، أو نشبع الشوق الى

---

(١) راجع كورف ؛ روح عصر جوته ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ .

ما وراء الطبيعة فى مظهر من مظاهر الطبيعة . قد نرضى هذا الدافع او ذاك من متع الحياة ، أما الدافع المعتم ، أما الشوق الغامض كما يسميه الرب فى حديثه مع الشيطان فهو لا يشبع ولا يرضى أبدا . ذلك لأنه شوق الى الألوهية نفسها ، ينبع منها ويتجه اليها ، ومحال أن يجد سعادته الأخيرة الا فيها . وما دام فاوست يبحث، عن الكل فى الجزئى ، واللامتناهى فى المتناهى ، والله فى العالم ، فان خيبة الأمل هى حصاده الوحيد . وكلما زادت آماله زادت خيبة أمله . ولكنها خيبة من نوع فريد . ذلك لأنها لا تصيبه باليأس أو تحمله على الزهد ، لأن شوقه الى اللامتناهى هو نفسه شوق غير متناه .

ولذلك فسيظل يأمل ويخيب أمله ، وسيظل يبحث بغير أن يجد ما يبحث عنه . ولذلكأيضا فسوف يبقى رمز القلق الأبدى ، الذى لا يعرف راحة ، ولا يستطيع أن يطلب من اللحظة ، ولو كانت لحظة الحب ، أن تتريث قليلا . وما دام حيا على الأرض فلن يعرف التريث ولن يدرك النجاة ولن يستطيع أن يجد تلك اللحظة التى يقول لها : تريثى قليلا فما أجملك ! (١) .

فى الاستهلال فى السماء ، وهو الاستهلال الثالث على المسرح بعد الاهداء والحوار الشيق بين مدير المسرح والشاعر والممثل نجد الملائكة المقربين يسبحون بحمـــد الخالق ، ويمجدون بدائع صنعه ، ويتغنون بالانسجام الأزلى بين الكواكب والأفلاك . ويتقدم مفيستو ، الروح الساخط الرافض أبدا ، ليعتذر عن وجوده بين هؤلاء الملائكة الأخيار ، كما يعتذر عن عجزه عن الاتيان بمثل كلماتهم السامية ، حتى لا يجلب على نفسه سخرية الجميع . انه يقول رأيه فى الناس مباشرة ويعلن أنهم لا يزالون كدأبهم منذ القدم ، لم يزدهم العقل الذى اغتروا به الا هبوطا فى سلم التوحش والحيوانية :

لست أرى الا أن البشـــــــــر يتعـــــذبون ،
اله الأرض الصـــــغير لم يزل على طبعـــــــه ،
وهو اليوم غريب الأطوار كما كان فى أول أيام الخلق .

---

(١) يعتمد هذا المقال على الفصل القيم الذى كتبه العلامة بنو ــ فون ــ فيزه فى كتابه الشهير التراجيديا الألمانية من ليسنج الى هيبل ، ص ــ ١٢٢ ــ ١٦٩ وعلى كتاب كورف السابق الذكر .

Benno von Wiese ; Die deutsche Tragôdie Von Lessing bis Hebbel, Hamburg Hoffmann und Campe, 1958, s. 122-169.

كان من الممكن أن تتحسن حياته
لو أنك لم تمنحه قبسا من النور السماوى ،
يسميه العقل ، ولا يكاد يستخدمه
الا ليكون أشد حيوانية من كل حيوان .

فيسأله الرب قائلا :

أليس لديك شيء آخر تقوله ؟
ألا تجيء الا لتتهم ؟
ألا تجد على الأرض شيئا يرضيك ؟

فيقول مفيستوفيليس :

كلا يا مولاى ! فالحال هناك قبيح كما كان منذ القدم .
وحياة البشر التعيسة تثير شفقتى ،
حتى لأرثى للمساكين فلا أود تعذيبهم .
(٢٨٠ ـ ٢٩٨) (١) .

ويسأل الرب فجأة ، وكأنه يريد أن يضرب له مثلا على النفس التى كان يمكن أن ترضيه :

ـ هل تعرف فاوست ؟

ويسرع مفيستوفيسمى لقبه الذى اشتهر به بين الناس :

ـ الدكتور ؟

فيسرع الرب أيضا بتأكيد الحقيقة الباقية وراء العرض المغرور : عبدى !

ويجد الشيطان الفرصة مواتية للنيل من فاوست وتعديد رذائله أو ما يعده هو من رذائله :

حقا ! انه يعبدكم على نحو غريب .
ليس من الأرض طعام الأبله ولا شرابه ،
ان أحلامه القلقة تدفعه الى آفاق بعيدة ،

---

(١) الأرقام الموضوعة الى جانب القصائد تشير الى أرقام الأبيات فى طبعتها الأصلية.

وهـــو يدرك طيشـــــه بعض الادراك ،
انه يطلب من الســـماء أجمـــل النجوم
ومن الأرض أقصى ما يشـــــــتهى ،
وكل ما هو قريب وما هو بعيـــــــد ،
لا يشفى غليل صـــــــدره المهتـــاج

ويجيب الرب مؤكدا غفرانه وتسامحه فيقول :

لئن كان يعبدنى الآن وهو مشتت الفـــؤاد ،
فلسوف أهديه بعد حين الى سبيل الرشـــاد
ان البستانى ليعلم ، حين تخضر أوراق الشجرة ،
انها ستزين السنين المقبلة بالأزهار والثمار .

ولكن مفيستو لا يقتنع ، بل يسارع الى الدخول فى الرهان :

أتراهننى ؟ انكم يا مولاى ستخسرون هذا الرهان
لو أذنتم لى بأن أجـــره برفق على طريقى !

ويعلن الرب أن هذا الرهان موقوت بحياة الانسان على الأرض ، وأن الشيطان يستطيع أن يكسبه ما دامت الحياة سعيا متصلا ، والسعى قد يخطىء وقد يصيب :

ما بقى حيـــا عـــلى الأرض
فليس ذلك حراما عليـــــك
ان الانسان ليخطىء ، ما دام يسعى .

(٣٠٠ ـ ٣١٧)

ثم يستطرد الرب قائلا :

ليكن لك ما تشـــــاء ،
حول هـذه الروح عن ينبوعها الأســـــمى ،
واجذبها ، ان استطعت أن تنـــــــالها ،
عـــلى دربك المنحـــــــدر الى الحضيض ،
ثم قف فى خجل ، اذا اضطررت الى الاعتراف
بأن الانسان الخير ، الذى يسوقه دافع معتم ،
دائما ما يكون على بصيرة بالطريق المستقيم .

(٣٢٣ ـ ٣٢٩)

ويفرح الشيطان فيؤكد أن هذا الرهان لن يدوم طويلا ، وأنه مطمئن الى نتيجته ، كما يهدد بأنه سيجعل فاوست : « يفترس التراب ، ويلتهمه فى لذة وشهية ، كما تفعل الحية المشهورة » . غير أن الرب يعرف كذلك مقدما أن النصر لن يكون فى جانبه ، وأنه وان ترك له الحرية فى اغواء عبده فما ذلك الا لأنه يعلم أن وجود الشر لابد منه ليبعث فيه القلق الضرورى ، ويحفزه الى السعى والنزوع :

ان الانسان كثيرا ما تخمد همته ،
فيؤثر الراحة الكاملة ،
ولهذا يطيب لى أن أرسل قرينه ،
لكى يستثيره ولا يفعل كما تفعل الشياطين .
(٣٤٠ – ٣٤٣)

من هذا الاستهلال فى السماء نعرف الموضوع الذى ستدور حوله المأساة . فالرب والشيطان يتنازعان نفس انسان ، ومكان هذه النفس هو مكان الوسط بين الربوبية والشيطانية . ونفهم أن فاوست هو رمز الانسان الذى يقع فى الغواية والخطيئة ، ولكنه يستطيع فى النهاية أن يشارك فى النعمة ويدرك الخلاص . المسرحية ستبدأ اذن بمجد السماء وتنتهى الى مجد السماء . وستظل هذه الهالة السماوية تحيط بصراع فاوست الذى يريد أن يصل الى الله عن طريق جهنم . ويتقدم الشيطان من بين ملائكة الله ليتشكك وينفى ويتمرد . انه لا يجد شيئا يقوله فى التسبيح بحمد الله والثناء على قدرته والتغنى بجلال شموسه وجمال أفلاكه ، وانما جـــاء ليتهم الخلق كله ويؤيد التهمة بضلال الانسان . ففاوست الضال فى رأى الشيطان ، هو فى نفس الوقت عبد الرب . وازدواج طبيعته الأرضية والسماوية الذى يبدو للشيطان حمقا فى حين يبدو للرب نوعا من الطاعة الحائرة ، لن يلبث أن يهديها الى اليقين . الشيطان يدعى أنه يستطيع أن يفسد ضحيته ، اذا تركت له حرية التصرف فيها ، والرب يرى أنه صورة خلقت على مثاله ، يستطيع مطمئنا أن يتركها للشيطان ، لأنه يعلم أنها قد تخطىء حينا ، ولكنها لن تضل الى الأبد ، ولابد أن تعود يوما الى الأصل الذى نبعت منه . وهنا تتضح المفارقة الكبرى فى فاوست : فالانسان لا يستطيع أن يصل الى الله الا عن طريق الشيطان . لأن الشيطان ، وهو عنـوان القلق الأبدى ، سيحفظ الانسان بغير أن يشعر من الخطر الذى يتهدده على الدوام ، الا وهو « الراحة المطلقة » . ان النفى أو الرفض الشيطانى سيؤتى ثمرته ، لأنه

سيوقظ فى الانسان طاقة خفية . وليس الشيطان قرين الله ولا شبيهه ، ولكنه يحقق وظيفة جزئية داخل النظام الالهى الشامل ، وذلك باغوائه للانسان ومحاولته أن يبعده عن الله . والشيطان لا يتحدى الله ، والا كان الها مثله ، وهو محال . ولكن وجوده ضرورى يحتمه وجـــود الله ، مثلما يحتاج النور الى الظلام ، والحياة الى الموت ، والايجاب الى السلب ، و « الجمال الفنى الحى » الى « الفراغ الأزلى » . فالشيطان اذن وسط لا شريك ، والشر عنصر من عناصر الخير الالهى المطلق ، والفساد جزء ضرورى من النظام الشامل . ونفس فاوست معلقة بين الرب والشيطان ، موزعة بين الايمان والشك . وطبيعتها المزدوجة تجمع بين الروح والمادة ، وجهدها الفانى يسعى الى الحقيقة الخالدة ، حتى تتبين أن خلاصها الوحيد يكمن فى شقائها الدائم وسعيها المتصل :

لأن من يسعى ويجاهد على الدوام ،
هو وحده الذى ستكتب له النجاة

(١١٩٣٦ ـ ١١٩٣٧)

(القسم الثانى ـ الفصل الخامس)

واذا كانت هذه هى مأساة فاوست ، فان الشيطان ، وهو الروح النافية المتمردة من الأزل ـ لا يخلو كذلك من المأساة : انه يعرف مقدما أن الله أقوى منه ، وأن الحياة تنتصر على الموت ، والخير يتفوق دائما على الشر ، والوجود على عدم الوجود . ومأساته الحقيقية أنه يعرف ذلك ولا يستطيع أن يغيره . ولهذا فهو لا يملك حيال هذه المأســـاة سوى السخرية من نفسه !

ان الشيطان (مفيستو) لا يعرف شيئا عن انقسام النفس عنـد فاوست الى نفسين كل منهما تعاند الأخرى وتصارعها . فهو يسلط قوته وأساليبه السحرية على تلك النفس الأرضية الجائعة الى اللذة والحياة ، الباحثة عن اللحظة التى يمكنها أن تقول لها تريثى قليلا فما أجملك . والشيطان لا ينفى بالعقل فحسب ، بل يوقع فاوست فى المآزق والآلام ، ويغويه بالشهوات والأوهام ، ويجذبه دائما الى الضعة والانحطاط لعله أن « يفترس التراب بلذة » ، ولعله أن يخدع ويخيب أمله فيهزأ به ويسخر منه . انه يدفع فاوست بكل وسائل السحر وقوى الشر الى تحطيم نفسه ، ويجعل من جوع الحياة الذى يحس به جوعا الى المادة ، ويتركه بعد كل مغامرة هامدا متعبا ، أو ظمآن جائعا يتوق عبثا الى الرى والشبع . كل لحظة عاشها فاوست بملء كيانه وخيل اليه

أنه عايش فيها المطلق يردها الشيطان الى موضعها العادى المشروط فى نيار الزمان . ولكنه يجهل فى غمرة تفوقه العقلى أن جوع فاوست الى الحياة وايمانه بها وشوقه اليها انما هو صورة أخرى من ايمانه بالله . والشيطان لا يستطيع ولا يريد أن يفهم ذلك أو يصدقه . ومن هنا يتفوق فاوست عليه شيئا فشيئا ، وتتضح له عوالم ستظل مغلقة فى وجه الشيطان الى الأبد ، ويحيا تجارب صوفية مشرقة يعجز عن المشاركة فيها حتى يجد نفسه فى النهاية وحيدا مخدوعا ، وهو الذى ظن نفسه أمير الخداع .

هذه العلاقة بين فاوست والشيطان تظهر أوضح ما تكون فى الحلف المشهور الذى عقده معه . فالحكاية المسيحية المأثورة عن هذا الحلف تصوره لنا تعبيرا عن تهور انسان أشاح بوجهه عن الله ، حتى يتمكن بمساعدة الشيطان من التمتع بالحياة الأرضية ، ولو كان الثمن هو بيع روحه للشيطان والجحيم . وفى هذا الحلف الذى صورته الكتب الشعبية فى أواخر القرن السادس عشر ينطوى نوع من الرعب من التجديف على الله ، ونوع من الاعجاب الخفى بالتحدى له ، ينتهى بالضرورة الى أن هذا النهم للحياة يستحق أشد العقاب . ولكن الحلف الذى عقده فاوست مع الشيطان على نحو ما صوره جوته لا يمكن أن يفهم على أنه خطيئة تقترف فى حق الله ، ولا على أساس التفرقة بين الدنيا والآخرة . حقا ان فاوست يعقد الحلف فى لحظة من لحظات يأسه الشامل ووحدته القاتلة ، لحظة يلعن فيها الوجود كله ، ويكفر بكل ما حصله من علم لم يكن الا جهلا وغباء : « وهكذا أصبح وجودى عبئا ، وأصبحت أتمنى الموت وأبغض الحياة » . انه يحس أنه خدع فى الحياة فلم ينل من متعها الحقة شيئا ، ولذلك فهو ينكر عليها كل قيمة ويجردها من كل معنى الهى . فى هذا الجو اليائس الساخط يعقد الحلف بين فاوست والشيطان ، دون أن يؤثر ذلك على شك الأول فى قدرة الثانى لا بل على احتقار كل ما يمكن أن يقدمه له .

ولكن « مفيستو » يخدع فى هذا اليأس المطبق على أنفاس فاوست . انه يظن أنه هو الفرصة المناسبة لكى يسحبه من أنفه فى سراديب المتعة ويضل روحه فى غياهب الحس ، ويبعدها الى الأبد عن مملكة الله . ولكنه لا يعلم أن يأس فاوست ليس الا التعبير السلبى عن شوقه الى الله ، وأن فاوست باحث عن الله لا يتقيد بمذهب أو كنيسة ، ولا يقنع بأن تتجه احدى نفسيه المتصارعتين الى السماء ، لأن الأخرى تطلب الأبدية هنا على الأرض ، وتريد أن تتشبث باللحظة الخالدة على الأرض أيضا. فيأس

فاوست ينبع من سعيه الى المستحيل سعيا لا يهدأ ، حتى يصطدم بذلك الحد الذى يقف عنده الجانب الالهى منه ، دون أن يزهد مع ذلك فى معاودة البحث عن المطلق « هنا » ولا عن الأبد « الآن » . فحلفه مع الشيطان ليس كفرا بالله بقدر ما هو تأكيد لقلق لا ينطفىء لهيبه ، قلق يجعله يحتقر من البداية كل محاولة يبذلها الشيطان ليخدعه بالمتع واللذات . انه يسأله ساخرا :

هل عندك الا طعام لا يشبع
وذهب أحمر كالزئبق ،
لا ينفك يتسرب من يديك ،
وتعب ليس وراءه الا الخسارة ،
أو فتاة تستريح على صدرى
وعينها تغازل جارى ؟
أو متعة المجد الالهى الرائع
التى تختفى وتزول كالشهاب ؟

(١٦٧٨ ـ ١٦٨٥)

صحيح أنه يطلب بنفسه من الشيطان أن يحقق له بعض هذه المتع ، وهذا الطلب نفسه تعبير عن قلقه وتناقضه مع نفسه ، لأنه يؤكد المتعة وينفيها ، ويطلبها ويزدريها فى وقت واحد ؛ يؤكدها لأنه يريد أن يجرب الالهى فى الأرض ، وينفيها لأن الالهى يظل ممتنعا على الأرضى . هذه المفارقة التى تعبر عن مأساة فاوست كانسان ، تظل لغزا يحير مفيستو ، فهو لا يستطيع ـ على ذكائه وصدق أحكامه عن البشر ـ أن يتصور شوق فاوست الى المطلق والمستحيل الا أن يكون نوعا من الوهم ، وفاوست بدوره لا يتصور المتعة والرضا بها الا نوعا من خداع النفس .

هكذا يتحول الحلف الى رهان . فاوست يقسم بأنه لن يرقد أبدا على « فراش الكسل » ، ولن يخدع نفسه بالنفاق أو المتعة :

لئن جاء اليوم الذى أتمدد فيه على فراش الكسل
فلتكن تلك نهاية حياتى ،
لئن استطعت أن تخدعنى بالكذب والنفاق ،
حتى أتوهم أننى راض عن نفسى
فليكن ذلك هو آخر يوم فى عمرى
اننى أنا الذى يراهنك !

(١٦٩٢ ـ ١٦٩٨)

وهو يعلن استعداده للموت اذا حدث أن انطفأ فى نفسه الشوق الى لحظة التحقق الأصيل ، أو اذا شبع من متع الأرض أو قنع بها . وحين يصرح الشيطان بموافقته نجده يزيد من طموحه ويقول :

« لو قلت للحظة يوما
تريثى قليلا ! فما أجملك !
فعندئذ تستطيع أن تقيدنى بالسلاسل ،
وأستطيع أن أهوى الى الموت برضاى !
عندئذ يمكن أن يدق جرس الموتى ،
وأن تكون قد انتهيت من مهمتك ،
الساعة يمكنها أن تقف ، والعقرب يمكنه أن يسقط ،
فهناك يكون زمنى قد انقضى !

(١٦٩٩ ــ ١٧٠٦)

فى هذه الأبيات البالغة الدلالة على مأساة فاوست اعتراف باللحظة . ولكن اية لحظة هى ؟ لا شك أنها ليست لحظة المتعة الحسية التى تنكر لها من قبل وأعلن عن احتقاره لها فى حواره السابق مع الشيطان . فهو يؤكد الآن أن قدوم هذه اللحظة ايذان بموته وبانتهاء مهمة الشيطان . وهو يتهنأ باستحالتها ، ويكاد يعلن عن يأسه من أن تكون فى يوم من الأيام جزءا من الزمن الذى نعيش ونموت فيه . أنه يعدها اللحظة الخصبة الأصيلة ، التى يتركز فيها معنى وجود الانسان كله ، لحظة أن يجتمع الخلود والفناء فى نبضة واحدة ، ويحضران على هذه الأرض فيتعانق الأبد والزوال . وفاوست يشعر سلفا بأن تجربة هذه اللحظة ممتنعة عليه بما هو انسان ، ولكنه يشعر كذلك شعورا حادا بالقلق الذى يعذبه اليها بما هو انسان . أنه يعرف أنه لن يكف عن السعى اليها ، ويعرف أيضا أنها لن تمكنه من نفسها . وبين هذين الطرفين تدور مأساته ، فتتمزق حياته بين البحث عن اللحظة الالهية والاستغراق فى لحظات المتعة الأرضية ، بين اليأس من بعده عن الله ، والشوق الى الاتحاد به ، بين لعنة وجوده وأمله فى الخلاص . وفى هذه المفارقة يجد فاوست نفسه . فهو برغم سعيه الشقى المتصل قد فقد الأمل فى الوصول الى هذه اللحظة السماوية الخصبة ، ويزداد يأسه فيصرخ معلنا استعداده للتخلى عن الله وعن كل معنى الهى لظنه أن الانسان الذى قدرت عليه المأساة فوق الأرض لا سبيل له الى النجاة . وهكذا كلما أراد أن يهب نفسه بكليتها للحظة العابرة الخلاقة ، وجد نفسه مضطرا لتجربة الخطأ والنقص والضياع . وكلما استسلم لتيارها اكتشف أنه يزداد بعدا عن الشاطىء ،

وغربة عن العالم ، ويظل يضرب فى بحر الوجود بلا قصد أو هدف ، ولا وطن أو بيت ، كشلال ماء يسقط فى الهاوية ، مكروها من الله ، أسيرا فى قبضة الجحيم .

ولكن لهذا الرهان العجيب بالنسبة للشيطان وجها آخر ، ذلك أنه لا يجد فرقا بين ما أعلنه فاوست من قبل من حب للأرض وزهد فيما فوقها وما تحتها :

من هذه الأرض تنبع أفراحى ،
وهذه الشمس تشع على احزانى ،
ان استطعت أن أفترق عنهما ،
فليحدث ما يشاء له أن يحدث .
لا أريد أن أسمع شيئا بعد ذلك ،
عما اذا كان الانسان سيكره فى المستقبل أو سيحب ،
أو ان كان هناك فى تلك الأفلاك ،
شىء أعلى أو أسفل .

(١٦٦٣ ـ ١٦٧٠)

وبين ما يعلنه الآن من يأس فى اللحظة الخالدة ، وعذاب من البعد عن الله . لقد صب فاوست فى حواره معه من قبل كل لعناته على الوجود ، فاستنتج مفيستو أن « التريث » الذى يريده ليس الا الراحة التى يشبع فيها من موائد اللذة . انه لا يستطيع أن يفهم شيئا عن تلك اللحظة التى ترمز لحضور الأبد أو تحقق الخلود ، وكل ما يمكنه أن يفهمه هو تلك اللحظة العابرة التى ينتهى عندها كل قلق وعذاب . أما اللحظة المتصلة بالله فستظل غريبة عليه وسيظل غريبا عنها . فهل يدخل اذن فى رهان هذا شأنه ، لن يكسب منه ولن يكسب فاوست شيئا ، بل سيكسبه الله منهما ؟ وهل يدخل فى مثل هذا الفخ ليجد نفسه خاسرا فى النهاية ؟ . أن الشيطان لا يسأل نفسه هذه الأسئلة ولا يمكن أن يسألها . ذلك لأنه يعلم أن الله وحده هو الذى يقرر القدر العلوى لفاوست . ولذلك فقدره الأرضى وحده هو الذى يعنيه ، وهو وحده الذى سيحسب حسابه فى الرهان . ولقد أشار جوته بنفسه الى هذا حين قال (فى رسالة له الى شوبارت فى ١٨٢٠/١١/٣) : « لقد شعرت بالنهاية شعورا صحيحا . فمفيستو لا يجوز له أن يكسب الا نصف الرهان ، وحين يقع نصف الذنب على فاوست ، فان حق « الرب القديم » فى العفو يتدخل على الفور ، ليؤدى الى الخاتمة المرحة للمأساة كلها » . هكذا يصبح الصراع

بين فاوست والشيطان هو الموضوع الرئيسى لهذه القصيدة الكبرى . وهكذا أيضا يصبح للسحر دوره الأساسى فيها . فهو من ناحيته الايجابية يزيد من قدرات فاوست ، ويتيح لذاته المتفردة (أو موناداه اذا تكلمنا بلسان ليبنتز) أن توسع من سلطانها فتضم العالم كله . وأما من ناحيته السلبية فهو يمثل خطرا دائما يتعرض له الانسان الذى ينحدر باستمرار الى هاوية الشيطان ويصطدم بالحدود الموضوعة له بما هو انسان . وتتضح هذه الدلالة المزدوجة للسحر فى القسم الثانى من المأساة بوجه خاص . ففاوست محتاج فى كل ما يصل اليه الى معونة الشيطان ، ومع ذلك فهو يخلق لنفسه بهذه الوسائل الشيطانية التى يتيحها له مفيستو عالما لا قبل للشيطان به ؛ فاوست يستخدم السحر ليجعل من العالم مادة وجوده ، ومفيستو يستغله لاستعباد فاوست وجذبه الى أعماق هذه المادة . ولكن مهما انحدر فاوست الى الدرك الأسفل من تجاربه المادية فانه يظل هو الذات الكاملة (الانتلخيا) المتصلة بالله القريبة من منبعها الأصيل . ولكن هذا القرب وذلك الاتصال لا يتم الا على نحو تراجيدى . لأن فاوست لا يستطيع أن يصل الى هذه الذات المتحققة بالله الا عن طريق الشيطان ووسائله السحرية التى تعود فتجذبه الى أعماق المادة وتوقعه فى شباكها . وكلما أقام الشيطان هذا الجسر المسحور ، كان السحر ابتعادا عن الله ، وحيثما تكشفت لفاوست حقائق جديدة أو وقع فى أخطاء جديدة ــ وكلاهما لا ينفصل عن الآخر ــ كان الشيطان هو الذى يدفعه اليهـا . فمفيستو هو الذى يعرف مفتـاح الطريق المؤدى الى الأمهات (سنعود الى هـذه الكلمة فيما بعد !) وان كان هو نفســه لا يستطيع أن يسير على هذا الطريق ، وهو الذى يمكن لفاوست من الاتحاد بهيلينا ، رمز الجمال المطلق والأنوثة الخالدة ، وهو الذى يقود جيوش الأرواح التى تمكن الملك من كسـب الحرب ومكافأة فاوست باهدائه شاطىء البحر ليقيم عليه مستعمرته ، وهو الذى يهيىء الأسباب لاقامة هذه المستعمرة وكل ما ينشئه عليها فاوست . غير أن كل عمل يقوم به فاوست بمساعدة الشيطان ينقله الى عالم يتعذر على هـذا الأخير أن يطرقه . ان مفيستو ، بغير وعى منه ، هو الذى يساعد فاوست على الوصـول الى الله . وما ليلة « ڤالبورج الكلاسـيكية » ولا « هيلينا » وحلمه الأخير عن السيادة والشعب ، سوى حقائق هذه النفس الفاوستية التى لا تكف عن السعى والخلق ، والتى لا يمكن أن تقاس بمقياس الشيطان . ولكن مأساة فاوست تكمن فى أن كل أعماله صائرة الى الزوال ، وان ارتقاءه فى سلم التطهر والنقاء مرتبط بسحر الشيطان ، وأن أخطاءه الرائعة ، واقعية كانت أو خيالية ، تظل دائما

هى أخطاء **الانسان المسكين** ، كما يقول جوته فى خطابه الذى سبقت الاشارة اليه . ولكن مأساته فى أن كل ارتفاع وسمو يرقى اليه انما يحفر تحت قدميه هاوية جديدة ، تجعل نفسه نهبا لقسوة السحر ورعبه . انه يرى ألا مفر له من الالتجاء الى هذه الأساليب المفزعة ، طالما هو ينشد المستحيل ويبحث عما لا سبيل الى البحث عنه بالوسائل البشرية المألوفة . لقد حاول عن طريق السحر أن يسيطر على ما يتفوق على عالم الانسان ، وأن يحقق اللحظة السماوية هنا على الأرض . ولكنه كان يضطر دائما الى الاعتراف بأن السحر هو الذى يجعله فى كل مرة يرتطم بحدوده الانسانية التى تهور فحاول أن يتخطاها . انه يعبر عن ذلك فى الجزء الثانى من المأساة عندما يقابل « الهم » فيقول :

ما زلت أكافح دون أن أبلغ الحرية .
لو أننى استطعت أن أبعد السحر عن طريقى ،
وأنسى الرقى والتعاويذ كل النسيان ،
لوقفت أمامك ، أيتها الطبيعة ، رجلا فحسب ،
ولاستحق ذلك الجهد ، أن أكون انسانا !
(١١٤٠٣ ـ ١١٤٠٧)

انه هنا يسجل مأساة حياته كلها ، ويكتشف كيف أخطأ وفيم أخطأ . فهو لا يذكر تلك القوة الخفية التى كانت ترفعه فوق مستوى البشر ، وانما يعترف فى آخر المطاف بأنه عاش ضحية الأرواح التى ناداها ، ووقع فى شباك الأشباح الشريرة التى جذبته الى عالمها . لقد عاش منذ أن وقع الحلف مع الشيطان فى عالمين ، ونظر الى الأشياء بنظرتين . ذلك لأنه كان يراها دائما فى ذلك الضوء الشاحب بين الشبح والواقع ، وبين المظهر والحقيقة . واذا كان يصرخ الآن باسم الحرية ، فهى صرخة تنطلق بعد فوات الأوان ، فى اللحظة التى يقبل الموت فيها عليه ، وتحيط به الشياطين التى لم يدعها اليه . واذا كان الهم سيعمى عينيه بلمسة منه ويسلبه عالم الموضوعات الخارجية ، فانه سيتيح له أن يدخل عالمه الباطن « ففى الباطن وحده يلمع النور الساطع » . وستظل ذاته المشتبكة بالعالم ، الغارقة فى أسر المادة والقوة ، هى الذات التى لا تكف عن السعى والمجاهدة حتى تلفظ النفس الأخير : « ما زلت أكافح دون أن أبلغ الحرية » وها هى فاعليته الحقة تنبع الآن من وجدانه ، لا من استسلامه لغوايات العالم . ان الموت يفاجئه فى اللحظة التى ينتزع فيها الأرض من مخالب البحر ، ليقيم عليها أرض شعب حر ، ويحقق عليها الجماعة الانسانية السعيدة . أتكون هى اللحظة الأبدية السامية

التى يصـــل اليها قبل أن يعبر جسر الموت الكئيب ؟ ها هو ذا الموت يأتيه وهو فى ذروة الأمل والفعل والحياة ، بعد أن زهد فى العالم وتخلى عن الســـحر . فهل تكون هى لحظة الفعل النقى الذى يعلو على كل ما هو أرضى ؟ وهل تكون هى اللحظة التى خاطبها بقوله « تريثى قليلا فما أجملك » ؟!

تصل المأساة الى قمتها ثلاث مرات فى ثلاث مآس متوالية : مأساة جريتشن ، الفتاة الطيبة ، المذنبة البريئة . ومأساة هيلينا ، مثل الجمال بل مثال المثل . ومأساة فاوست حين يموت وهو الحاكم الذى لا يزال يسعى الى التشبث بالعالم والسيطرة عليه .

والمعروف ان مأساة جريتشن من الأصول الأولى للعمل الشعرى الكبير . ففى حكاية الفتاة « الطيبة البريئة » التى يحبهـــا الســـاحر فاوست ثم يتخلى عنها ليعانى ندم الخائن اصداء من قصة حب جوته حين كان يطلب العلم فى شتراسبورج لفردريكه بريون . ولكن الدافع الحقيقى الذى حرك فكرة فاوست كلهـــا فى نفســـه هى قضـــية الفتاة « ســـوزانا برانت » التى قتلت طفلهـــا خوفا من العار ثم قبض عليها فى سجن قريب من بيت أسرة جوته وشغلت دوائر القضـــاء فى فرانكفورت كما شغلت المحامى الشاب وبعض أفراد أسرته حتى أعدمت فى الرابع عشر من يناير ١٧٧٢ . هزت مأساة البريئة المذنبة قلب جوته الشاب هزة عنيفة . ومن حقنا أن نقول ان فى معالجتها نوعا من الاعتراف الذاتى والندم على محبوبة الشباب التى تخلى الشاعر عنها بغير ذنب جنته . أن فاوست الذى أغوى « جريتشن » وحال الشيطان بينه وبين انقاذها يجرب أقصى ما يستطيع الانسان من احساس بالذنب وتعاطف مع التعساء ، وهى أشياء لا يفهم عنها روح الأرض الذى يتجلى له ولا الشيطان نفسه شيئا . ليس فاوست هنا ذلك الساحر العملاق الذى يتأله ويريد أن يتخطى حدود الوجود ، بل الانسان الذى يتعذب عذابا لن نصادفه فى المأساة كلها بعد ذلك ، ويحترق بنار المعرفة حتى يصل الى قمة اليأس حين يهتف : « آه يا ليتنى ما ولدت » !

ومأساة جريتشن تدور بين نقاء الحب ونشوة الجنس . فالحب يهب القلب احساسا مباشرا بنعمة اللحظة ، وكأنه عطية الله للبشر . غير أن هذه اللحظة فانية . فهى تحمل فى نفسها شوكة النقص والتناهى. وفاوست يتعذب لأنه لا يلبث أن يكتشف أن هذه اللحظة التى يحس بخلودها أن هى الا لحظة عابرة ككل لحظة سواها . واللهب الخالد الذى

يحس به يحيله الشيطان الى كذب وخداع ، ويكشف عنه قناعه فاذا هو متعة الحواس ووهم الجنس . انه ، فى أول لقاء له مع جريتشن (مارجريته) يمسك بيديها فترتجف ويقول لها :

آه لا ترتجفى ! دعى هذه النظرة ،
دعى قبضتى على يدك تقول لك ،
ما لا يفصح عنه اللسان ،
أن نهب أنفسنا للحب ونحس ببهجة
لا بد أن تكون خالدة !
خالدة ! ــ لأن انتهاءها معناه اليأس .
لا ليس لها نهاية ! ليس لها نهاية !

(٣١٨٨ ــ ٣١٩٤)

هذا الشعور اللامتناهى باللحظة الخالدة ، هذا الاحساس بأن لحظة الحب هى التى توحده بالمحبوب ، وتنقله الى قلب الحياة ، هو الذى ينقضه مفيستو ويجرده من معناه ، ولا يرى فيه غير المتعة والغواية ، فى حين يرى فيه فاوست نعيم السماء على الأرض .

ويزداد احساس فاوست بالخطيئة فى حق جريتشن ، ويعرف أنه هو الذى ساقها الى مصيرها الحزين ، وأن حبه النقى هو الذى دفعها الى اثم لا يمكن أن يغفره لها البشر ، ولا يستطيع هو أيضا أن يغفره لنفسه . أن الشهوة والقلق هما اللذان دفعاه على ذلك . ولكن هل الحب حقا مجرد قناع للشهوة ؟ هل الوفاء وهم يخدع الانسان به نفسه ؟ ان فاوست ينحدر شيئا فشيئا ، والشيطان يشحذ كل أسلحته الجهنمية ليضله ويجرده من تأنيب الضمير . ولكن الجواب على السؤال السابق لا يأتى من الشيطان ، وانما نحس به فى المشهد الأخير من المأساة ، وجريتشن التى أصابتها لوثة الجنون تنتظر فى زنزانتها تنفيذ حكم البشر عليها ، حين يقول الشيطان : لقد هلكت ! فيجيب صوت من السماء : لقد نجت !

لقد سقطت جريتشن فى تعاسة الذنب والخطيئة . انها تعرف ذلك عن نفسها ، ولكنها على الرغم من خطاياها تحيا فى فلك لا يدركه الشيطان . انه لا يقدر على الاقتراب منها ــ وان كان يتسبب عن بعد فى أذاها ــ ولكن الرب يغفر هذه الخطايا ، لأنها نبعت من الحب :

ومع ذلك فكل شىء دفعنى اليه
كان يارب خيرا ، آه ! وكان جميلا !

وفاوست أيضا يعرف أنه هو الذى دفع جريتشن الى هاوية من الغواية والخطيئة لم تعرف ببساطتها ونقائها كيف تحمى نفسها من التردى فيها . ولكنها ليست مجرد تجربة أدخله الشيطان فيها فسقط، بل هى كذلك الطرف المقابل للشيطان ، « وأول وأسمى متع الشباب التى طالما حرم منها » . غير أن لهيب الحس الذى أشعله فيه الشيطان، يضىء بشرارة حب الهى . والعاطفة التى ساقته الى الشر واليأس تنطوى على وسيلة الخلاص منها على يد المرأة التى ستهديه الى السماء . فمأساة جريتشن بالنسبة لفاوست اذن غواية وهداية ، نقمة ونعمة ، عذاب الشهوة التى لم تشبع ، وفرحة الخلاص التى ستتحقق . وهذه الطبيعة المزدوجة فى التجربة التى يواجهها فاوست تقابل طبيعته المزدوجة التى تتصارع فيها نفسان تتشبث احداهما بالأرض وتتطلع الأخرى الى السماء ، كما أن أخطار المادة التى يتعرض لها لا تستطيع أن تحطم جوهر الحب النقى ولا أن تقتل فيه طفولة القلب التى تحافظ رغم كل شىء على براءتها وسعادتها .

ومع ذلك تظل اللحظة الخالدة الخصبة ، التى تتجلى فيها الحقيقة العالية تجليا مباشرا ، هى المشكلة الأولى فى حياة فاوست . ولكن هذه المشكلة التى عرضت فى الجزء الأول من المأساة على نحو ذاتى وتجريبى، تقابلنا فى الجزء الثانى فى صورة رمزية وأسطورية . فالتناول هنا قد انتقل من الخاص الى العام ، لأن التخصيص والتنويع من صفات الشباب (على حد تعبير جوته نفسه فى حديثه مع ريمر فى عام ١٨٣١) . والرمزية عند الشاعر ،ومعناها أن يتحرل الجانب الالهى الى صورة ، بحيث يظل فى هذه الصورة فعالا الى أقصى حد وبعيدا وممتنعا الى أقصى حد أيضا . انه الآن شىء لا يمكن التعبير عنه بلغة أو لسان . كل ما يحدث فهو رمز وتشبيه ، فالواقع لابد من النظر اليه على أنه رمز والصور الشعرية هى فى الحقيقة صور تعكس تلك الرموز . لم يعد الأمر مقصورا على التصوير المباشر لنفس فاوست الحائرة فى علاقتها بالله والعالم والحقيقة ، بل نحن الآن — ولنعد الى الكلام بلغة ليبنتز — فصاحب هذه « الموناده » الجبارة أو هذه الذات الفردة التى لا تكف عن السعى والشوق والقلق فى عوالم مختلفة تعكس آمالها وامكانياتها وحدودها . لا بل أن هذه الذات الفردة قد أصبحت ظاهرة أولى أو فكرة أفلاطونية لا يمكن أن نصل اليها الا عن طريق الانعكاسات التى تظهر فيها ، مثلما يستحيل على العين أن تدرك الشمس نفسها فتكتفى بانعكاساتها فى الألوان والمرئيات أو على سطح الماء .

حقا أن فاوست يرتفع فى القسم الثانى فوق السحر وأساليبه ، كما يرتفع فوق الخطيئة التى جناها من حبه القديم ويصل بالفكر والواقع الى آفاق من العالم أوسع وأشد نفاذا وتأثيرا من تجاربه الذاتية فى القسم الأول . وليس الأمر هنا أمر تطور فى شخصية فاوست فحسب ، بحيث يصل الى درجة من الكمال والاشراق والبصيرة لم يستطع أن يبلغها من قبل . فالحقيقة أن مأســـاته تزداد عمقا بازدياد قوة الســـحر وخطره وامتداده الى آفاق أسطورية وروحانية لم يصل اليها من قبل . وهل هناك مشهد أكثر فزعا ورهبة من رؤية فاوست العجوز فى نهاية المأساة ، تحيط به أرواح الشياطين من كل جانب ، وتدفعه الى اقتراف ذنب مروع بتدمير بيت صغير يسكنه عجوزان آمنان (فيلمون وباوكيس) لمجرد أنه يعطل مشروعاته العمرانية ؟ وهل هناك دليل على فظاعة مأساة هذه النفس التى لا تمل السعى والجهاد والخطأ ، من أن « الهم » يطفىء نور عينيه فى النهاية بينما هو يشرف على حفر قناة ولا يعلم أن الأرواح تحفر قبره ؟

أن النفسين لا تزالان تتصارعان فى صدره . احداهما تتشبث بالعالم فى لذة الحب العارمة والأخرى ترتفع فى شوق لا يشبع الى نعيم الجدود الأعلين . كل شىء يدل على أن فاوست لا يزال يتطلع الى اللامحدود فيصدمه وجوده المحدود . صحيح أن نفسه قد ازدادت عمقا وبصيرة ورحابة أفق ، ولكن مأساتها ازدادت كذلك حدة وقسوة ووضوحا . ان العجوز الذى يريد الآن أن يستعمر الأرض ويبنى حياة مثالية « لشعب حر على أرض حرة » لا يتورع عن التسبب فى تدمير عالم مثالى صغير ، وتحطيم كوخ مسالم يسكنه عجوزان على حافة القبر . والمشروع الضخم الذى يقدم عليه بانتزاع الأرض من البحر لتعميرها لصالح المجموع يقوم على قرصنة ثلاثة من أتباع الشيطان الأقوياء . فاوست لا يزال يبحث عن لحظة سعيدة خالدة يستطيع أن يقول لها : « تريثى قليلا فما أجملك » ولكنه يسعى اليها بوسائل السحر والشر ، ويزيدها بعدا عنه فى كل لحظة . هذا الهدف الأخير الذى يسعى اليه فاوست تعبير عن سعى الانسان الذى لا يمكن أن يصل الى الهدف الأخير ، لأن الانسان قد كتب عليه أن يعيش فى تناقض متصل بين شوقه غير المحدود وبين قدرته المحدودة .

هذه اللحظة السامية الخالدة التى ظل طول حياته يسعى اليها ويقع فى سبيلها فيما لا نهاية له من الأخطاء والذنوب ينظر اليها مفيستو نظرة ساخرة ويسميها « اللحظة الأخيرة ، الرديئة ، الفارغة » . انها فى رأيه

قد تحمل للانسان متعة مؤقتة ، ولكنها فى النهاية دليل على انخداعه بالأوهام .

حقا أن فاوست الذى يفاجئه الموت مختلف كل الاختلاف عن فاوست الذى عقد الحلف مع الشيطان . ولكن جوهر مأساته لم يتغير : فالصراع لا يزال يدور بين نفسيه ، والرغبة الشيطانية غير المحدودة لا تزال تصطدم بالقدرة البشرية العاجزة ، والبحث المخلص عن الله (فهو لا يزال عبد الرب كما قال عنه الاله العجوز !) تضله الشهوة العارمة ، وتوقعه على الدوام تحت سطوة الشيطان . كتب عليه أن يخطىء ما دام يواصل السعى ، وكتب عليه أن يحمل تناقض الوجود ، ما دام يخدم الرب والشيطان ، ويحاول أن يرضى الجسد والروح فى آن واحد .

ان مأساته اذن هى مأساة الانسان نفسه ، الذى يعيش فى تناقض مستمر بين الحس وما فوق الحس ، والأرض والسماء ، والنعيم والشقاء ، والمحدود وغير المحدود ، واليأس من الحياة والايمان بالحياة ، والقرب من الله والبعد عنه ، وان كانت مأساته تزداد مع كل تجربة عمقا وتطرفا . فكل معرفة جديدة يكتسبها لتقربه من الحقيقة تزيده عنها بعدا ، وكل قوة أو سلطان يبلغه عن طريق السحر يزيده وحدة وانفرادا ، وكل متعة يجربها تباعد بينه وبين « اللحظة الخصبة الخالدة » .

كان فاوست قد وعد الشيطان عند توقيع الحلف معه انه ان قال ذات يوم للحظة تريثى قليلا فما أجملك فان ساعته تكون قد انتهت وله أن يقبض روحه كما يشاء . وقد ظن مرات عديدة ان هذه اللحظة قد جاءت . ولكنه كان ظنا فحسب ، سرعان ما أكده الذنب والحسرة والندم. لم تأت هذه اللحظة الفانية الخالدة أبدا ، لأنه لم يكف عن السعى والشوق والحياة . ولذلك استحق أن تمد العناية يدها فتجذبه اليها فى النهاية ، وتوحد بين نفسيه المتنازعتين بالحب والحنان . هذه الوحدة الصوفية لا يمكن أن تتحقق الا بالسعى المستمر ، فالذى يسعى « هو وحده الذى يكتب له الخلاص» ، والذى يكابد ويشقى ولا يتريث ، هو وحده الذى يصل الى لحظة لن يحتاج أن يقول لها « تريثى قليلا » لأنها ستكون هى لحظة الجمال والسعادة والخلود ! وليس مصادفة أن تقوم المرأة بهذا الدور فتصبح هيلينا هى رمز بلوغ الانسان مرتبة الألوهية عن طريق الجمال ، وجريتشن هى رمز خلاصه عن طريق الحب ، ذلك لأن الأنوثة الخالدة ، كما يقول آخر بيت فى المأساة ، تجذبنا اليها على الدوام ...

ما هى اذن هذه اللحظة التى يطلب منها أن تتريث ؟ هى لحظة

الاشباع الدائم والتحقق الكامل الذى لا يعرف شوقا جديدا ولا رغبة جديدة . هى لحظة ربما أحس فاوست (احساسا غامضا ولا شك) باستحالتها فى الزمان ، وتناقضها مع طبيعة الحياة . فلقد جرب الشيطان معه كل وسيلة ، وأدخله فى كل تجربة يمكن أن تهيىء له اللحظة التى « تتريث قليلا » ، بغير أن يفلح فى ارضاء شوقه القلق . وليست محاولات مفيستو معه فى «حانة أورباخ » فى « ليبزج » أو فى مطبخ الساحرة أو فى ليلة قاربورج ، ولاتجربته الأليمة مع جريتشن غير جهود يائسة لخلق هذه اللحظة التى يريد لها أن تتريث حتى يروى ويشبع ويكف عن السعى والشوق والعذاب . ويواصل الشيطان محاولته فى القسم الثانى — على صورة أعلى وفى آفاق أرحب — ولكن المحاولة تخيب . فظهور فاوست فى بلاط القيصر ظهور من يصنع المعجزات وينقذ المملكة من الافلاس والهزيمة ، قد يرضى غروره ولكنه لن يرضى شوقه ، والجمال المطلق الذى رآه فى صورة هيلينا ، لا بل فى زواجه بها وانجابه منها ذلك المخلوق الشاعرى العجيب « أويفريون » الذى لم يكد يدب على الأرض حتى راح يشتاق للعودة الى السماء — وكأنه نفس فاوست فى جسد طفل ! — ، كل هذا لم يشبع الدافع الفامض لديه . وصراعه الأخير مع الواقع ، وكفاحه لتعمير الأرض من أجل « شعب حر سعيد » ربما أرضى فيه نزعة الخير والحكم والتسلط والفعل المستمر ، ولكنه لم يفلح كذلك فى أن يرضيه الرضاء الكامل ، ولم يخلق له تلك اللحظة البعيدة المرجوة . لقد ظل يخوض كل هذه التجارب دون أن يستقر أو يستريح . وها هو ذا يعبر عن ذلك فى نهاية المأساة بقوله :

كل ما فعلته أننى انطلقت أجرى فى العالم ،
كل متعة أمسكت بها من شعرها ،
وكل ما لم يرضنى ، تركته يفلت منى ....

تشبثت يده اذن بكل شىء ، تركت كل شىء يفلت منها . لم يجد شيئا يمكن أن يقول عنه انه ملكه ، أو يزعم أنه هو « ختام الحكمة » وفصلها . وها هو الآن شيخ عجوز يخيل اليه أن « الفعل المحض » هو الذى يتيح له أن يقول للحظة : « تريثى قليلا فما أجملك » ! فهو قد أصبح حاكما على مملكة ، كما وهبه القيصر أرضا يعمرها ويكفل فيها المسكن والعمل والغذاء « لشعب حر على أرض حرة » . وهو يملك الآن قصرا يطل منه على الطبيعة العظيمة . ولكن هل أرضاه هذا ؟ ان مفيستو يتوهم أنه قد حقق كل شىء فلم يبق لديه ما يطمع فيه ، وهو يريد أن يهنئه فاذا بفاوست يقول ساخطا :

وهكذا أتعذب أشد عذاب :
الثراء يجعلنا نحس بما نفتقر اليه .

لم يتغير فاوست اذن ! ما زال كما قال عن نفسه فى شبه اعتراف افضى به الى « الهم » :

انه يجد العذاب والسعادة فى مواصلة السعى ،
فى كل لحظة لا يرضيه شىء !

لقد اكتشف أن الفعل أيضا له حدوده ، وأنه لم يستطع أن يحل مشكلة حياته ، لأنها لا تحل من الخارج أبدا . ولقد استطاع الحب والسحر والقوة أن تمنحه لحظات شعر فيها بالرضا والسعادة . ولكن هذه اللحظات لم تدم ، ولذلك فلم تستطع أن تحقق حلمه فى اللحظة الخصبة الكاملة . ذلك أنه كان يخرج من كل تجربة مر بها ـ سواء كان ذلك فى المونولوج الأول الذى عبر فيه عن ضيقه بحياته أو فى حديثه الأخير الذى توهم فيه أنه وصل الى أسمى لحظات حياته ـ بحقيقة تلازمه على كل مراحل الطريق : تلك هى فناء الحياة وقصورها وتناهيها. ولذلك فلم يضعف احساسه بالألم الكونى ، بل ازداد مع كل تجربة ألما . وبقيت الحياة كما كانت مشكلة لا تحل !

هذا هو فصل الحكمة :
لا يستحق الحرية ولا الحياة
الا من يقتحمها كل يوم .
وهكذا يقضى حياته النشيطة
طفلا ورجلا وشيخا
والخطر يحدق به من كل جانب .
أريد أن أعيش كى أرى هذا الزحام
وأقف على أرض حرة . مع شعب حر .
هناك يحق لى أن أقول للحظة : ـ
تريثى قليلا فما أجملك !
عندها لا يمكن لأيامى على الأرض
أن يضيع أثرها فى خضم الزمان .
وها أنا ذا الآن أذوق أسمى لحظة
وأستشعر تلك السعادة السامية .

(١١٥٧٤ ـ ١١٥٨٦)

(القسم الثانى ـ الفصل الخامس)

كانت تلك آخر كلمات خرجت من فم فاوست . لقد ظن أنه يستشعر مقدما طعم اللحظة السامية ، بل أسمى اللحظات جميعا . ولكنه كان مجرد ظن فحسب ، جال فى خاطره وهو على عتبة الموت . فلم تستطع قوة أن تضع حدا لشوقه الى الحياة ، ولم يستطع شيء غير لحظة الموت أن يهبه اللحظة الأخيرة التى يتريث فيها . ولولا أن الموت عاجله لاحس من جديد بخيبة الأمل فى الفعل ، ولعرف أنه لن يستطيع أن يمنحه كل ما كان ينتظره منه .

انه ينتهى راضيا مطمئنا ، فيخيل له الوهم والعمى أنه يشرف على حفر قناة تفيد الشعب الحر ، بينما هو يشرف على حفر قبر يضم جسده العجوز الفانى . واذا كانت تجاربه الكثيرة لم تفلح فى اشباع روحه فانها لم تنجح كذلك فى أن تجعله يخلد الى اليأس أو خيبة الأمل . ومع ذلك فلعلها قد أفلحت فى أن تخلق لديه ذلك الرضا الوحيد الذى لا يأتينا الا من الباطن ، ويهبنا الايمان بالحياة فى مجموعها ، والثقة بأن أيامنا التى قضيناها فى البحث والشوق والاجتهاد لا يمكن أن تضيع فى خضم الزمان . ومن ثم فقد استطاع أخيرا أن يجد أو يوهم نفسه بأنه وجد تلك اللحظة التى يحق له أن يقول لها : تريثى قليلا فما أجملك !

ولكنها ليست لحظة دائمة ــ ولعل هذا التناقض فى التعبير قد اتضح الآن ! ــ بل لحظة تفرض على الانسان أن يقتحمها ويغزوها فى كل مرة ، وتضطره أن يهتف بها كل حين : تريثى قليلا ! وان كانت لا تتريث أبدا !

هل تعرف البلد البعيد؟

حول أغنية "منيون" لجوته

هل تعرف البلد الذى يزدهـــــر فيه الليمون ،
فى الشجر المعتم تتوهج ثمار البرتقال الذهبية ،
ريح ناعمـــــة من الســـــــماء الزرقـــــاء ،
شجرة الريحان ساكنة والغار عال . أتعرفها حقا ؟

الى هنـــاك ! الى هنـــاك

أود أن أمضى معـــــــــك يا حبـــــيبى .

* * *

هل تعرف البيت ؟ على أعمدة يستقر سطحه
القاعة تلمع والمخـــــــــــدع يتـــــألق ،
وتماثيل المرمـــــر تقف هنـــاك وتنظـــر الى
ماذا فعلوا بك ، يا طفلتى المســـــــــكينة ؟
أتعـــــرفه حقـــــــا ؟

الى هنـــاك ! الى هنـــاك

أود أن أذهب معـــــــك يا من ترعـــــــانى

* * *

هل تعرف الجبل ودربه الملفوف فى السحاب ؟
الدابة تبحث عن طريقهـــا فى الضـــــباب ،
فى الكهـــوف يسكن أبنـــــاء التنين الكبار ،
الصخر يهوى ومن فوقـــــه الطوفـــــان ،
أتعرفه حقـــا ! الى هنـــاك ! يمضى طريقنا !
آه أيهـــــــــا الأب ، دعنـــــــــا نذهب !

أغنية انتقلت من فم الى فم وتجولت من لغة الى لغة ، وتلقفتها أصابع الملحنين والعازفين حتى كادت تصبح ملكا للمغنين فى الطرقات والحارات . انشدتها فتاة مسكينة طوت صدرها على سرها المحزن الرهيب ، وضمها الحنين الذى ظل يشغل حياتها المعذبة القصيرة ، حتى طواها الموت ، سر الأسرار . لم تعرف الأجيال المتعاقبة التى سحرتها الأغنية ان كانت تعبر عن حنين صاحبتها التعسة « منيون » الى الجنوب ، بلد الدفء والنور ، أم تعبر عن شوق الشاعر الذى أنشدها على لسانها فى روايته

الكبرى « ڤيلهم ميستر » . واختلف الشراح حول هذا البلد الذى تزدهر فيه أزهار الليمون ، ويتوهج البرتقال الذهبى ، وتهب الريح الناعمة من السماء الزرقاء ، وتقف أشجار الغار ساكنة شامخة . قالوا ان هذا البلد لابد أن يكون فى الجنوب ، وأن هذه الأشجار والثمار والسماء الصافية لا تكون الا فى ايطاليا ، بلد الدفء والفن والنور ، الذى ما برح أبناء الشمال العظام يحنون اليه ويهرعون الى أحضانه ، من رسامهم المجيد « دورر » الى شاعرهم الأكبر جوته . ولم يكن من العسير عليهم أن يربطوا بين شوق الفتاة الصغيرة وبين شوق الشاعر الذى « هرب » ذات صباح من بلاد الضباب الى بلاد الشمس وسجل مشاعره عنها فى رحلته الايطالية . ولم يكن من العسير أيضا أن يجدوا فى حياته النفسية ما يؤيد ظنهم ، وفى حياته القلقة الشغوفة بالأسرار ما يبرر حبه للشمس وشوقه الى النور .

وانتقلوا الى المقطوعة الثانية من القصيدة ، فلم يعدموا دليلا على فرضهم وان صادفتهم مع ذلك مشكلات لم يهتدوا فيها الى حل . فالفتاة المعذبة تسأل حبيبها وراعيها الذى يكبرها بأعوام كثيرة ويربطها به حب عجيب : هل تعرف البيت ؟ ثم لا تزال تصف هذا البيت حتى يساورنا الشك فى أن يكون بيتا كسائر البيوت التى نعرفها ! ان سطحه يستقر على أعمدة ، والردهة تلمع بالنور ، والمخدع يتألق . والتماثيل المرمرية واقفة هناك تنظر اليها وتسألها فى اشفاق : ماذا فعلوا بك ، يا طفلتى المسكينة ؟ فأى بيت هذا الذى تتكلم فيه تماثيل المرمر ويضىء كل شىء ، وتسكن كل حركة كأنما يغمره هدوء الأبد والخلود ؟ هل يمكن أن يكون بيتا يزوره الانسان ويلح على زيارته ؟ وماذا يفعل هناك وكل شىء يتألق بنور كأنه لم يخلق لعيون البشر ، وتغلفه أسرار لا يقوى عليها البشر ؟ وهذه التماثيل المرمرية ، ما الذى جعلها « تقف » هناك كأنها تنتظر الفتاة المسكينة ، لا لتضمها وترعاها وتتعهد شبابها ، بل لتسألها السؤال الأخير الذى لا يبدو له جواب : ماذا فعلوا بك يا طفلتى المسكينة ؟ هؤلاء الذين فعلوا بها ما فعلوا ، هؤلاء الذين ظلموها هذا الظلم الذى حرك حتى تماثيل المرمر ، أين هم وما شأنهم وهل يمكن أن ينتموا الى نفس العالم الذى تقف فيه هذه التماثيل ؟ « يقف ، ويسكن ، ويستقر » ، لمعان وتألق ونور يغمر كل مكان ، تماثيل واقفة صامتة تنظر فى اشفاق وتسأل عيونها عن الظلم الذى لحق بالطفلة التعيسة . أين يكون هذا كله ؟ فى أى بيت ؟ وفى أى مكان ؟ أتراه رمزا وراء كل البيوت وكل الأمكنة ؟

على أن الشراح حين انتقلوا الى المقطوعة الثالثة والأخيرة من القصيدة

واجهتهم الحيرة ، وراحوا يلفون حولها ويدورون ، محاولين أن يحشروها فى نسيج تفسيرهم لها كتعبير عن الشوق الايطالى فى نفس الشاعر والفتاة . وأغلب الظن أنهم كانوا يعترفون بأنه تفسير لا يكفى ، وأن الأبيات الخمسة الأخيرة أصابتهم برعشة غريبة لا يمكن أن تأتى من ايطاليا ولا من غيرها من البلاد . فبعد أن وصفت الفتاة الطبيعة والبيت الذى تقصده ، عادت الى الشىء الذى كان ينبغى أن تبدأ به . لقد رجعت الى وصف الطريق المؤدى اليها . ولكن يا له من طريق ! انها تسأل « الأب (لاحظ أنها لا تقول يا أبى بل تقول أيها الأب !) عن الجبل الذى يلتف دربه فى السحاب ، وتتحدث عن الدواب التى تبحث عن طريقها فى الضباب . وبعد أن تصف الجبل وطريق الجبل تهبط فجأة الى الكهوف التى يسكنها أبناء التنين العجائز الذين ينفثون النيران من أفواههم البشعة ، وينشرون الرعب فى كل مكان حولهم . ثم تنتقل الى الصخور التى تهوى ومن فوقها الطوفان ، لترسم صورة من الانهيار الكونى أو ما يسميه الغربيون « بالأپوكاليبسه » على نحو ما صورها سفر أيوب وجاءت فى رؤيا يوحنا . ومع أن الجبل يلفه السحاب ، والطريق اليه غارق فى الضباب ، ومع أن أبناء التنين يسكنون فى كهوفه ويتربصون بكل عابر سبيل ، والصخر يهوى ومن فوقه الطوفان ، وكل شىء يثير الخوف والارتعاش ، ويبتعد عن النور والتألق والسكون الذى رأيناه فى المقطوعة السابقة ــ مع هذا كله فان الطفلة لا تزال تهتف باندفاع : الى هناك ! الى هناك ! انها تقول فى يأس واستسلام ان طريقنا ــ لا طريقها هى وحدها ــ يمضى الى هناك . هو القدر الذى لا مهرب منه ولا نجاة . فلنذهب اذن ولا نتردد . أيكون هذا الجبل بكل ما فيه من صور الفزع هو الطريق الى البلد الذى تزدهر فيه ثمار البرتقال والليمون وتهب الريح ناعمة من السماء ؟ أم يكون هو الطريق الى البيت الساكن الذى تامع ردهته « ويتألق » بالنور مخدعه ؟ وكيف تكون كل هذه الصور المفزعة طريقا وهى نفسها نهاية وهاوية ؟ أم تراها تكون المستقر الأخير بعد أن ترى البلد الذى حنت اليه ، وتطوف بالبيت الذى وجدت من ينتظرها فيه ؟ واذا كان الأمر كذلك فلماذا جاء ترتيب هذه المقطوعة فى النهاية وكان مكانها فى البداية ؟ أيكون خطأ وقع فيه الشاعر أم هو الذى قصد اليه ؟

أسئلة كثيرة توشك ألا تنتهى ! لعل السر الذى يلف القصيدة من أولها لآخرها هو الذى جعلنا نقع فيها بغير أمل فى الجواب ، أو لعل شخصية الفتاة التى تنتشدها والمصير التعس الذى أحاط بمولدها وموتها هو الذى يجعل كل كلام يقال عنها أشبه بالرعشة والارتجاف .

لنحاول اذن أن نفهم القصيدة من « داخلها » فهى الطريقة التى يبدو أنها أسلم من كل طريقة سواها فى فهم الشعر والأعمال الفنية على وجه الاجمال . ولنبتعد ما استطعنا عن كل التفسيرات التى تتذرع بحيـــاة الشاعر والفنان أو تبحث عن مبرراتها فى ظروفه النفسية أو الاجتماعية . فقد تكون لهذه التفسيرات فائدتها المحققة فى القاء الضـــوء على النص الأدبى ، ولكن لا ينبغى أن تكون هى الأساس ونقطة الانطلاق .

القصيدة أغنية تأتى على لسان انسان . وهذا الانسان شخصية فى رواية أو خيط فى شبكة كبيرة من الأحداث والوقائع والشخصيات . فكيف نستطيع أن نفهم الأغنية قبل أن نعرف من هو المغنى ؟ صحيح أن الرواية ربما كانت مجهولة عند معظم القراء ، ولكن هذا لا يجوز أن يمنعنا من الحديث عن هذه الطفلة المسكينة (منيون) التى وقف بها النضج بين براءة الطفولة ، وأشـــواق المراهقة ، وراحت تهب عليها من وراء الزمان والمكان رياح تحمل معها رعشة السر والعذاب (١) .

* * *

نحن نقابل القصيدة فى بداية الكتاب الثالث من رواية جوته « ڤيلهلم ميستر ــ سنوات التعلم » . اننا نحس لأول وهلة كأنها نسمة من عالم غريب ، مستقلة بذاتها عن أحداث الرواية ووقائعها ، غير مندمجة فيها كغيرها من القصائد والأغنيات التى تغنيها هى نفسها أو تنشدها شخصية أخرى هى عازف القيثار العجوز . ان بطل الرواية ڤيلهلم ــ هذا الشاب الذى يتعلم ويبحث عن نفسه فى عوالم المسرح والنبلاء والطبقة الوسطى وتسجل حياته قصة الثقافة والتربية فى القرن الثامن عشر ــ يسمع موسيقى أمام بابه . ويميز صوت منيون التى تغنى فيفتح لها الباب . « ودخلت الطفلة وأنشدت الأغنية التى سجلناها الآن » . أعجبه اللحن والتعبير ، وان لم يستطع أن يفهم كلمات الأغنية . وطلب منها أن تعيد عليه المقطوعات وتشرحها له ، ثم دونها وترجمهـــا الى لغته . ولكن ترجمته ، كما يقول الكاتب ، لم تستطع أن تحاكى الأصل الا من بعيد ، بل ان براءة التعبير قد اختفت منها ، حين ربط بين أجزائها وجعل من لغتها الكسيرة شيئا منسقا متوافقا . لم تستطع الترجمة اذن أن تعكس سحر اللحن الأصيل . كانت الطفلة تبدأ كل بيت باحتفال ورؤعة ، كأنها

---

(١) يستحسن الرجوع الى الرواية الأصلية ، كما يستطيع القارىء أيضا أن يرجع الى مقالة عن أغنية منيون فى هذا الكتاب الذى اعتمدت عليه كثيرا :

Seidlin, Oskar ; Von Goethe zu Thomas Mann, s. 23-37 — Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963.

تريد أن تلفت الانتباه الى شيء فريد فى بابه ، أو تنقل خبرا له أهميته . وفى السطر الثالث زاد الصوت خفوتا وحزنا ، وأخذت تنطق سؤالها : « هل تعرفه حقا ؟ » بنغمة غامضة متأنية ، وتعبر بقولها : « الى هناك ! الى هناك ! » عن شوق طاغ ، كما تقول « دعنا نذهب » فتخرج من فمها تارة متوسلة ملحة ، وتارة أخرى مستحثة واعدة . وعندما انتهت من انشاد أغنيتها للمرة الثانية سكتت لحظة ، ونظرت الى ڤيلهلم نظرة جادة وسألته : « هل تعرف البلد ؟ أجاب ڤيلهلم : لابد أنه ايطاليا . من أين جئت بهذه الأغنية الجميلة ؟ » ــ قالت « منيون » بصوت له دلالته ، وبغير أن تنفى أو تؤكد ما قالته : « ايطاليا ! ان ذهبت يوما الى هناك ، فخذنى معك ، اننى أتجمد هنا من البرد » وعاد ڤيلهلم يسأل ، وكأنه ظفر منها بالجواب الصحيح : « هل كنت هناك من قبـــل ، يا صغيرتى العزيزة ؟ » ــ لكن الطفلة ظلت صامتة ، ولم يستطع أن يستخرج من بين شفتيها كلمة واحدة .

هل رأت « منيون » هذا البلد من قبل ؟ وان صح أن ايطاليا هى بلد الجنوب التى تحن اليها فهل نشأت فيها ورأت عيناها أزهار الليمون وشجر البرتقال الذهبى ؟ ان هذه الطفلة التى تقترب من سن الفتـــاة وما تزال تحتفظ ببراءة الطفولة وأسرارها ، هذا الانسان الغريب الذى تكشف حبه لڤيلهلم فى مناسبات عديدة ، فلم يدر هل هو حب الابنـــة لأبيها وراعيها أم حب الفتاة لحبيبها ، لابد أن تكون لها قصة . وقصتها نعرفها على لسان الطبيب الذى يزورها فى مرضها الأخير ، ويذكرنا (فى الكتاب الثامن من الرواية) بصور من تلك الأغنية القديمة التى حار فى أمرها (فى الكتاب الثالث منها) . لقد خرج الطبيب من عندها وانفرد بڤيلهلم ليقول له ان هذه الطفلة تطوى صدرها على سر لا تريد ولا تستطيع أن تبوح به . ان طبيعة الطفلة الطيبة تكمن فى شوقها العميق لرؤية وطنها ، وشوقها الى ڤيلهلم ، هو الشيء الأرضى الوحيد فيها . كلاهما يمتد بها الى بعد لا نهاية له ، وكلاهما عسير النوال على هذا الوجدان الفريد . لعلها نشأت فى ضواحى ميلانو ، كما يقول الطبيب ، واختطفتها جماعة من الراقصين على الحبال وهى ما تزال طفلة . غير أن المرء لا يستطيع أن يعرف منها أكثر من ذلك ، ربما لأنها كانت لاتزال أصغر من أن تدرك اسم المكان الذى ولدت فيه واختطفت منه ، أو لأنها أقسمت بينها وبين نفسها ألا تكشف لانسان حى عن أصلها ونشأتها . ان الذين عثروا عليها تائهة وراحت تصف لهم بلدها ومسكنها وتتوسل اليهم بالدموع أن يعيدوها الى وطنها أخذوها معهم واعتقدوا أنها لن تستطيع أن تعود اليه

وحدها . أطبق على المسكينة يأس فظيع ، وخيل اليها أن العذراء المقدسة تجلت لها ووعدتها أن ترعاها وتتولى أمرها . ومن تلك الليلة أقسمت قسما مقدسا ألا تثق فى المستقبل بأحد ولا تروى قصتها لأحد بل تحيا وتموت على الأمل فى معونة الله . لم يعرف الطبيب ذلك كله من الطفلة بل جمعه من فلتات لسانها ، وأضغاث أحلامها ، وغرائب اعترافاتها واغتيالاتها ، وتشنجات قلبها المسكين الذى توشك أشواقه المعتمة أن توقف ضرباته .

ان حفلة تقيمها راعيتها الحنون « ناتاليه » للفتيات اللائى تتعهدهن بالتربية قد تلقى الضوء على طبيعتها الحافلة بالأسرار . فقد سمعت هذه الفتيات من أفواه أبناء الفلاحين أن الملائكة والسيد المسيح يظهرون فى بعض الأحيان بأشخاصهم للأطفال فيكافئونهم أو ينزلون بهم العقاب . ورأت ناتاليه أن تحقق لهن هذه الرؤية واختارت « منيون » لتقوم بدور الملاك . ولبست الطفلة ثوبا أبيض خفيفا ، ولفت حول صدرها حزاما ذهبيا ، ووضعت فى شعرها المنسدل جوهرة ، وعلى كتفيها جناحين ذهبيين . وما أن تجلت الطفلة حتى هتف الأطفال « انهـــا منيون » ! ومنعتهم الرهبة والجمال من الاقتراب منها . قالت الطفلة وهى تمد ذراعها بسلة فى يدها : ها هى ذى هداياكم . وتجمع الأطفال من حولها ، يتأملونها ويسألونها . قال طفل : « هل أنت ملاك » أجابت منيون « تمنيت لو أكون » سأل طفل آخر : « لماذا تحملين فى يدك زنبقة » ؟ ردت منيون : « ليت قلبى كان نقيا وصريحا مثلها ، اذن لأصبحت سعيدة » . سأل طفل ثالث : « ما هذه الأجنحة ؟ دعينا نراها ! » فأجابت منيون « انها تمثل أجنحة أجمل ، لم تفرد بعد » . وهكذا راحت تجيب بالرمز العميق على كل سؤال برىء . وبعد أن ردت على كل سؤال ، وأرضت كل تطلع ، وبدأت الدهشة تختفى من العيون الصغيرة ، طلب اليها الحاضرون أن تنضو عنها ملابسها العجيبة ، فقاومت بكل ما تستطيع ، وأمسكت معزفها وجلست على مكان مرتفع وراحت تنشد هذه الأغنية ، فى صوت ساحر رقيق :

دعونى أظهر ، حتى أكون ،
لا تنزعوا عنى الثوب الأبيض !
أنا أمضى مسرعة من الأرض الجميلة
لأهبط فى ذلك البيت المكين .

هنالك أرقد لحظة قصيرة ،
ثم تنفتح العين على المشهد الجميل ،

هنالك أترك الغلالة الصافية ،
وأدع ورائى الحزام والاكليل .

وتلك الأشكال السماوية
لا تسأل عن رجل ولا امرأة ،
ولا الملابس ولا التجاعيد
تحيط بالجسد المنير .

حياتى عشتها حقا ، بلا هم ولا عناء
لكننى حملت من الألم العميق ، ما يكفينى
الحزن جعلنى أشيخ قبل الأوان ،
فأعيدوا الى خاود الشباب !

وصممت راعيتها « ناتاليه » أن تترك لها الثوب وتعطيها ثيابا أخرى تسير فيها كما تسير النساء ، وتعبر فيها عن جانب خفى من طبيعتها . فها هى ذى الآن لا تجرى ولا تقفز كما كانت تفعل من قبل ، بل تدفعها نزعة غامضة الى التنزه فوق ذرى الجبال ، والسير على أسطح البيوت ، والانتقال من شجرة الى شجرة . ولعلها فى أيامها الأخيرة كانت تحسد الطيور التى اهتدت الى مسكنها الأخير فراحت تبنى أعشاشها بين الأغصان فى نظام واطمئنان !

ولكن ما هى اذن قصتها ؟ ما حكاية الأعمدة والتماثيل التى علقت صورها فى ذاكرتها ، والتماثيل المرمرية التى تنظر اليها وتسألها : ماذا فعلوا بك يا طفلتى المسكينة ؟ اننا نعرف فى ختام الرواية كيف كانت نهايتها . كان ڤيلهلم بطل الرواية الذى يبحث عن نفسه مع ناتاليه يتفرجان على قاعة الماضى التى دفن فيها عمها وملأها قبل موته بالتماثيل والصور والتوابيت العجيبة . وكانا يوشكان أن يغادرا القاعة حين أقبل فلياس الصغير (ابن ڤيلهلم) ومنيون وهما يتسابقان لابلاغ النبأ المفرح الفاجع : فقد وصلت « تيريزة » التى أراد ڤيلهلم أن يتزوجها ، والتى أقبلت لتكون عروسه وحبيبته . ألقت منيون بنفسها على صدر راعيتها ناتاليه وقلبها المريض يدق فى عنف ، وكأنه شاء أن يعلن للمرة الأخيرة عن حبه الغريب لڤيلهلم وغيرته من العروس الموعودة . قالت لها ناتاليه : « يا صغيرتى الشريرة ، ألم تحرم عليك كل حركة عنيفة . انظرى كيف

يدق قلبك » . أجابت منيون وهى تتنهد : « دعيه ينكسر . فقد طالت دقاته » . ولم تكد العروس تعانق قيلهلم وتهتف به : « يا صديقى وحبيبى وزوجى ، اننى لك الى الأبد » ، ولم يكد قيلهلم يقول لها « يا عروسى » حتى رفعت منيون يدها اليسرى الى قلبها ، ثم مدت ذراعها الأيمن وهى ترتجف وما هى الا لحظة حتى صرخت وسقطت ميتة أمام قدمى ناتاليه . كان الرعب هائلا ، ولم يلاحظ أحد حركة من القلب أو النبض . حملهـــا قيلهلم على ذراعه ومضى بها الى أعلى ، وتعلق الجسد الذى يرتعش رعشاته الأخيرة فوق كتفيه . لم يستطع الطبيب أن يحمل لهم العزاء وكما عجز الطب عن رد الحياة الى الكائن المحبوب . ويلتئم الجمع بعد ان دفنت منيون فى « قاعة الماضى » ليسمعوا حكايتها من مذكرات المركيز كما يقرأها عليهم القسيس التقى ؛ فالمركيز يصف أباه الجاد ، الذى راح يفرض على نفسه وعلى البيئة المحيطة به قوانين صارمة لا ترحم . كان للأب أبناء ثلاثة تعهدهم بالتربية القاسية ، لكى يشرف الأول على أملاك واسعة ، ويصبح الثانى (وهو المركيز) رجلا من رجال الدين ، والثالث (وهو أصغرهم) جنديا . ولكن الأخير كان يبدو عليه الميل الى الهدوء والحياة الحالمة ، والاتجاه الى العلوم والموسيقى والشعر . وأفلح الأخوان الأخيران بعد صراع عنيف فى اقناع الأب بتبديل الحياة المقبلة التى رسمها لهما. ورضى الأب وان لم يقتنع أبدا بصواب هذا الرأى ، وعاش أيامه الأخيرة منعزلا عن المجتمع ، لايكاد يخالط أحدا غير صديق قديم خدم فترة فى الحرب وفقد زوجته هناك ، وعاد مع ابنته التى كانت تبلغ العاشرة من عمرها ليعيش فى هدوء فى ضيعته . كان يحضر لزيارة أبيه فى أيام معلومة من كل أسبوع ، ويحضر معه ابنته البالغة من العمر عشر سنوات ، التى كانت تزداد مع الأيام روعة وجمـــالا . ودخل الأخ الأصغر أوغسطين الدير ، واستسلم بكليته لحيـاة خشنة كانت ترفعه أحيانا الى ســماء المتعة والوجد ، وتخفضه أحيانا أخرى الى حضيض اليأس والملل . وتحسنت حالته شيئا فشيئا بعد وفاة أبيه ، ولكنه راح يطلب من أخويه أن يخلصاه من العهد المقدس الذى قطعه للكنيســة ، وأن يوافقا على زواجه من جارتهم « سبيراتا » التى كان يبدو أنه وقع فى حبها . وحين ألح الأخوان فى الأمر على قسيس الأسرة وكاشفاه برغبة أخيهما ، تردد كثيرا ثم أطلعهما على السر العجيب . لقد كانت سبيراتا شقيقتهما من الأب والأم . فقــد أحس الأب العجوز فى أواخر حياته بأن الطبيعة قد تغلبت عليه ، وأنه يوشك أن يرزق بطفل ، فى وقت يستبعد عليه ذلك وعلى زوجته . وكان الناس لا يزالون يتندرون بحالة مشابهة حدثت فى المنطقة ، فأخفى الأب النبأ عن الجميع . ووضعت أمهم سرا ، وارسلت

الطفلة الى الريف ، وتعهد الصديق بأن يعلن عن أبوته لها ، كما تعهد القسيس بأن يكتم السر فلا يبـوح به الا اذا اقتضت ذلك الضرورة القاسية . وحاول الأخوان أن يقنعا شقيقهما بالحقيقة ، ولكن بلا فائدة . كان فى كل مرة يقول لهما والغضب يتطاير من عينيه : « وفرا خرافاتكما الكاذبة للأطفال والبلهاء . لن تنزعوا سبيراتا من قلبى ، فهى لى . انها ليست شقيقتى بل زوجتى » ! كان يروى لهما كيف أعادته سبيراتا الى الحياة وأبرأته من الوحدة والانعزال ، وكيف وهب نفسه بكليتها لهذه الفتاة التى لم يعرف قبلها أحدا . وأصاب الأخوين فزع رهيب حين فاجأهما ذات يوم بأن سبيراتا قد حملت منه . وفعل القسيس كل ما يستطيع ، ولكن حب شقيقتهما كان أشد قدسية فى عينيه من كل ما هو مقدس ، والأبوة التى حكمت بها الطبيعة كانت أسمى من كل القوانين التى وضعتها الأديان والأخلاق . ان الطبيعة الخيرة قد عوضته أخيرا عن حيرته ويأسه ، وأنعمت عليه بالحب وهو أسمى عطاياها ، ومحال أن يفرط فى هذه العطية ان من قاسى ما قاساه من العذاب يملك الحق فى أن يكون حرا . لقد جمع الحب بينهما فلن يفرق بينهما الا الموت .

وحاول الأخوان أن يقنعاه ، فأصر على موقفه . وأشار عليهما القسيس أن يحبساه فى البيت ، ولكنه استطاع أن يفلت منه . وأراد أن يستقل مركبا تقله الى الشاطىء الآخر حيث تعيش زوجته وشقيقته ، ولكن الملاحين الذين أسر اليهم القسيس بالخبر أوصلوه الى الدير . واجتمعت عليه هموم الندم والتوبة والشك فنام فى القارب . ولم يعد اليه هدوؤه حتى سمع باب الدير يغلق وراءه .

أما الأم فقد أخفى الجميع عنها النبأ . وتعهدها أحد آباء الكنيسة بالرعاية . وراح ينقل اليها أخبار الحبيب الذى لم يره ، وينصحها بأن تهتم بالطفل وتضع ثقتها فى الله . وبدأ يطلعها على خطيئتها شيئا فشيئا، ويهيىء روحها المتدينة للانابة والتوبة .

ونمت الطفلة وتفتحت طبيعتها الغريبة مع الأيام . تعلمت المشى والغناء بأسرع مما كان يقدر لطفلة فى مثل سنها ، بل لقد أتقنت العزف على القيثار بغير أن يعلمها أحد . ولكنها كانت تكشف عن عجزها عن التعبير ، الذى لم يكن راجعا الى نقص فى أعضاء النطق بقدر ما كان راجعا الى عجز فى قدرتها على التفكير . وكانت الأم تراها وهى تلعب وتنمو أمام عينيها ، ويعذبها الصراع الذى يدور فى نفسها بين فرحة الأم بابنتها وبشاعة الجريمة التى كانت سبب وجودها .

واخذوا الطفلة منها لتعيش مع قوم يسكنون عند البحيرة . ولاحظ الناس ولعها بتسلق الجبال وحبها للسير فوق القمم وتقاليد راقص الحبال الذين كانوا يفدون كثيرا الى تلك المنطقة . كانت تقفز وتجرى ، وتغيب عن البيت وتتوه بعيدا ، ولكنها كانت تعود دائما . هناك يجدونها تحت أعمدة المدخل الرئيسى لأحد البيوت الريفية المجاورة ، تجلس لحظات على الدرج لتستريح ثم تنهض لتسير فى القاعة الكبيرة وتنظر الى تماثيل المرمر قبل أن تعود الى البيت . ولكنها ذهبت فى يوم من الأيام ولم تعد ، ووجدوا قبعتها طافية على سطح الماء ، غير بعيد من الموضع الذى ينحدر فيه أحد الأنهار الى البحيرة . ورجح الناس أن تكون قد سقطت بين الصخور وهى تتسلقها على عادتها ، ولكنهم لم يعثروا لجسدها على أثر .

وسمعت الأم بوفاة ابنتها ، فتلقت النبأ فى هدوء وصفاء ، وربما أظهرت شكرها لله الذى استرد وديعته المسكينة ، وأراحها بكارثة موتها من كارثة أكبر فى حياتها . واعتقدت أن الطفلة قد كفرت عن خطيئتها وخطيئة أبويها ، وأن اللعنة التى نزلت عليها قد رفعها الموت عنها . وانتشرت الخرافات عن البحيرة التى تطلب بين حين وحين فتاة بريئة ، ولا تطيق الجثث الميتة ، بل تقذفها الى الشاطىء حتى آخر عظمة فيها ، وعن الأم التى غرق طفلها فى الماء ، فراحت تدعو الله والقديسين ألا يحرموها من عظامها ، وتتجول على الشطئان لتجمع العظام التى يلفظها الموج . وقذفت العاصفة بالجمجمة ، ثم لفظت الجذع ، ولما اجتمعت العظام لفتها فى ثوب وذهبت بها الى الكنيسة ، ولم تكد تدخل من بابها حتى أحست بأن الثوب ينتفخ ، ولم تكد تضعه على درجات المذبح حتى بدا الطفل يصرخ ويخرج من الثوب كاملا ، ولم ينقص فيه شىء سوى عظمة صغيرة فى الاصبع الأصغر لليد اليمنى ، لم تسترح حتى عثرت عليه ، ودفنته فى الكنيسة .

تأثرت الأم المسكينة بهذه الحكايات ، فلم تنقطع عن التجول على الشاطىء أملا فى العثور على عظام ابنتها . لم يكن أحد يجد فى نفسه الجرأة ليصارحها بأن العظام التى تجمعها ليست الا عظام حيوانات وأسماك ميته ، فقد كانت تعيش على أمل أن تحمل طفلتها ذات يوم الى كنيسة القديس بطرس فى روما ، لتضعها أمام البابا وبقية الآباء ، ليعلنوا بين صيحات الجماهير أن خطيئة أبويها قد غفرت الى الأبد . وكان الناس يرونها كل يوم وهى عائدة من الشاطىء ، تضم يديها فى حنان

على العظام الصغيرة ، فيقفون ليشبكوا أذرعهم على صدورهم ويسرع الأطفال الى تقبيل يديها وطرف ردائها .

واقترح الطبيب أن يضعوا الى جانب العظام التى دأبت على جمعها هيكلا عظميا صغيرا ، لعله أن يعينها على الشفاء ، أو يردها عن البحث الذى لا ينتهى ويضاعف أملها فى السفر الى روما . وكان ما توقعه الطبيب ، فقد كانت فرحة الأم تزداد مع كل قطعة جديدة يقدمونها اليها ، حتى اكتمل الهيكل العظمى الصغير ، فعكفت عليه تشبكه بخيوط الحرير ، كما هى العادة المتبعة مع عظام القديسين . وفى يوم من الأيام جاء الطبيب لزيارتها . وأرادت السيدة العجوز التى ترعاها أن تريه كيف تمضى وقتها فأخرجت الهيكل من صندوقه لتعرضه عليه . كانت الأم فى تلك الأثناء نائمة . وحين استيقظت ذهبت الى الصندوق ففتحته وخرت على ركبتيها راكعة وهتفت فى فرح : « نعم ! انه حق ! لم يكن حلما . انه حق ! افرحوا معى يا أصحابى ! لقد رأيت الطفلة الجميلة مرة أخرى . وقفت أمامى وألقت القناع عن وجهها الساطع ، وغمر نورها الحجرة . وتجلت كالملائكة ، وارتفعت عن الأرض ، ولم تستطع أن تعطينى يدها على الرغم من محاولتها . ولكنها نادت على ودلتنى على الطريق . سأتبعها على الفور يا أصحابى ، وسيفرح قلبى . حزنى تلاشى ورؤية طفلتى التى بعثت حية جعلتنى أحس بطعم السعادة فى السماء » . من ذلك اليوم انصرفت بكيانها عن كل ما يتصل بالأرض ، وأخذت روحها تتحرر شيئا فشيئا من قيود الجسد ، حتى وجدوها فى النهاية شاحبة الوجه ، ولم تفتح عينيها بعد ذلك أبدا ، فقد كانت قد أصابتها الحالة التى نسميها بالموت .

أما أخوها أوغسطين فقد لبث مقيما فى الدير . منع الرهبان أخويه من زيارته ، فكانا يذهبان للاطمئنان عليه من بعيد وهو يسير فى حديقة الدير أو ممراته . وكانا يسمعان أنه دائم القلق ، لا يستريح لحظة الا اذا جلس ليعزف أو يغنى على قيثارته ، وأنه يرى فى الليل رؤيا تعذبه وتقتل نومه : غلاما جميلا يقف الى جوار فراشه ويهدده بسكين لامع فى يده . وتعاوده الرؤيا بالنهار وهو يسير فى فناء الدير فلا يدرى وسيلة للهروب منها الا بالمزيد من القلق والعذاب . وكم كان منظره يؤثر فى القلب وهم يرونه واقفا فى نافذة زنزانته ينظر الى ما وراء البحيرة . ومع أن الجميع أخفوا عنه نبأ وفاة زوجته وشقيقته وكيف أصبحت قديسة يحج اليها الشعب ويتبرك بها ، فلا يدرى أحد كيف عرف الخبر ، ولا كيف استطاع أن ينفذ خطة الهرب من الدير فى دهاء مذهل . وفى الليل ذهب الى حيث رقدت حبيبته ، لم يكن هناك الا بعض المتبتلين حول تابوتها ، وصديقتها

العجوز عند رأسها . نظر الى الجثمان لحظة ثم مد يده وتناول يدها . ولما أفزعته برودتها تركها تسقط من يده وتلفت حوله قلقا قبل أن يقول للعجوز : لن أستطيع أن أبقى معها الآن ، فأمامى سفر طويل ، ولكننى سأعود فى الوقت المناسب . فأبلغيها ذلك حين تصحو !

* * *

هل تعرف البلد الذى تزدهر فيه أشجار الليمون ؟
فى الشجر المعتم تتوهج ثمار البرتقال الذهبية ؟

قلنا من قبل اننا نفاجأ بهذه الأبيات فى مطلع الكتاب الثالث من رواية ڤيلهلم ميستر . انها تبدو كصوت غريب على عالم الرواية الواقعى ، فلا هو يجد مكانه فى سياق النص كسائر الأشعار ، ولا هو ينمو من موقف معين فيها . وحين ننتهى من قراءتها لا ندرى من الذى يغنيها . حتى اذا عرفنا أخيرا أنها الطفلة المسكينة « منيون » ، عاودتنا الحيرة فلا ندرى عن أى شىء تغنى ولا أى بلد تقصد . فها هو ذا التتابع الزمنى الذى تجرى فيه الأحداث قد انقطع ، وها هى ذى قوة غريبة قد نفذت الى دائرة الحياة اليومية للأبطال ، قوة تخلع الزمن ــ هذه الصورة التى لا يكون يغيرها فكر ولا وجود ــ من أساسه ، وترفض أن تنضوى تحت قوانين العالم المعقول . وهى لا تخرج بنا عن الزمان فحسب ، بل تقصينا كذلك عن كل بعد مكانى حين تسأل عن مكان لا تعرفه ولا تسميه ، مكان لا السائل يدريه ولا المسئول . شىء كأنه يأتى من وراء العالم يحمل معه رعشة السر وغموض الأرواح . صحيح أن الكاتب يفيض فى وصف الأغنية فيقول انها تصدر من أعماق القلب فى صوت مؤثر بالغ التعبير ، فائق الروعة والسحر . ومع ذلك فهو بهذا الوصف لا يزيدنا الا حيرة ، والجهد الذى يبذله ليدخلها فى نسيج الواقع لا يستطيع أن يسد الهوة التى انشقت فجأة فى أرض الواقع . ثم ان الأغنية التى تقرأها ليست هى نفسها أغنية منيون ، بل ترجمة ألمانية لها ، لا تستطيع أن تحاكى الأصل الا من بعيد . صحيح أننا نعلم من قراءتنا للرواية أن شخصية منيون خليط من دماء فرنسية وايطالية وألمانية ، كما نعرف عن طفولتها أنها كانت تعانى صعوبة فى الكلام ، لعلها أن تكون نتيجة لاضطراب الفكر أكثر من أن تكون خللا فى أعضاء الكلام .

ومع ذلك فان الكاتب يؤكد لنا أن الأغنية مترجمة عن « لغة غريبة » . أية لغة هذه ؟ لا يمكن أن تكون هى اللغة الايطالية ، والا لكان الحوار الذى يأتى بعدها بين ڤيلهلم ومنيون عن البلد الذى تقصده لا داعى له ، وبخاصة

وان الكاتب يرفض أن يحدده بأى بلد معين ولو كان هذا البلد هو ايطاليا . اذن فلابد من الجواب الوحيد عن السؤال السابق ، مهما بدت غرابة هذا الجواب . ان الأغنية لا تتكلم بأية لغة على الاطلاق . والمعانى التى تحاول أن تنقلها الينا لا تتجسد فى لغة ، ولو لم يكن الأمر كذلك لما قال الكاتب انها ممزقة لا ترابط فيها وأن ترجمة ڤيلهلم لها هى التى جعلتها على ما هى عليه ، وأدخلت عليها التناسق والالتئام .

وحتى هذه اللغة الجديدة التى ظهرت فيها ليست الا انعكاسا باهتا لها ، والرداء الذى ظهرت به ليس الا صورة شاحبة لمعنى غير أرضى يفلت من كل تحديد . وتصبح القصيدة بذلك قطعة مما يمكن أن نسميه بالشعر الأصلى الذى تحاول اللغة عبثا أن تلتقطه فى الكلمات ، تصبح ، ان جاز التعبير ، جوهرا أو مثالا أفلاطونيا تعوزه المادة . وليس من قبيل المصادفة أن يقف المؤلف عند اللحن فيقول ان سحره لا يعدله شىء ، وأن يتحير القارىء أمامها فلا يفهم كلماتها ولا يدرى أى بلد تقصده . وليس أسهل علينا من القول بأن البلد هى ايطاليا ، وأن الأغنية تعبر عن حنين منيون وحنين الشاعر الى ايطاليا ، ولكن الرؤية التى تنقلها الينا لا تقبل هذا التحديد ، فليست رؤيا مكان ، لأنها تخرج من حدود عالم المكان والزمان ، وليست رؤيا « بالكلمات » لأنها تنقلنا الى مملكة من الألحان الخطرة التى لا تعرف الكلمات أو الى منطقة الأسرار التى تخـــلو من « الترابط » والتلاؤم والانسجام .

منيون تقول : الى هناك ! الى هناك ! ــ ثلاث مرات تلح على حبيبها وسيدها وراعيها أن يمضى بها الى « هناك » . وهناك هذه لابد أن تكون مكانا يندفع اليه شوقها وتوسلاتها . فهو مرة « بلد » وأخرى « بيت » ، وثالثة جبل فى ثلاث مقطوعات متتالية . هل نقول انها تعبر عن شوقها الى الجنوب ، الى ايطاليا بلد الدفء والنور ؟ قد يصح هذا على المقطوعتين الأوليين . ولكن ما بال المقطوعة الأخيرة تنتهى بنا حيث كان ينبغى أن نبدأ ؟ وكيف تصف الطريق المفزع ــ لعله ممر فى جبال الألب ، تزدحم فيه ذكريات مخيفة عن مغامرات الطفلة بين الصخور وفى أعالى الجبل وعند الجدول المتدفق ــ بعد أن انتهت من وصف البلد والبيت الذى تقصده ؟ هذه الرؤى القلقة التى تمتلىء بها المقطوعة الأخيرة من الأغنية من جبل يلفه السحاب والضباب ، وكهوف تسكنها ســـلالة التنين ، وصخور تهوى ومن فوقها الطوفان ــ هذه الرؤى لا يمكن أن تنسجم مع الشوق الى الجنوب ، ولا يمكن أن يكون لها مكان فى ايطاليا . لا مفر اذن من تفسير هذه المقطوعة الأخيرة من داخل القصيدة لا من خارجها

وبغير أن نقحمها قسرا فى حياة الشاعر أو ظروفه النفسية ! ولابد بالتالى أن نسقط عبارة الحنين الى ايطاليا من حسابنا .

لا شك أنه حنين هذا الذى يرف علينا من الأغنية ، حنين تنطق به كلماتها كما ينطق به لحنها ، لكنه حنين من نوع خطير ومخيف ، فالهدف الأخير من الرحلة الذى تلح عليه منيون ليس بلدا ولا بيتا ، ولكنه شىء وراء العالم ، شىء لم تخط فيه قدم ولم تره عين انسان . انها تتحدث عن جبـــل يسير دربه فى السحاب ، وهو فى حقيقته درب يسير الى اللامتناهى ، درب لم يخلق لتسير عليه الأقدام . والطريق معتم يخترق الضباب ، ويزدحم بكائنات من عالم خرافى . فهنا التنين ، وحش ما قبل التاريخ أو وحش نهاية التاريخ وعلامة انقضائه . وتكتمل صورة الانهيار الكونى حين تتحدث القصيدة عن الصخور التى تهوى من فوقها الطوفان .

ان منيون تتغنى هنا بهذا الطريق الجميل المخيف الى العدم ، الى الموت ، الى الأبد الساكن المميت ، الذى اختفت منه الأجسام والأشكال ، وراح السحاب والضباب والطوفان يغرق كل ما هو ثابت ومرئى فيه . هو طريق يصعد فى أوله الى أعلى ، الى حيث تتلاشى كل صورة عن المكان ، ولكنه سرعان ما يعود فيهبط فجأة الى الهاوية حيث تنحدر الصخور . ذلك أن عالم الأبد ، أو بالأحرى ما ليس بعالم ولا يوجد فى عالم ، يستوى فيه الأعلى والأدنى ، والقمة والقرار : « اهبط اذن ، أو أستطيع أن أقول اصعد ، فالأمر سواء » .

ألا يدور الزمان كذلك على نفسه ؟ ألا تلتحم البداية بالنهـــاية ؟ والا فما هو المعنى الأصيل الذى ينبغى أن نفهمه من « أبنـــاء التنين العجائز » ؟ أليست صورة للانهيار الكونى ، لليوم الأخير ؟ ألا تنحل أجزاء الصورة الى العناصر الكونية الأولى ؟ ألا تجتمع الأرض (الجبل والصخر) والهواء (السحاب والضباب) ، والماء (الطوفان) والنار (التنين رمز للحيوان الذى ينفث النار فى التصور الشعبى) فى هذه الصورة المفزعة الأخـــيرة ؟

ومع ذلك فان منيون تلح على حبيبها وراعيها أن يحملها الى هناك ، الى موضع بعيد وراء كل مكان وزمان . ومن هنا تغير نداؤها الأخـير هناك ! أود أن أمضى معك يا حبيبى ، لأنها كانت تعرف البلد كما تعرف البيت ، غير أنها تقول الآن : الى هناك ، الى هناك ، آه أيها الأب ، دعنا

نذهب . فلا تحدد مكانا ولا هدفا ، بل تترك الطريق مفتوحا بلا هدف محدد يصل اليه . وليس عجيبا بعد ذلك أن لا تخاطب السيد ولا الحبيب بل تقول أيها الأب ، فترمز بذلك للألوهية نفسها .

اذا فهمنا المقطوعة الأخيرة بهذا المعنى ، أمكن أن نفهم المقطوعتين السابقتين على ضوء هذا التفسير ، وأصبح من السهل أن نجعلهما مرحلتين من مراحل الطريق الموصل الى راحة الأبد أو سكون العدم . بذلك تصبح المقطوعات الثلاث صورا مختلفة لرؤيا ميتافيزيقية واحدة ، لا يمكن أن نستبعدها على شخصية « منيون » المفعمة بالأشواق والأسرار .

حقا ان المقطوعة الأولى ترسم لنا خلفية من الطبيعة الايطالية . ولكننا لا يجب أن نقف عند أشجار الليمون والريحان والغار أو عند ثمار البرتقال الذهبية بما هى أشجار وثمار . ذلك لأنها رمز للحياة نفسها . صحيح أن النباتات التى تصورها لنا نباتات تنمو فى الجنوب ، ولكن الصورة ترسمها لنا فى حالة النماء العضوى الذى تتطور فيه حركة الحياة . أزهار الليمون هى النبات فى مرحلة التفتح ، وثمار البرتقال الذهبية هى النبات فى مرحلة النضوج . صباح ومساء يطويان رحلة النبات من الزهرة المتفتحة الى الثمرة الناضجة ، حتى تتوج الصورة بأشجار الريحان والغار ، والقارىء يعرف أنهما رمز الحياة الأبدية على اختلاف الشعوب والعصور ، فهى أشجار دائمة الخضرة ، تكشف فيها الطبيعة عن الثبات فى التغير ، والتغير فى الثبات وهى الظاهرة التى طالما تحدث عنها جوته . ولذلك فهى أولى الأشجار بأن توصف بالتحرر من قيود الزمن .

ومنيون لا تتغنى هنا بصورة من صور النبات ، ولكنها تذكرنا بحكاية الحياة والنماء . هناك الصباح والمساء ، وهناك الاخضرار الدائم الى الأبد ، والحياة التى تدور فى دورة العود الأبدى الذى لا ينتهى . ان الطفلة تسأل فى احتفال ، كأنها تشير بأصبعها أو تحاول أن تلفت الأنظار . ذلك لأنها تتغنى بسر الحياة نفسها . وقد لا يخلو من معنى أن نتذكر كيف أن الشاعر فى كتابته الثانية للقصيدة قد استبدل الشجر الأخضر بالشجر المعتم ، وشجرة الريحان « المرحة » بشجرة المسك الساكنة ، ولعله أحس أن الظلام والسكون أنسب للتعبير عن دورة الحياة الخالدة وأكثر اتفاقا مع الثبات والنضوج .

فاذا انتقلنا الى المقطوعة الثانية وجدنا أن تيار الحياة قد توقف ، وأن الزمان الذى يتحرك فيه كل ما هو حى قد أخلد الى السكون . فالأغنية تدور الآن فى عالم المكان النقى الخالص الذى لا يتحرك فيه شىء ،

اذ لا حركة بغير زمان . لقد تجمدت الحياة فى صورة المكان المطلق ، فهنا البيت والأعمدة والقاعة والمخدع . كل شىء هنا ساكن وهادىء ومطمئن ، حتى الأفعال تلاشت منها الحركة ! انها تلجأ الى أفعال مثل : يطمئن ويلمع ويتألق ، ويقف بعد أن كانت تلجأ فى المقطوعة السابقة الى أفعال مثل : تزدهر ، وتتوهج ، وتهب . والبيت الذى تصفه لا يمكن أن يكون بيتا مما يسكنه الأحياء بل بيت الأموات الذى يمتلىء بتماثيل المرمر . ليس بيتا من بيوت البشر ، بل هو « البيت » على وجه الاطلاق ، فكل شىء فيه نحت ومعمار ، وكل شىء فيه فن . وهل يصنع الفن شيئا غير هذا ؟ أليس هو الذى « يخلد » ، أليس هو الذى يوقف تيار الحياة المتدفق « ليثبته » فى لوحة أو قصيدة أو تمثال . وهل يكون عجيبا بعد ذلك أن يكون الفن قاسيا على الدوام ، لأن قسوته تقيد المعنى فى الكلمة ، وتأسر الفكرة فى الحجر واللون ، وتسجل النغمة فى الصوت . هل قلت يقسو ؟ لا بل يقتل ويخنق الحيـــاة فى ما ليس فيه حيـاة . ومع ذلك ، ويا للمفارقة ، يمتلىء العمل الفنى بالحياة ، بعد أن يتجرد من الحى أو بعد أن يفنى الفنان ! ولم يبعد أرسطو عن الحقيقة كثيرا حين قال ان الفن « ميمزس » (محاكاة) فليس الفن هو الحقيقة الحية والواقع المتدفق ، بل هو الحقيقة المتمثلة ، والواقع المتصـــور الذى نشاهده وننفعل به ثم نثبته (أو قل نقتله !) فى كلمة أو حجر أو لون ! ومع ذلك فلا خلاص الا بالفن ، أو لنقل مع « شوپنهاور » ان الفن هو السبيل الوحيد الى الخلاص من وحش الزمان المجتر ، وهو الحالة السعيدة التى تقف فيها ارادة الحياة لتهدأ وتطمئن بعد طول صراع .

لذلك تسأل تماثيل المرمر طفلتنا المسكينة بعد أن ختمت رحـــلة العذاب وبلغت بلد الضباب : ماذا فعلوا بك يا طفلتى المسكينة ؟ فالفن لا يسأل الآن على لسان التماثيل المرمرية عن الحيـــاة التى لا تتوقف حركتها ، والتى لا تعرف هدفا غير ذاتها بل يسأل : لم كان كل هذا ؟ وما معنى تلك الرحلة كلها ؟ لأن الفن وحده هو الذى يستطيع أن يتوقف ويتأمل ، وهو وحده الذى يستطيع أن يتخلص من حركة الحياة وعنائها وتطورها . ماذا فعلوا بك ؟ والسؤال ليس موجها لك وحدك يا منيون بل لكل طفل مسكين قذف به الى الحياة أو حكم عليه بالحياة . انه سؤال يفيض بالشفقة والأمومة والحنان . فالفن وحده هو الذى يستطيع أن يهب العزاء . والبيت الهادىء الذى تقف فيه تماثيل المرمر وتسأل كل طفل مسكين عن الظلم الذى عاناه هو المكان الوحيد الذى تستطيع منيون أن تستريح فيه مع كل الأطفال .

ومع ذلك فاذا كان الفن وحده هو الذى يهب العزاء ، فهو وحده الذى يعزل الانسان عزلة مخيفة ، لأنه هو الفن « المميت » أو بيت الأموات الذى لا يجد الانسان فيه غير تماثيل المرمر الباردة ، وغير القاعات التى رامع ، والغرف التى تتألق بغير دفء ولا حياة .

وليست منيون وحدها هى التى تريد الهرب الى هذا البيت ، لأن كل فنان يريد أن يلجأ اليه ، على الرغم مما ينتظره فيه من العذاب ، لا بل من نهاية كل عذاب . والشاعر نفسه قد لجأ اليه فى شباب على لسان طفله المسكين « ڤرتر » الذى هرب بالانتحار الى بيت العدم « لأنه لم يستطع أن يجد الحب فى بيت الحياة » ، أعنى لم يستطع أن يتشبث بالحى . وأورست (فى مسرحيته افيجينيه) قد هرب اليه بأشواقه الى العالم السفلى وحنينه الى أن ينزع من صدره تشنج الحياة ، وكذلك الشاعر المسكين « تاسو » الذى اضطر أن يقيم فى بيت الفن بعد أن عانى مرارة الفشل فى بيت الحياة . كلهم اخوة للطفلة المسكينة منيون ، وكلهم أبناء للشاعر « جوته » الذى أحس بقوة الفن القاهرة للزمن ، القاتلة للحياة كما لم يحسها أحد بعده حتى توماس مان .

فى هذا البيت المميت تقف تماثيل المرمر ، لا تتحرك ولا تتكلم ، حتى سؤالها الحنون تقوله العيون قبل أن تنطق به الكلمات . انها جامدة جمود الموت ، ساكنة سكون الخلود ، مع ذلك فنظرتها تسأل السؤال الرحيم : ماذا فداوا بك يا طفلتى المسكينة ؟ ماذا جنوا عليكم ، يا أيها الأطفال ؟

* * *

هكذا تتتابع المقطوعات الثلاث واحدة بعد الأخرى ، كأنها محطات على طريق السفر الطويل ، على الدرب الذى لا عودة منه . لقد سارت من مملكة الحياة الزاهية الى مملكة الموت الساكنة ، حتى وصلت الى العدم الذى لا شكل فيه ولا شىء . ذلك هو حنين منيون الى سكون الأبد ، الى الخلود الميت أو الموت الخالد . والى هذا الهدف المخيف تحاول أن تغرى قيلهلم وتلح عليه متوسلة « الى هنـاك ! الى هناك ! يا سيدى ويا حبيبى » . غير أنها حين تصل الى المرحلة الأخيرة من رحلتها الرهيبة لا تعود تخاطبه ولا تقول له يا أبى بل تقول « أيها الأب » ذلك لأنها لم تعد تتوسل الى بشر لا يملك أن يمضى بها الى راحة الموت أو طمأنينة الخلود . ولا تجد أحدا تخاطبه غير « الأب » فى السماء .

ان صور هذه الرحلة تعود فى فصول الرواية الأخرى ، فى المكان الذى نشأت فيه عند البحيرة التى ظنوا أنها غرقت فيها ، فى الموضع الذى دار

فيه ذلك الحب المحرم بين أبيها وأمها الشقيقين . وكل هذه الأمكنة تصبح رموزا فى الأغنية الفريدة وخيوطا فى نسيج الرؤية الغريبة التى تحملها الطفلة المسكينة فى صدرها . انه ذلك الشوق المخيف الى عالم تستريح فيه ، تبوح به الى حبيبها وراعيها حين تعير عن حنينها الى الحياة نفسها والى بيت الخلود المقيم . لكن يبدو أن هذا الشوق أخطر مما تظن . فهو لا ينتهى الى الموضع الذى ينتهى فيه عذابها فحسب ، بل ينتهى فيه العالم بأسره فتتحلل عناصره وينحدر فى قاع الكارثة . ولذلك لم تستطع أن تستنجد بالحبيب ولا السيد الذى يحميها . وانما لجأت الى الأب أو الاله لعله يرحمها فى ذلك الموقف العصيب . هناك يتلقى الاله المخلوق المسكين ويضمه اليه . وهناك يصل الحنين الى غايته ، ويخفت الصوت القائل : الى هناك ! الى هناك ! أود أن أمضى معك يا حبيبى .

* * *

ذلك هو الحنين الذى عبرت عنه « منيون » ودفعت حياتها من أجله ، كما كانت الضحية التى قدمها الفنان جوته الى معبد الفن القاتل المخيف ؛ قدمها وقلبه يتمزق ، حتى تكتب له الحياة كانسان يريد أن يعيش ليخلق . ومهما يكن رأينا فى هذا الشوق الغريب المخيف ، ففى صدر كل واحد منا شىء من هذا الشوق ، يستيقظ لحظة فى حيـــاتنا فنهتف بأحبائنا ، أو نهتف بأنفسنا ان لم نجد من يسير الى جوارنا : هل تعرف البلد البعيد ؟

انتظر فسوف تستريح

حول قصيدتين لجويتة وبرخت

فوق كل القمم
هدوء ،
على أعالى الشجر جميعا
لا تكاد تحس
نفسا واحدا ،
الطيور الصغيرة صامتة فى الغابة .
انتظر فحسب
انت أيضا
سوف تستريح .

القصيدة كتبها جوته فى ليلة السادس من شهر سبتمبر عام ١٧٨٠ ، على جدار كوخ خشبى متواضع ، بالقرب من « المناو » ، كان قد تعود فى أسفاره أن يقضى الليل فيه . القصيدة تحمل عنوان « قصـــيدة مشابهة » ، وتأتى فى طبعات أشعاره على صفحة واحدة بعد قصيدة أخرى جعل عنوانها « أغنية متجول فى الليل » (١) ويرجع تاريخها الى عام ١٧٧٦ .

انت يا من تأتى من السماء ،
وتسكن كل العذاب والألم ،
وتملأ قلب من تضاعفت تعاسته
بالسرور المضاعف ،
آه ــ لقد تعبت من الترحال
ما معنى الألم كله ، ما معنى السرور !
يا أيها السلام الحلو
تعال ، آه تعال الى صدرى !

فى القصيدة الأولى يعبر الشاعر عن شوقه الى الراحة والهدوء ، فى عالم تلفه السكينة والسلام . انه لم يصل الى هذا الهدوء بعد ، ولكنه يتهيأ له فى ثقة ، وينتظره فى اطمئنان . وبناء القصيدة نفسه يعبر عن

---

(١) أعمال جوته الكاملة ، المجلد الأول ، طبعة هامبورج ، ص ١٤٢ . أنظر كذلك التعليق على القصيدتين فى نفس المجلد ص ٧٨ ــ ٤٧٧ .

Goethes Werke ; Hamburger Ausgabe, Band 1, s. 142, 477-78.

هذا الهدوء ، ويعكس التجانس الكامل بين التكوين اللغوى وبين حركة الايقاع فى الطبيعة . ليس هناك انفصال او تنافر بين احساس الشاعر الذاتى وبين حالة الطبيعة الموضوعية بل توازن كامل بين الرؤية الكونية وبين الاحساس الكونى . ان « الأنا » لا تطل برأسها لحظة واحدة ، ولا تفسد الانسجام الشامل السعيد . انها تشعر بنفسها كما لو كانت قاربا صغيرا يتهدهد على ظهر البحر الكبير ، وتتحد مع العالم المحيط بها فلا تعود تقول له « أنا » و « أنت » . والشاعر نفسه يخاطبها بقوله « أنت » ، كما خاطب العالم الكبير من قبل وقال له « أنت » . ما من صراع أو تضاد تحاول القصـــيدة أن تعبر عنه ، بل استسلام وديع وانتظار هادىء ، واطمئنان الى أن النفس التى لم تتخلص بعد من عذابها ستستريح يوما من الأيام على صدر الأم الكبيرة .

القصيدة تهبط شيئا فشيئا فى خط ناعم يمتد من القمم العالية الى أعالى الشجر فى الغابة ، حتى تصل الى الأرض التى يقف عليها الشاعر . انها تسير من الجو الخارجى الى الجو الباطنى ، من اللانهاية الشاملة الى قمم الجبال الصماء ، ثم تتدرج فى سلم الحياة العضوية من الأشجار الى الطيور الى الانسان ، حتى تصبح القصيدة نفسها عالما عضويا صغيرا يعكس العالم العضـــوى الكبير . ما من تشبيه أو وصف ، أو رمز ، أو استعارة ، بل ثلاثة حقائق بسيطة تنتهى بأمل فى المستقبل . على أن نقص الصفات والأسماء المفردة لم يجعل من القصيدة شيئا باردا جامدا ، بل بث فيها روحا كونية نابضة . انه يقول القمم ، والطيور ، وأعالى الشجر ، لا يخصص منها شيئا أو يسميه ، بل يلمح النموذج العام الذى يختفى وراء الأفراد ، ويرى الوجود الأزلى الكائن وراء الظواهر ، ثم يعبر عنه بكلمات مباشرة بالغة التعميم والبساطة ، ويصوغه فى ايقاع موسيقى واحد منسجم (٢) .

ان اللغة نفسها تكشف مباشرة عن احساس الشاعر برهبة السكون فى المساء . فيكفى أن نقرأ كلمة هدوء (Ruh) ونمد « الواو » فيها لنشعر بالهدوء الشامل الذى يرفرف بجناحيه على الطبيعة بعـــد الغروب . والهمسة الرقيقة فى كلمة « نفس Hauch » تكاد تصور لنا الطبيعة كلها كأنها كائن يزفر زفرة المستريح ، أو كأنها بين أوراق الشجر أنات الريح . ان الشاعر يكاد يحبس أنفاسه وهو يتصنت الى آخر أنفاس الرياح وهى

---

(٢) فريتس شتريش ؛ الشاعر والزمن ، برن ، ١٩٤٧ ، ص ٦٠ وما بعدها .
Fritz Strich, Der Dichter und die Zeit, Bern, 1947, s. 60 f.

تحتضر بين الأوراق . ويصبح السكون هو الكلمة الرئيسية فى القصيدة . وتطوف الذات المستغرقة فى الكل بالقمم والأشجار والطيور الناعسة لتعود الى السكون الشامل فى الطبيعة وفى القلب . ان اللغة لم تعد فى حقيقة الأمر تصور السكون فى المساء ، بل أصبحت هى نفسها سكون المساء .. والراحل المتجول فى الليل والغابة لم يعد يواجه الطبيعة ليملأ عينيه منها ، أو ليلاحظ الهدوء الذى سيلمس صدره المتعب ذات يوم ، ولم تعد الطبيعة شيئا آخر يحيط به أو يعكس أشواقه ومشاعره ، بل لقد ذاب بكليته فيها ، واتحدت نبضات قلبه الصغير مع قلبها الكبير ، وأصبح يحس بنفسه كما لو كان قطرة ماء فى المحيط . انها الآن تعانقه ، وترى فيه نهاية تطور عضوى طويل ، سار من غير الحى الى الحى ، ومن المعدن الى النبات الى الحيوان ، من قمم الجبال ، الى أعالى الشجر ، الى الطيور ، الى الانسان . ولغة القصيدة لا تعبر عن عملية الخلق الأزلية فى الطبيعة فحسب ، بل لقد أصبحت هذه العملية نفسها لغة صاغها الشاعر فى مادته ، وأذاب التجربة الذاتية والتجربة الموضوعية فى بوتقة صغيرة ، جمعت حكمته الكونية الشاملة . وكأنى بفاوست الذى بذل حياته فى البحث والعناء ينتظر أن تحقق السماء وعدها له بالخلاص .

القصيدتان المذكورتان مرتبطتان ارتباطا وثيقا بحياة جوته . لقد كتبهما فى أوائل عهده بالاقامة فى بلاط « ڤيمار » ، بين عامى ١٧٨٠ ، ١٧٨٦ ، فى منتصف الطريق بين شبابه فى فرانكفورت وبين رحلته الشهيرة الى ايطاليا . كلا القصيدتين يصل الى الصياغة العبقرية ويمثل ذروة شاعرية يعجز كل تفسير نثرى عن التعبير عنها . وكلا القصيدتين يعبر بالمقطع الواحد المركز والنغمة الباطنية الحرة عن الطابع المميز لأعظم قصائد جوته . فهما شخصيتان الى أبعد حد ، كما انهما عامتان الى أبعد حد أيضا . انهما تصوران موقفا شخصيا مر به الشاعر فى قمة نضجه الكلاسيكى . كان وجدانه فى ذلك الحين مسرحا لألوان من الصراع تتطاحن فيه ، بينما كان عقله المتيقظ أبدا قد حدد له الطريق وبين له الهدف . ولكن القصيدتين تنطبقان كذلك على كل انسان يجد نفسه فى موقف مشابه ، حتى ليكاد يحس انهما قد كتبا له وحده ، مثلما يحس الانسان أمام كل عمل شعرى حق .

كان جوته فى السابعة والعشرين من عمره حين ابتهل الى السلام أن يلمس صدره : « يا أيها السلام الحلو . تعال ، آه تعال الى صدرى » . وكان فى الثانية والثلاثين من عمره حين راح يناجى نفسه التى ما زالت تبحث عن السلام : « انتظر فحسب . أنت أيضا سوف تستريح » .

غير أن من الخطأ أن نبحث فى حياته الشخصية عن تفسير للقصيدتين . ذلك لأنهما فى صميمهما انسانيتان الى الحد الذى يختفى فيه الشخصى فى العام تمام الاختفاء . فليس الذى يستنزل السلام على قلبه هنا انسانا بعينه ، بل هو الانسان بوجه عام ، فى كل موقف مشابه يمر به . انهما تعبير طبيعى عن القلب الانسانى ، وضع فى القالب الكلاسيكى أى القالب النموذجى العام (٣) .

نقول انهما تعبير طبيعى ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر سحر اللغز المحير فيهما ، والذى يجعلنا نسأل أنفسنا كيف استطاع الشاعر بهذا المضمون البسيط ، فى هذا الشكل الموجز ، أن يبعث من قصيدتيه كل هذا الاشعاع الشعرى الباهر ، ويؤثر فينا كل هذا التأثير ؟ ان دقة البناء اللغوى ، وسحر النغم الشعرى ، ووحدة الحركة الايقاعية فى اللغة وفى الطبيعة .. كل هذا قد يساعدنا على الاحساس بالقصيدتين ولكنه لن يقربنا من الحقيقة الشاملة التى تكمن فى القصيدة الأولى بوجه خاص. هذه الحقيقة لابد لنا أن نبحث عنها فى الجو النفسى والعقلى ، فى عالم الخيال والشعور الذى تضعنا فيه ، ويتجاوز بنا كل ما تنقله الينا الكلمات .

قلنا أن القصيدتين تعبران عن موقف انسانى عام . ولكن هذا لا يعنى أنه موقف عادى بل الأولى أن يقال انهما ترتفعان بنا فوق كل ما هو عادى ومألوف ارتفاعا لا يصل اليه الانسان الا بمقدار ما يكون انسانا بحق . انهما صلوات يعلو بها الانسان فوق الحياة ، فى طريقه الى « الكل » أو « الواحد » أو « الله » أو ما شئت له من أسماء . ولكن صلوات جوته صلوات عالمية أو أرضية ان صح هذا التعبير ، صلوات مؤمن بالعالم والأرض التى يرى فيها مجلى الفعل الأبدى الخلاق . هى صلوات دينية ، وان لم ترتبط بدين معين ، يعبر فيها الشاعر عن تقوى المؤمن الذى جعل من الأرض معبده ، ومن وحدة الوجود الشاملة عقيدته . قد يكون ما يقوله فى هذه القصيدة شيئا أبسط من البساطة ، شيئا يخيل الينا أن فى استطاعة كل انسان أن يقوله . ولكن المعجزة هنا هى نفس المعجزة فى كل شعر حقيقى ، وهى أنه يعبر عما نشعر به فحسب ، وينطق عما أحس به قلب الانسان دائما دون أن يقوى على الافصاح عنه .

---

(٣) هـ . ا . كورف ؛ تحول الصورة الشعرية عند جوته ، الجزء الأول ، ليبزج ، ١٩٥٨ ، ص ٢١٠ ـ ٢١٤ .

H. A. Korff ; Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Leipzig, 1958. s. 210-214.

انتظر فحسب . أنت أيضا سوف تستريح ! من منا لا يقولها لنفسه حين يعز العزاء ، ومن منا لا ينتظر من الشاعر أن يقولها له ؟ ومن عسى أن يقولها له سواه ؟

* * *

فوق كل القمم
هدوء
على أعالى الشجر
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

كانت هذه هى تجربة جوته الكونية ، جمع فيها حكمته المؤثرة النبيلة ، وعبر فيها وهو فى شبابه عن موقفه الذى لم يتغير فى شيخوخته . فاذا تصورنا شاعرا حديثا يستعير هذه الأبيات نفسها ليعبر عن موقفه من الحياة والكون والانسان فكيف يا ترى تبدو هذه القصيدة ؟

ان هذا ما فعله الشاعر برتولد برخت (١٨٩٨ ــ ١٩٥٦) حين كتب ما يشبه أن يكون متنوعات شعرية على هذه الأبيات من جوته . لقد سمى قصيدته « قداس النسيم » . فلنقرأها معا لنرى كيف أصبحت صلاة جوته الهامسة فى يد شاعر ثائر حديث :

ــ ١ ــ
ذات مرة جاءت امرأة عجوز من بعيـــد

ــ ٢ ــ
لم يكن قد بقى لديهـــا خبـــز تأكله

ــ ٣ ــ
الخـــــــبز أكله الجنـــــــود

ــ ٤ ــ
هنالك سقطت فى البالوعة ، وكانت باردة

ــ ٥ ــ
فلم تعد تحس بشىء من الجـــــــوع

ــ ٦ ــ
عندها صمتت الطيـور الصغيرة فى الغابة
على أعالى الشجر

هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ٧ -
وذات يوم جاء طبيب الموتى من بعيـــد

- ٨ -
قال : العجـــوز مصرة عـــــلى مظهرها

- ٩ -
عندها واروا العجـــوز الجائعة التراب

- ١٠ -
وهكذا سكتت المرأة العجـــــــــــوز

- ١١ -
أما الطبيب فراح يضحك عليهـــــــــا

- ١٢ -
كذلك الطيور الصـــغيرة صمتت فى الغابة
على أعالى الشجر
هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ١٣ -
وذات يوم جـــاء رجل وحيـــد من بعيد

- ١٤ -
ولم يكن لديه أى احساس بالنظـــــام

- ١٥ -
ووجد فى المسألة شـــيئا على غير ما يرام

- ١٦ -

كان يعـــــد نفسه صديقا للعجـــــوز

- ١٧ -

قال : ينبغى أن يجد الانسان ما يأكله ، أرجوك ...

- ١٨ -

عندها صمتت الطيــور الصغيرة فى الغابة
على أعالى الشجر
هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ١٩ -

وذات يوم جـــــاء فجأة مفتش البوليس

- ٢٠ -

وكان يحمل فى يده هراوة من المطـــــاط

- ٢١ -

ضرب بها الرجل على مؤخر رأسه حتى صارت كالعجين

- ٢٢ -

وعندها سكت هذا الرجل أيضا عن الكلام

- ٢٣ -

ولكن المفتش قال ، بصوت ردده الفضاء ،

- ٢٤ -

والآن تصمت الطيور الصـــغيرة فى الغابة
على أعالى الشجر
هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ٢٥ -

ثم جاء ذات يوم ثلاث رجال من ذوى اللحى من بعيد

- ٢٦ -

قالوا : ليست القضية قضية انسان واحد بمفرده

- ٢٧ -

واخذوا يعيدون هذا القول ، حتى أصبح له ضجيج

- ٢٨ -

ولكن ما لبث الدود أن نفذ فى لحمهم ، حتى وصل الى العظام

- ٢٩ -

ثم سكت الرجـال ذوو اللحى عن الكلام

- ٣٠ -

عندها صمتت الطيـور الصغيرة فى الغابة
على أعالى الشجر
هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ٣١ -

وذات يوم جاء رجال كثيرون من بعيـــد

- ٣٢ -

أرادوا أن يتكلموا مع الجنـــــــود

- ٣٣ -

ولكن الجنـــود تكلموا بالرصـــاص

- ٣٤ -

هنالك سكت الرجـــال جميعا عن الكلام

- ٣٥ -

ومع ذلك كانت على جباههم تجعيـــدة

- ٣٦ -

عندها صمتت الطيـور الصغيرة فى الغابة
على أعالى الشجر
هدوء
فوق كل القمم
لا تكاد تحس
نفسا واحدا .

- ٣٧ -

ثم جاء ذات يوم دب عظيم من بعيـــــد

- ٣٨ -

لم يكن يعرف شيئا من العادات السائدة ، ولا كانت به حاجة الى معرفتها

- ٣٩ -

على انه لم يكن ابن الأمس ، ولا كان من طبعه أن يهاجم كل حيـــوان

- ٤٠ -

والتهم الطيور الصـــغيرة فى الغـــــابة

- ٤١ -

عندها لم تعد الطيور الصغيرة تصمت فى الغابة
على أعالى الشجر
ضجيج
فوق كل القمم
تحس الآن
نفسا يضطرب .

ماذا فعل برخت بقصيدة جوته ؟

انه لم يغير من ترتيب أبياتها فحسب ، بل غير كذلك من مضمونها ، ووضعها داخل اطار قصة درامية تتطور تطورا ديالكتيكيا يسخر من واقع اجتماعى ، ويحض على الدهشة منه ، والثورة عليه . فهناك العجوز التى

تبدو من بعيد وهى تتقدم فى الغابة . عجوز خائفة ، لم يبق لديها من الخبز ما تأكله ، فقد اغتصبه منها الجنود . وتسقط فى بالوعة البؤس والنسيان فلا تعود تحس بأثر للجوع . وعندها تسكت الطبيعة التى لا تكترث بأحد ، وتصمت الطيور فى الغابة ، ويسود على أعالى الشجر هدوء ، ويخيم فوق كل القمم سكون لا تحس معه نسمة واحدة . ويأتى الطبيب فيقرر أنها ماتت ، ويصمت صمت العاجز عن تغيير شىء ، وتصمت معه الطيور فى الغابة ، ويعود الهدوء الى أعالى الشجر ، والسكون الى قمم الجبال . ويأتى ذات يوم رجل كان يعد نفسه صديقا للعجوز (ربما لأنه واحد من طبقتها) يحس بأن فى المسألة شيئا على غير ما يرام ، وان من حق الانسان أن يجد ما يأكله . ولكنه يأتى وحده ، والوحيد لا يملك أن يغير من نظام الكون شيئا . وتصمت الطيور فى الغابة ، ويمد السكون ظله على القمم ، وتحبس الرياح أنفاسها على ذرى الأشجار . ويتحد ثلاثة رجال فى احساسهم بالظلم ، ويقولون : ليست القضية قضية انسان واحد بمفرده ، لأن ما حدث للعجوز يمكن أن يحدث لنا أيضا . ولكنهم لم يكونوا يملكون غير الكلام ، وثرثروا لحظة ورفعوا أصواتهم بالاحتجاج ، ثم جاء رجال البوليس فأسكتوهم الى الأبد عن الكلام . وربما انتبهت الطيور الصغيرة لحظة ولكنها عادت الى السكون ، وبقى الهدوء يرفرف على أعالى الشجر وفوق قمم الجبال . وانتقل السخط الى عدد أكبر من الرجال ، أرادوا أن يتكلموا مع الجنود فرد عليهم هؤلاء بالرصاص . وسكت الرجال أيضا عن الكلام ، وسقطوا على الأرض « بتجعيدة » فوق الجباه . وبقيت الطيور صامتة فى الغابة ، والهدوء منتشرا على قمم الجبال . فلم يكن فى مقدور الرجال أن يهزوا بثورتهم الطيور والأشجار والجبال ، اذ لا يثير الطبيعة الا ثورة لا تقل عنها قوة ، ولا يزلزلها من جمودها القديم غير زلزال بشرى عظيم . وما دام الناس عاجزين عن تغيير نظام بنظام ، وما داموا لا يملكون لتبديد الظلم والظلام غير الهتاف والكلام ، فليتقدم اذن وحش عظيم من بعيد ، وحش لا يعرف شيئا عن عادات النـــاس وتقاليدهم ولا هو فى حاجة الى معرفتها ، وليلتهم الطيور الصغيرة كما يحلو له . عندها لن تسكت الطيور الصغيرة فى الغابة ، ولن يستمر الهدوء على أعالى الشجر ، بل ستسمع الضجيج فوق كل القمم ، وستحس بالأنفاس تضطرب فى كل مكان .

وهكذا تصبح قصيدة من قصائد التراث الشعرى المقدس الذى يعيش فيه الشاعر موضوعا للتهكم والسخرية ، ويصبح الشعر الغنائى أداة للكفاح السياسى والاجتماعى . ان الشاعر الثائر يجرد الشعر من طموحه

الأزلى ، ويربطه بعجلة الأحـــداث المعاصرة له ، ويعطى للكلمة وظيفة جديدة ، فلا تعود وسيلة للكشف عن حقيقة الوجود ، بل سلاحا من أجل مستقبل أفضل ، لا يستغل فيه الانسان الانسان . انه الآن يعلم القارىء كيف يغير العالم على نحو ما قال له فى قصيدة أخرى :

« غير العالم فهو يحتاج الى التغيير » !

ويصبح كل شيء قابلا للتغيير ، حتى صمت الطيور فى الغابة ، وسكون الريح على أعالى الشجر ، والهدوء الشامل على قمم الجبال . ما من قانون أبدى يكمن وراء الظواهر ويستعصى على التبديل . بل كل شيء يتغير ، وكل شيء يسيل كما تقول عبارة هيراقليطس القديمة ، وكما يقول برخت نفسه فى احدى قصائده « أغنية عن سيولة الأشياء » (٤) :

مهما أطلت النظر الى النهـــر
الذى يسيل فى خمـــول
أبدا لن ترى نفس المـــــاء
أبدا لن يرجع منـــــــه
ما ينحدر الى أســـــفل
ما من قطرة منـــــــه
تعود الى منبعـــــــه

لا تتشبث بالموجـــــــة
التى تتكسر على قدميـــك
طالما وقفت فى المـــــاء
فســوف تتكسر عليهمـــا
أمواج جديـــــــدة

ان وظيفة الشاعر الجديدة قد أصبحت صدى لوضعه الجديد فى المجتمع . لم يعد للشاعر ، فى رأى برخت ، من حق فى الحياة الا اذا

---

(٤) فالتر مشج ؛ من تراكل الى برخت ــ شـــعراء النزعة التعبيرية . ميونيخ ، بيبر ، ص ٣٥ ــ ٦٥ .

Muschg, W. ; Von Trakl zu Brecht, Dichter des Expressionismus. München, Piper, s. 35-65.

وضع نفسه فى خدمة التغيير الثورى عن طريق الاشتراكية . لم يعـــد له الحق فى التعبير عن عواطفه الذاتيـــة ، بل صـــار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع . وتحولت عملية الخلق الفردى الى عملية جمعية ، تهدف الى تغيير ظروف البيئة والمجتمع . انه يستطيع الآن أن يتحدث فى نغمة جديدة ، ويكتب بأسلوب جديد ، يعمل فيه بنصيحة لوثر التى يدعو فيها الى النظر الى فم الشعب . البؤس والتعاسة والثورة تصبح موضوعات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ويؤلف عنها النشيد . العمال البسطاء ، والمكافحون من أجل القوت اليومى يحتلون مكان القادة والملوك والنبلاء . حماس العاطفة ورقة الكلمة وسكر الحواس يترك مكانه للتهكم الساخر ، واللفظ الوقح ، والغلظة المتعمدة ، والكلمات التى تدخل فى الدم فتصدم وتجرح وتهز الجسم كالكهرباء . ويصبح البيت الشعرى وسيلة لاحداث « أثر الاغراب » (٥) الذى يدور حوله مسرحه الملحمى الذى ارتبط به اسمه وأراد به ازالة الوهم من المسرح ، وتربية المتفرج على الحكم الموضوعى على ما يعرضه الممثل امامه ، وخلق مسافة بين الممثل والدور الذى يعرضه دون أن يندمج فيه ، وبين الجمهور والمسرح الذى تجرد من سحر التمثيل والتخييل .

ذلك هو الفرق بين الشاعر العميق ذى النظرة الكونية الشاملة ، الذى يرى الكمال كله فى فناء الواحد فى الكل ، وبين الشاعر الثائر الذى يدعو الى تغيير الكل عن طريق فهم الواقع والكشف عن متناقضـــاته والتمرد المشترك عليه . فى القصيدة الأولى حركة باطنية تصور استسلام الفرد لأحضان الكل الكبير ، وفى القصيدة الثانية حركة تعبر عن تضامن الفرد مع المجموع ، وتصور ثورة المظلومين التى تشب وتكبر شـــيئا فشيئا كعمود النار حتى تصبح طبيعة ثانية تخرج الطبيعة نفسها عن جمودها الأبدى وتجبرها على تغيير نظامها الخالد الى حد المشاركة فى آلام الانسان . ان الشاعر هنا ينتزع القارىء من موقفه التلقى السلبى ، ويفزعه من ملجـأه الأمين ، ويبعث فيه الخجل من نفســه أمام ثورة العصـــافير ! .

لم تعد وظيفة الشاعر أن يجيب على سؤال ، أو يحمل العزاء الى المحزونين ، والراحة الى المتعبين . أن الشعر عنده قد أصبح سؤالا ملحا لا ينقطع . انه لا يقبل العالم على ما هو عليه ، ولا يرى أن هناك يقينا يرتفع فوق الشك (فالشىء اليقينى الوحيد لديه هو الشك نفسه) !

(٥) Verfremdungseffekt أو VE كما يؤثر برخت فى بعض الأحيان أن يكتبها !

بل يعلمنا أن نسأل : لم كان هذا كذلك ، وهل هناك ضرورة تمنع من تغييره ؟ انه الآن يدهش ، ويزلزل ، ويقلق . لا ينسج من شعره قناعا يضعه على وجه الحقيقة ، بل يمزق كل الاقنعة ، ويقلب كل القيم والموازين ، ويجعل شعره نفسه حقيقة ومعرفة ، تؤذن بزلزلة اجتماعية ، وتبشر بمستقبل جديد . ومهما اختلفنا مع برخت فى طبيعة هذه الزلزلة، فنحن لن نملك معه الا أن نفتح عيوننا لنندهش ونقلق ونثور . ولن نملك أن نرى الظلم على اختلاف صوره دون أن نرفع صوتنا بالسخط عليه ، حتى يختفى الاستغلال ، ويصبح الانسان عونا وصديقا للانسان . شاعران ، وطبيعتان . لا شك أنك ستختار منهما ما يتفق مع طبيعتك ومزاجك . فأما برخت فلن يترك لك فرصة الانتظار ، بل سيحركك الى الفعل والتغيير . وأما جوته فسيأخذ بيدك الى الطبيعة العظيمة ويلقى بك على صدرها الرحيم ويقول لك :

« انتظر فسوف تستريح »

جانیمید

فى ألق الصباح
كم تتوهج حولى
(وتغمرنى بنورك)
أيها الربيع ، يا حبيب !
بألف صورة وصورة
من بهجة الحب
يسرى فى قلبى
شـــعور مقـــدس
بدفئك الخـــــالد ،
بحســـنك غـــير المحـــدود !
كـــم أتمنى أن أطـــوقك
بهـــذه الـــــذراع !
آه ! على صـــدرك أرقد
أتلهـــف ،
وورودك ، وعشـــبك
تتشـــوق الى فـــؤادى
أنت ترطبـــين
العطش المحـــرق فى صـــدرى
ياريح الصـــباح الحبيب !
تحملين صـــوت البلبل الحنون
وهو يناديني من وادى الضـــباب
أنا قادم ، أنا قـــادم !
الى أين ؟ آه ، الى أين ؟
الى أعلى ! الى أعلى !
يكـــون المســـير .
السحب ترف هابطة

الســـحب تنعطف
الى الحب المشـــتاق .
الـــى ! الـــى !
فى حضـــنكن
احملـــننى
اصـــعدن بى !
معانقـــا معانقـــا !
يا أيها الأب الرحيم !

فى هذه القصيدة التى يحتمل أن تكون قد كتبت فى أوائل عام ١٧٧٤، يهيب جوته بصورة ذلك الغلام الجميل الذى تتحدث عنه الأسطورة اليونانية ، والذى فتن به زيوس كبير الآلهة فأرسل اليه نسرا خطفه من على الأرض وجاء به الى الأوليمب ليكون ساقيه ، أو لعله كما تقول رواية أخرى قد تجسد هو نفسه فى صورة ذلك النسر .

القصيدة تتحدث عن العاشق السعيد ، وتمثله نموذجا للانســان الذى اختارته الآلهة ليقيم بينها . وهى تتحدث كذلك عن الربيع ، الزمن القصير فى عمر الأرض ، حيث يتفتح الوجدان ، وتتألق الورود ، ويسمع صوت البلبل وهو ينادى من وادى الضباب . الدفء يسرى فى كيان الطبيعة ، والدفء يمس كيان الانسان . وفى ألق الصباح أو فى احمرار الغسق كما تقول النسخة القديمة التى عدل عنها الشاعر فيما بعد — يشتعل وهج الحب ويغمر الغلام بنور كونى مخيف . هذا الوهج لا يمس الغلام وحده ، ولايضىء كائنات مفردة ، بل يشعل قلبه الذى اتحد بقلب الوجود . فالسماء الشاسعة تفتح صدرها وتكشف عن « حياتها الباطنة المقدسة » ، واللامحدود ينادى جانيميد المحبوب ، كما يستجيب جانيميد لدعوة الحبيب .

المحبوبان يتحدان فى نشوة الصعود الى الأب الرحيم ، وفى عناق الأب الرحيم للابن المشتاق . وتسكت اللغة لتترك الوجدان يقول مالا يعبر عنه الكلام .

جانيميد يصعد الى الأب الحبيب ، لاندرى ان كانت السماء هى التى ترفعه أو ان كان الحب الالهى هو الذى يحركه ويدفعه . ليس فناء ما يحس به ولا هو استسلام . فبهجة الحب السماوى لم تمح ارادته ولم تحبس صوته الذى راح يجيب عليها بقوله :

كم أتمنى أن أطوقك
بهـــذه الذراع !

والسحب تنعطف اليه ، كأن الشوق الذى يحرقه قد أشعل أطرافها . الوحدة التى يتحدث عنها الصوفية والفناء الذى كابدوا من أجله يكاد يتحقق . غير أن الذات ما زالت تؤكد نفسها : الى ! الى ! والارادة ما زالت تسأل عن الطريق : الى أين ؟ آه ! الى أين ؟ وهى حين يضمها الحب الأزلى لا تفنى ولا تستسلم بل تفنى وتؤكد نفسها فى وقت واحد ، وترسم الدائرة المقدســة التى تجمع الحبيبين بغير أن تذيب أحدهما فى الآخر . « معانقا » معانقا ! مطوقا مطوقا ، وما أنبل الأخذ والعطاء ، وما أروع السلب مع الايجاب !

صعود الى غير المحدود ، يتم مرحلة بعد مرحلة ، عرف الشاعر كيف يقيسها ويقدر مدتها ، ويوجهها الى هدفها الأخير الذى ندركه فى لحظة التحقيق والوصال : « الأب الرحيم المحبوب » . ذلك هو الشاطىء الذى حملته اليه أمواج الشعور . وجانيميد كان فى حاجة الى الربيع ليمضى فى رحلته المقدسة ، والربيع أيضا كان فى حاجة الى جانيميد ليعانقه ويسرى به الى المحبوب . والورود ، والعشب ، وريح الصباح ، وصوت البلبل ، والدفء الخالد المقدس ، كانت هى الزاد الذى لا يستغنى عنه المسافر المشتاق ، لأن الصعود الى السماء لابد أن يمر أولا بالأرض ، والارتفاع الى القمة لابد أن يبدأ من وادى الضباب ، كما يبدأ الاتحاد بقلب الوجود من قلب الانسان ، والأزل والخلود من اللحظة الحاضرة .

معانقا معانقا . تلك هى الصيغة الموجزة التى عثر عليها جانيميد ، فى لحظة اشراق لا مثيل له . لقد وجد هذا التعبير الذى يصور استسلامه وارادته ، وفناءه وذاتيته ، وكان التعبير المفاجىء المدهش القصير ، الذى ولد من اللحظة المفاجئة المدهشة القصيرة . هذه اللحظة هى التى خلقت الكلمة كما خلقت مضمونها ، كما أن الكلمة هى التى أوجدتها وكثفت الأحساس بهـــا .

ذلك ان الشاعر يجرب اللغة هنـــا ، كما يجرب العاشق الطبيعة انفعالا وفعلا ، وتلقيا وعطاء . واذا كنا نسلم بأن لكل شاعر لغته الخاصة التى تولد فى لحظة التجـــربة وتكون بنت الاحساس فلابد أن نســـلم أيضا بأن اللغة هى التى تخلق عالم الموضوعات ، وهى التى تكونه وتبث فيه الحياة ، وأن اللغة والحياة ، والكلمة والطبيعة ، لا يمكن أن تنفصل عن بعضها البعض . وما دامت الصفة الأساسية للشعر الغنائى أنه شعر

وجدانى ينبع من الباطن ، فلم يكن من المستطاع أن يقع الشاعر على تعبير يكشف عن هذا الوجدان الباطن ، ويصور احساس الحب الذى يوحد بين قلب الانسان وبين قلب الطبيعة الشاملة مثل هذا التعبير الموجز المفاجىء : معانقا معانقا حيث يمتزج الداخل والخارج ، والانسان والكون ، والقلب والوجود ، ويحتفظ كل منهما مع ذلك باستقلاله وتفرده ! هنا يلتقى الانسان والكون فى نقطة المركز ، كما تتلاقى اللغة مع الخليقة فى تعبير واحد .

وكما أن اللغة قصـــيرة ومفاجئة فكذلك اللحظة التى أنجبتها كانت قصيرة ومفاجئة . ومن ثم تجلى الأحساس الفريد بأن الانسان ، ممثلا فى العاشق النشوان نموذجه الأسمى ، قد جاء يعانق الكون الذى فتح ذراعية ليضمه على صدره ، مثلما فتح زيوس ذراعية ليعانق جانيميـــد الذى جاء أيضا يعانقه بكل ما يملك من طاقة الحب . مثل هذه اللغة التى يجدها عندئذ ، حين يصـــل الى الهدف فى النهاية « أيها الاله المحب الحنون » لا يمكن أن تكون قد وجدت من قبل كما توجد الطبيعة بل لابد أن تكون قد نشأت فى لحظة الخلق ، أو فى لحظة الكلام ، ولم تلجأ الى اللغة لتأخذ منها كما لو كانت مخزنا للكلمات معدا لكل من يمد اليه يديه ! ولذلك لم تكن هذه القصيدة ولا كان شعر جوته ، وبوجه خاص شعره الغنائى المبكر الذى ألفه وهو يعيش فى فرانكفورت واشتراسبورج شعر العقل بل شعر القلب ، أو كان الشعر الذى يأتى من القلب ويتجه الى القلب . ذلك لأن ما يؤثر على القلوب ينبغى أن يأتى من القلوب ، كما يقول بيت مشهور فى فاوست .

* * *

فى هذه الأبيات الحرة المجردة من القافية تسجل الذات مناجاتها للربيع ، كما يعبر احساسها بجماله الفائق وقوته المتفجرة عن تجربتها بالاله . وهذا الاله ينادى من جانبه على الذات ، وينعطف نحوها من عليائه ، ويلفها فى سحابة من سحبه ، ويرفعها فى حنان الى سمائه .

فالذات البشرية تعبر اذن عن اتحادها بالذات الالهية ، وانطلاقها من أسر التفرد الى شمول الوحدة ، كما تعبر عن حركة تسير فى اتجاهين : يصعد أحدهما من الأنا الى الاله أو الطبيعة (لنلاحظ هـــذه الصيغة المعبرة عن فلسفة اسپينوزا التى تأثر بها جوته كل التأثر) ! كما يهبط الآخر من الاله أو الطبيعة الى الأنا البشرية . لن يخفى علينا أن الاندفاع من جانب الأنا يغلب فى قوته الانعطاف من جانب الروح الالهى . غير أن الحركتين معا ــ وذلك ما يميز القصيدة فى بنائها الفريد ــ تصلان الى

الذروة فى البيت الثالث من المقطوعة الأخيرة ، أعنى فى هذه الصيغة الموجزة المعجزة : معانقا معانقا .

الأبيات المتقدمة التى تقول أنا قادم ! أنا قادم ! وتقول : كما أتمنى أن أضمك بهذه الذراع ! تصب فى كلمة « معانقا umfangend كما أن نداء الرب والحاحه واشراقه يصل الى غايته فى النصف الثانى من البيت المذكور ، أعنى فى كلمة : معانقا umfangen التى لم تعد تعبر فى صورتها السلبية عن حركة فعل بل عن هدف ونهاية وتبين حالة الذات التى تشعر الآن بأن الروح الالهى قد اقترب منها ، لا بل ضمها وحملها بين كفيه . وفى هذين الفعلين اللذين يعبران عن السلب كما يعبران عن الايجاب تصوير للحالة التى استهدفتها القصيدة كلها ، وهى حالة القرب الحقيقى من الاله . ولم يكن هناك شىء يمكن أن يلخص الأغنية أو المناجاة كلها كما فعلت هذه الصيغة الموجزة البالغة فى تركيزها واتزانها . ذلك لأن النصف الثانى من البيت (معانقا) يكرر نفس الايقاع النغمى الذى يتردد فى نصفه الأول . وتكاد الكلمتان أن تتشابها كل التشابه ، لولا اختلاف الفتحة عن الكسرة فى صورتها العربية ؛ ولولا هذا الحرف الوحيد (d) الذى يميز الكلمتين فى لغتهما الأصلية ، ويضفى التحدد على الكلمة الأولى ، ويكسب الأخرى شعورا بالنعومة والانسياب .

وليس الفارق بين الكلمتين مجرد فارق فى زيادة حرف أو نقصانه ولكنه فارق فى المعنى والمفهوم ، يجعله يتحول من حالة الايجاب فى معانقة الاله الى حالة السلب والاستسلام لهذا العناق من جانب الذات . ومع ذلك فالحالتان متصلتان ببعضهما أوثق اتصال ، حتى لنستطيع أن نقول انهما جانبان لحالة واحدة ، هى حالة الاتحاد بين « الأنا » البشرية و « الأنت » الالهية فى عناقهما الأخير .

لعل هاتين الكلمتين اللتين وقفنا عندهما فأطلنا الوقوف أن تكونا خير تعبير عن موقف جوته من العالم ، وعن حكمته وتجربته التى لم تكد تتغير بالكون والله والطبيعة .

أقول لم تكد تتغير لأنه لم يصل اليها من أول الأمر بل مر بمرحلة من التحدى والتهور والعناد والطموح الذى يلازم طباع الشباب المبكر على نحو ما نجد ذلك كله فى قصيدته الشهيرة عن بروميثيوس . لقد كان فى هذه القصيدة يعانى من الاحساس الطاغى بالذات ، وكان حبيس هذه الذات العنيدة المتكبرة لا يستطيع أن يخرج منها ولا يجد طريقه الى هذا الخروج . ألم يتحد بروميثيوس الاله الأكبر زيوس بهذه الأبيات المخيفة :

غط سماءك يا زيوس
ببخار السحاب !
وجرب قوتك
على أشجار البلوط وأعالى الجبال
شـــأن الفلام
الذى يطيح برؤوس الأشواك
عليك أن تترك
لى أرضى على حالها ،
وتدع لى كوخى
الذى لم تبنه ،
وموقـــدى
الذى تحسدنى على ناره .
أنا لا أعرف شيئا تحت الشمس
أبأس منكم أيها الآلهة .
أنتم تطعمون جلالكم
على نحو محزن
من ضرائب الأضاحى
وأنفاس الصلوات
ولو لم يكن الأطفال والشحاذون
حمقى يملؤهم الأمل
لعذبتكم الحاجة

حين كنت لا أزال طفلا
لا أعرف لى سبيلا
وجهت بصرى الحائر
الى الشمس ،
لعل من فوقها
أذنا تسمع شكواى ،
وقلبا كقلبى
يشفق على المحزون .
من أعاننى
على غرور العمالقة ؟
من انقذنى

من الموت والعبودية ؟
ألم تتم كل شيء بنفسك
أيها القلب القدسى الوهج ؟
ألم تشعل ،
وأنت الشاب الطيب المخدوع
نار الشكر
لذلك الذى يغط فى نومه هناك ؟
أنا أكرمك ؟ لأى شيء ؟
هل خففت آلام المحزون ؟
هل جففت دموع المكروب ؟
ألم يصنع الزمن الجبار
منى رجـــلا ؟
ألم يجبل القدر الأزلى
سادتى وسادتك ؟
هل تصورت
أن أبغض الحياة
وأفر الى الصحارى
لأن أحلام الصبية
الشبيهة بأزهار الصباح
لم تنضج جميعا ؟
هنا أجلس ، أخلق بشرا
على صورتى ،
جنسا يشبهنى
ليتعذب ويبكى ،
ويتمتع ويفرح
ولا يكترث بك
مثلى أنا .

ان بروميثيوس ، هذا اللص العظيم الذى تقول الأساطير اليونانية انه سرق النار التى احتفظ بها الآلهة ليعطيها للبشر ، فأمر زيوس أن يقيد بالسلاسل على جبـــل القوقاز وتنهش جوارح الطير كبده فلا يحيى ولا يموت ، هذا الثائر العظيم الذى تقول عنه الأساطير كذلك انه كان يخلق بشرا من الطين وينفخ فيها الروح ، يتحدث هنا بنفسه . ولكن

حديثه يبدأ متحديا وينتهى متحديا . ألا تبدأ القصيدة بأمر يوجهه الى زيوس ؟ ألا تنتهى بلفظة « أنا » ؟ ألا يواجه كبير الآلهة ويقف منه موقف العناد والكبرياء ؟ ألا تكشف وحدته عن قوته ؟ صحيح أنه ما زال يخضع لبعض الآلهة التى يخضع لها سكان الأوليمب ، وأعنى بها القدر الأزلى (مويرا) والزمن الجبار (خرونوس) . ولكن هذا لا يمنعه من أن يقف وحيدا غاضبا محتقرا ! وكأنه رمز أسطورى للعبقرى الذى يعتز بقدرته على الخلق ويعتقد أن هذه القدرة تؤهله ــ وهو فى الأسطورة نصف اله ومن سلالة العمالقة ــ لأن يقيس نفسه بالآلهة ، لا بل أن يتحدى كبيرهم وجها لوجه ! وليس هناك ما يفوق ذلك فى الاحساس بالقوة والعناد وتضخم الذات . لقد كان العبقرى الشاب يحس بذاته وحدها ، ولم يكن قد استطاع بعد أن يخرج عن هذه الذات ليرقى معها الى الاتحاد بالكل . ولذلك فقد كان من الضرورى أن تأتى قصيدة جانيميد ، وهى انطلاق خالص ، على أثر بروميثيوس ، لتوحد بين طرفى الشعور الدينى الكامل . وليس من المستغرب بعد ذلك أن يشعر جوته فى مستقبل حياته بشىء من الضيق كلما ذكرت أمامه قصيدة بروميثيوس أو وقع عليها بصره ، وأن يجمع دائما بينها وبين « جانيميد » فى كل طبعات أشعاره . وليس بمستبعد أيضا ما يقال من أنه لم ينشرها بنفسه ، بل نشرها أحد أصدقائه (وهو الفيلسوف ياكوبى) فى عام ١٧٨٠ ، أى بعد تاريخ تأليفها بست سنوات ! مهما يكن من شىء فان المقارنة بين القصيدتين تفيدنا كثيرا فى فهم هذا الطريق الصاعد الذى يسير عليه جانيميد . ذلك أن هذا الطريق سيصبح هو طريق الشاعر نفسه ، وستظل القوة الالهية التى تضم الذات وتحملها هى هدفه الأكبر والأخير .

لنقارن الآن بين « جانيميد » وبين قصيدة أخرى تتحدث فيها الذات عن فرحتها البريئة بالربيع ، وتعلن عن سعادتها الفياضة بالحب . انها قصيدة « أغنية مايو » التى كتبها جوته فى ربيع سنة ١٧٧١ ، أى قبل كتابة جانيميد بثلاث سنوات ، لا شك أنها لم تمر على الشاعر بغير أن تغير من نظرته واحساسه .

أغنيـــة مايو

ما أجمل الطبيعة
فى روعة الضياء !
كم تسطع الشمس !
كم يضحك المرج !

الأزهـــار تتفتح
من كل فرع
وآلاف الأصـــوات
من الأغصـــان

والفـــرح والبهجـــة
من كل صـــدر
يا أرض ، يا شمس !
يا سعادة يا بهجة !

يا أيها الحب ! يا أيها الحب !
يا حسنك الذهبى
كسحب الصـــباح
على ذرى القمم !

تبارك الحقـــلا
بروعة الفجـــر
وتغمر الدنيـــا
بالعطـــر والزهـــر
أيتها الفتاة ! أيتها الفتاة !
القلب كم يهـــواك !
يا لنظرة عينيـــك
يا لحبـــك لى !

كذا تحب القـــبرة
الشـــدو والهـــواء
والورد فى الصـــباح
روائح الســـماء ،

أنا الذى يهـــواك
بدمى الدافىء ،

منحتنى الشـــباب
والفـــرح والشجاعة
أغنية جـــديدة
ورقصـــة ســـعيدة
عيشى على الدوام
ســـعيدة الحظ
كمثل ما تحبيننى !

كتب جوته هذه القصيدة فى شهر مايو سنة ١٧٧١ ، فى الفترة التى بدأ فيها يكتشف طريقه ويحس أنه وجد كوخه كما كان يقول ، وهو طريق القلب وكوخ الوجدان الهادىء العميق . انه يعترف فيها بذلك الحب السعيد لتلك الفتاة (فريدريكة بريون) التى أسلم لها القلب واستحقت من الاحترام بقدر ما استحقت من الحب كما يقول فى الكتاب العاشر من ذكريات حياته (شعر وحقيقة) . أحس بهذا الحب الذى سيظل يرعى حياته كلها مهما وجد من تقلبات القدر ومهما عانى من الضنى والعذاب .

ذلك أن نجما بزغ له فى سماء « زيزنهيم » الريفية ، نجم الحب لابنة القسيس الجميلة ، ونجمة الشعر الذى يأتى من القلب فتلمس نغمته العميقة كل القلوب كما ينفذ رنينه الصادق فى كل الأسماع .

هنا يتغنى الشاعر بالربيع كما يتغنى بالحبيبة . الشعور بالحب يسعده ، كما يسعده الاحساس بأنها تبادله ذلك الحب . لقد اتحدا معا وارتفعا فوق كل شىء ، وخرج بهما الحب من المسار العادى الذى تمضى الحياة فيه رتيبة مملة . الحب هو الذى انتزع القلب من هذه الرتابة ، فهو يتحرك هنا وهناك فى موضوع واحد سابحا فى شعور الحب الذى يهدهده . انه يتحرك هنا وهناك ، لكن لا الى هدف ولا فى اتجاه ،كما تسير حياة الناس فى كل يوم . ويسقط السؤال : الى أين ؟ ولأجل أى شىء ؟ فالحب السعيد ليس فى حاجة الى تبرير . انه يشعر بأنه يتهدهد فى احساس الكمال كما يحس بأن حبه ليس محدودا بشخص المحبوب ، بل ان قلب الوجود كله يتفتح له كمثل ما يتفتح له قلب الحبيب . « فى الحب يحس الحى بالحى » كما يقول هيجل فى أحد كتابات شبابه عن الدين ، فيعبر بالفكرة عما أحس به جوته الشاب بقلبه احساسا ظاهرا أو خفيا :

والفـــرح والبهجـــة
من كل صـــدر ..

ها هى ذى الأزهار تتفتح وتندفع من كل فرع ، وآلاف الأصوات من كل غصن ، ولحن المحبين يشارك فيه كل كائن ذى احساس . انهم يعرفون من يشبهونهم ، ويسكنون الى من يألفونهم . وهم يريدون كذلك أن يعرفهم هؤلاء الذين يشبهونهم ويشعرون بشعورهم . هكذا تصبح « أغنية مايو » اعترافا بالحاجة الى الآخرين ، ونداء شعريا يقول لهم :

اننى منكم ، عليكم أن تعرفونى كما أعرفكم . بل انه ينادى بما هو أكثر من ذلك . فهو فى حبه لم يعد يعترف بأن هناك شيئا غريبا عليه . ولذلك فقد راح ينشد أغنيته الفرحة للعالم كله ، وقد أصبح وطن الحب غير المحدود . هذا الاحساس الذى يهدهده ، كما يقول فى خطاب له الى كاتارينا فابريزيوس ، لا يجمع المحبين فحسب . انه يضم اليهم الطيور ، والمروج ، والأزهـــار ، والحقل الندى ، والشمس والأرض وسحب الصباح . لقد تخلص المحب الشاب من كل قيد فى اللغة أو فى الوجود . فهو يغنى فى الربيع ، والربيع يغنى فيه . والشعور المنبعث من قلبه يتحد مع الشعور المنبعث من كل ما يحيط به . فالحب يباركه ويسعده مثـل سحب الصباح على تلك القمم العالية ويختلط ما تحبه النفس بما تراه العين فتتراكم الأبيات بغير اختيار :

والفـــرح والبهجة
من كل صـــدر
يا أرض ! يا شمس !
يا سعادة ! يا متعة !

وتختفى الفـوارق التى تقيمها الملاحظة الموضوعية فيصبح الشىء المدرك احساسا نفسيا ، كما يصبح الاحساس النفسى شيئا مدركا : فالبهجة شمس ، والأرض سعادة ، وكلاهما يمكن أن يحل محل الآخر ، فليس هنا شىء يخضع للتنسيق والتنظيم . ان العاشق يترنح فى نشوة الحب من ابعد الأشياء الى أقربها ، ومن أعلاها الى أدناها ، واثقا من أن الحب لن يتخلى عنه ، مطمئنا الى أن العالم كله لن يظهر فيه ما يزعجه ، لأن حبه الخصب يفيض على كل صغير وكبير فيه . ويظل يطوف على هذه الحال من الأرض الى السماء ، ومن الحقل الندى الى ذرى القمم ، ومن الزهور الى سحب الصباح حتى يعرف باليقين ما خامره بالاحساس ، أعنى أن قلبه قد صار قطعة من قلب الوجود الشامل الجميل .

كان لابد للشاعر من أجل ذلك أن تختلف نظرته الى الطبيعة . فهو لا يضع مشاهد منها واحدا الى جانب الآخر . بل تصبح الطبيعة كلها

وجدانا باطنا كما يصبح الوجـــدان الباطن « طبيعة » . فالسحب ، والأغصان ، والأزهار تصبح جزءا حقيقيا من شعور الانسان ، أو تصبح مشاعر من مشاعره .

وكذلك الباطن يظهر والداخل يصب نفسه فى الخارج . فالعاشق النشوان قد خرج عن ذاته ، بحيث أصبحت ذاته قطعة من العالم كما أصبح العالم صورة أخرى من ذاته . لنقل فى أمر هذا الاحساس ما نشاء . فليست المسألة مهارة فى تقليب العبارات على وجوهها .

انما المهم أن الشاعر لا يملك الا أن يقول ان قلبى هو قلب الوجود أو أن قلب الوجود هو قلبى . ولعل هذه التجربة هى الأصل والمنبع فى كل شعره وفكره ، بل هى الأصل والأساس الذى يقوم عليه ما يسميه النقاد والمؤرخون « بعصر جوته » ، واللحن الأساسى الذى يعزف على الدوام متنوعات منه .

ومع ذلك فان وصفنا لهذا الشعر بأنه « باطنى » لا يصدق على هذه القصيدة وحدها بل يصدق على شعر جوته كله . ان الأزهار تبزغ من كل فرع ، وآلاف الأصوات تتردد من كل غصن ، والفرح والبهجة من كل صدر . الحب يطل من عين الفتاة . والحياة الباطنة فى أعماق النبات والحيوان والانسان تسيل وتتدفق ، والقلب العاشق يحس بدبيب الحياة فى كل حى ، سواء أكان يزدهر فوق الأرض أم ينبض فى جوفها .

لنذكر هنا تلك الليلة التى وصفها جوته فى مذكرات حياته (شعر وحقيقة ، الكتاب السابع عشر) فى فترة من فترات حبـــه السعيد مع « ليلى » : « كانت حالة من تلك الحالات التى تقول عنها الآية المقدسة : « أنا نائم ، ولكن قلبى سهران » الساعات المشرقة كانت شبيهة بالساعات المعتمة ، ضوء النهار لم يستطع أن يطغى على نور الحب ، والليل جعلته العاطفة الناصعة نهارا باهر الضياء » .

كنا قد قمنا بنزهة فى المنطقة الفضاء تحت سماء صافية النجوم ، وبعد أن صحبتها هى ورفاقها كلا الى باب بيته ، ثم ودعتها أخـــيرا أحسست بقلة الرغبة فى النوم حتى اننى لم أتردد فى القيام بنزهة أخرى . وسرت على الطريق الريفى المؤدى الى فرانكفورت تراودنى الرغبة فى الاستسلام لأفكارى وآمالى ، وجلست على أريكة ، يحيط بى هدوء الليل الشامل وترتفع فوقى سماء ساطعة النجوم ، ويخالجنى الاحساس بأننى أنتمى اليها كما أنتمى لنفسى .

بدا لى كأننى الاحظ صـــوتا من الصـــعب تفسيره قريبا منى كل القرب . لم يكن صوت حفيف شجر ولا خرير ماء . وأمعنت فى الانتباه فاكتشفت أنه صوت يأتى من باطن الأرض ، ويصدر عن دبيب حيوانات صغيرة ، ربما كانت قنافد أو خنافس ، أو ما يمكن أن يقوم بهذا النشاط فى مثل تلك الساعة .

سرت بعد ذلك فى اتجاه المدينة وبلغت جبل رودر حيث تعرفت على الدرجات الصاعدة الى بساتين الكروم من مظهرها الجيرى الأبيض . صعدت الى هناك ، وجلست على الأرض ورحت فى النوم . ويضيف جوته قائلا : ان النفوس المحبة ستتلقى هذا الحادث بالسرور والارتياح .

ويعود الشاعر الى مثل هذه الحادثة بعد سنوات طويلة فى روايته « الأنساب المختارة » حين يصف واحدا من أشد المحبين عذابا فى أدبه ويقول على لسان بطلها ادوارد : « قال لنفسه ان الجدران والأقفال تفصل الآن بيننا ، ولكن قلوبنا لا يفرق بينها شىء . لو انها وقفت أمامى لألقت نفسها بين ذراعى ولألقيت نفسى بين ذراعيها ، وأى يقين أحتاج اليه بعد هذا اليقين ! كان كل شىء ساكنا من حوله ، لم تتحرك نسمة واحدة ، وبلغ السكون حدا جعله يسمع دبيب الكائنات الحية الصغيرة تحت الأرض ، تلك الكائنات التى يستوى عندها الليل والنهار » .

أعماق الحياة الخفية تعلن عن نفسها للقلب الذى لا ينام ، حين يغفل عنها النائمون وتصم آذان الفارقين فى مشاغل الحياة وضجيج النهار . وتصبح الكائنات الصغيرة الدائبة النشاط رمزا للحياة الباطنة ، النائية عن رتابة التعود المألوف . واذا كان الانسان يخضع للزمن المتغير فيتعب ويشيخ ، فان قدرته على الانصات لقوة الخلق الأزلية ، والاســتماع لما يتحرك تحت الأرض أو يهمس فى أعماق القلب ، هى ضمان استمرار الحياة التى لا تفنى ولا تنفد . وهل هناك شىء يوحى للانسان بمعنى الخلود مثل احساسه بأن القوة التى تكمن فى قلبه أو فى قلب الكائنات قوة واحدة ؟ لقد ذاق العاشق الوحيد هذه السعادة النادرة فى ليلة لا تتكرر فى عمر الزمان . انه سيعود حتما الى مشاغل الحياة وضجيج النهار . ولكن طعم هذه اللحظة لن يفارقه ما عاش . وسوف يمكنه بعد ذلك أن يمسك بالقلم ليكتب « أغنية مايو » كما يكتب غيرها من الأشعار ، دون أن يفارق ذلك الجو الباطنى الذى احتواه . وستعلن هذه الحياة الباطنة عن نفســها فى كل مرة فجاة وعلى غير انتظار ، على نحو ، تتفتح الاوزة أو قل على نحو ما تتفجر . وسينعكس هذا على اللغة كما يبدو فى « أغنية مايو » فتصبح لغة مفاجئة ، تكتفى بأقل قدر ممكن من الروابط

النحوية والعروضية ، لا بل تكاد تستغنى عن فعل يكون ، لتنتهى كما بدأت فى نشوة المفاجأة السعيدة . ذلك لأن الفرحة المفاجئة لا تعرف التمهل ولا التطور البطىء ، ولأن كل لحظة فيها قمة شعور وحماس ، وكل ايقاع صورة عالم كامل وحاضر ومباشر .

ومع ذلك فلا ينبغى أن نبالغ فى التحمس لهذه القصيدة المبكرة من شعر جوته أو نستخرج منها أكثر مما فيها . فلعل سحرها أن يكون كامنا فى عدم ادراك الشاعر تمام الادراك لمدى قدرته على الخلق والابداع . لقد لمس سر الشعر المباشر الذى يصدر عن الباطن وينبعث من الأعماق وراح يسعد نفسه ويسعد حبيبته بهذه الأبيات التى وفق اليها ، فى ثقة وبراءة أشبه ببراءة الأطفال . انه ينقل اليها قطعة من الحياة فى الفردوس دون أن يثقلها بأفكار تدور حول الله أو الخلق أو الأسرار . وسيمتلىء شعره بعد ذلك ــ (البدايات) أعلنت عن نفسها بالفعل فى قصيدة جانيميد !) ــ بالأفكار والتأملات ولكنها لن تضره فى شىء . ذلك أنه سيكون قد عرف طريقه الذى سينفرد به وسيظل يميزه عن شعراء لغته وعصره ، وسيكون قد اهتدى الى كوخه الذى طال به التجوال (وما أكثر قصائده فى هذه الفترة المبكرة من حياته عن المتجولين فى الليل والعاصفة والأمطار !) حتى عثر عليه واطمئن الى السكن فيه : انه طريق القلب الهادىء الهامس الرقيق ، و « كوخ » الروح التى تتعذب ما تتعذب ثم تخلد الى هذا الملجأ الساكن العميق ! (١) .

---

(١) راجع الكتاب السابق لاميل اشتايجر ، جوته ، المجلد الأول ، من ص ٥٢ الى ٨٤ الذى استفدت منه فى شرح القصيدة .

صمت
جوته

« من الناس نتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت »

بلوتارك

« من مقالته عن الهذر ، الفصل الثامن ، ضمن رسالة فى الأخلاق »

* * *

« فى المشاركة وحدها تكمن السعادة الحقة » (١) .

كلمة قالها جوته فى شيخوخته . وهل هناك من هو أحق منه بقولها ، وقد كانت حياته الخصبة الطويلة التى قاربت على قرن من الزمان شاهد صدق عليها ؟ فكيف اذن نستطيع أن تحدث عن صمته ؟ بل كيف نذهب الى أنه كان من أعظم الصامتين فى هذه الدنيا ؟

الرجل الذى استطاع أن يقول عن نفسه فى شبابه انه « حبيب الآلهة » ، وأن يكتب الى أمه قائلا ان الآلهة لم تترك نعمة لم تنعم بها عليه ، كيف يجد اليأس من كل شىء والضيق بكل انسان طريقهما الى نفسه ؟ القلب الذى تفتح لكل التجارب ، كيف استطاع أن يحجب سره وراء ألف ستار ؟ والعين التى لم تشبع من مشاهدة هذا العالم ــ وكأنها عين أغريقى ولد فى العصر الحديث فى بلاد الشمال كما يقول شيللر فى خطابه الشهير الى جوته بمناسبة عيد ميلاده ــ كيف حدث لها أن تغمض الجفون لكى لا ترى شيئا ؟ وهذه الحياة التى اتجهت بكل ما فيها من حماس الى الواقع على اختلاف مظاهره وأشكاله ، تريد أن تغترف من كل نبع ، وتفتش عن كل كنز ، وتتحسس بالعين واليد كل ما على الأرض من معدن أو حجر أو نبات ، وأن تعرف مع ذلك حدودها فلا تتعداها ، وتبقى على اجلالها لحقيقة الوجود وخشوعها أمام عظمته ، كيف ننتظر من هذه الحياة أن تقيم من حولها سورا لا تتطفل الى ما وراءه عين بشر ، وتضن بالتعبير عن ذاتها الحقيقية فلا تنطق بكلمة واحدة ، وتغلف مركز وجودها بالسر والصمت والخفاء ؟

ليس معنى هذا أن العجوز الذى صقلته التجارب ، وزين رأسه تاج الحكمة هو وحده الذى عرف الصمت أو لجأ اليه كما يلجأ الانسان الى كلمته الأخيرة . ان الشباب الفارق فى نشوة المجد والشهرة ــ ولم يكد يبلغ

---

(١) من رسالة له الى سارة فون جروتهاوس فى ٢٣ أبريل سنة ١٨١٤ .

السابعة والعشرين ـ المنهمك فى حياة البلاط فى أول عهده فى «ڤيمار»،بكل ما فيها من متع ومغامرات ، ومن سخف ورسميات ، يمتدح حياة الصمت ويجد فيها صورة من صور الوجود التى تعود عليها وعاش فيها : « اننى أعيش دائما فى العالم المجنون ، منطويا على نفسى انطواء شديدا (٢) » و « لن يستطيع مسافر أن يحكى لك شيئا عن ظروفى الحقيقية ؛ بل لن يستطيع ذلك احد ممن يسكنون معى ، لقد صممت تصميما أكيدا على ألا أنصت لشىء مما يقال عنى » (٣) انه لا يكتفى ، كما يقول فى رسالة اله الى حبيبته المشهورة شارلوته فون شتاين فى عام ١٧٧٨ ، « بتحصين القلعة » التى يحرسها منذ زمن بعيد ، بل يبدأ فى تحصين « مدينة نفسه » : « أن الآلهة تحفظ على الاتزان والصفاء على أكمل وجه ، ولكن زهرة الثقة ، والصراحة ، والحب المتفانى تذبل يوما بعد يوم . من قبل كانت نفسى كمدينة تحيط بها أسوار منخفضة ، ومن خلفها قلعة على الجبل . الحصن قمت على حراسته ، والمدينة تركتها فى السلام والحرب بغير سلاح ، لكننى بدأت الآن فى تحصينها » (٤) ويعود بعد عشرين عاما فيلتقط هذه الصورة فى رسالة له الى صديقه شيللر : « الأسوار التى أحطت بها وجودى ينبغى أن ترفع الآن عدة أقدام » (٥) قد تبدو هذه العبارة من رجل فى الخمسين من عمره أمرا لا يثير العجب . ولكن التعبير المتصل عن الصمت على مدى عشرات السنين يجعلنا نرى جوته الشاعر الانسان فى ضوء جديد .

يقول فى رسالة له الى صديقه لافاتر : « لقد باركنى الله سرا وغمرنى بنعمه الوافرة ، ذلك لأن قدرى مستور عن الناس تماما ، فليس فى امكانهم أن يروا منه شيئا أو يسمعوا عنه شيئا » (٦) .

وفى رسالة أخرى الى فون كنيبل : « اننى أظل فى صميم خططى ومقاصدى ومشروعاتى مخلصا مع نفسى على نحو تحيط به الأسرار ، وهكذا أعود فأعقد خيوط حياتى الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والشعرية فى عقدة خفية » (٧) . هذا المقصد الذى ينبع من صميم طبيعته ، يجعله يجتهد فى أن « يخفى وجوده وأفعاله وكتاباته عن

---

(٢) الى ج . هـ . ميرك فى ٥ يناير ١٧٧٧ .
(٣) الى تسرمان ٦ مارس ١٧٧٦ .
(٤) من رسالة اليها من برلين بتاريخ ١٧ مايو ١٧٧٨ .
(٥) بتاريخ ٢٧ يولية ١٧٩٩ .
(٦) الى لافاتر فى ٨ أكتوبر ١٧٧٩ .
(٧) الى فون كنيبل فى ٢١ نوفمبر ١٧٨٢ .

الناس » (٨) ويقتنع اقتناعا لا شك فيه بأن الانسان يسير فى هذا العالم مجهولا لا يعرف من أين جاء ولا الى أين يسير ، فيحرص بقدر استطاعته على أن يخفى اسمه عن الناس فى أسفاره القريبة والبعيدة (٩) : « لهذا فسوف أوثر دائما فى حديثى مع الغرباء ومن لا أعرفهم معرفة كاملة أن أختار الموضوع الذى لا أهمية له أو التعبير الذى لا يدل على شىء ، وأن أضع نفسى بذلك ، ان جاز هذا القول ، بين ذاتى وبين المظهر الذى يبدو منى» (١٠)وبينما يستعدبلاط ــ ڤيمار ليحتفل بعيدميلاده السبعين بتمثيل مسرحيته الشهيرة « جوتس فون برلشنجن » نجده يهرب بنفسه بعيدا عن هذا الاحتفال ويكتب الى ولده الوحيد فيقول « لقد عرف عنى من زمن بعيد كما صرحت أكثر من مرة بأننى أنفر فى الوقت الحاضر أشد النفور من كل اتصال شخصى . نبه الى هذا فى أدب ولطف » (١١) .

وتفاجئه أزمة الصمت فيخرس الكلمات التى تكاد تنطلق من بين شفتيه : « أمضيت المساء فى ملء صفحات عديدة أصف فيها حالتى . وفى صباح اليوم ، حين جاء الرسول يريد أن يأخذها ، لم تطاوعنى نفسى على ارسالها معه . ان أعباءنا الخفية وضعفنا المستتر ، وأحزاننا الساكنة لا تبدو على الورق فى مظهر يسر الخاطر » (١٢) وهو يكتب قبل ذلك بعام الى الناشر كوتا ــ وكان الأمر يتعلق برأيه فى مسألة حرية الصحافة فى النمسا ــ : « كنت قد أعددت بالفعل مذكرة تمهيدية ، وأبديت موافقتى على المقدمة وعلى القضية حين مد شيطان يده ، لحسن الحظ أو لسوئه ، فأمسك بكمى ونفث فى الشك فى أن الوقت المناسب لم يحن بعد للتدخل فى الشئون العامة ، وأوحى الى أن الانسان انما يحيا حياة طيبة ، حين يحيا فى الخفاء » (١٣) .

هنا ، كما يقول جوته ، مفتاح الكثير من ألغاز حياته . حدث له قبل وفاته بعشرين عاما أن قدمت له الأميرة سولمز ــ براونفلز نقشا عجيبا « يصلح لأن يوضع على قبره » ، قالت فيه فيما قالته ان حاجته الى النفاذ الى صميم جوهر الناس والأشياء تفوق بكثير حاجته الى التعبير عن

---

(٨) من رسالة الى شيللر بتاريخ ٩ يوليه ١٧٩٦ .
(٩) من رسالة الى ى . هـ . ماتر .
(١٠) الى شيللر فى ٩ يولية ١٧٩٦ .
(١١) الى ابنة أوجست فى ١٨ أكتوبر ١٨١٩ .
(١٢) كما يقول فى رسالة الى صديقه وولى نعمته الأمير كارل أوجست فى ٧ مايو ١٨١٠ .
(١٣) فى أول أكتوبر ١٨٠٩ .

أفكاره تعبيرا شعريا . ورد جوته وقد أدهشه هذا القول وتبين له مبلغ صوابه : « وتستطيع صاحبة السمو أن تضيف : كما تفوق حاجته الى التعبير عن نفسه بالحديث والرواية والتعليم والسلوك . بذلك تحصلين على مفتاح الكثير مما لابد قد أشكل على الناس فهمه من شخصيتى وحياتى » (١٤) وهو قد كتب قبل ذلك باثنى عشر عاما الى شيللر يقول : انه قد حرم من موهبة التأثير على الناس عن طريق التعليم (١٥) .

* * *

كان جوته يرى كأنه « قوقعة سحرية طافية على الأمواج العجيبة»(١٦) ، وينظر الى نفسه كما لو كان مترهبا وحيدا ، « ينصت من صومعته الى صوت البحر الهائج (١٧) لقد تعلم هذه الحقيقة التى لا يبرح يرددها « اننا وأشباهنا لا نزدهر الا فى السكون » (١٨) .

وتزداد به الوحدة قبل موته بعامين فيقول لصديقه تسلتر انه انسان وحيد ، يشبه الساحر مرلين الذى تتحدث عنه الأسطورة ويخرج من رمسه المضيء بين الحين والحين صدى هادئا متقطعا يسمع من قريب ومن بعيد (١٩) « خير ما فى الوجود هو السكون العميق » ، تلك هى الحكمة التى يبدو كأن جوته يضع فيها سر وجوده كله ، حتى أنه لم يجد من يبثه اياها خيرا من مذكراته الشخصية : « خير ما فى الوجود هو السكون العميق الذى أحيـا فيه بعيدا عن العالم وأنمو وأكسب ما لا يستطيع أن ينتزعه منى بالسيف والنار » (٢٠) .

* * *

من يحب الصمت والخفاء هذا الحب يصبح الصمت عـادة لديه : « اننى أعيش فى وحـدة واغتراب عن العـالم كله ، يجعلنى أخرس كالسمكة » (٢١) انه يكتب من روما وهو فى رحلته الايطالية الشهيرة الى شارلوته فون شتاين فيقول : « ان من يتعود على الصمت يصمت (٢٢)

---

(١٤) فى ٣ يناير ١٨١٢ .
(١٥) فى ١٢ أغسطس ١٧٩٧ .
(١٦) كما يقول فى احدى رسائله المتأخرة الى شارلوته فون شتاين فى ٨ مارس ١٨٠٨ .
(١٧) كما يختم احدى رسائله الى زولبس بون ساريه فى ١٦ يولية ١٨٢٠ .
(١٨) من رسالة له الى فوجنت فى ٢٧ فبراير ١٨١٦ .
(١٩) فى ١٤ ديسمبر ١٨٣٠ .
(٢٠) من مذكراته الشخصية بتاريخ ١٣ مايو ١٧٨٠ .
(٢١) من رسالة الى ف . هـ . ياكوبى فى ١٤ أبريل ١٧٨٦ .
(٢٢) فى عشرين ديسمبر ١٧٨٦ .

هذا الصمت الذى أصبح عادة يستطيبها ويمتدحها يذكرنا بحادثة يرويها للأمير كارل أوجست عن « المعركة فى فرنسا » . فقد حـــدث نه أنه لم يستطع ، أثناء الانسحاب من فرنسا ، أن يتمالك نفسه حول احـدى الموائد المستديرة من الحديث عن الماضى ، وأن يشكو من كارثة الحرب المحققة وما أعقبها من بؤس وتعاسة ، فقد نهض جاره ، وكان جنرالا فى الجيش ، فوجه اليه الكلام فى « صورة لا غبار عليها ، وان كانت مؤكدة ، ودعاه ان صح هذا القول الى « النظام » ، عندئذ نجد جوته يقول : « فأثنيت فى السر على نفسى لأننى لم أقطع الصمت المعتاد على الفور » . هذا الصمت المحمود الذى يعبر عنه وهو فى الأربعين من عمره ــ كان ذلك فى عام ١٧٨٤ (٢٣) ــ يعود فيذكره بعد أن بلغ الخامسة والسبعين : « لقد أقلعت عن الكلام عما يسميه الناس بالحكم والأمثال ، حتى انها لم تعد تخطر لى على بال فى محادثاتى التى تدور بين أربعة أعين ، ولم تعد تعاودنى فى المجتمعات الودية الكبيرة ابدا » (٢٤) وحين بدأت الحبيبـة شارلوته فون شتاين تدير ظهرها للعاشق الهارب من مجتمع البلاط فى ڤيمار ، ومن أرض الشمال الجادة المعتمة الى أرض النور والجمال والروح الكلاسيكية العريقة ، نجده يكتب اليها من روما قائلا : « لم تصلنى حتى الآن رسالة واحدة منك ، حتى ليغالبنى الظن بأنك تتعمدين الصمت ، أريد أن أحتمل هذا أيضا وأن أفكر بينى وبين نفسى : لقد ضربت أنا المثل على ذلك ، لقد علمتها كيف تصمت » (٢٥) .

* * *

هنا يطل علينا وجه آخر من وجوه الصمت عند جوته ، ملامحه عابسة ، متعبة ، شقية . هذا الصمت الكئيب المقدور الذى يرزح بثقله على النفس كأنه لعنة من لعنات الآلهة قد صحب وجوده كله من شبابه الى شيخوخته ، كأنه ظله الذى لا يفارقه . انه يلم به من حين الى حين فيقطع ما بينه وبين الناس ، ويرده الى ذاته الوحيدة المغلقة على يأسها ، ويدهش الأصدقاء الذين يفتقدون فيه الحكيم النهم الى كل تجربة ، المتفتح لكل جديد ، الذى جعل شعاره فى الحياة أن « يفعل » ، حتى أصبح « الفعل » عنوان حياته وعبقريته . وقد يمتد به هذا الصمت الالهى الأليم فيفيض القلق بأقرب أصدقائه الى قلبه ، تسلتر ، ويقول له

---

(٢٣) الى الأمير كارل أوجست فى ٢٦ ديسمبر ١٧٨٤ .

(٢٤) من رسالة الى ل . ف شولتس فى ٣ يونية ١٨٢٤ .

(٢٥) من رسالة اليها بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٧٨٦ .

مشفقا عليه : « اننى أتصورك الآن وقد عاودك داؤك القديم ، وحيدا ، غارقا فى أحزانك ، تهلك نفسك بنفسك » (٢٦) .

هذا الصمت الذى يتحدث عنه الصديق فى قلق واشفاق ، ينم عن وجدان معتم منهار تكاد تتقطع الأسباب بينه وبين الله والعالم .

* * *

انه يكشف عن الوحدة والمرارة فى قلب الحكيم الذى عزفت نفسه عن كل شىء . ها هو ذا يكتب قبل موته بشـــهور قليلة الى صديقه تسلتر (٢٧) « كثيرا ما تحدونى الرغبة فى تدوين النتائج الغريبة لفكر ساكن وحيد ، ثم أعود فانصرف عن رغبتى . فلينظر فى آخر الأمر كل انسان بنفسه ، حين يدخل فى علاقة مع غيره ، أن يلتمس المعقول فلا يستغنى عنه » . انه لا يضيق بالكلام فحسب ، بل ان يده لتنفر من أن تمسك بالقلم . وهو الذى عبر قبل ذلك بعشر سنوات عن المفارقة الكامنة فى وجود الكاتب الصامت فى هذه العبارة الجميلة : « هذا اذن هو أشـــد ما يثير النفس فى حياة الكاتب التى تكتنفها فيما عدا ذلك الشكوك ، وهو أن يقابل أصدقاءه بالصمت بينما يستعد فى نفس الوقت ليشترك معهم فى حديث مستفيض يمتد الى جهات العالم كلها (٢٨) .

* * *

العارف لا يتكلم . هذه الكلمة المأثورة عن الحكيم الصينى « لاوتسى » تعبر عن حياة يريد صاحبها أن يقضيها « بغير ضجيج » (٢٩) بين التفكير والتأمل : « اننى واحد من أولئك الذين يودون أن يعيشوا فى هـــدوء وألا يستثيروا الشعب » (٣٠) و « حين ألمس لدى الرغبة فى الحديث عن كشف نهائى يبدو كأن صورته تتشكل فى نفسى ، فاننى أحس عنـــدئذ كما لو كنت أجد متعة متزايدة فى التأمل لنفسى ، كما أحس أن متعة التأمل من أجل الآخرين تتضاءل عندى شيئا فشيئا . ان الناس يعبثون بألغاز الحياة ويضيقون بها ، وقليل منهم من يهتم بايجاد حل لها . ولما كانوا جميعا محقين فى ذلك ، فان على الانسان ألا يحاول تضليلهم » (٣١) ثم يعود

---

(٢٦) من تسلتر الى جوته ، ٢١ ــ ٢٣ أبريل ١٨٠٦ .
(٢٧) فى أول يونية ١٨٣١ .
(٢٨) من رسالة الى تسلتر فى ١٨ فبراير ١٨٢١ .
(٢٩) الى شارلوته فون شتاين فى أول ديسمبر ١٨٠٧ .
(٣٠) الى ف . هـ ياكوبى فى ١٠ مايو ١٨١٢ .
(٣١) الى شيللر فى ١٢ يولية ١٨٠١ .

فيكرر هذا المعنى فى حديث له مع تسلتر قبل موته بشهر ونصف حين يقـــول :

« كلما وجدت الجماهير فى الألفاظ والعبارات الطنانة متعة تشبعها ؛ كان على الانسان ألا يعمل على تضليلها » (٣٢) .

* * *

قد يلمس القارىء فى هاتين العبارتين أثرا للكبرياء والانطواء اللذين يلازمان الحكمة والحكماء فى كل زمان ، وقد يشتم فيها رائحة الاحتقار للجماهير حين تسير معصوبة العقل والعينين وراء حنجرة عالية . وليس فى استطاعة أحد أن ينكر هذا ، فكم أعلن جوته سخطه على الجماهير حين تفلت من كل زمام ، وتحاول بالعنف والدم والصراخ أن تحطم كل نظام (وموقفه الحذر المستريب من أحداث الثورة الفرنسية مثل مشهور على هذا) ، ولكنه كان يعتقد دائما أن مثل هذه الفوضى ليست الا عرضا من شأنه أن يزول ، لكى تتكامل « دائرة » النظام والتجانس الكونى من جديد . وليس فى استطاعة أحد أن ينكر فى مقابل هذا أن جوته ــ كما صرح عدة مرات فى احاديثه مع اكرمان ــ قد وهب حياته كلها لتربية الشعب ، وتهذيبه ، وابعاده عن الجمود وضيق الافق . ومن الظلم بالطبع أن نفسر صمته الجليل بأنه تعال على الجماهير ، كما أن من الظلم أيضا أن نتطفل بالتفسير أو بغير التفسير على هذا الصمت المقدس الذى لا يستغنى عنه فنان . وكم رحب جوته بأن يرتفع صوت فى وجه التصفيق والهتاف الذى كثيرا ما يبذله الجنس البشرى لأفعال وأحداث تؤدى به الى الدمار » (٣٣) .

* * *

لم يغفل جوته من حسابه أن الجمهور سيسىء فهمه ، وهذا بالفعل ما حدث له فى أواخر حياته . ومن ثم كانت هـذه النغمة الساخرة الممتزجة بالمرارة فى حديثه عنه ، أو بالأحرى فى امتناعه عن هذا الحديث : « لو لم يكن لدى شىء أقوله الا ما يعجب النـــاس لآثرت الصـــمت المطبق » (٣٤) ، « لا ينبغى على الانسان أن يترخص مع الشعب (٣٥) » ــ

(٣٢) الحديث فى ٤ فبراير ١٨٣٢ .
(٣٣) الى يوهان فون موللر فى ٢٦ يولية ١٧٨٦ .
(٣٤) الى س . ل . ف . شولتس .
(٣٥) الى شيللر فى ٧ نوفمبر سنة ١٧٩٨ .

ليس هناك اذن سبيل للأخـذ والرد بين الكاتب والجمهور ، فالكاتب يعرف ، ولا بد له أن يعرف خيرا منه ما ينفعه مما يضره : « ينبغى علينا فى الحقيقة أن نعرف بوجه عام ما يصلح للشعب خيرا مما يعرف هو نفسه . ان من حق السكان فى مدينة من المدن أن يطالبوا بأن تسهل الينابيع وبأن يكون لديهم من الماء ما يكفيهم ، أما من أين يلتمسون هذا الماء فأمر يتعلق بصانع المواسير وحده . ان الجمهور السادر فى غياهبه لاينفك عن المطالبة بالماء بعد الماء ، ولايبرح يستبشع فى الغالب أسخى الينابيع . علينا أن نترك ذلك على حاله ، وأن نتذرع بالسكوت ونهتدى فى أفعالنا بما نقتنع به » (٣٦) .

* * *

كان هذا الصمت فى بعض الأحيان مجرد قناع يحاول به جوته أن يحمى نفسه تارة من غرور رجال الدين وتحذلقهم ، وتارة أخرى من لغو الجمهور فيما يعرف وما لا يعرف .

ولكنه كان كذلك فى أحيان أخرى ذلك الصمت الموحش الذى يقيم بينه وبين أحبائه وأقرب أصدقائه اليه جدارا كثيفا ، ويجعله يضن عليهم حتى بالاشارة الى ما يتوصل اليه من حقائق القلب والوجود .

* * *

وليس من قبيل المصادفة أن يوصى قبل موته بأن يختم بالشمع على المشاهد الأخيرة من الجزء الثانى من قصيدته الكونية الكبرى فاوست ، وبألا ترى المخطوطة عين حتى يوارى التراب . وكان أن حرم معاصروه من أن يرفعوا عيونهم بالدهشـــة أو السؤال لينتظروا الجواب من بين شفتى الشاعر الحكيم على ألغاز هذه الأبيات المتصوفة العميقة التى لم تزل تحير الناس فى تفسيرها جيلا بعد جيل . ومن العجيب أن نجد الرجل الذى لم يبلغ أحد من التمكن من اللغة مثل ما بلغ يتحدث عن قصور اللغة وعجزها عن التعبير عما يريد . وما أكثر ماوقفت اللغة حائلا بينه وبين الكلام عما كان فى استطاعته وما كان ينبغى عليه أن يقوله (٣٧) : «ان أفضل الآراء التى نقتنع بها لا يمكن التعبير عنها بالكلمة . ان اللغة لم تعد لكل شىء » ، كما يقول قبل موته بأسبوع واحد للجراف فون شترنبرج .

---

(٣٦) الى ايششتت فى ٢٣ يناير ١٨٠٥ .

(٣٧) كما يقول فى رسالة له الى شولتس فى ١١ مارس ١٨١٦ .

ان تجربة التعبير عن « انعكاسات العالم الخارجى المحيط به على عالمه الداخلى » (٣٨) ، على هذا الحرم الذى لا يصح أن تطأه قدم ، تجعله يلزم الصمت . انه يعلم الآن تمام العلم ان عليه أن يحيط نفسه « بدائرة سحرية » وأنه لا يستطيع أن يعمل الا فى ظل الوحدة المطلقة ، وأن الكلام ليس هو وحده الذى « يجفف ينابيعه الشعرية » (٣٩) ، بل أن مجرد وجود من يعزهم ويقدرهم فى بيته يحدث هذا الأثر . وخير ما علمته التجربة ، كلما صادفته الصعوبات فعجز عن السيطرة على مادة عمل من أعماله الفنية ، أن ينتظر فى سكون ، وأن يحاول بقدر طاقته ألا يكترث بالجمهور (٤٠) .

* * *

من المؤرخين والنقاد من لم يستطع الى اليوم أن يغفر لجوته حرصه على البعد عن الجمهور ، وانعزاله عما يجرى حوله من أحداث العالم . انه يحكى عن نفسه أنه كان يتعمد ، كلما تهدد العالم السياسى خطر داهم ، أن ينأى بنفسه عنه ويستغرق فى درس جاد عميق . وبينما كانت معركة ليبزج الحاسمة فى عام ١٨١٣ على الأبواب كان هو منكبا على دراسة تاريخ دولة الصين دراسة جادة (٤١) ! بل ان قراءة الصحف اليومية أصبحت تشق عليه : « أنت ترى — والكلام لصديقه تسلتر — أننى لست فى حاجة الى أن أشغل نفسى بالصحف اليومية ، فان الرموز المتناهية فى الكمال تتحدث أمام عينى » (٤٢) .

انه يتحدث هنا عن مشهد الأشجار التى يقطعها الفلاحون فى الغابة ويتركونها تطفو على النهر ! انه لا يريد أن يعرف شيئا ولا أن يسمع شيئا عن ضجيج المجانين الذى ينبعث من الصحف اليومية والذى يحس عند سماعه احساس من « يتعلم أن ينام فى الطاحونة » (٤٣) . بل انه ليؤثر أقرب أصدقائه الى نفسه (تسلتر) ليسر اليه النبأ المدهش : « لقد أقلعت ، بعد قرار حازم سريع ، عن قراءة الصحف اقلاعا تاما » (٤٤) !

---

(٣٨) الى ك . ف . فون رينهارد فى ٢١ أغسطس ١٧٧٤ .
(٣٩) كما كتبه الى الأمير كارل أوجست من روما فى ٨ ديسمبر ١٧٧٨ .
(٤٠) الى فون كنيبل فى ١٦ يوليو ١٧٩٨ .
(٤١) كما كتب فى مذكراته الأيام والسنين عن عام ١٨١٣ .
(٤٢) فى ١٩ مارس ١٨١٨ .
(٤٣) فى ٣١ ديسمبر ١٨١٧ .
(٤٤) فى ٢٩ أبريل ١٨٣٠ .

قد نتسرع فنقول : هروب من الزمن ! ولكن علينا أولا أن نتفق على مفهوم الزمن عند شاعر عظيم يعرف عن نفسه أنه يخلق لكل زمن كما يعرف أن الشاعر الحق لا يقيده زمان . ومهما اختلفنا فى تحديد هذه الكلمة ، فان علينا ألا ننسى أن جوته لم يكن يهمه أن يكتب لزمنه ولا أن يرضى معاصريه على حساب الحقيقة الخالدة . ولا يتعارض هذا مع ما كتبه الى فريدريش شليجل (٤٥) حيث يقول : « اننى أحب من كل قلبى أن أعيش فى الزمن ، ولكننى لا أعرف كيف أعبر عنه التعبير الصحيح اذا ماعشت معه . لذلك يندر أن تجدنى فى تلك الكتابات التى أتناول فيها العصر الحاضر ، بل قد لا تجدنى على الاطلاق » (٤٦) ولا مع مايقوله لشيللر : « ان الفرح والبهجة والمشاركة فى كل شىء هى وحدها الشىء الحقيقى وهى التى تنتج الحقيقة ، كل ما عدا ذلك فهو فاسد أو مفسد فحسب » (٤٧) .

* * *

ليس هناك اذن اشغال للزمن (وكيف يغفل الانسان الزمن الذى يعيش فيه وهو سواء قبله أو رفضه وسواء شاء أو لم يشأ انما يعبر عنه بالضرورة سلبا وايجابا) ؟ بل تجاهل لمشاغل صغيرة وهموم تافهة تفسد وتشتت ، ومحاولة لنسيان أحداث تجرى فى الزمن لتذكر الزمن نفسه . ان جوته يعترف بهذه «الهبة الالهية السامية» ، بنهر « ليته » (نهر النسيان فى أساطير اليونان) الذى يسرى فى كياننا كله ويمتزج بكل نفس من أنفاسنا ، كما يمجد هذا النسيان الذى عرف بنفسه دائما « كيف يقدره ، وينتفع به ، ويعلى من شأنه » (٤٨) ومهما يكن من رأينا فى الدوافع الخفية التى دفعته على أن يلزم الصمت فى بعض فترات حياته ، فان من واجبنا بعد كل شىء أن نسأل أنفسنا : ألم يكن هذا الصمت نفسه وسيلة للانصات الى صوت الوجود ؟ ألم يكن ذلك الصمت الذى يسبق الفعل ، يمهد للكلام بلسان الحكيم ؟ ألم تكن حساسيته لما يشتت فكره من ضجيج هى حساسية من يريد ألا يعوقه شىء عن الاستماع الى صوت الحقيقة ؟ وكيف للانسان أن ينصت ويفكر

---

(٤٥) فيلسوف الرومانتيكية الالمانية وشاعرها (١٧٧٢ ــ ١٨٢٩) ابتدأ متأثرا بكانت وانتهى بالارتماء فى أحضان الكنيسة الكاثوليكية . شقيق الناقد الشهير ومترجم شكسبير أوجست فيلهلم شليجل .

(٤٦) من رسالة الى فريدريش شليجل فى ٨ أبريل ١٨١٢ .

(٤٧) الى شيللر فى ١٤ يونيو ١٧٩٦ .

(٤٨) كما يقول لتسلتر فى ١٥ فبراير سنة ١٨٣٠ .

ـ والفكر بطبيعته فعل صامت ـ اذا لم يتذرع بالصمت ؟ ألم يقل هو نفسه ان « طريقه المجرب القديم » الذى لا يستطيع شىء ان يحيد به عنه هو أن يتكشف المشكلات فى رفق وهدوء « كما يفض الانسان القشور عن البصل » ، وأن يحتفظ بالاحترام لكل البراعم الحية حقا ؟ ان هذه الكلمات التى نوردها عن خطاب له الى تسلتر تتفق تمام الاتفاق مع ما كتبه قبل ذلك بنصف قرن الى شارلوته فون شتاين : « ولما كنت الآن صافيا هادئا كالهواء ، فان أنفاس الطيبين الهادئين هى أحب الأشياء الى قلبى » (٤٩) .

* * *

هذا الصمت الذى يهيىء له أن ينصت ويستمع شىء أعمق بكثير من مجرد السكوت أو الامتناع عن الكلام . ان السكون الذى يظلل الروح بجناحيه ، سكون أشبه ما يكون بما يحس به الصوفى حين يميت جسده ويطرح بدنه لكى تتهيأ روحه لتلقى نور الحقيقة ، وهو الذى يعنيه جوته بحكمته التى يقول فيها : « .. أن أنكر نفسى بقدر ما أستطيع ، وأتلقى الموضوع فى ذاتى كأنقى ما يكون » . انه الصمت المتفتح لا الصمت المغلق ، صمت المتوحد المنكر لذاته ، لا صمت الأنانى المنعزل عن الوجود والناس. الصمت الذى يعلم صاحبه كيف يقرأ الأشياء ويراها على ما هى عليه ـ كما يقول فى رسالة الى هردر فى أثناء رحلته الايطالية (٥٠) ـ ويملأ كيانه فيحيله سمعا خالصا لصوت الطبيعة ، كما يحيل عينيه نورا خالصا يلقى على جميع الأشياء . فى هذا الصمت المستمع ما فيه من فناء فى الكل واجلال للحقيقة ، وخشوع أمام سر الوجود . انه حلقة فى سلسلة طويلة تصل صمت فيثاغورس الذى مكنه من الاستماع الى أنغام الكواكب ، بصمت المفكرين والعلماء المعاصرين العاكفين على البحث فى مكاتبهم ومعاملهم .

* * *

ان الصمت خليق بمن يعرف حدوده ، ويميز ما يستطيع مما لا يستطيع ، فلا يحاول ـ وهو الكائن المحدود ـ أن يطمح الى مالا يحد. وأخلق منه بالصمت الفنان العاكف على فنه . عندئذ يكون الواجب الأكبر على « صانعى » الكلام أن يسكتوا عن الكلام . ان صمت الحفار الذى يفتش عن الكنز فى جوف الأرض يبدو كأنه عبث الى جانب هذا

---

(٤٩) فى أواخر سبتمبر ١٧٧٩ .

(٥٠) فى ١٠ ، ١١ نوفمبر ١٧٨٦ .

الصمت الجاد العميق الذى يلتزمون به : « انه لجنون ينطوى على معنى بالغ العمق ذلك الذى يحتم على الانسان ، لكى يعثر حقا على كنز فى باطن الأرض ويضع يده عليه ، أن يلتزم الصمت فلا ينطق بكلمة واحدة ، مهمـــا بدا له من كل ناحية مما يبث فى قلبه الرعب أو يجلب اليه الفرح » (٥١) انه لا يكاد يبدأ بالحديث الى شيللر (٥٢) عن مشروع عمل من اعماله الجديدة حتى يكتشف خطأه فيغلق فمه : « لما كنت أعلم أننى لا أتم شيئا كشفت عن خطته لأحد من الناس أو صارحته به ، فاننى أوثر أن أقف عند هذا الحد فلا أزيد عليه » ، ذلك لأن من عاداتى ــ كما يستطرد بعد ذلك بخمسة عشر عاما ــ ان ما أتكلم عنه لا أضعه موضع التنفيذ (٥٣) ، وأن على الانسان ــ كما قال ذات مرة لصديقه «بواساريه» فى معرض كلامه عن الجزء الثانى من فاوست ــ « ألا يتحدث عما ينوى أن يفعل ، ولا ما يفعل ، ولا ما فرغ منه بالفعل » (٥٤) هذه التجربة التى يعرفها كل من عانى شقاء الكتابة وذاق ثمرتها المرة فجعلته يحرص على العمل الفنى الكامن فى نفسه حرص الأم على جنينها ــ هذه التجربة قد صحبت جوته من شبابه الى شيخوخته ، من ڤرتر الى فاوست الثانية. انه يقول لصديقه « ياكوبى » بعد أن سكنت عاصفة الخلق التى تمخضت عنها رواية فرتر : « انظر ياعزيزى . ان مبدأ كل كتابة ونهايتها يظل سرا خالدا . الحمد لله اننى لا أنوى أن أفصـح عن شىء منه للمبحلقين ولا للثرثارين » (٥٥) .

* * *

من الناس من لا يملك القدرة على الصمت . انه يتكلم فى كل شىء ، ويتطفل على كل شىء . اذا نظرت فى ملامح وجهه وجدتها تنطق بالهم ، واذا دققت النظر فى عينيه وجدتهما تمتلآن بالخوف ــ الخوف من مواجهة الذات ، والرعب من الانفراد بها . وقد عرف مرض الكلام من قديم الزمان ، ووجد من القدماء والمحدثين من وصف الثرثرة بأنها أخت اليأس ــ اليأس من بلوغ اليقين ، والعجز عن التركيز على موضوع بعينه

---

(٥١) كما يقول فى مذكراته التى دونها فى كراسات الأيام والسنين لعام ١٨٠٣ .

(٥٢) من رسالة اليه فى ٢٨ أبريل ١٧٩٧ .

(٥٣) الى فون رينهارد فى ٨ مايو ١٨١١ .

(٥٤) من حديث مع بواساريه فى ٢٢ أكتوبر ١٨٢٦ .

(٥٥) من رسالة الى ياكوبى فى ٢١ أغسطس ١٧٧٤ . وراجع أيضا كتاب الفيلسوف المعاصر يوسف پيپر عن صمت جوته ، الذى جمع كل هذه النصوص .

Joseph Piper ; Uber das Schweigen Goethes. München, Kosel-Verlag, 1951.

والتفرغ له بالتأمل والتفكير . اننا نعيش فى زمن لا يعرف الصمت ولا يريد أن يعرفه ــ ألست تسمع الضجيج الذى يخرب حياتنا الحاضرة فى كل لحظة من الليل والنهار ويطرد الصمت الجاد منها الى الأبد ؟ وهل هناك دليل على الجدب والفراغ أوضح من كارثة الترانسيستور فى كل مكان : فى الشارع والحديقة وفى الترام والأوتوبيس ؟ ! لقد ساد الضجيج حياتنا حتى لتضطر دعوة الداعين الى الصمت أن تكون هى نفسها عالية الضجيج ! ــ زمن شعاره الضجيج بأى ثمن ، فى الصوت واللون والحركة والمؤثر الحسى ، يريد به يائسا أن يهرب من فراغه ويصم أذنيه عن النداء المختنق الذى يدعوه الى أن يعرف ذاته (ولن يعرفها بغير الصمت والسكون) .

* * *

ليس الصمت هو التوقف عن الكلام . فالصمت الحقيقى يقتضى منا أن نخرس كل تافه ودنىء فى نفوسنا . ولكننا لن نستطيع ذلك حتى يبسط السكون ظله علينا . مثل هذا السكون لن نستطيع أن نحدثه بارادتنا ــ فمن الخطأ أن نظن أن الكف عن الضجيج يكفى لكى يولد عنه الصمت ، والا كان صمتا أجوف ميتا ، يعلو هو نفسه على كل ضجيج ــ بل ينبغى أن ينبع من نفوسنا ، حتى لنستطيع أن نسمعه ونتنفسه . ان أعظم الأشياء ليس هو أعلاها صوتا ، وأعمق الآلام ليس أشـــدها صراخا . واذا كانت الطبيعة ــ كما يقال ــ تفزع من الفراغ ، فانها ولا شك تفزع من الضجيج ، هذه الصورة الحديثة من الفراغ والضياع . الطبيعة العظيمة دائمـــا صامتة وساكنة ــ حتى هدير البحر وثورات البراكين وهزيم الرعود لا يجرح السكون ــ لأنها تباشر عملية الخلق المستمرة فى سكون ، وتصنع المعجزات فى صمت . ولا يجرح سكون الطبيعة العظيمة الا الصوت البشرى ، ومن هنا كانت أهميته وخطورته فى آن واحـد . وقديما استطاع الشاعر العربى أن يستأنس بالذئب اذا عوى ، حتى اذا صوت انسان كاد يطير ! ترى لو بعث هذا الشاعر اليوم فأين يجد شبرا من عالمنا البائس المحبوب لا « يطير » فيه الانسان ، بعد أن وصلت ضجة الآلة والطائرة والحنجرة الى كل غابة عـــذراء ، وتوغلت فى كل صحراء ساكنة « جرداء » ؟

* * *

ما أكثر ما يدين به الانسان للصمت والسكون ، أثمن شىء لأنه أندر شىء !

ليس هذا الصمت مفتاحا سحريا يحل جميع المشاكل ـ فمن السخف والسذاجة أن نتصور هذا ـ ولا هو كهف يلجأ اليه المتعبون ليغلقوا على أنفسهم أبوابه . ولكن الصمت والقدرة عليه ضرورة يحتاجها الانسان الحديث لكى يعرف من جديد قيمة التركيز ـ أب الفضائل جميعا ـ ويتذكر أن العمل الجاد هو دائما العمل الصامت . (ما أكثر ما تمنيت ـ والأمنية لا شك سخيفة بقدر ما هى مستحيلة ! ـ أن تتوقف اذاعات العالم عن الارسال يوما واحدا فى كل عام ، حدادا على الصمت الذى قتلته الى الأبد ، بطوفان ضجيجها الذى يفرق البشرية ليل نهار !) .

* * *

ما من عمل عظيم الا وهو وليد الصمت ، ولا شجرة مثمرة الا وقد نمت بذرتها فى ظلال الصمت . واذا كان اليونان القدماء ـ وكم كان يحلو لهم أن يقضوا حياتهم اليومية فى « الدردشة » مع بعضهم ! ـ قد عرفوا الانسان بأنه حيوان ناطق ، ففى استطاعتنا أيضا أن نعرفه بأنه حيوان صامت ، بل أن نزيد على ذلك فنقول انه الحيوان الوحيد الذى يمكنه أن يصمت . ذلك أنه لا يستطيع أن يصمت الا من يستطيع أن يتكلم ، فالحيوان والأبكم لا يقدران على الصمت ، لأنهما لا يقدران على الكلام (أى على اللغة المنطقية المعقولة) . وليس الصمت كما قلنا مجرد امتناع عن الكلام ـ والا كانت الحكمة ملكا مشاعا لكل من يغلق فمه ! ـ ولكنه امكانية من امكانيات اللغة ، بوصفها أحد الأسس التى يقوم عليها وجود الانسان فى العالم . وهو قبل كل شىء نظام ، وتربية ، واستعداد ؛ نظام يخضع له الانسان بارادته وهذه هى قمة الحرية ، وتربية للنفس والعقل على التركيز على « الواحد » وطرح « الكثير » ، واستعداد للمعرفة ولسماع صوت الحقيقة . وهو بعد هذا كله رمز شجاعة وأمل ، لأنه يقربنا من مركز وجودنا ووجود العالم بقدر ما تبعدنا الثرثرة اليائسة عنه .

* * *

يقول جوته : « ان المثقفين ومن يعملون على تثقيف غيرهم يحيون حياتهم بغير ضجيج » . وليس أولى من المثقفين فى بلادنا بتفهم هذه الكلمة .

فيوم نعرف أن الثقافة ليست بالذراع ولا بالحناجر العالية ولا هى سوق يتصايح فيه الباعة على بضاعتهم ويتهالكون على الشهرة والكسب بأى ثمن ، فسوف نستطيع عندئذ أن نقول اننا نعرف حقا ما تحمله هـذه الكلمة من الجد والمسئولية والالتزام .. وغيرها من المعانى التى يعجب الانسان كيف لم نمل من ترديدها طوال السنوات الأخيرة . وقد يكون من الخير أن يتطلع الانسان من حين الى حين الى جبهة عالية مضيئة تنير له الطريق الذى يتعثر فيه . فاذا عرف القارىء من هـذه النصوص التى أوردتها عن جوته قيمة العمل الصامت الجاد ، فحسب صاحبها منه هذا الجزاء ، أو قل هذا العزاء .

الرسول الثائر

سلام على الأكواخ ! حرب على القصور !

تبدو الأمور فى سنة ١٨٣٤ وكأن آيات الكتاب المقدس قد كذبت ، أو كأن الله قد خلق الفلاحين والعمال فى اليوم الخامس ، والأمراء والمنعمين فى اليوم السادس ، ثم قال لهؤلاء : « مدوا سلطانكم على كل حيـــوان يزحف على الأرض وجعل الفلاحين والمواطنين من جملة الديدان . ان حياة المنعمين يوم أحد طويل : فهم يسكنون فى بيوت جميلة ، ويرتدون ثيابا مزركشة . وجوههم سمينة وألسنتهم تتكلم لغة خاصـــة بهم . أما الشعب فيرقد أمامهم كالسباخ فى الحقل . الفلاح يسير وراء محراثه ، أما الفنى المنعم فيسير خلفه هو والمحراث ، ويلهب ظهره كما يلهب ظهور الثيران المعلقة فى المحراث . انه يأخذ القمح ويترك له الأعواد الجافة . حياة الفلاحين يوم عمل طويل : الأجانب يفترسون حقوله أمام عينيه ، جسده قشف ، عرقه ملح على مائدة الأغنياء المترفين » .

بهذه الكلمات الخطيرة بدأ طالب الطب فى مدينة جيسن « جورج بشنر » منشوره الثورى الذى سماه « رسول هيسن » . كانت دوقية هيسن العظمى فى ذلك الحين هى أشد الامارات الألمانية المتحالفة ــ وقد بلغ عددها أربعة وثلاثين امارة ــ ظلما ورجعية . كانت بلدا صغيرا ، لا يتجاوز عدد سكانه سبعمائة ألف نسمة ، مشتتا على الرغم من ضآلة حجمه بين وادى نهر « النيكر » فى ثور تمبرج وبين جبال قســـتفالين . وكان القسم الذى يقع منها على الضفة اليسرى من نهر الراين ــ وهو الذى أعاده مؤتمر الحلفاء فى ڤينا الى الأمير لودڤيج الأول على أثر هزيمة نابليون فى معركة ليبزج الحاسمة فى أكتـــوبر سنة ١٨١٣ من الروس والنمسويين والبروسيين ــ قد تخلص تحت حكم الفرنسيين من النظام الاقطاعى القديم ، واستطاع المواطنون هناك فى مدن مثل ماينز أو فورمز أن يرفعوا رؤوسهم ويتكلموا عن الحرية بصوت أعلى قليلا من صـــوت زملائهم فى بقية أجزاء الامارة . ذلك أن مظالم الاقطاع كانت لا تزال سائدة فى المنطقة القديمة التى كانت عاصمتها دارمشتات وفى منطقة هسن العليا ، بمدينتها الجامعية الصغيرة جيسن ، على الرغم من أن نظام رقيق الأرض قد رفع عنها منذ عام ١٨١١ .

وحين استطاع الفلاحون العزل أخيرا أن يثوروا فى عام ١٨١٣ على جلاديهم فزحفوا على القرى وهم يهتفون بهتاف الثورة الفرنسية « الحرية

والمساواة » وأحرقوا مجموعة من ملفات السلطات الحاكمة فى الريف ، تمكنت قوات الأمير اميل ـ وهو شقيق الأمير لودفيج الذى كان يحكم فى ذلك الحين ـ من ايقافهم والتنكيل بهم عند قرية زودل . كان جنود هذه القوات من أبناء الفلاحين المتمردين هم الذين عذبوا وقتلوا آباءهم واخوتهم . وكانوا هم أنفسهم الذين أقسموا على الولاء للطغاة وحراسة قصورهم . ان دقات طبولهم ، كما سيقول المنشور السرى بعد ذلك ، تخنق تنهداتكم ، وعصيهم تحطم جماجمكم ، اذا واتتكم الجرأة على التفكير فى أنكم بشر أحرار . انهم القتلة الشرعيون الذين يحمون اللصوص الشرعيين . تذكروا « زودل » ! ان اخوتكم وأبناءكم قد قتلوا هناك آباءهم واخوتهم .

كان بشنر فى ذلك الحين يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما . وكان كل شىء فى حياته يدعوه الى أن يترك دور المتفرج المحايد ليشارك بالفعل والثورة فى تغيير ما حوله . لقد انتقل من شتراسبورج المرحة الحرة ليواصل دراسته فى جيسن الضيقة المظلمة . انه الآن بعيد عن خطيبته الحبيبة ، ضيق الصدر بجو الخريف الكئيب ، ساخط على مجتمع الطلبة الذين لا هم لهم الا شرب البيرة ، متبرم بدراسته التى ستضمن له الخبز ولكنها ستسلبه حرية الخلق والابداع . وأثرت حالته النفسية على صحته ، فأصيب بالتهاب فى المخ اضطره الى العودة الى موطنه فى دارمشتات ليكون تحت رعاية أبويه .

قضى هناك أسابيع يستشفى من علته الجسدية ، أما همومه أو لنقل هموم الشعب التى تعذب قلبه المشتاق للعدل والحرية فلم تتخل عنه لحظة . انه يكتب وهو ما يزال على فراش المرض الى صديقه أوجست شتوبر فيقول : « ان الظروف السياسية تكاد تصيبنى بالجنون . فالشعب المسكين يجر صابرا العربة التى يمثل عليها الأمراء وأدعياء الحرية مهزلة القرود . اننى أصلى فى كل ليلة للجبال التى سيشنق عليها أعداء الشعب » . بهذه الحرارة وهذا التصميم على المشاركة فى الثورة ، عاد بشنر الى جيسن فى أوائل عام ١٨٣٤ ، الى سياسة الزوايا والأركان ، وثورة العيال والأطفال ، كما كان يقول باحتقار عن دور المثقفين وأدعياء الحرية الليبرالية هناك .

عاد ليلقى بنفسه فى مغامرة خطيرة ، يدفعه اليها مزاجه الحاد ، وعواطفه الملتهبة التى أشعلها السخط على الظلم والشوق الى العدل .

ظن فى الأسابيع الأولى من اقامته فى هذه المدينة أن الاشتغال الجاد

بدراسة الطب فى الصباح والتاريخ والفلسفة فى المساء قد يعيد اليه التوازن المفقود ، أو يشغله عن مشاكل السياسة العاجلة . وانصرف بالفعل الى دراسته حتى اتهمه زملاؤه بالغرور والكبرياء .

ولكن المؤامرات المتكررة فى ظل النظـــام البوليسى المتعفن سرعان ما أفقدته صوابه ، والهوان الذى رأى الشعب غارقا فيه علمه الحقد على المترفين والأرستقراطيين . فهاهو ذا دوق الامارة الكبيرة الذى يحكمها منذ عام ١٨٣٠ يكبت الحرية وينفق أموال الشعب على حياة الترف فى الأوبرا والبلاط . لم يكد يتولى الحكم فى تلك السنة حتى طلب من رعاياه فى البرلمان أن ينقلوا مليونى « جولدن » (١) من الأموال التى أنفقها وهو ولى العهد الى خزانة الدولة . وأصرت زوجته الدوقة العظيمة على القيام برحلة تطوف فيها بالبلاد ليحظى الشعب برؤيتها والاحتفال بها . وحين رفض البرلمان طلبه حل البرلمان . وعاد المجلس الجديد فرفض التصديق على منحه مليون جولدن لبناء قصر جديد وزيادة المصاريف المخصصة له ولبلاطه ، فحل هذا المجلس أيضا فى عام ١٨٣٣ وان لم يكن قد مضى على انتخابه أكثر من عام . وزاد السخط فى البلاد حتى عبر عنه بشنر فى منشوره الثورى قائلا : « ان كبار الأوغاد يقفون الآن الى جانب الأمراء ، على الأقل فى الدوقية الكبرى . فاذا حدث أن دخل رجل أمين فى الحكم طردوه . ولو استطاع رجل أمين فى هذه الأيام أن يكون وزيرا فلن يكون تحت الظروف السائدة الآن الا دمية تشد حبالها دمية الأمير ، أما خيـــال المآتة الذى يسمى بالأمير فيشد حباله خادم أو سائس أو زوجته وعشيقها أو أخوه غير الشقيق أو هؤلاء جميعا » . .

كان الحلف الألمانى الذى تألف بزعامة « ميترنخ » بعد هزيمة نابليون بين بروسيا والنمسا قد تمخض عن دساتير اقليمية للامارات والدويلات المختلفة . غير ان هذه الدساتير المزعومة بقيت قشا أجوف أو صيحة فى فراغ .

فالأمراء ظلوا مقتنعين بحقهم الالهى ، والحكم الذى مارسوه ظل حكما مطلقا ، والجور على أبسط الحريات ــ المكفولة على الورق ــ أمرا يجرى كل يوم . استطاع الحلف الألمانى حقا أن يحافظ على السلام ، أو لنقل انه استطاع أن يتجنب الحرب ، وذلك حتى نهايته فى عام ١٨٦٦ . غير أنه كان سلاما غالى الثمن ، دفعه المواطنون من حريتهم وخبزهم .

---

(١) الجولدن عملة فضية قديمة سادت فى ألمانيا والبلاد المجاورة لها ابتداء من منتصف القرن السابع عشر بعد اختفاء معظم العملات الذهبية .

فقد استمرت الامتيازات الاقطاعية التى كان يتمتع بها الأمراء ، وساد نظام الحكم البوليسى فى معظم الدويلات . وقامت بعض حركات التمرد من العمال والفلاحين على هذا النظام ، فثار الفلاحون فى « هيسن العليا » فى سبتمبر سنة ١٨٣٠ تلك الثورة التى انتهت بحمام الدم فى قرية زودل التى سبق الاشارة اليها ، كما استطاع الأحرار الذين شجعتهم حركات الاستقلال فى البلاد الأوربية المجاورة أن يعصفوا به فى عام ١٨٤٨ ، ولكنها كانت جميعا حركات مؤقتة لا تلبث أن تخمد بقوة السلاح . وظلت الدعوة الى الحرية قاصرة على الطلبة والشعراء والمفكرين ، تتردد تحت تأثير الثورات الآتية من الغرب فى نداءات « فشته » الوطنية الى الأمة الألمانية ، أو فى رسائل « شيلر » عن تربية الانسان وتحريره بالفن والجمال ، أو فى وقوف « جـــوته » فى صف الحـرية السياسية المتزنة العاقلة ، أما الواقع اليومى لجمـــاهير الشعب فلم يطرأ عليه تغيير يذكر ، ويكفى أن نعرف أن حقوق الانتخاب الطبيعية لم تكفل للمواطنين البروسيين الا فى عام ١٩١٧ ، بينما زحفت جموع الشعب الفرنسى على قلاع الاستبداد فى عام ١٧٨٩ وهى تنادى بالحرية والمساواة !

كانت الأحوال أسوأ ما تكون فى الجزء الشمالى من الامارة الكبرى ، وهو منطقة هسن العليا ، موطن بشـــنر . فحق الانتخاب يكـــاد يكون مقصورا على مجموعة من كبار الملاك والموظفين ، بحيث لا يملك الترشيح للبرلمان سوى عدد لا يزيد على الألف من بين الرعايا البالغ عددهم سبعمائة ألف نسمة . وسلطان سادة الاقطاع ما يزال سائدا فى الواقع وان قيدته القوانين المكتوبة ، والفلاحون يرزحون تحت أعباء الضرائب الخزينـــة الدولة فى « دارمشتات » ويقومون بأعمال السخرة كرقيق الأرض . أما المثقفون ــ وأغلبهم موظفون مطمئنون يقبضون رواتبهم الشـــهرية نظير عبوديتهم للدولة ــ فلم يشاركوا فى ثورات الفلاحين مشاركة فعلية ، ولم يحسوا بالضنك الذى عاش فيه هؤلاء فى سنوات الجوع التى تلت الحرب (١٨١٥ ــ ١٨٣٠) فانخفضت أسعار القمح وزادت أعبـــاء الضرائب ، واضطرت موجات من السكان الى الهجرة . وحتى هـــذه الهجرة كانت لا تتم الا باذن من الحكام وبعد دفع ضرائب باهظة لجمارك الحـــدود .

وهكذا وقف البلاط ومعه الموظفون والحراس الذين يحرسونه فى جانب والعمـــال اليدويون والفلاحون الذين يطعمون البلاط والموظفين والحراس فى الجانب الآخر !

وتألفت فى ذلك الحين جمعيات من الشباب المنادى بالحرية والحرب على الرجعية . واستطاع أحد أعضائها المتحمسين (كارل لودفيج ساند) أن يقتل عميل الرجعية الأول فى عصره وهو أوجست فون كوتسبوه (١٧٦١ – ١٨١٩) وراحوا يسيرون فى شوارع مدينة جيسن وعلى ملابسهم شعار آمالهم السياسية باللون الأسود والأحمر والذهبى . غير أن بشنر رفض أن ينضم اليهم . فقد رأى أنه يتفق معهم فى الهدف الأكبر وهو تحقيق الحرية ، ولكنه يشك فى وسائلهم وينظر الى عباراتهم السياسية نظرة الارتياب . ولقد كان الخلاف فى الواقع شديدا ، فهم يطالبون بالحرية السياسية وهو يطالب بالحرية الاجتماعية والاقتصادية . وهم يريدون اقامة حكم قيصرى وهو يريد تأسيس جمهورية ديمقراطية . كان من رأيه أن توفير البطاطس للفلاح وأطفاله أهم فى تلك المرحلة من شعارات الحرية الليبرالية التى يرفعها المثقفون . ومع هذه الخلافات كلها فقد جمعه واياهم السخط المشترك على الاضطهاد الذى كانوا يعانونه فى ظل نظام بوليسى راح يبث الجواسيس فى كل مكان فى المدينة والجامعة ، وينشر سموم الشك بين أفراد المجتمع فلا يستطيع أحد أن يثق فى أحد . واشتركوا جميعا فى السخط على الضغط على الحريات ، الذى أدى الى انهيار كل الأعمدة التى يقوم عليها كيان الشعوب. من ثقة وعدالة واحترام للأخلاق والقانون . ولم تبق الا حرية واحدة يتمتع بها الحاكم وهى اعتبار كل معارضة صريحة أو خفية لارادته جريمة تستحق أشد العقاب . ولم تبق كذلك سوى حرية واحدة للمواطنين . هى الطاعة والخضوع واعتبار الحرية والمساواة عبارات جميلة يزين بها تلاميذ المدارس موضوعات الانشاء ! .

أحس بشنر أن زملاءه فى الدراسة ينفرون منه ، وأن جمعيات الفتيان لا تعبر عن مثله الأعلى ، فعاش وحيدا متهما بالغرور والكبرياء . ولكنه تعرف على طالب مسكين فأحبه ولازمه . كانوا يسمونه بيكر الأحمر ، ولم يكن لهذه الكلمة الأخيرة أى مغزى سياسى ، ولعلها أطلقت عليه لأنه كان يفضل ارتداء سترة روسية سوداء اشتهر بها حتى أصبح ظاهرة فى حياة المدينة . كان أبوه قسيسا بروتستنتيا مات وهو صغير ، واضطر أن يقاسى الجوع فى أثناء دراسته ، ويرضى بالمهانه التى ترتبط فى الجامعات الغربية بما يسمونه « الوجبة المجانية » . ولكنه رأى ذات يوم أن دراسة اللاهوت لا تستحق كل هذا الذل الذى يتحمله من أجلها ، فهجر التعليم وعاش مضطهدا من رجال البوليس « بلا مهنة محددة » كما تقول الكلمة الرسمية . وأدرك بشنر أن وراء هذا المظهر المسكين قلبا

كبيرا ، وأن خلف الجسد النحيل فكرا حرا لا يعرف المهادنة . كما أدرك « بيكر الأحمر » كذلك ان وراء هذا الطالب المتهم بالغرور نفسا نبيلة تقدس العظمة والجمال . انه يقول عنه « بشنر هذا كان صديقى الذى ظل يثق بى فى أخص أموره ثقة كان يضن بها على أسرته أو على غيره من زملائه. مثل هذه الثقة جعلتنى أهبه قلبى ، وشخصيته المحببة ، ومواهبه الفائقة، التى لا أستطيع أن أعطى عنها هنا صورة كافية ، جعلتنى أحبه الى حد التعصب . كانت وطنيته تقوم فى الحقيقة على الشفقة الخالصة والاحساس النبيل بكل ما هو جميل وعظيم . وحين كان يتكلم ويرفع صوته ، كانت عيناه تلمعان كما تلمع الحقيقة » .

وعن طريق أوجست بيكر تعرف بشنر على فريدريش لودفيج ڤيدج (١٧٩١ — ١٨٣٧) وكان ناظر مدرسة فى « بوتسباخ » وهى احدى المدن الصغيرة التى لا تبعد كثيرا عن جيسن . كان هذا الرجل من الثوار المتحمسين للأفكار التى قاتل الشباب من أجلها فى حروب التحرير ، وكان يؤمن ايمانا قويا بتوحيد البلاد الألمانية تحت الحكم القيصرى ، ويتصل بجماعات الفتيان التى سبقت الاشارة اليها ، ويعد المنشورات السرية التى أثارت ثائرة رجال البوليس ومن بينها المنشور الذى سماه « أنوار وكشافات لهيسن » . وكانت المقابلات القصيرة بينهما كافية لكى يدرك المعلم المجرب أنه أمام شخصية ثورية واعدة ، كما جعلت بشنر يقدره وأن لم يتصور مدى الاختلافات التى ستنشب بينهما . ذلك أن ڤيدج كان من رجال اللاهوت المتحمسين لاقامة دولة مسيحية خالصة ، بينما كان بشنر مشغولا بمشكلات الحاضر ومظالمه عن كل فردوس دينى موعود .

ومع ذلك فلم يحجم عن التعاون معه ، خاصة وأنه كان يملك مطبعة سرية أخفاها فى بدروم أحد البيوت البعيدة فى مدينة أوفنباخ على نهر المين ، وقام بالعمل فيها رجال مخلصون لقضيته .

كانت قيمة العمل السياسى عند بشنر فى تحقيق كرامة الانسان وتحريره من الضيق المادى . وكان من رأيه ، على خلاف المثقفين وجماعات الفتيان ، أن الثورة من أعلى لاجدوى منها ، وان رفع الظلم الاجتماعى عن كاهل الشعب أولى من المطالبة بحرية الرأى والصحافة ورفع الرقابة . لقد فكر بقلبه فوجد أن توفير الطعام للجائع ، ورفع الظلم عن المضطهد ، واعلان السخط على الحاكم المتجبر لابد أن يسبق الدعوة الى اصلاح الدستور أو ضمان الحريات أو اقامة دولة مسيحية . ولذلك فقد وقف

منذ البداية الى جانب العمال اليدويين والفلاحين ، اقتناعا منه بأنهم هم أول من يكسب من نجاح الثورة وآخر من يخسر من فشلها ، أما مناقشات المثقفين وأساتذة الجامعات فقد احتقرها من كل قلبه . فالثورة عنده لابد أن تأتى من أسفل ، والارتفاع بمستوى الشعب أهم بكثير من الارتفاع بمستوى العقل : « ان القهر المادى الذى يرزح تحته جانب كبير من البلاد شيء مؤسف ومهين كالقهر الروحى سواء بسواء . وفى نظرى أنه لا يؤلم النفس أن يعجز هذا المتحرر أو ذاك عن نشر أفكاره بقـدر ما يؤلمها أن تجد آلاف العائلات الألمانية نفسها عاجزة عن الحصول على البطاطس التى تسـويها » .

ولكن كيف يرتفع الثائر الشاب بمستوى الشعب فى وقت حرمت فيه حرية التجمع والرأى والصحافة ؟ لابد اذن من اللجوء الى الوسيلة التى لا مفر منها ، وهى طبع المنشورات السرية وتوزيعها فى المعامل والقرى . وأعد بشنر منشوره السرى الخطير بعد أن زوده ڤيدج بالاحصائيات الضرورية واقترح عليه الاسم الذى عرف به فيما بعد وهو رسول هيسن أو ساعى البريد من هيسن . وعندما سلمه له تردد الناظر المتدين بين الحماس والخوف ؛ الحماس للصدق المطلق ، واقناع الحجة ، وبساطة العرض ، والخوف من اللهجة الحاسـمة المتهورة التى تصـل فى بعض المواضع الى حد التجديف . ووافق ڤيدج على طبع المنشور بشرط أن يدخل عليه بعض التعديل . وقبل بشـنر أو اضـطر أن يقبـل ، حتى لا يضيع الجهد كله هباء . واستطاع ڤيدج أن يقنعه بضرورة الالتجاء الى بعض عبارات الكتاب المقدس للتأثير على الفلاحين الذين لا يفهمون ولا يثقون فى كتاب غـيره . ولم يعترض بشنر على ذلك ، ولكنه غضب غضبا شديدا حين رأى كيف غير ڤيدج كلمة الأغنياء التى استعملها عامدا فى منشوره بكلمة المترفين أو المنعمين . ذلك أنه كان يقصد الأغنياء فى مقابل الفقراء ، كما كان يريد أن يعبر عما ستعبر عنه البيانات الاشتراكية فيما بعد من أن الثروة فى ظل النظم الفاسدة ليست الا نوعا من سرقة الفقراء . ولذلك فقد غضب بشنر — فيما يروى صديقه بيكر — غضبا شديدا ولم يرد أن يعترف بأن المنشور الذى طبعه ڤيدج هومنشوره الأصلى بعد أن حذف منه أهم مافيه .

مهما يكن الأمر فقد سكت بشنر على مضض . فلقد عرف أن الفائدة التى يمكن أن تعود عليه من ڤيدج أكبر من ضرره ، وأنه يمكن أن يتعلم كثيرا من مساعديه فى توزيع المنشورات وأساليب العمل السياسى غير المشروع .

وهكذا أسس فى مدينتى دارمشتات وجيسن فى نفس الشهر الذى كتب فيه منشوره جمعية سماها جمعية حقوق الانسان (لاحظ أثر الثورة الفرنسية على هذه التسمية) ! تتولى نشر الوعى السياسى ، والعمل على رفع الظلم المادى عن الفلاحين ، بعيدا عن كل دعاية مصطنعة .

ولم يشارك فيدج فى تأسيس الجمعية ، وان وعد بشنر بالعون والحماية كما قاطعتها جمعيات الفتيان ودوائر الطلبة الذين أثارهم أنها فتحت أبوابها لغير الجامعيين وكبر عليهم أن يجلسوا الى جانب الحداد وصبى الخباز والجزار . كان بشنر هو الروح المحركة للجمعية ، فقد وضع موادها الأربعة عشر ونظم صفوفها وجعل منها جمعية من الثوار لانديا للجدل السياسى . بل انه ، كما كتب شقيقه فيلهلم بعد ذلك بسنوات، قد راح يشرف على تدريب أعضائها على السلاح ، وبعد العدة لثورة شعبية ترفع الظلم عن الجموع المحرومة من أبسط حقوق الانسان .

تم طبع « رسول هسن » فى أواخر يوليه من نفس العام (١٨٣٤) ، وبدأ التفكير فى نشره بين الفلاحين الذين كتب من أجلهم . واشترك مساعدو فيدج وأعضاء جمعية حقوق الانسان فى هذه العملية التى لم تكن تخاو من الخطر . وكان المنشور يبدأ ببعض التوجيهات التى كتبها فيدج مبينا فيها طريقة استعماله . كان السطر الأول منها يوحى على الفور لكل من يقرأه بأنه يعرض نفسه لتهمة الخيانة العظمى : « مهمة هذه الصحيفة أن تعلن الحقيقة لبلاد هسن ، ولكن من يقول الحقيقة يشنق ، ومن يقرأها يحكم عليه القضاة المزيفون بالعقاب . ولذلك فان الواجب على كل من تقع هذه الصحيفة فى يده أن يبعدها عن بيته ويخفيها عن أعين الشرطة، ولا يعطيها الا للأصدقاء الذين يثق فيهم ثقته فى نفسه ، واذا عثر عليها فعليه أن يعلن أنه كان ينوى تسليمها لمركز الشرطة » . ولذلك فلم يكن عجيبا أن يسرع كل من وجد منشورا منها تحت بابه بتسليمه للسلطات ، خوفا من الأذى والطرد من البلاد والحرمان من الرزق ، وأن يكتشف بشنر أن معظم نسخ « رسول هسن » قد استقرت بين أيدى رجال البوليس !

ثم جاءت الخيانة من أحد أعوان فيدج المقربين ، الذى وشى بالمتآمرين وأعلن عن تحركاتهم لجمع المنشور وتوزيعه ، ولم يفته بالطبع أن يفشى الشرطة باسم كاتب المنشور . وهكذا ألقى القبض على أحد أصدقاء بشنر وزملائه فى الدراسة وهو كارل مينجيروده ، بينما كان عائدا من مدينة أوفنباخ ومعه مائة وخمسون نسخة من المنشور . ولم يشك بشنر فى الخيانة ، ولكنه لم يتردد عن السفر من فوره الى

«بوتسباخ» للتشاور فى الأمر مع ڤيدج ، وتحذير بقية أصدقائه فى أوفنباخ .

وهكذا غادر مدينة جيسن بلا جواز سفر ، ودون أن يحمل معه شيئا سوى خطاب من أحد أصدقائه يطلب فيه مقابلته فى فرانكفورت . وفتشت حجرته فى غيابه فلم يجد الشرطة فيها شيئا ولكنهم صادروا رسائل خطيبته من باب الاحتياط لأنها كانت مكتوبة باللغة الفرنسية ! وحين عاد من رحلته الجريئة قدم نفسه لقاضى التحقيق فى الجامعة فلم يجد شبهة فى سلوكه ، وكتب الى أسرته القلقة يقول : تستطيعون أن تطمئنوا على ! ولم يغضبه شىء كما أغضبه وقوع رسائل الحب التى بعثتها اليه خطيبته فى أيدى هؤلاء الرجال القذرين حتى أنه راح يطلب رد شرف لهذا الانتهاك لأسراره المقدسة !

ومر الفصل الدراسى الصيفى بلا استجواب ، وعاد بشنر الى بيت أبويه فى دارمشتات . وهناك أصر الوالد على ابقاء ولده الثائر تحت اشرافه . وبذلك انتهت فترة الاقامة فى جيسن ، وبقى المنشور الثورى بلا صدى . لقد كان الضمير الاجتماعى ما يزال يغط فى نومه ، فلم تستطيع هذه السطور الرائعة أن توقظه . وزاد اقتناع بشنر بأن الثورة لا يمكن أن يقوم بها حفنة من المثقفين ، بل لابد أن تنهض بها جماهير الشعب الحاشدة ، ولن يتم ذلك الا اذا وزعت المنشورات السرية بين جموع الفلاحين ، وتحدثت اليهم بلغة يفهمونها عن الظلم والجوع والمهانة التى تحيق بهم ، لا عن حرية الصحافة أو قوانين الانتخاب أو شعارات المثقفين الجوفاء .

كان من رأيه أنه يجب أن يقال لهم أنهم يحملون أثقل اعباء الدولة على رءوسهم ، ويدفعون الضرائب الباهظة عن الأرض التى يشقون عليها بينما يفلت الرأسماليون منها ، ويخضعون لقوانين تتحكم فى حياتهم وأرضهم وضعها لهم الأغنياء والنبلاء والموظفون .

هل يحتاج الفقراء الى دليل ؟ من يراوده الشك فعليه أن يفتح عينيه ليقتنع بنفسه : « اذهبوا مرة الى دارمشتات وانظروا كيف يلهو السادة بأموالكم . ثم احكوا بعد ذلك لنسائكم وأطفالكم الجياع كيف تتلذذ بطون الأجانب بخبزهم . احكوا لهم عن الثياب الجميلة التى صبغوا ألوانها بعرقهم ، والأشرطة المزركشة التى فصلوها من شقوق أيديهم . احكوا لهم عن القصور الرائعة التى بنيت من عظام الشعب ، ثم ازحفوا الى أكواخكم المدخنة ، واحنوا ظهوركم فى حقولكم الجرداء ، حتى يستطيع

أطفالكم ذات يوم أن يذهبوا الى هناك حيث يجتمع ولى عهد مع ولية عهد ليتشاورا فى أمر انجاب ولى عهد آخر ، وينظروا من وراء النوافذ ليروا الموائد التى يأكل عليها السادة ، ويشموا رائحة المصابيح التى يشعلونها من لحم الفلاحين » . كلمات واضحة لاتدع مجالا للشك ، كان من السهل أن يفهمها الفلاحون كما يفهمون كلمات الانجيل . كلمات خالية من البلاغة والادعاء ، تطالبهم بأن ينظروا الى القصور التى يعيش فيها السادة ، والملابس التى يختالون فيها ، ليتأكدوا من أن تلك القصور قد بنيت على حساب هذه الأكواخ ، وأن تلك الملابس ليست الا من هذه الجلود . فاذا عادوا الى أكواخهم وانزووا فيها عرفوا أنهم لا يملكون شيئا ، وتأكدوا أن حاضرهم ومستقبلهم لاشىء : « ستة ملايين جولدن تدفعونها فى الامارة لحفنة من الناس وضعت حياتكم وأملاككم تحت رحمتها ، مثلكم مثل غيركم فى بقية أجزاء ألمانيا الممزقة . انكم لستم شيئا ولا تملكون شيئا . حقوقكم سلبت منكم . عليكم أن تدفعوا ما يطلبه منكم مستغلوكم الذين لا يشبعون ، وأن تتحملوا ما يلقونه على أكتافكم من أعباء : افتحوا أعينكم وعدوا حفنة المستغلين الذين لا يستمدون قوتهم الا من الدم الذى يمتصونه من عروقكم ، ومن الأذرع التى تقدمونها لهم وأنتم مسلوبو الارادة » (٢) .

ولكن حفنة المستغلين ليست هى وحدها التى تمتص دماءهم ، أو ليست هى أخطر من يمتص هذه الدماء . فهناك الأمير الأكبر رأس كل فساد . « ان الأمير هو مصاص الدماء الذى يرزح فوقكم ، والوزراء هم أسنانه والموظفون ذنبه . وأصحاب البطون النهمة من السادة المترفين الذين يوزع عليهم المناصب العالية مصاصوا دماء يفرضهم على البلاد . وحرف اللام (٣) الذى يوقع به مراسيمه وأوامره هو العلامة المميزة للوحش الذى يصلى له عبيد الأصنام فى عصرنا . ومعطف الأمير هو السجادة التى يتمرغ عليها سادة البلاط والنبلاء فوق السيدات . انهم يغطون أورامهم الخبيثة بالشرائط والنياشين ويدثرون أجسادهم المقروحة بالثياب النفيسة . بنات الشعب هن خادماتهم وبغاياهم ، وأبناء الشعب عبيدهم وجنودهم » .

ولكن من هم هؤلاء وماعددهم ؟

---

(٢) يستطيع القارىء ان يرجع الى نص هذا المنشور الثورى فى احدى طبعات أعمال بشنر وأهمها طبعة فرتز برجمان ، مطبعة انزل ، ١٩٥٨ .

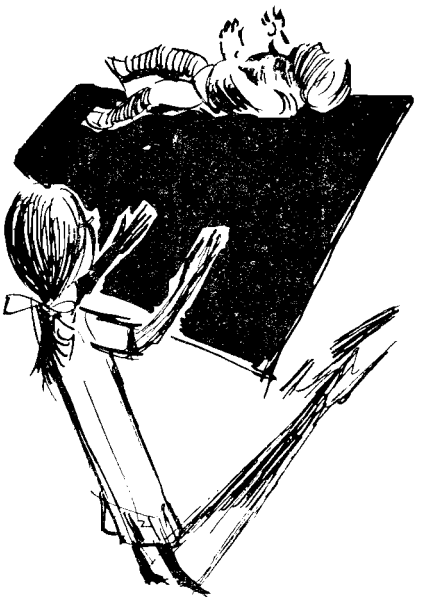
(٣) يقصد بشنر الحرف الأول من اسم الأمير لودفيج الثانى حاكم دوقية هسن فى ذلك الوقت .

ان عددهم لا يزيد على عشرة آلاف فى الامارة الكبيرة التى يبلغ عدد سكانها سبعمائة ألف . فهل يسكت هؤلاء على ظلم ذلك العدد القليل ؟ واذا سكتوا حينا . فالى متى يدوم هذا السكوت ؟ أليس من المحتوم أن تنفجر الثورة الحقة يوما من الأيام ؟

« أن عددهم قد يبلغ عشرة آلاف فى الامارة الكبرى ، وعددكم سبعمائة ألف ، وهذه هى نسبة عدد المستغلين الى عدد أفراد الشعب فى بقية أجزاء ألمانيا . حقا أنهم يهددون بالسلاح والفرسان المدججين بالدروع والحراب . ولكننى أقول لكم : ان من يرفع سيفه فى وجه الشعب يقتل بسيف الشعب . المانيا اليوم ساحة جثث ولكنها ستكون غدا جنة عدن . والشعب جسد ، وأنتم عضو فى هذا الجسد . عندما يعطيكم الرب علاماته عن طريق رجال يقودون الشعوب من العبودية الى الحرية فانتفضوا واقفين ، وسوف ينهض الشعب كله معكم » .

ولكن بشنر يقضى الشتاء كله تحت اشراف والديه ، يعذبه المرض الذى سيصرعه فى النهاية ، وتؤرقه الآلام التى يعانى منها جموع الناس . ويظل يواصل الاجتماع سرا بأعضاء جمعيته ، ويستوجب أمام المحاكم ، ويهرب من بيت أبويه ليعود اليه محطما بعد قليل ، ويسمع صوت الالهام فيكتب كالمحموم مسرحياته موت دانتون (٤) وليونس ولينا وڤويسك ، ويجرب عذاب الفن والمرض والقلق واليأس من نجاح الثورة حتى يسلم أنفاسه فى فبراير سنة ١٨٣٧ ولم يكد يتم الرابعة والعشرين عاما من حياته الرائعة القصيرة ، حياة شاعر وشعر حياة .

(٤) النص الكامل الوارد من ترجمة « موت دانتون » ويرجو أن تكون بين يدى القارىء عما قريب . أما مسرحيتاه « ليونس ولينا » و « ڤويسك » فقد ظهرتا فى سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد الحادى عشر ، مع مقدمة بشنر وفنه .



الدمية المسكينة

كلمات غنى مسرع

جورج بشير ...

الطفلة تلعب بدميتها . هى فى لعبها تقلد ما تفعله أمها وغيرها من الأمهات بأطفالهن . انها تطعمها ، وتلبسها ، وتحكى لها الحواديت ، وتشكو لها أحزانها الصغيرة ، وتسألها عما تريد . والطفلة تعلم أن الدمية لا تأكل ما تقدمه لها من طعام ، ولا تتدفأ بالفستان الذى تضعه عليها ، ولا تفهم شيئا من حواديتها ، ولن تجيب على أسئلتها الكثيرة . فهى تعلم تماما أنها ليست طفلا حيا ، بل دمية تلعب بها ، وتقف منها موقف الأم من وليدها ، ولكنها مع ذلك تعيش فى بعدين ، وتضفى على دميتها وجودين ، وجود الشىء الواقعى البسيط ، ووجودا سحريا يتحرك حركته الحرة فى الخيال . الدمية اذن لا تلعب مع أمها الصغيرة ، بل يلعب بها . وليس معنى هذا أن الدمية مجبورة على اللعب ، فهى لا تعرف شيئا عن هذا الجبر ، وليس لديها الحرية فى أن تلعب أو لا تلعب .

واللعب يظل لعبا ما بقى حرا من كل هدف ، وما بقى تفتحا طليقا لامكانيات الوجود . ذلك أن من علامات اللعب أنه يكفى نفسه بنفسه ، وأنه لا يتقيد بهدف يتجاوز حدوده وقواعده (١) . واذا كان الشاعر الكبير شيللر يقول ان الانسان يكون انسانا بكليته حين يلعب ، فهو انما يكشف بذلك عن جانب أساسى من جوانب وجوده ، على نحو ما يتكشف له هذا الوجود حين يحس بالموت ، وحين يعمل ، ويحب ، ويكافح من أجل الحيـــاة .

فى أعمال جورج بشنر المسرحية وفى رسائله وقصته الوحيـــدة « لنس » نحس كأننا فى مسرح كبير للدمى والعرائس ، تحركها يد خفية مجهولة ، وتلقنها ما تعبر به عن عذاب المصير . اننا لا نرى لعبة واحدة متكاملة ، بل سلسلة لا تنتهى من الألعاب الصغيرة الخاطفة ، كل لعبة فيها وحدة قائمة بذاتها ، ومسرح كونى صغير . الممثلون فيه لا يلعبون بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، فقد انتزعت منهم حرية اللعب . لقـد أصبحوا دمى حية تؤدى دورا فرض عليها ، وتقف لحظات على المسرح تضحك وتبكى وتطرد عن نفسها الملل وتحاول أن تتعزى عن مصيرها المظلم المحتوم .

---

(١) فريدريش يونجر ؛ الألعـــاب ؛ مفتاح معنـــاها ـ فرانكفورت على الماين ، فيتوريوكلوستيرمان ١٩٥٣ ، ص ١٩٨ وما بعدها .

Jünger, Friedrich ; Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung. Frankfurt/Main, V. Klostermann, 1953, s. 198 ff.

قد يخطر ببالنا أن الدمى التى نتحدث عنها هنا هى نفس « الدمى الخشبية » التى نراها لدى الشعراء المثاليين الذين يتحدث عنهم بشنر فى رثاء واحتقار (٢) ، فهى لا تحمل أنوفا فى زرقة السماء ، ولا تتصنع عاطفة مفتعلة . ذلك أن شخصيات بشنر وان بدت لنا فى بعض الأحيان كالدمى الأليفة التى تحركها قوى مجهولة وتشدها بخيوط غير منظورة (٣) (مثل الدكتور والضابط فى مسرحية ڤويسك ، ومثل روبسپير فى مسرحية موت دانتون حين تتسلط عليه العقيدة الفكرية فيصبح البوق الناطق بلسانها) فهى لا تتجمد فى هذا المظهر الذى يبدو منها ، بل ان وجودها الخفى يلمع لمعات خاطفة من وراء القناع الخشبى الجامد ، والأنا الحقيقية تبرق فجأة للحظات قصيرة ، لكى تعود بعد ذلك فتستتر خلف الآلية التى تسيطر على حركات الدمية وسكناتها .

حديثنا اذن عن الدمى المسكينة فى أعمال بشنر لا ينبغى أن يفهم منه أن شخصياته جامدة ثابتة لا تؤدى الا الحركة التى تفرض عليها من الخارج . بل الأولى أن يقال انها شخصيات تتحرك فى الفراغ ، وترقص دائما على حافة الهاوية ، وتقف على أرض غير ذات قرار ، يمكن أن تنشق فى أية لحظة فتبتلعها (٤) . انها تتحرك حركة أشبه بحركة البندول . تتألق لحظة ثم لا تلبث أن تغوص فى الظلام ، لكى تعود فتخطف الأبصار من جديد . لقد فقدت المركز والوسط ، فهى تحيا فى توتر دائم بين طرفين ، وتتأرجح بغير انقطاع بين قطبين ، أحدهما يجذبها اليه والآخر يطردها عنه . وحيث تعجز لغتها المحمومة المتقطعة عن التعبير عن المجهول الذى يقيدها بأغلاله ، تحاول ايماءاتها الصامتة أن تشير اليه ، وتؤدى دورها الكبير فى التعبير الدرامى عنه . الاشارة العاجزة ، الايماءة الخرساء ، الحركة الكسيرة المغلولة ، كلها تكشف عن الشخصية التى يلعب بها قدر محتوم ، لا يدرى أحد ان كان يأتى من العالم الخارجى ، أو ان كان يسكن فى ضمير الانسان . وتصبح الشخصيات نفسها مسرحا

---

(٢) راجع أعمال بشنر ، نشرة فريتز برجمان ، دار النشر انزل ، فيسبادن ١٩٥٨ ـ وبخاصة قصة لنس ص ٩٤ ورسالة ـ الى العائلة ـ بتاريخ ٢٨ يولية ١٨٣٥ ، ص ٤٠٠ .

Büchners Werke ; Hrsg. von. Fritz Bergmann, Insel-Verlag, 1958

(٣) راجع مسرحية موت دانتون فى أعمال بشنر السابق ذكرها ، الفصل الثانى ـ المشهد الخامس ، ص ٤٥ .

(٤) راجع مسرحية موت دانتون ، الفصل الثانى ، ص ٤٤ ، لنس ص ١٠٠ ، ومسرحية ڤويسك .

لقوى مستورة تتصارع على الدوام . فيبدو لها الحلم كأنه الواقع ، والواقع كأنه حلم . غير أن الواقع لا يشف بكليته حتى يصير حلما ، والحلم لا يستطيع أن يعكس كل أطراف الواقع . انهما يختلطان على الدوام ، ويقفان فى علاقة متبادلة مع أحوال النفس والوجدان . كل هذا يجعل من المستحيل على القارىء أو المشاهد أن يحشر الشخصية فى شكل سابق ، أو يتنبأ بأفعالها على أســـاس من التطور العلى أو المنطقى ـ كما نستطيع أن نفعل مثلا مع شخصيات شيللر التى تكاد كل كلمة تقولها وكل خطوة تسيرها أن تكون محسوبة مقدرة من قبل ! ـ ذلك ان شخصيات بشنر من الثراء والتعقد بحيث يستحيل وضعها فى قالب مرسوم . ولربما كان فى استطاعة التناقض والمفارقة وحدهما أن يكشفا لنا عن جوهرها ويقربانا من حقيقتها .

ان قوة رهيبة لا اسم لها تلعب بمصير الانسان . والانسان يستسلم لهذا اللعب كما لو كان دمية تعبث بها طفلة . ولكنه « يعرف » أن قوة غيبية تلعب به ، كما « يعرف » أنه مجبر على اللعب . هـــذه المعرفة « بالجبر » الغريب الذى فرض عليه أن يلعب لعبه المضحك الحزين ، هذا الوجدان بأنه دمية مسكينة تجذبها خيوط لا تستطيع منها فكاكا ، هو الذى يميزه كانسان : فلحظة الوجدان لا أثر لها لدى الدمية الفاقدة الحياة ، ولا وجود لها عند الحيوان ولا عند الملاك . لأن الانسان وحده هو الذى يعرف أن اللعب من امكانيات وجوده الأرضى المحسوس ، مثله فى ذلك مثل الموت والعمل والحب والكفاح . هذا الوعى بوجود قوة مجهولة لا سبيل الى الافلات من سلطانها الجاثم الثقيل ، هى التى تزيد من عذابه ، وتجرد لعبه من معناه الحقيقى . ڤويسك ودانتون (فى المسرحيتين المعروفتين بهذا الاسم) لا يلعبان ، ولكن يلعب بهما . التأمل عندهما أقوى وأوضح من أن يتيح لهما الاحتفاظ بما يسميه هينريش فون كلايست « بلطافة الدمى » ، التى تحدث عنها فى مقاله المشهور عن « مسرح العرائس » . فكلما ضعف هذا التأمل وازدادت عتامته ، كلما تألقت اللطافة فى نورها البهى . ڤويسك ودانتون يلعبان ، ولكن القوى الغيبية تلقى ظلالها عليهما فيبدوان كالأشباح المعتمة فى مسارح الظل والخيال . غير أن الانسان يعلم أنه ليس دمية . فاذا اكتشف الحقيقة ذات يوم ورأى أن يدا مجهولة تحركه وتلعب بمصيره فقد عرف فى نفس الوقت أن حرية اللاعب قد سلبت منه الى الأبد ، وأن عليه مع ذلك أن يستمر فى لعبه ، دون أن يعلم شيئا عن طبيعة الدور الذى يقوم به ، أو الملقن الذى يجرى الكلام على لسانه ، أو الخاتمة التى ستسدل عليها

الستار . ان صراعا هائلا يعصف به : بين وجدانه بأنه انسان المفروض فيه أنه حر ، وبين احساسه بأن وجوده قد ارتد الى وجود « شيء » ، أو الى دمية لا تختلف عن الدمى الخشبية . هاتان الشخصيتان تنتميان على المستوى الميتافيزيقى الى مجموعة يمكن أن نسميها تجاوزا بالدمى الانسانية .. أما على المستوى الاجتماعى فهناك شخصيات لم يبزغ بعد لديها الوعى بأنها دمى ، فهى أقرب ما تكون الى الدمى الصماء . انها تأخذ نفسها مأخذ الجد ، بينما هى لا تدرى فحسب أنها تلعب ، بل لا تدرى كذلك أن قوة مجهولة تلعب بمصيرها . انها جميعا تؤلف ما يشبه مسرح العرائس ، الكل فيه ممثلون ، والكل فيه لا يستطيع أن يحافظ على مسافة البعد الضرورية بينه وبين الدور الذى يقوم به . ان صنائع السوق فى مسرحية ڤويسك يكشف عنهم القناع ، ويفضح سخريتهم المضحكة المبكية ، ويحيلهم الى حيوانات أو أشياء . والطبيب والضابط وضابط الطبول فى المسرحية نفسها مثل واضح على ذلك .

هنالك اذن فى مسرح بشنر ثلاثة أنواع من اللعب يمكن أن نبينها على الوجه التالى :

١ ـ اللعب بالانسان كما لو كان دمية . وهو هنا لعب ميتافيزيقى وكونى تحكم الانسان فيه قوى غيبية مجهولة لا اسم لها ولا عنوان .

٢ ـ تقليد الانسان الذى لا يدرى أنه دمية ، ولا يحس ان يدا خفية تعبث به . الصائح فى السوق يكشف عن هذا اللعب ، والطبيب والضابط يقومان به .

٣ ـ لعب باللعب ، حيث لا يعرف الانسان دورا يمثله ، ولا يجد مسرحية يظهر فيها ، بل لابد له أن يخلق له دورا ، وأن يبحث عن شخصية يتقمصها ، حتى لا يغوص الى العدم ويسقط فى الفراغ . الشخصيات فى مسرحية ليونس ولينا مثل على هذا .

ان الدمى فى مسرح بشنر لا تشبه فى شيء تلك النماذج الخشبية الجامدة التى نراها على مسارح العرائس . فلو سلمنا بذلك لأنكرنا التوتر الهائل الذى تعانيه شخصياته بين الدمية المسلوبة الارادة وبين الانسان الذى يعرف أنه محروم من الحرية ، بين الدور وبين الكائن الحى . انها ، ان صحت المفارقة فى هذا التعبير ، دمى حية .

وبشنر يظهر هذه الدمى الانسانية الحية على المسرح ، دون أن يهبط

بها الى مستوى الدمى الخشبية التى نراها على مسرح العرائس (٥) . واذا كنا نسميها دمى فما ذلك الا لأنها تعرف أن قدرا قاسيا محتوما يلعب بمصيرها ؛ دون أن « تعرف » مع ذلك شيئا واضحا عن طبيعة هذا القـــدر .

اذا صح أن الدمى والعرائس تفصل من المكان مباشرة (٦) ، وانها تعبير عن تصـــور الانسان للنسب الفراغية ، فان الدمى فى أعمال بشنر تتخذ أشكالا مختلفة من المكان ، وترتدى أزياء مختلفة من العـــادات والأخلاق والطباع . دانتون وڤويسك كلاهما يقف على أرض بلا قاع ، ويحيا فى مكان مزدحم بالظلال والأرواح . انهما يسيران على الدوام على حافة هذا المكان ، مهددين فى كل لحظة بالسقوط فى هاوية المجهول . ان قدرا معتما يطوف فوق رءوسهما ، ويرسل رعشته فى نفوسهما وأجسادهما ــ أما فى « ليونس ولينا » فالدمى قد جبلت من المكان المطلق النقى ، وزينت بملابس شفافة منسوجة من خيوط الأحلام . انها لا تظهر على المسرح كما لو كانت عرائس تحركها قوة خارجية ، بل تحاول بالمرح الرقيق الحزين أن تهون من ضغط القدر الجاثم على صدرها ، وباللعب الرشيق أن تحول الأعين عن عبث اللعبة الخرساء التى فرضت عليها . غير أن محاولتهـــا لا تنجح الا بمقدار ما تقف العين عند المظهر الخارجى من حركاتها الآلية . حتى اذا نفذت الى السر الباطن وراء هذا العالم الملون البهيج من الدمى والعرائس ، استطاعت أن تدرك مقدار العذاب اليائس الذى تعانيه ، وقسوة القدر الذى تحاول أن تتعزى عنه .

فى مطلع الفصل الأول من « موت دانتون » نجد الايذان بابتداء لعبة القدر فى هذه المسرحية . وتبدو الشخصيات ، وفى مقدمتها دانتون ، وكأنها تبحث فى اللعب عن ملجأ تهرب اليه وتعمل كلمات كالتى يقولها دانتون « اننى أغازل الموت أو اننى أدلله » على سلب الموقف طابعه الجاد ، وان لم تستطع أن تسلبه روحه التراجيدية . أن الشخصيات تظهر فى

---

(٥) شرودر ؛ الملهاة عند جورج بخنر ــ رسالة ــ دكتوراه قدمت الى جامعة فرايبورج فى عام ١٩٦٢ ، ص ١٣٣ .

Schröder ; Das Lustspiel bei G. Büchner. Dissertation. Freiburg/Brsg 1962.

(٦) رودلف كاسنر ؛ العدد والوجه ــ عن البعد الرابع ــ ليبزج ، دار النشر انزل ، ١٩١٩ ، ص ٨٠ .

Rudolf Kassner ; Zahl und Gesicht, von der Vierten Dimension — Leipzig Insel-Verlag, 1919, s. 80.

الفصل الأول وهى تلعب بالورق ، بينما تلعب بها فى الحقيقة قوى علوية غير منظورة . ويبتعد دانتون عن نفسه بالسخرية التى يتهكم بها من ذاته ، ويصبح هو المتفرج على الدور الذى يقوم به ، لعله أن يزداد معرفة باللعبة التى قضى عليه أن يقوم بها . غير أنه كلما تمادى فى اللعب كلما ازداد احساسا بخطورة موقفه . وهكذا تنقسم الأنا عنده الى شطرين ، يراقب أحدهما الآخر مراقبة الذات للموضوع ، ويتهكم به ويسخر منه . انه يقوم بلعبة لا معنى لها ولا نتيجة ، تدور بين العقل والعاطفة وبين الكآبة والسخرية المريرة (٧) . وبزداد الصراع لديه بين الهروب من ماضيه والعبث بالقدر الذى يتهدده . انه يلعب مرة حين يحاول الهرب من ماضيه ومن ذكرى حمامات الدم المشهورة فى تاريخ الثورة الفرنسية التى ساهم فيها فى شهر سبتمبر بدور كبير ، وهو يلعب مرة أخرى حين ينظر الى الموت الذى يقترب منه نظرة السخرية والاحتقار . انه يصرخ فى مشهد « الغرفة » قائلا « سبتمبر » ! يريد أن ينسى وأن يمحو ذاكرته . أنه لن يجد الراحة والأمان الا فى القبر . وهو حين يلعب لعبته مع الموت يحاول أن يجد الخلاص من قبضته . ان لعبه هروب ورجاء .

وهو كذلك يلعب فى موقف المناقشة الحادة التى تدور بينه وبين روبسپيير ، زميله فى الثورة وقاتله بعد حين . انه يعمى عينيه عن الخطر الكامن فى الايديولوجية التى يمثلها وينطق بلسانها روبسپير . وبينما يتكلم روبسپير بلسان قانون أبدى صارم ، وبينما يعبر عما يمكن أن نسميه « بالنحن الجمعية » المتسلطة عليه ؛ نجد دانتون يتحدث اليه حديث الانسان للانسان ، حديث « الأنا » مع « الأنت » . انه بذلك يخلط بين بعدين ، ويفسد لعبته بنفسه ، حتى تصبح لعبة الموت التى تقتله فى النهاية . ولكن هـــذا لا يحدث عبثا . فدانتون قد اكتشف الحقيقة ، ورأى ببصيرته النافذة أنه ألعوبة فى يد قوة غيبية مجهولة لا سبيل الى الافلات من قبضتها المحتومة ، وهو يعرف أيضا أنه كالدمية التى تحركها هذه القوة الى المصير المظلم المجهول . انه يحاول عبثا أن يؤكد الحياة الشخصية فى مقابل الأيديولوجية الجامدة ، ويضع عذاب الذات الفانية فى مواجهة الفكرة المملة المجردة ، ويدافع عن حقوق النفس ازاء الواجب الذى يفرضه التاريخ . ربما كان دانتون يحاول بذلك أن يعبر عن حق هذه الدمى المسكينة فى أن تصرخ قائلة « لا » حتى

---

(٧) قارن بوجه خاص مونولوج دانتون ؛ المسرحية ، الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، ص ٤٢ .

ولو لم تجد أذنا تستمع الى صرختها اليائسة . وربما أحس أن هذه الصرخة لا جدوى منهـا ، فقنع بأن ينزع النقاب عن الحياة الانسـانية والفعل الانسانى ، وأن يضع على شفتيه ابتسامته الساخرة ، وعلى وجهه أمارات عدم الاكتراث . انه يؤدى الآن لعبته الصغيرة داخل اللعبة الكونية الكبيرة ، ويعرف أن اللعبة خاسرة فى النهاية ، كما يعرف أن كل لعب لا جدوى منه ولا طائل من ورائه : « ما نحن الا دمى ، تشد خيوطها قوى مجهولة . عدم نحن ، ما نحن الا عدم ، سيوف تتصارع بها الأشباح فيما بينها ـ غير أن الانسان لا يرى الأيدى التى تحركها ، تماما كما يحدث فى الخرافات » (٨) .

وعلى الرغم من معرفته بضياع الانسان وعلمه بأنه كالدمية العاجزة فى يد القوى العمياء ، نجده يواجه القدر مواجهة اللاعب الحر . اننا ان نجد فيه أثرا للعدمية التى طالما وصفه بها النقاد . فمعرفته بأنه لا حيلة له أمام القوة المجهولة تزيد عاطفته حدة ، وتعمق الألم الذى يحاول أن يكتمه . وادراكه لدوره الصغير فى داخل مسرح الدمى الكونى الكبير هو الذى يدفعه ـ بارادته ـ الى يد الجلاد الذى سينتظره على المقصلة .

فى المشهد الأول من الفصل الثانى من « موت دانتون » نلمس هذا اللعب المتعب الذى يمتزج فيه الملل بالكآبة . اللاعب يتعذب باللعب ، ويضيق بالدور الذى فرض عليه من قبل : « هـــذا شىء ممل الى أقصى حد ، أن يلبس الانسان القميص أولا ، ومن بعده السروال ويرقد فى الفراش فى المساء ، ويعود فينهض منه فى الصباح ، ويقدم على الدوام قدما على الأخرى ، دون أن يعرف الى متى سيستمر هذا كله ولا متى سيتغـير » (٩) . ويصـبح اللعب ، الذى كان من الممكن أن يجد فيه الانسان مخرجا من دائرة الحياة اليومية المتشـابهة ، هو نفسـه أزمة لا مخرج منها . الانسان اذن لا يلعب ، بل يلعب به . هذه المعرفة الأليمة تضفى على العمل الدرامى طابعه القدرى الحزين ، وتهبط بالشخصيات الى هاوية الضياع . وتصبح المأساة الحقيقية هى مأساة الانسان الذى يلعب به ، لا فى اضطراره هو نفسه الى اللعب : ان كلمة «يجب» هى احدى اللعنات التى عمد عليها الانسان (١٠) . كان اللعب دائما بطبيعته متحررا من القهر والاضطرار ، وها هما يتحدان هنا بأوثق رباط ، ويخلقان جوا

---

(٨) موت دانتون ؛ ص ٤٥ .

(٩) دانتون ؛ الفصل الثانى ، غرفة ، ص ٣٣ .

(١٠) من رسالة لبشنر الى خطيبته ، كتبها من مدينة جيسن ، نوفمبر ١٨٣٣ ، ص ٣٧٤ .

من الكآبة والتعب من تكرار الشبيه الأبدى . قوة قدرية غامضه تحيم على اللعب ، وتحرك الشخصيات ، كما يحرك الانسان دمية من خلف ستار . انها تحيل المكان الذى تدثره الظلال الى ما يشبه مسرح خيال الظل . الشخصيات تحل محل بعضها ، وتسير غير مقيدة ولكن غير حرة، حالمة ولكن مسلوبة من وهم الأحلام ، وتلعب لعب الدمى فيبدو صراع الانسان مع « القانون الحديدى » (١١) الذى يقيده شيئا مضحكا محزنا فى وقت واحد . وتتجمع كلهـا فى صرخة تطلقهـا أمراة تقول لدانتون « ضائع » ! فتتردد فى جنبات الصالة وتجاوزها الى قاعة المسرح الكونى الكبير ، كأنها شكوى الخليقة تتقدم بها الى سمع اله صامت بعيد .

من العلامات الدالة على مسرح بشنر أن المشـهد الأول من « موت دانتون » يبدأ كما ينتهى باللعب . فالجماعة التى نراها على المسرح بمجرد أن ترفع الستار تلعب الورق . ولكنه لعب حددت خسارته من قبل . كما أضفى التعب والملال على المشهد الخافت الأضواء غلالته الشاحبة . الشخصيات مشلولة عن الفعل . فلا هى تستعيد الماضى ولا هى تنتظر المستقبل . جو من الصمت والكآبة المقدورة يوحى بالنهاية المقبلة . ان المشهد يبدأ بقول دانتون : « انظر الى السيدة الجميلة ، كيف تفنط الأوراق بمهارة ! حقا ! انها تفهم كيف تلعب ؛ يقال انها تبين لزوجها « القلب » ولغيره « الكارو » . ويختتمه هيرو بقوله « نعم ، لتضييع الوقت فحسب ، كما يحدث فى لعب الشطرنج » ، فنعود الى اللعب من جـديد .

من ذا الذى لعب اذن فى هذه القاعة ، وقد حرم الجميع من حـرية اللاعبين ؟ من الذى أدار المسرح ، وحرك الشخصيات ، وخلق مسرحا صغيرا فى داخل المسرح الكبير ؟ انها القوة المجهولة الرهيبة ، التى لن نجد لها اسما الا أن نقول عنها « هى » . ويخاق الصراع الباطنى المحتدم بين الشخصيات وبين « الهى » المجهولة ذلك التوتر الدينامى الذى يسرى فى كل مسرحيات بشنر ؛ ويختلط الواقع وما فوق الواقع ، ويتشابك العالم الدنيوى مع العالم الآخر ، وتقف الخليقة المعذبة وجها لوجه أمام الكل الصامت الذى لا يكترث .

ولكن كيف يبدو العالم وكأنه مسرح من الدمى والعرائس ؟ وكيف نستطيع أن نقول ان الدمية غير الحية التى تحركها يد كما تشاء يمكن أن تنطبق على الانسان ؟ من الذى يجذب خيوطها ويحدد لها دورها ؟ .

---

(١١) نفس الرسالة السابقة .

ليس هو الله على كل حال ، بل تلك القوة المجهولة المحتومة التى تنطق بلعنة « يجب » والتى لا مفر من قانونها القاسى العنيد . ربما اقتربنا من هذه القوة المتسلطة التى لا يدركها العقل اذا عرفنا رأى بشنر فى قدرية التاريخ ، كما عبر عنه فى رسائله الكثيرة الى خطيبته ووالديه : « اننى أشعر كأننى أنسحق تحت أقدام القدرية التاريخية المقيتة . اننى أجد فى طبيعة الانسان تشابها مفزعا ، وأرى فى العلاقات الانسانية قوة حتمية أعطيت للجميع ولم تعط لأحد . ليس الفرد الا زبدا يطفو على الموج ، ولا العظمة غير عرض زائل ، ولا سلطة العبقرية سوى لعب بالدمى ، وصراع مضحك مع قانون حديدى ، أقصى ما يطمح الانسان اليه أن يعرفه ، وان يكن من المستحيل عليه أن يتحكم فيه » ــ ثم يقول فى رسالة أخرى : « ما هذا الذى يكذب فينا ويقتل ويسرق ؟ » ــ « آه ــ نحن الموسيقيين المساكين الذين نرفع أصواتنا بالصراخ . أناتنا ونحن نجلد ، هل جعلت لتنفذ من بين شقوق السحب وتظل تتردد وتتردد كأنها همسة منغمة لتموت فى آذان السماء » ؟ ! (١٢) .

هذه القدرية المقيتة هى التى تتحكم فى مصير البشر ، وتسخر من مأساة وجودهم الفانى ، وتجرف أتعابهم الى البحر ، والبحر ليس بملآن . وهذه القوى الرهيبة لا تتسلط فوقهم فحسب ، بل تسرى فى حياتهم ، وتنفذ فى لحمهم وعظامهم . والذى يكذب ويقتل ويسرق لا يدرى ما يفعل . ان قوة معتمة تسوقه الى هذا الفعل ، دون أن يدرى عنها شيئا (كما نرى فى ڤويسك الذى لا يقتل بل يدفع الى القتل كأنه ممسوس) وكل من ينفذ ببصيرته الى أسرار قانونها ، يبدو له كل فعل عبثا وكل تعب لا جدوى منه . ان معرفته تشل فعله ، وتأمله يذيب ارادته . هذه المعرفة التى يكتشف فيها أنه دمية عاجزة هى التى تمهد لسقوطه (كما نرى عند دانتون الذى يكاد أن يكون صورة من هاملت) .

عالم « ڤويسك » عالم تتسلط عليه هذه القوة الرهيبة التى سميناها « بالهى » فتسوقه كما لو كان دمية ، وتجعل حياته كما لو كانت لعبة من ألعاب الدمى . وشخصيتا « الدكتور » و « الضابط » أقرب شخصيات المسرحية الى طبيعة الدمية . كلاهما من طبقة اجتماعية منقرضة (١٣) ، يمثلان نظاما اجتماعيا محكوما عليه بالزوال ، وينطقان عن عقل أجوف ، وأخلاق فاسدة ، ونزعة علمية متحجرة . لقد صورهما

---

(١٢) موت دانتون ، الفصل الأول ، المشهد الأول ، ص ١٠ .

(١٣) من رسالة لبشنر الى جوتسكور ، ربيع عام ١٨٣٦ ، أعمال بخنر ، ص ٤١١ ــ ٤١٢ .

بشنر فى صورة المسخ الكاريكاتورية ، وجمع فيهما كل طاقته الثورية فى نقد المجتمع والعادات السائدة فى عصره . ومع ذلك فهما أكثر بكثير من أن يكونا مجـــرد لوحتين ساخرتين من مجتمعه ، وشخصيتاهما تتجاوزان حدود الدمى والأعراس الجامدة .

حقا لقد أثر الرسم الكاريكاتورى فى تكوينهما ، ولكنه لم يستطع أن يستنفد كل ما فيهما من غنى وثراء (١٤) . ان الأرض التى يبدو كأنهما يقفان عليها فى ثقة واطمئنان ، تنشق عن هاوية الضياع التى تتهددهما فى كل لحظة . فالضابط والدكتور يظهران وكأن فكرة ثابتة تسيطر عليهما ؛ أما أحدهما فهو سجين تزمته الذى يحسبه فضيلة ، وأما الآخر فيستولى عليه جنون التجريب العلمى . غير أن شخصيتهما لا تنحصر فى حدود الكاريكاتير . ذلك أن وراء الآلية التى نراها فى سلوك الضابط والدكتور ذاتا محطمة تختلج بين حين وحين بعاطفة انسانية تلمس قلوبنا بصوتها . فالدكتور قلق على مريضه ، على الرغم من النصوص العلمية التى يرددها ترديد الآلة ، والضابط كما يقول عن نفسه انسان من لحم ودم ، يصيبه ما يصيبه بقية الناس من حزن واكتئاب ، ويشعر « بالطبيعة » التى تقيد رجلا مثل « ڤويسك » بأغلالها . حتى اذا تمكنت منه فكرته الثابتة عن الفضيلة ، عاد الى طبيعة الدمية من جديد (١٥) . حقا ان شخصية الضابط أكثر تناقضا من شخصية الطبيب ، انه يقفز من مستوى الى مستوى ، ويطفو على السطح مرة ليغوص فى الأعماق مرة أخرى ، ويكرر جملته « أنت رجل طيب » تكرارا رتيبا ، ثم لا يلبث الحب والحزن أن يستوليا عليه ويعريا وجوده المزق : « اذا جلست أمام النافذة وقد سقط المطر ورحت أتابع الجوارب البيضاء ببصرى ، ورأيت كيف تقفز على أرض الحارة ــ اللعنة يا ڤويسك ، هنالك ينتابنى الحب ! » أو حين يقول : « شفتان يا ڤويسك ــ أنا أيضا قد جربت الحياة » اننى أحس بالكآبة ، بشىء يولد الحزن فى نفسى ؛ اننى أبكى دائما على الرغم منى ، كلما رأيت سترتى معلقة على الحائط » (١٦) .

---

(١٤) ڤولفانج كايزر ؛ المسخرة فى الرسم والأدب ، هامبورج ، روڤولت ، ١٩٦٠ ، ص ٧٨ .

Kayser, Gorg ; Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg, Rowohlt, 1960, s. 78.

(١٥) راجع مسرحية ڤويسك ــ عند الضابط ، ص ١٥٢ ، شارع ، ص ١٦١ .
(١٦) راجع مسرحية ڤويسك ــ شارع ، ص ١٦٣ .

انه فى كل هذه الحالات يوقظ فى نفوسنا الاحساس بالمسخرة ؛ فى عباراته الوفاء التى يكررها كالببغاء ، ولغته التى تعبر عن نفسها بالاشارات والايماءات أكثر مما تعبر عن نفسها بالجمل الدالة . بل لقد تفصح عن نفسها فى حركات الأيدى والأرجل ، فلا نستطيع أن نجد المركز أو الأنا الواحدة التى تختفى وراءها ، بل نحس أنها أقرب ما تكون الى الدمى .

سخرية هذه الشخصيات تتولد عن اصطدام الأنا بالقوة الغيبية المتسلطة عليها . فالضابط يبدو لنا كأنه أداة فى يد تلك القوة توجهه حيث تشاء ، أو كأنه مخلوق لا وجه له ، يختفى وراء قناع يحس فيه بالأمن والارتياح . غير أنه لا يفلح فى ذلك تماما . فهو على الرغم من كل شىء ليس مجرد دمية صماء كما قدمنا ، وانما يكشف لنا فى لمحات خاطفة عن الصراع القائم فى المسرحية كلها بين الخليقة والدمية ، بين الكائن الحى والكاريكاتور الأجوف . واذا كان هو نفسه لا يرى المسخرة التى تنطوى عليها شخصيته بل يصر على أن يتندر بها عند غيره ، فان ذلك يزيد من سخرية شخصيته : « الوغد الطويل يوسع خطاه ، كأنه ظل رجل عنكبوت ، والقدم الأخرى تعرج . الرجل الطويلة صاعقة ، والرجل الصغيرة رعد ، ها ها ! .. مسخرة ! مسخرة » !

شخصية روبسبير فى مسرحية « موت دانتون » مثل آخر على هذا . فمحامى الثورة الفرنسية يرتدى قناع المدافع عن أفكارها الأيديولوجية المطلقة ، ولكننا نلمح وراء هذا القناع ما تعانيه نفسه من صراع يجعلها تنشق الى شطرين ينكر أحدهما الآخر : « لست أدرى ما الذى يكذب صاحبه فى ذاتى » (١٧) « ـ كل ما أمامى خراب وفراغ ـ اننى وحيد » (١٨) . هذه الأنا المتصدعة لم تذب بعد فى طوفان الأيديولوجية . انه يحدث نفسه حديثا طويلا ينفذ به الى باطنه ، ويرى نفسه ترسا صغيرا يدور فى عجلة الثورة ، تسيطر على « الأنا » لديه قوة « النحن » المجردة . ولكن المتعصب للمذهب ما زال بشرا كغيره . واذا كان يكبت حاضره فى سبيل مستقبل لم يأت بعد ، فان يلبث بعد حين أن يمزق القناع المصطنع الذى يغلف قلبه ، ويستمع الى صوته الخافت يهمس فى أذنه . أرادت « الأنا » عند روبسبير أن تهرب خارج الزمن . لكن قانون اللحظة الراهنة سيجبرها على أن تعود الى نفسها . ان « موظفا » جديدا من موظفى

---

(١٧) موت دانتون ؛ الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ص ٣٠ .

(١٨) موت دانتون ؛ ص ٣٣ .

الثورة (سان جوست) سرعان ما يحل مكانه ليقضى عليه فى النهاية . الآن قد تخلى عنه الجميع ، فهو يستطيع أن يرجع الى نفسه . والأنا التى تعبت من ارتداء قناع النظريات المجـــردة ، تحس الآن وحدتها وانفرادها : « انهم جميعا يتخاون عنى . كل شىء حولى وحشة وفراغ . اننى وحيد » .

لكن القوة المجهولة التى ســميناها « بالهى » ــ وان كانت لا تعرف الأسماء ــ تحمل وجوها كثيرة وتلبس أقنعة مختلفة . ان تسلات الى الذات ووضعتها فى قيدها فهى نزوع محموم لا يدرى الانسان كيف يروضه أو يسميه . « ماريون » فى «موت دانتون» تقول انه هو « الطبيعة » التى لا تستطيع أن تفلت منها : « كانت تلك هى طبيعتى ، من ذا الذى يستطيع أن يخرج عن طبيعته ؟ » (١٩) لقد استسلمت « للهى » المجهولة حتى ذابت نفسها فيها : « لكننى صرت كالبحر الذى يبتلع كل شىء وراحت أعماقه تضطرب وتضطرب » (٢٠) .

وضابط الطبول فى مسرحية « ڤويسك » قد تسلطت عليه كذلك هذه القوة الخفية ، وراحت تدفعه كالدمية العاجزة ، تشد خيوطها قوى مجهولة (٢١) . لقد استحال كتلة من اللحم المتوهج الأعمى ، تسوقها الطبيعة والشهوة الى حيث تشاء . وماريا ــ زوجة ڤويسك ــ يعجبها هذا الاندفاع الغريزى فيه فتعبر عن اعجابها بقولها : « صدره صــدر ثور ، وذقنه ذقن سبع » ! (٢٢) ان هناك فكرة ثابتة تقيدهم جميعا ؛ فالضابط لا يستطيع أن يتحرر من خوفه من الشال ، والدكتور لا يستطيع أن يتحرر من جنون التجربة العلمية ، وضابط الطبول لا يملك أن يقاوم طبيعته الشهوانية . وهو يأتى على لسان دانتون (الفصل الثانى ، نزهة ، ص ٣٨) فيعبر عنه هذا الدافع الحسى الذى يستطيع أن يحول البشر الى حيـــوانات تجامع بعضها كالكلاب على قارعة الطريق . دانتون : « ألا يبعث هذا على المرح ؟ اننى أتشمم شيئا فى الجو ، كما لو كانت

---

(١٩) موت دانتون ؛الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ص ٢٣ .

(٢٠) على العكس منها نجد موقف دانتون من القوة المجهولة التى تتحكم فيه . انه هو أيضا يقول : « تلك هى طبيعتى ، ولا حيلة لى فيها » (ص ١٢) ولكنه يحافظ على مسافة البعد التى تفصله عنها وبذلك يستطيع أن يسخر من القدر المتسلط على الانسان سخريته المرة المخيفة .

(٢١) موت دانتون ؛ الفصل الثانى ، ص ٤٥ .

(٢٢) ڤويسك ؛ حجرة ماريا ، ص ١٦٠ .

الشمس تفرز الرذيلة والفجور . ألا يشتهى الانسان أن يقفز ويمزق سرواله عن جسده ويجامع النساء كما تفعل الكلاب فى الحارة ؟ » .

والقوة المجهولة قد تنفذ الى ضمير الانسان فتتحكم فيه فكرة ثابتة تحيله الى محض آلة ترددها ولا تستطيع أن تفلت من سلطانها . لنس (فى القصة الرائعة التى لم تتم والتى عبر فيها بشنر عن لحظات الجنون التى انتابت شاعر عصر العاصفة والاندفاع الألمانى الغريب الأطوار فى أواخر حياته) تعذبه الرغبة المجنونة فى أن يمشى على رأسه (٢٣) . وهو لا يستطيع أن يتصور كيف لا يتحقق اللامعقول على هذه الأرض ، ولا كيف يعجز عن تحطيم القانون الطبيعى . انه فى مواضع كثيرة من هذه القصة المحمومة يكاد أن يكون الدمية التى تستغيث وتصرخ وتحاول الافلات من قبضة المجهول الذى لا تستطيع تحديده : « أبدا تنفذ « الهى » اليه ، أبدا تشق صدره .. وتعود اليه بلا انقطاع فيخيل اليه أن من المحتم عليه .. » (٢٤) .

ان قوى خفية محفوفة بالأسرار تدفع بلنس الى هاوية الجنون ، وترسل الرعشة المحمومة فى جسده ونفسه : « كان يحس بقوة طاغية تضطرب فى نفسه وتشده الى الهاوية » (٢٥) انه يقاومها بكل قوته ، ويتمنى لو استطاع أن يسحق العالم بأسنانه ويقذف به فى وجه الخالق » (٢٦) . ثم يكف عن التجديف ويغلبه الشوق الى الأمان والاطمئنان فى يد الرحمن ، وتعاونه النظرة الرحيمة التى تنبعث من عين العمدة الطيب وأبرلين الذى ينزل ضيفا عنده ، ويستبد به الاحساس بعذاب الخليقة فيرتدى مسوح قديس ويحاول أن يرد الحياة الى طفل ميت . ولكنه يعود خائبا من زيارته له ، ويتشبث به الخوف من قوة لا يدركها وان كان يشعر بقبضتها ، وتتفتت ذاته شيئا فشيئا الى أن يفقدها فى النهاية . ويظل يتخبط فى هذا الصراع الدرامى حتى يسقط فى ظلام الجنون الذى لا شفاء منه .

ان الحيرة تملكنا أمام هذه القوة القدرية المجهولة التى تتغلغل فى أعمال بشنر ، فلا نستطيع أن نحدد هل هى كامنة فى أعماق الانسان أم فى العالم

---

(٢٣) لنس ؛ ص ٨٥ .

(٢٤) راجع بحثا لجرهارت باومان ، لنس وبناؤها الدرامى ، فى مجلة أويفوريون Euphorion ، العدد ٥٢ ، ١٩٥٨ ، ص ١٦٦ .

(٢٥) لنس ؛ ص ١٠٠ .

(٢٦) لنس ؛ ص ١٠٣ .

المحيط به (٢٧) لقد انمحت الحدود الفاصلة بين الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والذات والموضوع ، حتى صار من العسير علينا أن نعرف ان كان لعب الدمى يدور فى العالم الخارجى ، أو ان كانت نفس الانسان هى مسرحه . فالباطن مختلط بالظاهر ، والرؤى متداخلة فى الأشياء ، والمكان الدرامى تسوده ظلال مرتجفة تتراقص فى النور المعتم ، والأحداث يغلفها ضباب الأحلام وتصل الى مستوى يفوق الواقع ، ولكنها تحتفظ مع ذلك بثقل القوة المجهولة وتدل على قسوة قبضتها الغليظة .

ويظهر لعب الدمى فى مسرح بشنر فى أوضح صورة فى مسرحيته « ليونس ولينا » . ان طابع الجد الذى ساد اللعب حتى الآن يصبح ، ان صح هذا التعبير ، لعبا بالجد . هنا تشف الدمية عن خفتها ورشاقتها ، وتسخر سخريتها الرقيقة فتبكينا ضحكاتها وتسلينا دموعها .

ليونس ولينا مسرحية حالة ، أو حلم مسرحى . ولكن الحلم الذى تسبح فيه ليس هدفا فى ذاته ، بل يواجه الواقع مواجهة ديالكتيكية مستمرة . واذا كان هذا الواقع يبدو لنا كأنه قد صفا وشف الى حد الزوال ، فهو يفرض نفسه علينا فلا نستطيع أن ننساه . ويمتزج الحلم بالواقع وتصبح المسرحية لعبة مرحة عن لعبة القدر المريرة . كل ما حرك قلوب الناس منذ بدء الخليقة ؛ الحب والأمل ، الايمان والحضارة ، الثقافة والتقاليد ، كلها تقفز على المسرح كالدمى والعرائس : « لا شىء غير الفن والآلية ، لا شىء غير ورق مقوى وزمبلك ! » (٢٨) . ان هذه الدمى جميعا تحاول عن طريق السخرية بنفسها أن تعرفنا بأنفسنا ، وتمهد لنا سبيل الحرية والخلاص عن طريق هذه المعرفة . ولكن المحاولة تظل مع ذلك مجرد محاولة ، فمع النهاية السعيدة يزداد الاحساس بتعاسة المصير ، وبالرغم من العزاء الموهوم يتأكد لدينا اليقين بأنه ما من عزاء .

فى ليونس ولينا تتداخل الدمية مع الكائن الحى . فالشخصيات (وبالأخص روزيتا) تشبه دمى حلوة ملونة ترقص وتغنى وتبتكر على الدوام ألعابا جديدة ، دون أن تفقد مع ذلك شيئا من حيويتها . ويخيل لنا فى سحر الحلم وصفائه كأن قوة القدر المجهولة قد غفلت عن اللعبة الى حين . فالدمى الحية لا تنى تبتكر لعبة بعد لعبة ، وتنسج خيطا بعد خيط ، كأنما تخشى أن تسقط فى العدم بين لحظة وأخرى ، أو يباغتها القدر على غير انتظار . ولكن لعبها المرح لا يستطيع أن يخفى عنا انها

---

(٢٧) فويسك ؛ ص ١٦٦ (فضاء) .

(٢٨) ليونس ولينا ؛ الفصل الثالث (على لسان فاليريو) .

هى نفسها جزء من اللعبة الكبيرة ، ومحاولتها المستمرة للعثور على حل لزمتها لا يخدعنا عن أنه لا حل هناك ، ودعاباتها اللطيفة بالكلمة الغريبة ، والاشارة العجيبة لا تستطيع أن تملأ فراغ الملل الموحش الذى يحيط بها . حتى اللعبة المرحة ينبغى أن تلعب بالاكراه . المهزلة الضاحكة تظهر المأساة بدلا من أن تخفيها . الشخصيات تبدو فى لحظة من اللحظات كأنها فاقدة الحياة ، ولكنها لا تلبث أن تبعث فجأة وهى تتفجر بالحياة . انها مخلوقات عجيبة تبدو فى كل لحظة فى شكل جديد ، وتضطر مع كل نفس تتنفسه أن تؤكد وجودها . اليد التى تحركها لا يراها أحد ، والقوة التى تتحكم فيها لا سبيل الى الخلاص منها . لعبها فى نفس الوقت عبث واكراه ، مظهر وحقيقة ، حلم وواقع .

ان الشخصيات فى « ليونس ولينا » لا ينتظمها حدث منظور ولا تسير فى خط متصل . هناك تفكك بين الشخصية والفعـــل ، وانفصال بين الدور والممثل الذى يقوم به . ليونس ولينا كلاهما يبدو كأنه يهرب من الفعل الأساسى . ولكنهما يلتقيان مصادفة وكأن يدا خفية تحركهما الى هذا اللقاء ، وتؤلف بينهما فى وحدة الانسجام المقدور . ان القوة المجهولة التى تدفع دانتون وڤويسك الى الموت هى نفسها التى تسوقهما الى السعادة . ولكن المأساة تظل فى السعادة كما فى الشقاء هى نفس المأساة . فكلاهما يلعب به القدر كما يلعب بالدمية المسكينة . وربما كان الفرق فى الحالين هو أن تلك القوة المجهولة تضع على وجهها قناعا ضاحكا وتعبر بالنكتة والدعابة بدلا من اليأس والصراخ . وفجيعة الطفل التائه فى حكاية الجدة العجوز التى ترويها للأطفال فى نهاية « ڤويسك » تلبس الآن حلة رقيقة شفافة ، دون أن تفقد شيئا من عذاب الفجيعة والمأساة .

ليونس وڤاليريو الذى يحاول تسليته لا يلعبان دورهما بل يلعبان بهذا الدور . واذا شئنا الدقة فهما لا يعرفان فى الحقيقة دورا يقومان به ، بل يبحثان عن دور فى مسرحية لا وجود لها . ومن ثم فهما لا يستطيعان أن يمثلا نفسهما أو غيرهما فى لعبة لم يعثرا عليها بعد ، وانما يكتفيان بالتهكم والسخرية من بقية اللاعبين . لقد عرفا حقيقة اللعبة ، وابتعدا بمسافة كافية عن اللعبة التى يقوم بها من لم يعرفوا بعد أن قوة خفية تلعب بهما ، فراحوا يؤدون أدوارهم المرسومة لهم فى جد واطمئنان .

لم تكن مصادفة تلك التى دبرت هذه اللعبة ، بل قوة غير منظورة وجهته وأضفت عليه مظهر الحدث . ولذلك فالمهزلة لا تترك فينا أثرا هزليا ، والضحك لا يصبح ضحكا خالصا . انه يمتزج دائما بالبكاء ، كما تقترب الكوميديا من التراجيديا . القوى المفزعة تنفذ الى العالم

فيشعر الانسان بأنه غريب فيه . ويتسلل ما يشبه الشلل الخفى فيسيطر على البشر والأشياء ، ويوقف حركة الحياة ، وينشر السأم فى كل مكان . ليونس وفاليريو غريبان فى عـــالم غريب . يحاولان أن يحطما المنطق المألوف ، ويوقفا القـــانون الطبيعى ، ويكشفا السر الكامن وراء اللعبة الكبيرة .

« يجب » المحتومة هى كلمة السر فى هذه اللعبة . واللعب الجدى الذى يصل فى بعض الأحيان الى ذروة السحر والصفاء ، لا يستطيع مع ذلك أن يحجب عنا هاوية اليأس التى يتراقص على حافتها اللاعبون . ان حكاية الطفل الضائع فى متاهات الكون على لسان الجدة العجوز (فى ڤريسنك) ، وشكوى دانتون وهيرو وكاميل (٢٩) ، تتكرر فى حلم « ليونس ولينا » فى جو أثيرى شفاف .

عذاب ليونس وفاليريو الذى لا عزاء عنه يكمن فى أنهما مجبران على لعب لا مخرج منه . حقا انهما يجدان متعة فى هذا اللعب . ولكنها ليست متعة خالصة ، بل هى ــ ان صحت المفارقة ــ متعة تنبع من اليأس . هى متعة المهرج الذى فرض عليه أن يضحك الجماهير قبل ساعات من تنفيذ حكم الاعدام عليه . انه يلعب الآن لعبة الموت والحياة ، لا يترك قيمة الا قلبها على رأسها ، ولا شيئا مقدسا الا سخر منه . ان الشخصيات فى ليونس ولينا تلعب بالكلمات كما يلعب الحاوى بالمناديل أو البهلوان بالكرات . وهو لعب لا ينجو منه الانسان ، فربما استطاعت روزيتا فى المشهد الثالث من الفصل الأول أن تقول لليونس : انت أيها اللاعب الأبدى ، أما آن لك أن تكف عن اللعب بى ؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يوجهه ليونس ولينا الى فاليريو فى مشهد الأدوات الآلية . انه فى الحقيقة لعب من يحسون بالملل القاتل من كل شىء ، وهو أيضا ذلك اللعب المحزن المميت ، الذى يستطيع فى كل لحظة أن يحطم نفسه بنفسه . التوتر فيه قد بلغ ذروته ، والقطب قد انعطف على القطب المضاد له : فهناك الكلمة العابثة والآلة الجامدة ، الوجه والدمية ، المتعة واليأس ، الفناء فى الحب والابتعاد عن المحبوب .

اللعب فى « ليونس ولينا » غيره فى « موت دانتون » ؛ فدانتون يبدو كأنه قد اختار دوره بنفســـه وما هو فى الحقيقة الا ممثل فى تمثيلية قد حددت من قبل . علمه بأنه ضائع وبأن اللعبة كلها خاسرة يشل ما بقى فى ســلوكه من معنى اللعب ، كما يشــل التفكــير والقدرة على العمل .

---

(٢٩) موت دانتون ؛ الفصل الثانى ، ص ٧٨ .

أما الشخصيات فى « ليونس ولينا » فهى تقف على خشبة المسرح دون ان تعرف الدور الذى أسند اليها ، ولا الكلمات التى سترددها ولا المسرحية التى ستمثل فيها . ولا يبقى امامها الا أن تعد مشهد حياتها وتخلق دورها بنفسها . ما من مشهد فى هذه المسرحية الا وهو صفحة كبيرة بيضاء ، على الشخصيات أن تكتب عليه حياتها بغير ابطاء . ان عليها كذلك أن تستنجد بالنكتة الحاضرة ، وتلجأ الى الكلمة المفاجئة لتنقذ المسرحية كلها من السقوط فى هوة السأم والفراغ .

والسأم جار القلق من العدم ، ولن يستطيع الانسان أن يفهم سره ويقترب من حقيقته حتى يربط بينه وبين العدم . وفاليريو هو المتهكم الحزين الذى يحاول أن يتغلب على هذا السأم ، ويقهر هذا الخوف المستمر من العدم . ولكنه يحاول عبثا أن يتغلب عليه ببريق نكتته ، فالعدم فراغ موحش لا يملؤه الا الايمان بمعنى يسمو على الحياة (٣٠) ، أو عقيدة تحددهدفها وغايتها. ومهما بلغت قدرة التهكم على تحرير صاحبه فهو لا يستطيع أن يحرر فاليريو من ربقة السأم والضياع . انه يظل يشعر بهذا السأم القاتل على الرغم من محاولاته الذكية المضنية للتحرر من قبضته ، وعلى الرغم من قدرته على طرد السأم عن غيره . ولذلك فان لعبه يكشف عن عذابه فى هذا العالم ، وضياع كل معنى من وجوده . .

وفى « موت دانتون » يواجهنا هذا الأحساس المميت بالسأم والملال. فلوسيل (موت دانتون ، ٤ ، شارع ، ص ٨١) والمغنى فى الشارع (الفصل الثانى ، نزهة) ودانتون (الفصل الثانى ، مشهد الغرفة) يعبرون عن هذا الاحساس بالملل أوضح تعبير . انهم جميعا يصورون سأم الانسان من انسانيته ، ويعبرون عن عذابهم بالوجود الذى يتهاوى أبدا الى ليل العدم ، وضيقهم بالايقاع اليومى الرتيب ، وفزعهم من العود الأبدى : « انه الشعور بالبقاء ذلك الذى يقول لى : غدا سيكون كاليوم، وبعد غد وكل ما يأتى من الأيام سيكون كاللحظة الراهنة » (٣١) .

وفى قصته لنس يشتد هذا الاحساس بالفراغ الذى لا يستطيع شىءأن يملأه . ان لنس يقول لأوبرلين : « نعم ، ياسيدى القسيس ، أنظر ، السأم ! السأم ! آه ما أفظع هذا السأم » (٣٢) وفاليريو يعبر عن هذا

---

(٣٠) فالتر ريم ؛ تجربة الوسط ، ميونخ ١٩٤٧ ، ص ٩٦ .
W Rehm ; Experimentum Mediertatis, München, Verlag H Reim, 1947, s 96.

(٣١) موت دانتون ؛ الفصل الثانى ، مكان فسيح ، ص ٤٢ ـ ٤٣ .
(٣٢) لنس ؛ ص ١٠٥ .

الاحساس نفسه ـ وان كان سببه وتأثيره مختلفين عندهما ـ انه يعلم أن كل شيء ينبع من الملل ، ليصب فى بحر الملل ؛ الحب والصلاة ؛ والفضيلة والرذيلة ، والزواج والموت . وشيئا فشيئا يتعلم فاليريو وليونس كيف يحبان هذا الملل الذى لا غنى عنه ، هذا العزاء النادر الوحيد وسط حياة موحشة خالية من كل معنى ، تتثاءب فى وجههما وتصيبهما بالغثيان وقد تدفعهما الى قلق قاتم رهيب (٣٣) . لنس وفاليريو وليونس ، كلهم قد عانى تجربة العدم على طريقته . وبينما تدفع هذه التجربة بلنس الى الجنون ، وتغوص به شيئا فشيئا الى هاوية بلا قرار ، نجد ليونس وفاليريو يهربان الى اللعب لكى يطردا عنهما وحشة العدم والفراغ ، ولكن لعبهما هو لعب الدمى اليائسة العاجزة ، التى تعبث باللغة لأنها لا تجد شيئا تلهو به ، وتتعزى عن مصيرها قبل أن تتردى فى الهاوية .

السؤال الأساسى عند بشنر هو هذا السؤال الذى لا يدرى «دانتون» الى من يتوجه به : من الذى نطق بكلمة « يجب » ، من ؟ ! ما هذا الذى يكذب فينا ، ويفجر ويسرق ويقتل ؟ (٣٤) فهل نستطيع الآن أن نخمن على وجه التقريب بالجواب ؟ لعله هو تلك القوة القدرية المجهولة التى لم نجد لها اسما فسميناها « بالهى » . تلك القوة التى تحيل شخصيات بشنر الى دمى حية تجذب خيوطها يد خفية ، وتفقدها ذاتيتها وتحطم « الأنا » لديها (٣٥) . والتوتر الذى تعانيه هذه الشخصيات بين الأنا المحطمة والهى المتحكمة فيها يقابله التوتر فى كل لحظة تعيشها ، اذ هى لا تعدو أن تكون مجرد لحظات منفصلة مستقلة بنفسها . ولكن هذه اللحظات هى التى تحمل الدلالة الدرامية كلها ، حتى ليستطيع ليونس أن يقول : « ان وجودى كله فى هذه اللحظة الوحيدة » (٣٦) .

الحياة عند بشنر شبكة من اللحظات العابرة المنفصلة ، كل لحظة منها تمثل مسرحا كونيا صغيرا . فالبداية والنهاية فى هذا المسرح محض مصادفة ، والدور الذى يقوم به الفرد فى داخل الحدث المسرحى شيء لا أهمية له . والشخصيات مرهونة بحالتها النفسية ، تتغير بين لحظة وأخرى ، ولا تحتفظ فى لحظة واحدة بوحدتها وكليتها . انها نسيج من الانفعالات والخلجات والرعشات ، تستطيع فى كل لحظة أن تنقلب الى العكس مما كانت عليه فى اللحظة السابقة : انها لا تدرى شيئا عن مصيرها

---

(٣٣) فالتر ريم ؛ المرجع السابق ، ص ١١٠ .
(٣٤) موت دانتون ؛ الفصل الثانى ، ص ٤٥ .
(٣٥) ج . باومان ؛ المرجع السابق ، ص ١٦٦ ، ١٧١ .
(٣٦) ليونس وليتا ؛ الفصل الثانى .

ولا تملك أن تتحكم فى قدرها ، بل تعيش من لحظة الى أخرى ، أسيرة عاطفتها ، فاقدة المركز والوسط والاتجاه . حقيقة وجودها لا تتكشف بكليتها فى أية لحظة ، وصدقها كامن فى صدق اللحظة الوجدانية التى تعيشها . هذه اللحظة الوجدانية لا تعبر عن نفسها عن طريق الكلمة ، بل تستتر وراءها ، وتلمع بين حروفها لمعانا يخطف الأبصار حينا ثم ينطفىء ، كأنه ضوء فنارة على شاطىء بحر غير محدود . كل لحظة تلتمع حينا ثم تخبو ، وكأننا نشاهد أنوار الأراجيح التى تدور فى المهرجان . والحياة تيار يتذبذب بين السلب والايجاب ، بين النور والظلام . مامن تطور عقلى أو نتيجة منطقية ، بل صراع متصل وتوتر مستمر . ان شخصية مثل دانتون « تظهر » ولا « توجد » . كلماته لا تعبر عنه هو نفسه ، وانما تنطق بلسان قدر مجهول وتعكس ارادته المتسلطة عليه . وإذا كان دانتون قد استسلم لهذا القدر الذى جعله ييأس من الوصول الى حقيقته ، فان لنس يريد أن « يضم الكل فى ذاته » ، (٣٧) أن يحمل على ظهره عذاب الخليقة بأسرها ، أن يعانق الوجود بخيره وشره ، بكل صغيرة وكبيرة فيه لكى ينفذ من « المظهر » الى الحقيقة الكامنة وراءه . ان تعطشه الى حقيقة الوجود يعبر عنه شوقه الى النور ، فالنور عنده معناه الاطمئنان والأمان ، وهو يشع من عينى مضيفه الطيب المؤمن أوبرلين ، ومن وجوه الأطفال الأبرياء ، والعذارى والعجائز الطيبات . هذا النور يحمل اليه الدفء والراحة ، ويعيده الى نفسه فى لحظات نادرة يبرأ فيها من جنونه . حتى اذا انطفأ هذا النور أصابه ذعر رهيب ، كذلك الذعر الذى يصيب الأطفال حين ينامون فى الظلام . عندئذ لا تكون لشىء عنده من حقيقة سوى حقيقة المظهر العابرة . وتختفى الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع ، ويمر كل شىء أمامه كما تمر الخيالات فى مسارح الظلال . ويتملكه « خوف لا اسم له » (٣٨) وتتسع هاوية الفراغ من حوله ، وتتفتت ذاته الى حطام ، ويرتطم رأسه المحموم بجدران العالم الذى يحاول يائسا أن يفلت منه . أنه فى الحقيقة لا يخاف من شىء محدود ، لأن خوفه رهيب من ذلك « اللاشىء » الذى نسميه تجاوزا بالعدم (مع أنه فى الحقيقة لا يحتمل الأسماء ، لأنه ليس شيئا من بين الأشياء) . « تملكه خوف لا اسم له من هذا العدم : كان يحس بأنه فى الفراغ » (٣٩) ، و « عندما حل المساء أصابه قلق عجيب » ، و « نما خوف غامض فى نفسه » (٤٠) .

---

(٣٧) راجع قصة لنس ؛ ص ٨٦ .
(٣٨) لنس ؛ ص ٨٦ .
(٣٩) لنس ؛ ص ٨٩ .
(٤٠) لنس ؛ ص ١١١ .

أما فويسك فخوفه من ذلك المجهول الذى يقيده بأغلاله ويعبث بقدره كما يشاء . انه عنده « شيء لا ندركه ولا نفهمه ، شيء يفقدنا عقولنا وحواسنا » . وهو يعتقد أن الأرض جوفاء من تحته ، يمكن فى كل لحظة أن تنشق فتبتلعه (٤١) وليست جريمة القتل التى يرتكبها فويسك جريمة أخلاقية أو تعبيرا عن أحساس بالظلم الاجتماعى فحسب ، بل هى كذلك نتيجة خوفه من أن يقف أمام العدم وجها لوجه . انه يقتل لأن الوجود عنده قد فقد معناه ، ولأن خيانة زوجته له قد هدمت مأواه الوحيد ، وحرمته من الانسان الذى كان يمكن أن يقول له « أنت » (٤٢) وليس فويسك فى ذلك وحده . ان الرجل الثانى فى مسرحية « موت دانتون » (الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ص ٣٩) يعبر عن خوف الانسان من تلك القوى الغامضة الطاغية : « نعم . الأرض قشرة رقيقة ؛ أريد أن أقول ان من الممكن أن أسقط من ثقب كهذا » . ويبدو كأن هذه القوى المغلفة بالأسرار لا تهاجم الانسان الا فى الظلام . فحيث ينطفىء النور يصبح لعبة فى يدها ، ويزدحم العالم بالظلال . فى هذا الكهف المضيء المعتم يصل توتر الوجود الى ذروته : « ان الأمر عندئذ كما لو كان الشيء موجودا وغير موجود مع ذلك » . . كما يحاول فويسك أن يعبر بكلماته الحائرة عن شعور لا يعرف له اسما .

لو كان فى استطاعة الانسان أن يشاهد لعبة الظلال هذه دون أن يشارك فيها ، لكان من الممكن أن يجد مسافة البعد التى تخلصه منها ، ولأمكننا أن نقول كما قال القدماء أن الحياة حلم عابر ، وأن الانسان سيجد الراحة فى الايمان بعالم آخر يضمن له الخلود . ولكن شخصيات بشنر لا تستطيع ، مهما حاولت ، أن تقوم بدور المتفرج من بعيد . انها لا ترى الأشياء رؤية الأشباح ولا تنظر الى الكل نظرتها الى لعبة الظل والخيال فحسب ، بل انها هى نفسها طرف فى هذه اللعبة التى يختلط فيها الوجه والقناع ، ويتداخل الحلم والواقع ، ويلتبس المظهر بالحقيقة، والجبر بالحرية . ويزيد من حدة الصراع الذى تعانيه أنها قد سلبت حرية اللعب ، وأنها تلعب ويلعب بها فى وقت واحد . انها لا تعرف ان كان كل ماتراه مظهرا فحسب ، أو ان كانت هناك حقيقة تقابل ذلك

---

(٤١) راجع مسرحية فويسك ، ص ١٥٥ .

(٤٢) راجع للناقد الشهير بنو فون فيزه ، التراجيديا الالمانية من لسنج الى هبل ، ص ٥٤٩ .

Benno Von Wiese ; Die Deutrche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, s 533.

المظهر وتكمن وراءه . ويصبح المسرح الذى تقف عليه متاهة هائلة معتمة، تتغير فوقه الأقنعة والكواليس ، وتلتمع الأضواء وتنطفىء ، وتتداخل الأجساد والظلال ، ويختلط الانسان والدمية ويتشـــابه الواقع والحلم ، وكأننا فى مسرح يمثل فى كل مكان وفى غير مكان (٤٢) . هل هى شخصيات تلك التى نراها على خشبة المسرح ؟ أجل ! ولكن كيف نستطيع أن نختمها بخاتم معين ، أو نصبها فى قالب محدود ؟ ان هذا المسرح الكونى الصغير جزء من مسرح الكون الكبير ، وكل حادثة تدور فوق خشبته مرآة تنعكس عليها ألوان الصراع الأبدى الذى لن يتوقف الا اذا توقفت دورة الزمان ، وسكن قلب الانسان .

* * *

قلنا ان الصراع الدائر بين الخليقة الوحيدة المعذبة وبين « الهى » المتجبرة غير المنظورة يتخلل أعمال بشنر ويطبعها بطابعه المذهل الفريد . وليست هناك فكرة واحدة أو شخصية تستطيع بمفردها أن تقدم لنا مفتاح الأسرار لهذا العالم المعتم المضىء . وما أكثر ما قيل فى تفسيره منذ وفاة بشنر ــ ولم يكد يتم الرابعة والعشرين من عمره ــ فى عام ١٨٣٧ الى اليوم ، وما أكثر ما ذهب اليه النقاد من آراء جعلت منه واقعيا حينا ، ونصبته رائدا للحركة الطبيعية حينا آخر ، ورأت فيه ثائرا على الظلم الاجتماعى فى عصره ــ وقد كان بالفعل كذلك ــ أو جعلت منه امام العدمية فى الأدب الانسانى وأول من أطلق صرخة الفزع من المحال والعبث واللامعقول فى زمن كان أبعد ما يكون عن الاحساس بها . وهذه الآراء كلها صادقة ، ولكنها مع ذلك تعجز عن التعبير عن حقيقة هذا العالم القاتم الساحر المحير . ولسنا نملك الرأى الصواب فى هذه المسألة ، ولا ندعى أن فى استطاعتنا أن نقول الكلمة الأخيرة عن شىء لا يمكن أن تقال فيه الكلمة الأخيرة أبدا . وكل ما نستطيع أن نختم به هذه السطور هو أن نرجو القارىء الذى يريد أن يقترب من حقيقة مسرح بشنر ألا يحاول أن يبحث عنها فى فكرة ثابتة ، أو فى شكل فنى محدد من قبل . ان عليه أن يفتش عن هذه الحقيقة فى عذاب الخليقة ، وفى ومضة الحياة فى كل كائن مهما صغر شأنه . وعليه قبل كل شىء أن يضع نفسه فى هذه اللعبة التى يكون الانسان فيها مجرد دمية مسكينة يلعب بها قدر مجهول .

فى مسرحية « ڤويسك » تروى الجدة العجوز للأطفال الصغار هذه

(٤٣) راجع مسرحية مور دانتون ؛ الفصل الثانى ، نزهة ، ص ٣٩ : « هل رأيت المسرحية الجديدة ؟ كأنها برج بابل ! عالم من الأقبية ، والسلالم ، والطرقات ، وكل هذا يرتفع فى الهواء فى خفة وجســـارة . ان المرء يحس بالدوار مع كل خطوة ، ويختلط رأسه » .

الحكاية : « تعالوا يا براغيث . كان ياما كان ، طفل مسكين غلبان ، لا له أب ولا أم . كان كل شيء ميت ، ولا كان على وجه الأرض انسان . كل شيء كان ميت . وراح الطفل يبحث ليل مع نهار . ولأنه ما كان أحد على الأرض، أخذ ينظر للسماء ، والقمر نظر اليه نظرة حنان ، ولما وصل للقمر ، وجده قطعة خشب خسران . تركه وراح للشمس ، ولما وصل للشمس ، وجدها عباد شمس دبلان . ولما راح للنجوم لقاها ناموس صغير مذهب ، كانت كمثل البرقوق المنور ولما أحب يرجع للأرض كانت الأرض ميناء مهدمة مقلوبة وكان وحيدا فى الدنيا كلها . قعد على الأرض وبكى وما زال قاعد لليوم . قاعد وحده يبكى » .

هذا الطفل المسكين سوف يضل فى متاهة العالم الى آخر الزمان . وسوف يبحث دائما ولن يجد شيئا . وحين ينال منه التعب ، سيجلس على عتبة هذا الكون ويبكى . ولن ينقطع أبدا عن البكاء ..

تشيكوف «شاعرًا»

لم يكد تشيكوف يبلغ العشرين من عمره حتى بدا نجمه فى الظهور .

كان ذلك فى عام ١٨٨٠ ، وكان تولستوى اذ ذاك قد بلغ الثـــانية والخمسين من حياته الطويلة ، واعتلى عرش الأدب كأنه قديس خرج من بين دفتى الكتـــاب المقدس . كما كان دستويفسكى فى الخامســـة والخمسين ، يعيش فى متحفه الرهيب ، ويسجل عذاب البشر ، وينشد الخلاص على يد المسيح . وكان تورجنيف قد جاوز الستين ولم يزل يغنى للشعب أغانيه الشجية الحالمة ، ويصل أدبه بأدب الفرنسيين . أما بوشكين وجوجول فقد بقيا ملكين رحيمين يظلان سماء روسيا ، ويسيطران على كل قلب فيها على الرغم من وفاتهما فى النصف الأول من القرن التاسع عشر .

وكان ابسن العظيم فى مطلع العقد الخامس من عمره ، يقف فى القارة الأوربية كالعمـــلاق العنيد الذى يجمع أطراف عباءته التى تتجاذبها الأعاصير ، ويدافع عن مبادئه دفاع القديسين ، ومعه مواطنه الكبير استرندبرج ، يحرران انجيل الثورة العقلية ، ويسجلان صراع الارادة البشرية أمام طغيان التقاليد .

وبالرغم من تفاوت هذه الشخصيات بين الثورة والخضوع ، وبين الصراع مع الواقع والهرب الى الانجيل ، الا ان المأساة التى كابدوها ، والشر الذى شغلوا بالحرب معه متشابهان .

فى هذه البيئة عاش تشـــيكوف . ومن هذا الهواء تنفس أبطاله وبطلاته .

* * *

قال عنه تولستوى ذات مرة :

« تشيكوف فنان لا نظير له . نعم ، لا نظير له . انه بوشكين يكتب نثرا » .

والحق ان تشيكوف شاعر كبير . وان لم يكتب بيتا واحـــدا من الشعر .

فنه رقيق كنفسه ، صاف كعينيه ، طيب طيبة قلبه ، فيه من الشعر عاطفته الرحيمة ، ونغمه المنسجم ، ووقعه الحنون . أنت دائما أمام

روح شاعرى ينبض بالاحساس الجميل ، ويرف بالابتسامة العذبة ، ويضطرب بالعذاب ، وينفعل بالصدق . ومع ذلك فقد كان يكره الشعر ، ولم يكن يستطيع أن يقرأ لغير بوشكين من بين جميع الشعراء ، وكان يحارب الذاتية وهى أخص خصائص الشعر ، ويرفع الروح العلمية الى أسمى الفضائل .

لم يكن تشيكوف كغيره من الكتاب ممن تنطبق عليهم كلمة جوته : « الفن هو الخلاص » كما لم يزعم يوما ان فنه مرآة نفسه ، ولا ادعى انه « يغمس قلمه فى مداد قلبه .. » .

لم يندم قط على انه درس الطب . ولم يتخل عن ايمانه بالمنهج العلمى .. فتراه يقول :

« وقد جعلت نصب عينى دائما ، وكلما كان ذلك ممكنا ، أن أضع الحقائق العلمية موضع الاعتبار ، وعندما كان يستحيل على ذلك كنت أوثر ألا أكتب على الاطلاق » (١) .

هذا الكاتب الذى لم يحد عن الموضوعية أبدا ، كيف يمكن أن نسميه شاعرا ؟ الحق انه لا تعارض بين تشيكوف العالم ، وتشيكوف الشاعر . انه يؤمن بالعلم والطب ، كما يؤمن بالذوق والجمال .

فليس ثمة تعارض بين العلم والفن ، أو بين التشريح والشعر .

والعبقريات لا تتصادم أبدا ، فقد كان جوته شاعرا وعالما طبيعيا . والرجل الذى يعرف قوانين الدورة الدموية يعد من الأغنياء . فاذا أضاف اليها المعرفة بتاريخ الديانات وبألحان تشيكوفسكى ، لم يزده ذلك فقرا ، بل زاده غنى . والرجل الذى يفكر تفكيرا علميا يمكنه أن يرى بين لحن موسيقى وشجرة من الأشجار شيئا واحدا مشتركا . فكلاهما نتيجة قوانين منطقية وطبيعية (٢) .

انك لا تخطىء روح الشاعر فى كتابات تشيكوف ، ولكنك مع ذلك لا تنفصل عن الواقع أبدا . انه يذهلك بالتفاصيل الجزئية البسيطة . لم ينس أبدا انه طبيب ، فهو يشخص الأشياء ولا يصفها . لقد فحص كل

---

(١) من رسالة له الى الدكتور روسوليمو فى أكتوبر ١٨٩٩ .

(٢) انظر فى هذا كله كتاب « تشيكوف بقلمـــه » فى سلسلة « كتاب خالدون » من تأليف سوفى لافيت .

Laffitte, Sophie ; Tchékhov par lui-même, images et textes Presentés par S L "Ecrivains de Toujours".

بطل من ابطاله وتحسس جلده وعروقه ، ووضع المسماع على قلبه قبل أن يقدمه اليك . .

ومن خلف هذا الحشد الهائل من الوقائع والجزئيات الحية الملموسة كان تشيكوف يبصر بشاعريته ذلك السر الخفى الذى يكمن وراء الظواهر ، والمعنى الصوفى الأزلى الذى يدخل فى صميم الشعر ــ كان تأمل الجمال يوقظ فيه عاطفة من الحزن الرقيق ــ ولم تكن « موسيقى نفسه » تتجاوب الا فى الريف . الريف الروسى الذى نراه فى معظم لوحاته ، ويغمره القمر بأشعته الذهبية ، وينمو الحنان والخير مع كل نبتة فيه .

والموسيقى ترتبط بالشعر . انها تولد فى الريف وتتردد وراء الشجر ، والغابة ، والنهر ، والعشب ، والقرية ، والنجوم . وما أكثر ما نستمع الى صوت الجيتار والكمان والبيان فى أعمال تشيكوف . انها جميعا تشترك لتحدث هــذا الصوت العميق المهموس ، ولتعبر عن المرارة ، والحزن والحساسية المطلقة لمصير الانسان ، وعن الرجاء فى عالم يشبه عالم القمر والنجوم ، يغمره النور والخير والصفاء .

آنيا ــ ها هو القمر (يبيهودوف يعزف على الجيتار الأغنية الحزينة نفسها . يصعد القمر) .

ترفيموف ــ نعم ها هو القمر (لحظة صمت) وها هى السعادة تتقدم الينا وتقترب منا . انى لأسمع خطاها . واذا كنا لا نراها ولا ندرى كيف نتعرف عليها فلا ضير . سوف يأتى من بعدنا من يراها ويتعرف عليها » (٣) .

* * *

ان قراءة تشيكوف تجعلنا نشعر كأننا نعيش يوما حزينا من أواخر الخريف . الهواء شفاف ، والأشجار عارية ، والبيوت مظلمة ، والخلق عابسون . كل شىء هنا غريب ، ووحيد وصامت ، ومكسور الجناح . والمسافات البعيدة الزرقاء فارغة تلتقى بالسماء الشاحبة ــ وتتنفس هواء مثلجا ويكسوها جليد لم يتجمد بعد .

---

(٣) ختام الفصل الثانى من بستان الكرز . انظر مثــلا هذه الترجمة او اى ترجمة عربية جيــدة :

A Chekov ; Three Plays, a new translation by Elisabetha Fen p. 61 (The Penguin Classics)

M Gorky : Literary Portraits. p. 134-169 Moscow, Foreign Languages Printing House.

وعقل تشيكوف يشرق كما تشرق شمس الخريف ـ فينير الطرقات اللاحبة ، والدروب الملتوية ، والبيوت القذرة البائسة . هنا يعيش أناس صغار مساكين يضيعون حياتهم فى الضيق والسأم ، والكسل ، ويملأون مساكنهم ضجيجا صاخبا لا معنى له .

هنالك تعيش « العزيزة » ـ امرأة طيبة متواضعة صافية النفس ، تسعى كأنها فار صغير . وتحب حب العبيد . حبا جارفا بلا حدود . هى الأمة الضعيفة المستسلمة . والى جانبها تقف أولجا (احدى الأخوات الثلاث) ، تحب هى الأخرى حبا بلا حدود ، ولكنها تحنى رأسها لنزوات امرأة أخيها ، وتشاهد حياة أختيها تتحطم أمام عينيها . وتتساقط كأوراق الخريف من حـــولها . غير انها تقف عاجزة ، لا تملك الا الصراخ ، ولا تستطيع أن تثور بكلمة واحدة على الفجاجة والفظاظة والعيش الرتيب المبتذل .

وهنالك أيضا تعيش « رانفسكايا » وكل من كانوا يملكون « بستان الكرز » . كلهم انانيون كالأطفال . نفوسهم هشة كالعجائز . عموا عن كل ما يحيط بهم من ثورة وتطور . فلم يكن منهم الا أن يتصايحوا ويبكوا ، ويجأروا بالشكاة . هم يمثلون جيلا فات أوانه ، وكان ينبغى ألا يشار الى وجوده الا على شواهد القبور . وهنالك الطالب الأبدى « ترفيموف ». أجوف كالطبل ، يدير لسانه بكلام بليغ عن العمل والواجب والمستقبل فى حين يضيع وقته فى حديث أبله وتسلية مريضة . وفرشنين (بطل الأخوات الثلاث) يحلم بحياة جديدة تولد بعد قرنين أو ثلاثة من الزمان ، ولكنه لا يدرك ان كل القيم تتحطم من حوله وتنهار ، وان سوليونى يحاول أن يفتال البارون المسكين توزنباخ على مشهد منه . لن يغيب عن خيالك مشهد فى الأخوات الثلاث يتحدث فيه الحاضرون عن مصير الانسانية ، فى الوقت الذى تحترق فيه المدينة من ورائهم .

ان موكبا طويلا من العبيد يسير أمامك . عبيد قلوبهم ، وكسلهم ، ونهمهم الى لذات الأرض ـ عبيد الخوف الغامض من الحياة ، تفزعهم مواجهة الواقع ، ويحركهم قلق يائس ، وشعور بأنه لم يعد لهم مكان فى الحاضر ، فهم يملأون الهواء كلاما عن المستقبل .

وعندما تدوى طلقات الرصاص ، نعرف أن تربليف فى « طير البحر » أو ايفانوف قد قتل نفسه ، وانهما قد اكتشفا طريق الخلاص الذى بقى لهما ، واهلكا شبحين من موكب الأشباح .

وما أكثر شخصيات تشيكوف التى تحـــلم بالمستقبل وبالحيـــاة

السعيدة ، ولكن ما أقل من يسأل نفسه : على يد من تتحقق هذه الحياة الجديدة ، وكيف ؟

وهنا يعبر بهذه المخلوقات البليدة ، العاجزة ، المفزعة ، انسان عظيم وحكيم ، فيثبت النظر فيهم طويلا ، ثم يقول ، وعلى شفتيه بسمة حزينة ، وفى عينيه اشفاق ومحبة لا حد لهما : « يا للحياة الشقية البليدة التى تحيونها ، يا أيها السادة ! » .

* * *

يخطىء من يظن أن مسرح تشيكوف مسرح ساكن ، فاقد الحركة .. ان حركته تنمو وتتطور من الداخل . موج يتلاطم فى تيار الشعور . والشخصيات التى تبدو لنا عاجزة ومشلولة تطوى فى ذواتها حيوية دافقة ملتهبة . ان أبطاله ساكنون ، وفى سكونهم سر المأساة . انهم يتناولون غذاءهم ، أو يلعبون لعبة الورق ، لا يكادون يفعلون شيئا غير هذا ، ولكن فى هذه اللحظة نفسها تشيد سعادتهم أو تتحطم حياتهم .

ان المسرح كله يسوده جو عام من العذاب ، والضجر ، والوجوم ، والاستسلام ، والرجاء فى المستقبل . فمن شعوره الدقيق بالرؤيا الحسية ، واحساسه باللمسة واللون والطابع الفريد فى الشخصية ، ومن مجموع هذه الوحدات البسيطة المبعثرة ، ومن الصمت الثقيل يطبق على شخصياته كالسحب البطيئة السوداء ، يتكون ما اصطلحنا على تسميته بالشكل الفنى . ان شخصيات « الخال ڤانيا » ، و « الأخوات الثلاث » و « بستان الكرز » شخصيات سلبية ، مستسلمة ، ضائعة ، مؤمنة بأن لا نجاة من القدر المكتوب .

هنالك شعور واحد يتدفق فيهم جميعا ، ويعلن لهم فى كل لحظة بأنهم ضحايا مضطهدون . أرواحهم تجردت من كل طاقة ، وزهدت فى كل صراع ، وقلوبهم تحطمت فيها الارادة . غير انهم مع ذلك يحسون الشوق الى العمل ، وتنتفض بين جنوبهم ارادة عارمة نحو شىء يشعرون انهم فى حاجة اليه ، حاجة ملحة خانقة . انهم ساكنون ، عاجزون ، ينتظرون الطارق المجهول ، ويترقبون العاصفة التى تبعث فيهم الحركة ، والعمل ، والحيـــاة .

لقد انتزعوا من حياتهم العملية ، من واجباتهم الرسمية ، من شئونهم اليومية ، وغرقوا الى آذانهم فى حياة رتيبة ، مملة ، يائسة . ان كاتبنا يهبط الى مشاعرهم الباطنة ، ويسكن معهم فى « البدروم » الرطب الذى يعيشون فيه ، وينصت الى صوت ضميرهم ، وذكرياتهم ، وأحلامهم . هنالك يكون الانسان انسانا لا عبدا لعمله ، او واجبه ، أو انانيته ،

أو مظهره . انه يطلع على جوهر حياتهم الروحية ، ويستمع الى صوت ينبثق من ضميرهم ، ينتزعهم من عالمهم المادى ، ويرتفع بهم الى وجود أسمى من وجودهم ، يغمره الحب والاخاء والسعادة .

والحق ان تشيكوف مثالى عظيم . ان عاطفته ومرحه ، وسخريته ، وانسانيته ، وشاعريته ، تنبع جميعا من مثاليته . وهذه المثالية هى التى جعلت شخوصه خيرة ، نبيلة ، طيبة . لن تجد من بينها من تستطيع أن تسميه شريرا . والشر ، ان وجد ، فليس طبعا ملازما لهم ، بل ظل كبير ينسحب على الحياة والأحياء جميعا . ان شخصياته الكسيرة اليائسة شخصيات نبيلة ترتفع فوق همومها الفردية ، وتتحدث عن مستقبل البشر ، وتحلم بعالم تسود فيه المحبة بين الناس جميعا ، وتنشد المثل الأعلى جمالا فى الطبيعة ، وجمالا فى الانسان .

ما من شىء يحقق لها هـــذا الحلم الا العمل . العمل وحده يخلق الانسان ويجعل لوجوده معنى على هذه الأرض (ففى البدء كان الفعل كما يقول جوته) . لهذا تراهم يصرخون دائما : يجب أن نعمل . يجب أن نعمل . انها مأساة الانسان الذى يعلم انه لن يستطيع أن يبلغ الكمال ، ولكنه يشعر بأن عليه أن يحاول ويحاول . انه الصراع الأبدى بين طموحه وقدرته ، بين الواقع الذى يرفض أن يقبله وبين الحلم الذى لا يقبل التنازل عنه .

فرشنين : نعم سوف ينسانا الناس ، وذلك هو نصيبنا ، ولا مفر منه ، والذى يبدو لنا اليوم شيئا خطيرا سينسى ذات يوم وربما بدا وكأن لا وزن له (صمت) والعجيب اننا لا نستطيع ان نتبين على وجه التحديد ما يمكن أن يكتب له البقاء فى المستقبل ، وما يلقى فى زوايا النسيان . أو لم تبد اكتشـــافات كوبرنيكوس وكولومبوس فى حينها تافهة وعقيمة فى حين بدت الكتابات الفارغة التى كانت تدبجها بعض الأقلام فى ذلك العهد صادقة فى أعين الناس ؟ وقد ياتى يوم ينظر الناس فيه الى حياتنا الراهنة التى نتقبلها اليوم عن طيب خاطر ، فيجدونها حياة شاذة ، مضنية ، عاطلة من الذوق والاحساس ، بل ربما بدت لهم مفعمة بالاثم والخطيئة .

توزنباخ : من يدرى ؟ ربما نعت الناس عصرنا بأنه عصر عظيم ، وربما ذكروه بالتبجيل والاجلال . لقد خلت حياتنا اليوم

من غرف التعذيب ، ومحاكم التفتيش ، ومن الاعدام بالجملة والغزو العسكرى ، ومع هذا فما أشد التعاسة التى يفيض بها عالم اليوم !

سولونى : (فى صوت حاد)
تشوك ... تشوك ... تشوك ... ان البارون يستعذب الحديث عن الأفكار المجردة ، كما يستعذب طعم الخبز واللحم .

توزنباخ : فاسيلى فاسيلفتش .. أرجوك أن تتركنى وحدى ...
(يتحرك الى مقعد آخر) ان السأم يخنقنى .

سولونى : (فى صوت حاد)
تشوك ... تشوك ... تشوك ...

توزنباخ : (لفرشنين)
ان التعاسة التى نراها اليوم ـ وما أشد وطأتها ـ تدل على أيه حال على أن المجتمع قد بلغ مستوى خلقيا معينا .

فرشنين : نعم . نعم . بالطبع .

تشيوتكين : سمعتك ياسيدى البارون من لحظة تقول : ان عصرنا سيوصف بأنه عصر عظيم ، ومع ذلك فان الناس صغار .. صغار .. (ينهض من مقعده) ... انظر كم أنا صغير ..!

* * *

فى مثل هذه الأجواء الرقيقة الهادئة تسير بك كتابات تشيكوف . ومؤرخو الأدب يتساءلون كيف أمكن لمثل هذا الفنان الرقيق أن يبدع للمسرح اجمل روائعه . هذا المسرح الذى ظل يرتكز فى تاريخه الطويل على تراث من الأصـــول المرعية ، وقواعد من عقـدة وأزمة وحركة وشخصيات ـ كيف أمكن لهذا الرجل الوديع الخجول أن يغفل الأصول المتوارثة ، والقواعد التقليدية ، ويخلق مع ذلك مسرحا عظيما ؟

واذا خلا مسرح تشيكوف من الأزمة المعقدة ، والأحداث المفجعة ، والشخصيات النموذجية ، فهل يخلو من كل شىء ؟ لن تقول ذلك اذا شاهدت مسرحه أو قرأته . انك ترى الحياة كما هى . طبيعية صادقة تتخللها فترات طويلة من الصمت . كأنك لم تكن فى مسرح ، ولم تغادر بيتك . لقد كنت جالسا الى جوار المدفأة أو فى غرفة مكتبك . تنسج احلامك وتستعيد ذكرياتك . قد تضحك لفكاهة تلقى . أو تتحمس

لحوار يدور حولك ، وقد تتسلى بلعب الورق أو بالحديث فى هموم الشعب وشئون السياسة ، ولكنك تعود دائما الى مشكلتك أنت ، وتواجه قدرك الذى كتب على جبينك . لحظات من حياتك ، تتوهج بالثورة حينا ، ويثلجها جليد الصمت حينا آخر . متقطعة دائما ، كأنها الحان من بيتهوفن ، أو رعشات على شفتى غلام أبكم .

لن تستطيع أن تنكر ما حدث أمامك . ان شيئا خطيرا ظل ينسج خيوطه مشهدا مشهدا حتى اكتملت الرواية . وتسلل الى نفسك بمفهوم عام عن حياة الناس ، وقلقهم ، وشوقهم الى حياة أفضل . عالم نفسى محض . أفرغ فيه تشيكوف كل ما كان فى نفسك أنت من حزن ومرارة ، من طموح وأمل .

يقول ستانسلافسكى ، المخرج الشهير ، ومؤسس مسرح الفن فى موسكو فى كتابه « حياتى فى الفن » :

« أن الطاقة الشعرية فى مسرح تشيكوف لا تبدو لأول وهلة . انك تسأل نفسك بعد أن تشاهد المسرحية أو تطالعها فى كتاب : جميل ... ولكنها ليست من طراز فريد ... وليست مما يثير النفس بالاعجاب . كل شىء فى مكانه الطبيعى . صادق ... مألوف ... نعم ... لا جديد فى هذه المسرحية ... بل ان القراءة الأولى قد تصيبك بخيبة أمل . انك تقف حائرا صامتا حيالها ... العقدة والموضوع تستطيع أن تفسرهما فى كلمتين . والشخصيات بعضها جميل حقا ... غير انها ليست مما يثير طموح الممثلين . حتى اذا استحضرت فى ذهنك بعض الجمل والمشاهد ، شعرت بحاجة الى اطالة التفكير فيها ، والتأمل فى مضمونها . ويعبر فكرك جملا ومشاهد أخرى ، وتعود الرواية كلها فتطوف كالظلال الوادعة امام عينيك ... واذا بك تحس الحنين الى قراءتها من جديد . عندئذ تتحقق من الأعماق الكامنة تحت السطح » .

أن شخصياته كالظلال ، تضمحل شيئا فشيئا حتى تتلاشىء وتتبخر . وتهبط الستارة فى النهاية على مسرح صامت مهجور — لما تنته المأساة عليه بعد ، بل لعلها قد بدأت .

ان الخال فانيا قد فقد حماسه للحياة ، وأضاع الحب الذى كان يمكن أن يعيد اليه شبابه . والاخوات الثلاث يكافحن كفاحا مريرا ، علهن يجدن معنى وراء حياتهن الريفية الخانقة . والشاعر المتحرر « كوستا » يرى كل القيم الجديدة التى حاول أن يبدعها فى فن المسرح تنهار أمام عينيه ، بعد أن تسلطت عليه نظرة باردة من كاتب كبير ناجح ، والحبيبة التى ربط بها مصيره تهجره الى غير رجعة ، بعد أن أعشت

عينيها انوار المجد الذى تحلم به فى موسكو . وامراة تمثل نظاما برجوازيا منهارا ترى املاكها تباع على مشهد منها وتبصر طبقتها وقيمها العزيزة عليها تتحطم أمام عينيها ، فتقف عاجزة لا تدرى ماذا تفعل ...

كل هذه الأحداث تجرى فى حركة بطيئة شديدة البطء ، تشبه أن تكون اقدرا لا نجاة منه ، بل أن مشاعر الحب ، وازمات الضمير ، وانفعالات النفس تنطوى جميعا فى هذا الاطار الكبير ، فلا تحطمه بل تزيده ثقلا وابطاء . والاحداث العنيفة التى تقع من حين الى حين ، كما نرى فى انتحار قسطنطين ، أو مبارزة توزنباخ ، أو اقدام فانيا على القتل ، لا تثير فى نفوسنا الفزع بقدر بما تثير فيها الرثاء ، ولا تنتهى الى الكارثة المفجعة التى تهبط بعدها الستار على حين فجأة .. أن الكارثة هنا هى كارثة المجتمع نفسه ، كارثة البشر اجمعين . انه يريد ان يقول للناس ببساطة ، انظروا الى حياتكم . كم هى فارغة ، ومضجرة، ومخيفة ، الاتشعرون بالرغبة فى الخلاص منها ؟ الا تحسون الشوق الى حياة أجمل ؟

ان هذه الشخصيات تبدو عاجزة أمام قدر أكبر منها ، وتدرك مدى قصورها وبطلانها . انها تسير كأنها فقدت الطريق ، والايمان ، والثقة بالمستقبل ، ومع ذلك فهى تجاهد جهاد اليائس لكى تقنع نفسها بأن الغد سيكون خيرا من اليوم ، وان الأبناء والأحفاد ربما كانوا أسعد حظا ، وان الحياة لذلك لم تكن هباء كلها . ان تشيكوف ، وهو الرجل المعذب ، المريض ، المستوحد لا ينقطع عن التفكير فى مصير الانسان ومستقبله على الأرض . انه يحاول أن يجد العزاء لقلبه فى الأمل ــ الأمل فى انسانية جديدة يظللها السلام ، وتتجه بكل قواها نحو الخير ، والعدل ، والحب ، والجمال . يقول فرشنين فى الفصل الثانى من « الأخوات الثلاث » :

« ــ يبدو لى ان كل شىء على وجه الأرض ينبغى أن يتبدل شيئا فشيئا . بل أن كل شىء يتبدل بالفعل أمام أعيننا . وفى غضون مائتين أو ثلثمائة سنة ، وربما فى خلال ألف سنة ، ستولد حياة جديدة ، وسعيدة . يقينا لن يكون لنا دور فى هذه الحياة ، ولكننا نعيش اليوم ، ونعمل ، ونتعذب من أجلها . نحن الذين سنصنعها بأيدينا ، وتلك هى الغاية الوحيدة من وجودنا ، أو لعلها ان شئت سعادتنا الوحيدة . ان شعر رأسى يبيض ، وقد أوشكت أن أصبح شيخا مهدما ، وأنا بعد لا أكاد أعرف الا القليل .. آه ! بل أقل من القليل ! .. ومع ذلك يبدو لى اننى أضع يدى على سر الوجود . لكم وددت لو أستطيع أن أبرهن لكم على

ان السعادة لا وجود لها ، ولا يمكن أن توجد ولن يكون لها وجود بالنسبة الينا . . اما نحن ، فلا ينبغى لنا الا أن نعمل ، ونعمل . وأما السعادة فهى من نصيب أبنائنا وأحفادنا الأبعدين . . » .

* * *

تحدث مورياك عن تشيكوف فذكر اسم موتسارت . والحق أن اسم تشيكوف فى القصـــة يذكرنا باسم موتسارت فى الموسيقى . ان رقة الايقاع ، وعذوبة اللحن ، ودقة الأداء ، وشفافية الروح تقرب بينهما . ولكن موسيقى موتسارت نور بلا ظل ، بلورة تتلألأ . وفى تشيكوف ظلال كثيرة . بل انه هو نفسه ظل وديع طاف بعالمنا القديم حينا ثم تلاشى . كأن شاعر « الأخوات الثلاث » و « النورس » قديسا من هؤلاء القديسين الذين ترسلهم العناية الالهية لتضحى بهم من اجل البشر . وعندما تطوف ذكراهم بالنفس يستيقظ فيها لحن جميل (٤) .

وما أكثر ما يغير تشيكوف من أسلوبه . انه ينتقل من السرد الواقعى البسيط الى أسلوب غنائى فيه نفحة الشعر وشذاه . وكم تتردد هذه الظلال فى أقاصيصه ومسرحه . يبدأ الفصل التاسع من « قصة الموجيك » هذا البدء :

« آه ! يا له من شتاء طويل قاس » . ثم يستطرد فى سرد قصصى عادى ، يتغير ايقاعه فجأة حين يصف نساء يترددن على الكنيسة كل صباح « آه ! ما كان أجمل هذا الصباح . لقد كانت الحياة فى هذه الدنيا تغدو جميلة لو لم يكن للتعاسة من وجود ، التعاسة الرهيبة التى لا نجاة منهـــا » .

وفى قصته « فى الخريف » يصف انسانا خربت الخمر روحه ، يجلس وحيدا فى حانة ، فى ليلة باردة معتمة :

« وازدادت حدة البرد شيئا فشيئا ، وبدا كأن هذا الخريف الكالح الكئيب لن ينتهى أبدا ، وانطفأت الشمعة . . آه أيها الربيع . . أين أنت ! » .

وفى قصته الطويلة « الاستبس » :

---

(٤) Brisson, Pierre ; Tchékhov on l'anti -- Maupassant, in : Le Figaro Littéraire, du 3 Sept. 1955.

بريسون ، پيير : تشيكوف أو الطرف المقابل لموباسان ، (مقال نشر فى الفيجـــارو الأدبية ، ٣ سبتمبر ١٩٥٥) .

« البومة تطير فوق الأرض ، ترفرف بجناحيها الكبيرين ، وفجأة تقف كأنها تفكر فى تعاسة الحياة .. وعلى قمة أحد التلول تظهر شجرة حور وحيدة .. أهى سعيدة ! هذا الكائن الجميل ؟ حرارة الصيف اللافحة ، عواصف الثلج فى الشتاء ، والليالى الرهيبة فى الخريف . ما من شىء يرى الا الظلام . لا صوت يسمع الا صوت الريح ، وهى تعوى خائفة .. وتظل الشجرة مدى الحياة ، وحيدة .. وحيدة .. » .

وفى معجزته القصيرة « السيدة والكلب » :

« وفى أورلياندا جلسا معا على مقعد غير بعيد من الكنيسة . وتطلعا الى البحر من تحتهما ، ولبثا صامتين . كانت مدينة « يالتا » لا تكاد ترى من خلال ضباب الصباح ، والسحب البيضاء ساكنة فوق قمم الجبال . والأوراق لا تهتز على الأشجار ، والصراصير تطن ، والصوت الأجوف المملول الذى ينبعث من البحـــر يرتفع اليهما ، ويترجم عن السلام ، والرقاد الأبدى الذى ينتظرنا .

كان هذا هو صوت البحر حين لم يكن ليالتا ولا لأورلياندا من وجود ، وما يزال هو نفس الصوت الذى يصدر منه الآن ، وسوف يصدر عنه فى رتابة وعدم اكتراث ، حين لا يكون لنا نحن أيضا من أثر . ربما كان فى هذه الديمومة ، فى عدم الاكتراث الكامل لحياتنا أو مماتنا عهد خفى على نجاتنا ، على حركة الحياة التى لا تنقطع ، والتطور المتصل نحو الكمال . وخطر لجوروف وهو جالس الى جانب امرأة شابة يلقى عليها الفجر ظلاله فتبدو فاتنة ، رقيقة ، محببة ، مفتونة بكل ما يحيط بها ــ البحـــر والجبال ، والسحب ، والأفق الرحيب ــ خطر له أن يسأل كيف أن كل شىء جميل خلا ما نفكر فيه أو نعمله نحن أنفسنا حين ننسى كرامتنا الانسانية والغاية السامية فى وجودنا » (٥) .

وحين يذهب « ستارتسيف » وحده الى المقبرة فى منتصف الليل ، لينتظر حبيبته التى وعدته باللقاء فى أقرب مكان ، نجده يسرح بصره فى القبور المتناثرة حوله . ويفكر فى من يرقدون تحتها ، وكم أحبوا ، وتعبوا ، وتعذبوا .

« فوجىء ستارتسيف بما رآه للمرة الأولى فى حياته ، وما يحتمل

---

(٥) Tchékov ; Select tales of Tchékhov, translated from the Russian by Constance Garnett. London, 1949.

قصص مختارة من تشيكوف ، ترجمتها كونستانس جارنيت ، لندن ١٩٤٩ .

ألا تقع عليه عيناه أبدا بعد ذلك . عالم لا يشبهه شيء ، ينساب فى ضوء القمر رقيقا ناعما جميلا ، وكأنه ينعس هنا فى مهده ، حيث لا أثر للحياة ، لا أثر لها البتة . غير انه كان يشعر بأن فى كل شجرة حور سوداء ، فى كل قبر ، سرا غامضا يبشر بحياة سعيدة آمنة ، جميلة ، سرمدية ـ وكان ينبعث من حجارة القبور ، ومن الزهور الذابلة ، مع رائحة الأوراق الميتة ، احساس بالمغفرة ، والنسيان ، والسلام .

« لم يكن هناك أحد . فمن ذا الذى تسوقه خطاه الى المقبرة فى منتصف الليل ؟ ولكن ستارستيف راح ينتظر ، وكأن ضوء القمر أدفأ عاطفته ، فالتهب خياله ، وتراءت له القبلات والعناق . وجلس الى جانب النصب نصف ساعة . ثم أخذ يذرع الأروقة الجانبية جيئة وذهابا ، وقبعته فى يده ينتظر ويفكر : كم من النساء والبنات دفن فى هـــذه القبـــور ، وكن جميلات فاتنات . كم من النساء والبنات أحببن ، واشتعلت عواطفهن بالليل ، فاستسلمن للضم والعناق .

« وكم تسخر أمنا الطبيعة على حساب الانسان ، سخريتها المرة الفظيعة . وما أضيعنا ان عرفنا ذلك ! » .

وهذا النغم الشعرى يتردد فى مسرحه بصورة أوضح . ويكاد يدور حول موضوع لا يتغير ، هو الرجاء فى غد أجمل ، ومستقبل أسعد .

تقول احدى الأخوات الثلاث :

« آه يا الهى ! سيمضى الزمن ، وسنمضى معه الى الأبد . وسوف ينسانا الناس . ينسون وجوهنا ، وأصواتنا ، بل ينسون عددنا . ولكن عذاباتنا ستستحيل أفراحا لمن يأتون بعدنا وتستقر السعادة والسلام على الأرض . وسوف يذكرنا أبناؤنا وأحفادنا بالخير ، ويباركون من يعيشون اليوم » .

وفى « بستان الكرز » تناجى آنيا أمها والبستان فتقول :

« آه يا طفولتى . يا عهد صفائى وطهرى . فى هذه الغرفة نمت وأنا طفلة ، ومن هذه النافذة تطلعت الى البستان . كانت السعادة تستيقظ معى كل صباح . وكان البستان على ما هو عليه اليـــوم . لم يتغير شيء .

« آه يا بستانى ! بعد خريف مظلم وحزين ، وشتاء ثلجى تعود شابا من جديد ، ومن جديد تفيض بالسعادة . ملائكة السماء لم تتخل عنك . آه لو كنت أستطيع أن أرفع عن صدرى ، عن كاهلى ، هذا الحمـــل

الثقيل . لو أستطيع أن أنسى الماضى ! لقد بيع البستان ولم يعد له وجود . هذا حق . لا تبكى يا أمى ، لا تبكى .. ان حياتك ما زالت ممتدة أمامك ، وروحك ما زالت جميلة ونقية .. تعالى معى ، تعالى يا حبيبتى . لنرحل معا . سوف ترينه وسوف تدركين كل شىء وستهبط السعادة .. السعادة العذبة العميقة على روحك ، كما تهبط الشمس ساعة الغروب . وسوف تبتسمين يا أمى من جديد ... أمى ! تعالى معى ، يا حبيبتى ، تعالى ! ... » (ختام الفصل الثالث) .

وتقول سونيا فى نهاية مسرحية (الخال فانيا) ...

« سوف نستريح ! سوف نسمع اصوات الملائكة ونرى السموات تغطيها النجوم كاللآلىء . ونبصر كل شرور الأرض وكل آلامنا تمحوها النعمة التى تفيض على الكون كله .

وسوف تصبح حياتنا آمنة ، رقيقة ، عذبة ، كأنها عناق . أنا مؤمنة بهذا ... مؤمنة به ... (تمسح عينيه بمنديلها) ايها المسكين ... ياخالى فانيا ... ايها المسكين ... انك تبكى ... (دامعة) انت لم تفرح فى حياتك ابدا ... ولكن انتظر يا خالى ... انتظر ... فسوف نستريح ... (تعانقه) سوف نستريح » ! ...

وهكذا تخفق هذه الموجة الهادئة من الغناء والشعر ، من الشكوى والحنان ــ كان تشيكوف يكره الشعر ... وها نحن نراه شاعرا وموسيقيا ! ..

* * *

ربما كانت البيئة التى عاش فيها تشيكوف هى المسئولة عن تشاؤمه وقنوطه . كانت سماء روسيا فى ذلك الحين تظللها سحابات من اليأس ، والسخط ، وخيبة الأمل . فلقد فشلت اصلاحات القيصر اسكندر الثانى وخليفته فى أن تغير من حالة الشعب الروسى أو تحقق امانيه فى الحرية والرخاء . وكان الفلاح الروسى الفقير يهجر أرضه الى المصانع التى بدأت تفتح أبوابها ، ويبدأ حياة جديدة ليس له بها عهد . كانت مرحلة يسودها اليأس والهزيمة والانتظار .. كانت فترة هدوء نسبى سبقتها ولحقتها الحروب والثورات ..

وأعمال تشيكوف تعكس هذه المرارة النفسية وهذا الشلل الروحى الذى أصاب الأمة الروسية فى ذلك الحين .

على أنك لن تجد عند تشيكوف مشكلات أخلاقية أو اجتماعية بالحدة نفسها والاصرار الذى تجده عند ابسن واتباعه . فستجد هنا الطموح

نحو المثل الأعلى ، والسؤال الذى لا ينقطع عن ماهية القيم ودورها فى حياتنا التى لا تكاد تخلو من الصراع فى سبيل لقمة العيش .

ان تشيكوف لم ينفصل عن المجتمع أبدا ، فالمضمون الاجتماعى ينمو، ويتضح فى اعماله على الدوام . كان المجتمع هو الموضوع الأساسى فى كتابات المعاصرين لتشيكوف . ولكن كلا منهم كان يلتفت الى جانب واحد منه . فمسرحيات هاوبتمان الاجتماعية مثلا تشير الى طبقة معينة ، وتعطف على مشكلاتها . فهناك الفلاحون الذين يحطمون حياتهم ويجنون على مستقبل أبنائهم بادمانهم الخمر ، وهناك عمال النسيج الفقراء الذين تقضى رؤوس الأموال الكبيرة على حياتهم .

ومسرحيات ابسن تدور هى الأخرى فى حيز معين ، وفى كل واحدة منها مشكلة جديدة . انها فى جملتها تعبير عن الأزمة التى يخوضها المجتمع نتيجة اصراره على التمسك بمعتقدات ومبادىء بليت ، ووجب عليه أن يتحرر منها .

كلا الكاتبين مصلح اجتماعى يحلل الداء ، ويعلن الثورة عليه ، ولن تجد هذا عند تشيكوف .

ان مسرحياته يسودها جو عام يضم الجزئيات والتفاصيل . قد تجد فيها نقد الأوضاع الاجتماعية ، أو احساسا بأن التغيير والثورة ضرورة لازمة لانتشال المجتمع من جموده وفساده ، أو حكما أخلاقيا على النظام الدائم ، وتخطيطا لاصلاحه والنهوض به . غير أن هذه جميعا تيارات فى النهر الكبير . نهر الشعور الجمعى الذى كان يسبح فيه الشعب الروسى فى ذلك الحين (٦) .

ان الصورة التى يرسمها تشيكوف تعبر عن موقف اجتماعى شامل ، ولكنه يغزل خيوطها من خصائص فردية لا حصر لها ، ومن ملامح نفسية متفاوتة فتنبض بالحرارة والحياة . موضوعها الرئيسى هو حالة مجتمع يدرك عيوبه ويحس الحاجة الملحة الى تغييرها . ولكن عالما بأسره يموج فيها ، عالما من اليأس والأمل ، من الحب والكراهية ، من الطموح والهزيمة، من الجنون والتعقل ــ يضطرب بعواطف الناس ومشكلاتهم التى يواجهونها فى حياتهم اليومية . والصورة من الشمول والتعميم بحيث لا تكاد تسمح بأى تفسير ضيق لمدلولها الاجتماعى . انها تتخطى حدود الزمان ، وتنتهى

---

(٦) رونالد بيكوك ، الشاعر فى المسرح ، لندن ، ١٩٤٦ ، ص ٧٩ ــ ٨٨ .

Peacock, Ronald ; The Poet in the theatre, p. 79-88, London, 1946.

الى أن تكون صورة لحياة الانسان نفسها . وان كاتبها لا يدرى لفرط ما تمثل حياة الناس ، هل يسميها مآسى أو مهازل أو مشـــاهد من حياة الريف ... من العبث أن تصف شخصياته بانهم « أبطال » . أن كل واحد منهم هو « كل واحد » . هو رجل الشارع بمشكلاته وأسراره ، بضعفه ومخاوفه ، بأفراحه وأحزانه . وحين كتب مسرحية « ايفانوف » عام ١٨٨٧ أراد أن يبعد عن بطلها كل أثر « للبطولة » فسماها فى البداية ايڤان ايفانوفتش ايفانوف ! كأنما اراد أن يقول أن ايفان هو كل رجل فى روسيا !

ويتبادر الى الأذهان هذا السؤال : هل تعكس أعمال تشيكوف واقعا اجتماعيا بعينه ، أم انها لا تعبر الا عن مشاعره الذاتية ؟ هل يتفق هذا العالم الذى يصوره تشيكوف مع الواقع التاريخى ، وما مبلغ صدقه فى التعبير عن احساسه ومشاعره الشخصية ؟

ربما كانت الاجابة المتواضعة على هذا السؤال هى أن الاتجاه الغالب فى حياته النفسية كان يتفق مع الاتجاه السائد فى الحياة الاجتماعية فى ذلك الحين . كان تشيكوف مريضا ، معذبا ، وحيدا . وكان المجتمع مريضـــا ، مهزوما ، مظلوما ، ينظر الى السحب التى تنعقد فى الافق ، وينتظر هبوب العاصفة . وكانت لدى تشيكوف عاطفة تشبه الالهام بأن الثورة على الأبواب . لذلك نراه صادقا فى تعبيره عن نفسه وعن مجتمعه فى وقت واحد . استطاع ــ وهو الطبيب ــ أن يلاحظ أعراض المجتمع المريض ، وهدته فلسفة مثالية الى ما اعتقد أنه الدواء . ومن ثم شاع فى كتابته هذا المزيج الغريب من الصورة الموضوعية والنغمة الغنائية والعاطفة المثالية . واكتملت هذه الصورة فى تمثيلياته فكانت أزمة الدراما هى أزمة المجتمع نفسه . وكل من يتحرك أمامك من الخادم الى الأمير فهو طرف فى هذه الأزمة أو عرض من اعراضها . هذه التعاسة الروحية التى يكابدها المجتمع كله هى اذن الأزمة ، وهى المأساة الحقيقية .

* * *

ان أعمال تشيكوف كل متكامل . وليس يجدينا ان ننتخب قصة من قصصه ، أو مسرحية من مسرحياته ونفضلها على رفيقاتها .

انها تشبه لوحة كبيرة ، يسرى فيها الهام واحد ، وتخضع لضرورة نفسية واحدة . الحياة تجرى فيها كما تتلاحق الساعات ، والأيام ، والسنين . هادئة ، طيبة ، وديعة كما تسرى الريح فى جنبات الغابة . ليس من بينها ما يمكن ان نصفه بانه درة اعمال تشيكوف .

فهناك تشيكوف نفسه ؛ هناك روحه الرقيقة ، وعبقريته الخلابة . ان قصصه التى يقول عنها انها « أقصر من أنف راهب » .. تتعاقب واحدة

بعد اخرى ، وتوشك أن تكون بغير خاتمة ، وكأن شخصياتها تنتظر أن تستأنف حياتها ، ومغامراتها ، وعذابها فى قصة جديدة . انها جميعا مفتوحة الأبواب ، وكل واحدة منها تفضى الى الأخرى . وكأنى بهم يتلاقون فى مكان واحد ، فيروى كل منهم مأساته « ويدردش » ليروح قليلا عن حزنه ومرارته وأحلامه ، ثم يتفرقون كل فى سبيله . انهم يتحدثون ، وحديثهم شعر حزين ، يكاد يجرفك معه الى الهاوية . وهم يشكون . وفى شكواهم مأساة شعب وعصر باكمله . وقد يبدو تشيكوف فى بعض الأحيان وكأنه يجهل كل شىء عن هذه المأساة . ولكنك تلمح الأمل يلمع من بعيد وراء أفقه القاتم . انه الأمل فى المستقبل . أمل الجيل المعذب المضطهد الضائع فى جيل جديد يخلفه ويكون أسعد منه ، وأكمل ، وأعدل .

* * *

ان قصة الحنان والاشفاق والحساسية العميقة لكل مايصيب الانسان من عذاب هى قصة تشيكوف نفسه . وما أشد انطباق هذه الكلمات التى نجدها فى قصة « الأزمة » على كاتبنا نفسه . « هناك مواهب ادبية ومسرحية وفنية . أما موهبته فهى من طراز فريد . انها موهبة انسانية . انه يملك الأحساس المدهش النافذ الى كل ما يصيب الانسان من ألم أو عذاب » .

« تذكر أن من الخير أن تكون ضحية على ان تكون جلادا » .

هكذا يقول تشيكوف فى رسالة له الى أخيه الكسندر . كان الطفل انطون ضحية اب طاغية ، متعصب ، متلف الأعصاب . فصار كل ابطاله ضحايا . لم يمسك واحد منهم سوطا فى يده .

أن قصته هى قصة عبد ابن عبد ، وحفيد عبيد . استيقظ وتحرر . فاراد أن يجعل الناس كلهم احرارا .

« أن ما يتلقاه الكتاب النبلاء مجانا ، بحق الوراثة ، نشتريه نحن الكادحين على حساب شبابنا .. حاول اذن أن تكتب قصة غلام صغير . كان أبوه عبدا ، مهنته البقالة ، وكان يغنى مع الجوقة فى الكنيسة . لقنوه منذ الصغر كيف يوقر موظفى الحكومة ، ويقبل أيدى القساوسة ، وينحنى احتراما لآراء الغير ، ويحمد الله على كل كسرة خبز يأكلها . اكتب قصة عن صباه ، كيف كان يجلد على ظهره ، ولا يملك حذاء ينتعله اذ يجوس خلال الثلج ليعطى بعض الدروس . كيف كان يتشاجر مع رفاقه الصغار ، ويعذب الحيوانات ، ويفرح اذا ما ذاق طعم الأكل عند أقاربه الأغنياء . وينافق أمام الله والناس ، وما به من حاجة الى النفاق ، اللهم الا احساسه بضيعته ، وهوان شأنه . أرو اذن قصة هذا الشاب ، وكيف راح يجاهد

ليتحرر من العبد الكامن فى نفسه . حتى استيقظ ذات صباح ، فاذا هو يشعر بدم جديد يسرى فى عروقه . دم انسان لا دم عبد .. » (٧) .

انه يحب الحياة ، لأفراحها العابرة ، كما يحبها لأفراحها الخالدة ..

« يقول تولستوى ان الكاتب لا يحتاج الا الى ثلاثة أشـــبار من الأرض . غلط ! فالموتى وحدهم هم الذين لا يحتاجون الى أكثر من ثلاثة أشبار . أما الأحياء فليس يكفيهم أن يمتلكوا الفلك كله . وبالأخص الكاتب ! ان الأخلاق التى يدعو اليها تولستوى لم تعد تهزنى . واذا كان دم « الموجيك » ــ العبيد والأجراء فى روسيا ــ يجرى فى عروقى ، فان فضائلهم لا تؤثر فى .. ان عقلى وشعورى بالعدالة يقولان لى ان الكهرباء والبخار يمكن أن تهب الانسان من الحب والسعادة اكثر مما يستطيع أن يهبه الزهد والتعفف والامتناع عن أكل اللحم » .

بمثل هذا التفكير يؤكد تشيكوف ايمانه بالعلم ، وثورته على الأخلاق الروحانية التى دعا اليها تولستوى . وان راية العصيان المقدس لترتفع فى قصته التى أسماها « القاعة رقم ٦ » ، كما يرتفع صوته على لسان كثير من شخصياته .

كان جوركى يقرأ عليه منولوجا من مسرحيته « ڤاسيلى بوسلاييف » يقول فيه :

لو كنت املك من القوة أكثر مما عندى !
لأذبت الثلوج بأنفاسى الحـــــــــارة
وطفت حـــول العـــالم وحرثت أرضه
وأسست المدائن . . . . . .
وبنيت الكنائس ، وأنبت البســـــاتين
هنالك تبدو الدنيا كالعذراء الجميـــلة
فاحتضنها كأنها عـــــــــــروس
وأرفع الأرض الى صـــــــــدرى
وأحملها الى الله !

---

(٧) Yermilov, VI ; A.P. Tchekhov (1860-1904). Moscow, Foreign Languages Publishing House.

(الكتاب كله لا غنى عنـــه لدراسة تشيكوف ، ومن حسن الحظ انه ترجم أخـــيرا الى العربية) .

« انظر يا الهى . ! انظر الى العـــــالم
لترى كيف رددته جميـــــــــــــلا
انت القيته فى المجـــــــرة كالحجـــر
وانا جعلت منـــه جوهرة غاليـــــــة !
أنظر اليه وليفـــــرح قلبـــــــك .
أنظر كيف اخضر واشرق تحت الشمس
وددت لو اهديتك اياه وانا فـــــــرح
ولكنى لا أستطيع يا الهـــــــــــى
فهو اغلى ما امتلك ! »

واعجب تشيكوف بهذا المنولوج ، وعاوده السعال لحظة ، ثم قال :

« جميل ... جميل جدا ، صادق ، وانسانى . هذه هى روح الفلسفات جميعا . استوطن الانسان العالم ، وسوف يجعل منه مكانا طيبا ليعيش فيه » ! واطرق براسه وعاد ليقول : « وسوف يفعل » ! ثم سأل جوركى ان يعيد قراءة المنولوج . وأخذ ينصت اليه وهو يتطلع من النافذة ثم قال بعد أن فرغ جوركى من قراءته : « جميل ! جميل ! ولكن السطرين الأخيرين لا يستقيمان ! انهما عاطلان ، وسطحيان » .

ويروى جوركى فيقول :

« سمعت تولستوى يطرى احدى قصص تشيكوف واظنها «العزيزة» ويقول : انها تشبه مفرشا طرزته عذراء بتول . كان مثل هؤلاء العذارى يعشن فى غابر الزمان . وكن يقضين حياتهن كلها يطرزن احلامهن على القماش . وكانت المفارش تزدان باشواقهن الغامضة الصافية الى الحب . كان تولستوى يتحدث بعاطفة صادقة ، والدموع فى عينيه . وكان تشيكوف يجلس مطرقا براسه ، ملتهب الخدين ، يمسح انفه بعصبية بين الحين والحين . ولبث صامتا بعض الوقت ثم تنهد ، وهمس فى صوت رقيق : « انها لا تخلو من الأخطاء المطبعية » (٨) !

* * *

فى النفس السلافية صفة عجيبة : فيها قوى غامضة تتحرك فى الخفاء، كل شىء يجرى فى الضمير ، فى الأعماق ، كما تجرى تيارات الماء فى قاع المحيط . وفى هذه الظلمات ، وهذه التيارات ، يتدفق تشيكوف كما يتدفق النهر الى الغابة .

---

(٨) Gorky, M ; Literary Portraits, p. 134-169. Foreign Languages Printing House.

وربما كان تسامحه الفطرى ، وروحه المرح ، وحسه الذكى الساخر ، وعطفه العميق على الانسان قد جعله يقول لنا فى بساطة : ان الناس لا يزالون محبوبين مهما بلغوا من الغباء ، والشقاء ، والعجز . ولعله كان يؤمن بأن الأشرار أنفسهم ، مثل ميشا فى « ايفانوف » ولوباخين فى « بستان الكرز » جديرون بعطفنا واشفاقنا ومحبتنا .

ان العاطفة هى التى تبقى العمل الفنى عبر الأجيال ، وهى الجذوة التى تكتب الخلود ما بقيت متوهجة تحت الرماد . وتشيكوف عاطفة كله . ولعل هذا هو سر بقائه . قد يكون فى هذه العاطفة الكثير من العذاب واليأس والاستسلام . ولكن ليس لنا أن نلوم الكاتب على يأسه أو حزنه. ولكننا نلومه اذا كان اليأس هو منتهى جهده وغاية رجائه . فالكاتب النبيل ينتزع الأمل من بين مخالب اليأس . ويبشر بالمستقبل المضىء من خلال الحاضر المظلم . وقد ظل تشيكوف يبشر بهذا الأمل دائما . واذا كان أبطال قصصه ضحايا ، محزونين فوق حطامهم يقوم بناء جديد ، ويشرق فجر جديد . ولا بد لكل فجر من ضحايا .

ما أكثر ما قرأنا لتشيكوف ، وتحدثنا عن تشيكوف . ولكن ما أبعدنا عنه .

لنذكر أن تشيكوف الكاتب كان يقول دائما : « يجب أن نطرز على الورق » .

وأنه قال لزوجته قبل موته بأيام : « لقد تركت ورائى أطنانا من الورق ، لا أحسب أن من بينها سطرا واحدا يوحى بالفن الحقيقى » ..

لنذكر تواضعه ، وصدقه ، وتفانيه ، وأن تشيكوف الانسان كان من أشد الناس ايمانا بالانسان . بمستقبله المجيد ، وروحه الفياض بالخير ، والحب ، والنور .

مأساة بيرندللو

سأله أحد الناشرين أن يدون تاريخ حياته ، فكتب اليه يقول : « تريد أن أذكر لك شيئا عن تاريخ حياتى . وليس أبغض الى مما تطلب . وما ذلك الا لسبب بسيط ؛ لقد نسيت أن أحيا حياتى . نسيت حتى أصبحت اليـــوم عاجزا عن كتابة أى شىء . اللهم الا اننى لا أحيا حيـــاتى ، بل أكتبها » (١) . واذن فهو لا يحيا حياته كما يفعل سائر الناس ، ولكنه يحيلها الى مداد ، ويوزع دمه يوما بعد يوم قطرات عـــلى حروف المطبعة .. فالسعداء ، كما يقول ، لا يجدون وقتا للكتابة ! .

لن نجد كاتبا ارتبطت أعماله بحياته مثل بيراندللو . ان مهازل الحياة والموت ــ أو مآسيهما ان شئت ــ هى المسئولة عما كتب . واذا صح أن كل عمل فنى يخلقه صاحبه مدفوعا بضرورة داخلية ، فهو ألزم ما يكون لدى هذا الكاتب . واذا آمنت بما يقوله جوته من أن الفن هو التحرر والخلاص ، فسوف تزداد ايمانا بهذه الكلمة ، كلما ازددت تأملا فى أعمال هذا الشاعر الكاتب الفيلسوف . قد تحمل عبارة جوته حين نسمعها اليوم شيئا غير قليل من الغرور والزهو والكذب ، ولكنك ستصدقها حين تصدر عن رجل مثل بيراندللو وهو يقولها فى تواضع وطيبة واستسلام . وأنت ــ بعد ــ لا تدرى هل حياته هى مرآة فنه ، أو فنه هو مرآة حيـــاته .

* * *

ولد فى عام الوباء .

واختارت له الأقدار أرض صقلية : جزيرة تعيش على الفطرة ، للتقاليد والخرافات الشعبية فيها سلطان كبير . يقول رفيقه ومؤرخ حياته « نرديللى » : ان اسم بيراندللو نفسه يوحى بالعذاب . فهو يتركب ــ فى لهجة صقلية المحـلية ــ من مقطعين : بور Pur أو النار ، وانجيلوس Angèllos أو الرسول ، أى رسول النار ، رســول التراجيديا القديمة .. رسول أجا ممنون (٢) ..

اجتاحت الكوليرا جزيرة صقلية فى عام ١٨٦٧ . كان الناس لا يحركون

---

(١) Saurel, R ; Beffe nella vita di L Pirandello ou Pirandello sans Pirandellisme ; in ; Les emps modernes, de année No 95- p 723-741.

(٢) Nardelli, F V ; L'Uomo Segreto, Vita e croci di L Pirandello. Roma, Mondadori, 1932.

ساكنا ، بل ينتظرون الموت بعيون مفتوحة . ولم يكن أمام السيدة كاترينا ـ أم بيراندللو ـ الا أن تفر بنفسها الى الريف . أما زوجها استيفانو فقد منعته أعماله من مغادرة المدينة . وسرت اليه العدوى فعالجوه بالنبيذ والطوب المحترق . واستطاع أن يغالب المرض . فقد كان عملاقا يبدو كأنه بطل من أبطال الاغريق . ولكن العملاق لم يستطع أن يخفى الشحوب البادى على وجهه حين رجع الى بيته ، وانهار فلم تحمله ساقاه . وبنظرة واحدة عرفت كاترينا كل شيء وغامت الدنيا فى عينيها . فى هذه الليلة وضعت وليدها ، فى عتمة الظلام والحزن ، فى جو مشبع برائحة الجثث والرعب . وكذلك فتح لويجى عينيه على المأساة ، كأنما قذفت به بين الأحياء نفضة قلق . وكأنى بالطفل قد خاف أن ينظر الى الهاوية الممتدة تحت بصره ، فأغمض عينيه ، وعاد ينظر فى نفسه . وتلفت فوجد قريبا منه غابة من أشجار البلوط والزيتون ، يسميها الناس فى بلده باسم « العماء » (٣) ..

ولم تكن مشاهد الصبا مقصورة على مدينة « جريجنتى » القديمة ، بمعابدها وأبراجها وقلاعها ، بل امتدت الى ميناء « أمبدوقل » ، وهو ضاحية من ضواحى المدينة يكسوها الغبار الأصفر المتصاعد من مناجم الكبريت ، وتزدحم بعمال المناجم البؤساء . وسجن « سان فنت » يطل على المدينة من عل ، وتستطيع أن ترى أشباح المساجين من بعيد ، كأنهم طائفة من المعذبين فى طبقة من طبقات الجحيم . أما الشوارع فهى فى النهار مسارح لمعارك لا تنتهى ، والشمس لا تنفك تصب عليها حمما لافحة . وكم وقف بيراندللو وهو صغير ليشاهد المواكب التى تعبر شوارع المدينة فى صفوف لا تكاد تنتهى : « كانت أجراس كنائسها الثلاثين تدق من الصباح الى المساء ، وترسل الشكوى والدعاء الى الصلاة ، وتنشر حولها جوا من الحزن الغامض المقدس . ولم يكن يمر يوم بغير أن يعبر الشارع موكب جنازى ، يسير فيه الأطفال اليتامى بثيابهم البيضاء ، ووجوههم الشاحبة ، وظهورهم المحنية . ولم يكن شيء يثير الحزن فى النفس كرؤية هؤلاء الأطفال المعذبين ، يرهبهم شبح الموت الذى يسيرون فى موكبه يوما بعد يوم ، وفى يد كل منهم شمعة يختنق لهيبها فى ضوء الشمس .. » أما الاحتفال بذكرى القديسين فكان يتم مرة فى كل سنة ، ويسير فيه الصيادون وهم يحملون على أكتافهم تابوت القديس جالوبير ، ويقفون من حين الى حين ليجرعوا زجاجة من النبيذ ، والجماهير التى أسكرتها النشوة الصوفية تتدافع من حولهم ، وتتبرك بهم .

(٣) المرجع السابق .

كانت مربيته ماريا ستيلا تنتزعه من الفراش قبل أن يطلع النهار . ويسيران معا الى الكنيسة ، وهناك يرتل ما لقنه أبواه من وصـــــايا المسيح . ولكن حادثة صغيرة باعدت بينه وبين هذا الشعور الديني ، فقد اشترى له أبوه بذلة بحار صغير ، اعتاد أن يتباهى بها فى أيام الأحد ، ويضع على رأسه قلنسوة صغيرة . وبينما كان يسير كالأمير الصغير ، اذ رأى طفلا مهلهل الثياب يلعب فى الماء ، فلم يتردد بيراندللو أمام هذا المشهد المؤثر فى خلع بذلته الجديدة ، وتقديمها الى الطفل ، ثم عاد الى بيته شبه عار ، والقلنسوة على رأسه .. ولكن الآباء لا يأخذون الأمور مأخذ الأطفال . فقد أعادت الأم الفقيرة البذلة الجميلة الى أصحابها . وبكى لويجى طويلا : « أحرام علينا أن نستر العرايا ؟ » .. وأصـــبح « ستر العرايا » عنوانا لاحدى مسرحياته التى كتبها فيما بعد .

ولم يكد يتخطى العاشرة بقليل حتى كتب تمثيلية من خمسة فصول سماها « الحلاق » وأراد أن يمثلها فجعل حديقة بيته مسرحا ، ورتب المشاهد والكواليس ، وجرب سلطة المخرج وقسوته لأول مرة فى حياته . وفى ليلة العرض الأولى فوجىء بأحد رفاقه الصغار ممن كان قد طردهم من « فرقته » يعود ليفسد حفلة الافتتاح بصفيره وتهريجه . ولقى الممثل المطرود جزاءه ، وعاد الحفل كما كان . ولقد كان لبيراندللو فى أواخر حياته مسرح عرف باسم « أوديسكالكى » أنشأ حـــوله مدرسة فنية جديدة ، وقدر له أن يكون مركز اشعاع للفن الدرامى فى بلاده وفى أوربا بأسرها . وعرف هذا المسرح المنازعات التى عرفها مسرحه الساذج الصغير .

وحين بلغ الخامسة عشرة من عمره عرضت له حادثتان مؤلمتان ، كان لهما أبلغ الأثر فى انتاجه القصصى فيما بعد . فقد اكتشف حين كانت عائلته تقيم فى « باليرمو » أن أباه العملاق يخون أمه المحبوبة مع ابنة عمه التى كان يحبها قبل زواجه . ولم تكد احدى شقيقاته تبلغ سن النضوج حتى مسها الجنون . واثر جنونها فى نفس أبيه تأثيرا بالغا . فقد رأى ، وهو ابن صقلية التقى ، كأن الله ينتقم منه ، ويعذبه على خطاياه . وقطع الأب علاقته الآثمة ، وكفر عن خطيئته فأوجد لعشيقته زوجا وأبا لابنه منها . وعاد الوالدان الى الجزيرة . وبقى لويجى فى « باليرمو » عند احدى قريباته . وهناك جرب العذاب الجميل لأول مرة فى حياته . أحب فتاة تكبره بأربعة أعوام . وظل أكثر من ثلاث سنين يحبها فى صمت، ويكتب أشعاره ويكتمها عن الناس . وحين نشرت هذه الأشعار احتفى بها النقاد ، وبلغت أصداء مجده شواطىء جزيرته . وعندئذ اعترفت

المحبوبة برجولته . وخطبها لويجى لنفسه . وصمم على أن يهجر الفن والشعر ويعود الى الجزيرة ليعمل فى مناجم الكبريت التى يملكها أبوه . وكان أبوه أذكى من أن يرضى عن هذا الزواج المبكر ، فوافق بشرط أن يكمل دروسه . وعاد لويجى إلى « باليرمو » .

أصبح فى استطاعته الآن أن يراها ، ويتحدث معها ، ويمثل دور الخطيب الرسمى . ولكنه لم يلبث أن اكتشف ان هذا الدور لا يناسبه فى شىء ، ولكنه لم يستطيع أن يرجع فى كلامه . وقيد اسمه فى جامعة روما ، حيث قضى فيها سنتين سافر بعدهما الى « بون » ليدرس اللغة الألمانية . وهناك سأله مسجل الكلية :

ـ اسمك ؟

ـ لويجى بيراندللو .

ـ جنسيتك ؟

ـ ايطالى .

ـ ديانتك ؟

ـ لا شىء !

ـ مـــاذا ؟ !

ـ قلت لك لا شىء !

فرفع المسجل العجوز رأسه عن الأوراق المكدسة أمامه ونظر اليه لحظة من تحت نظارته ، ثم عاد يقول : لقد تم تعميدك . أليس كذلك ؟ اذن فأنت كاثوليكى !

وأقبل بيراندللو على دراسة فقه اللغة ، واعداد رسالة الدكتوراه عن اللهجات المحلية فى جزيرة صقلية . ولكنه استدعى الى وطنه على عجل . فقد مرضت خطيبته . ولم يدر ماذا يفعل . لقد تركها فى رعاية أمه ، وباتت مهددة بالجنون . . لقد أصيبت أخته بهذا الجنون من قبل . وها هو ذا يهدد خطيبته . ولم يدر ماذا يفعل ، فتركها فى رعاية أمه ،وعاد الى بون ليتابع دراسته . وحين عاد الى باليرمو بعد ذلك بعام ، والتقى بخطيبته التى استقرت فيها بعد شفائها ، وجد نفسه غريبا عنهـــا ، كما وجدت نفسها غريبة عنه . وشعر كأنما نبت له جناحان ، فطار الى روما ، واعتكف فى دير على قمة جبل مونتى كالفو وهناك كتب روايته الأولى « المنبوذة » .

ولم يكد يفلت من هذا القفص حتى وقع فى قفص جديد لم يخرج منه مدى الحياة . فقد زوجه أبوه من « انتونيتا » ابنة شريكه فى إمناجم الكبريت ، وكأنه يعقد صفقة تجارية . وقصة هذا الزواج وحدها مأساة مؤلمة ، طبعت انتاج بيراندللو بطابعها الحزين ، ووجهته الى المسرح ليجد فيه متنفسا عن آلامه . لقد وجد امرأة تستقر فى بيته ، ولم يتبادل معها قبل ذلك كلمة واحدة ، ولا عرف أحدهما عن الآخر شيئا . وبدأت قصة طويلة تفيض بالغيرة والمرض والجنون . كان الأصدقاء يزورونه فى بيته ، ما بين رســـام وشاعر ومثال . كان أحدهم يرسم صورة لانتونيتا ، أو يهدى روايته للويجى .

وفى هذه الفترة من حياته نشر أبياتا من شعره فى صحيفة الحياة الايطالية وكتب عددا كبيرا من قصصه ورواياته ، كما حارب أسلوب « دانونتزيو » فى الكتابة ، وان لم يستطع أن يزحزحه عن عرش البلاغة . وكتب أول مسرحياته ذات الفصل الواحد ، وظهرت أولى مجموعاته القصصـــية فى روما وتورينو ، كما رأى أول أطفاله نور الشمس . وكانت مأساة انتونيتا قد بدأت منذ حين ، مأساة باطنية تزيد الأحداث من قسوتها يوما بعد يوم . كان بيراندللو يسمح لها بأن تقابل صديقاتها ، بشرط ألا يتكلمن فى الأدب .

وكان يعمل النهار كله ، ويتريض فى المساء فى صحبة كلبه العزيز .

وفى احدى الليالى عاد من نزهته اليومية ليجد امرأته طريحة الفراش ، مشلولة الساقين . كانت قد قرأت الرسالة التى بعث بها أبوه يعلن فيها ضياع ثروته . لقد غرق منجم الكبريت ، وفقدت انتونيتا مهرها الذى ادخره لها فى أعماله . وكان ذلك هو الخراب بالنسبة لبيراندللو وزوجته وأطفاله الثلاثة . نصحه أبوه أن يلجأ الى حماه . وأبى لويجى أن يطلب العون من أحد . وفكر فى الانتحار ، فقد تستطيع زوجته وأولاده أن يعيشوا مع جدهم بعد موته . غير ان ارتباطه بالفن جعله يتشبث بالحياة . ليت القدر يحقق له المعجزة فيختفى بغير أن يموت ! وأعجبته هـــذه الفكرة فبدا يكتب روايته « المرحوم ماتياس باسكال » . وقرر أن يلجأ الى قلمه ، فانكب على العمل ، وعرف طريقه الى الناشرين ، وباع روايات لم يخط فيها حرفا . واشتغل أستاذا للأدب فى احدى كليات البنات . وأخذ يعطى دروسا فى اللغة الايطالية لعدد من الألمان .

ظلت أنتونيتا الى هـــذا الحين بلا حراك ، فقد ألجأها الشلل الى الفراش . واعتاد بيراندللو أن يقضى الليل الى جوارها ، ويكتب عـلى

ضوء مصباح زيتى . وبعد قليل سعت اليه الشـــهرة ، وجمع ثروة لا بأس بها ، وترجمت رواياته الى اللغتين الفرنسية والألمانية . وتماثلت زوجته للشفاء ، وان لم يعد اليها هدوءها الروحى . لقد بدأت الغيرة تنهش صدرها ، وصور لها الوهم أشباحا من الممثلات والمعجبات يحطن بزوجها ، ويحطمن حياتها . وظلت هذه النار تحرق روحها وعقلها ثمانية عشر عاما حتى تركتها رمادا . وظل بيراندللو على وفائه لها ، يطوى عذابه فى قلبه ، وينفس عنه فى قصصه ومسرحياته . كانت عيناها المروعتان تتبعانه فى كل مكان . صحا ذات ليلة فوجدهما تحملقان فيه ، كأنهما تتجسسان عليه حتى فى نومه . لم يكن يطيق أن يراها تتعذب أمامه ، فكان يقدم لها كشف الحساب عن كل حركاته ، ويسألها الصفح والغفران عن أخطاء لم يفكر فيها ، ويقف أمامها كما يقف الشحاذ أمام باب لن يفتح له أبدا .. ولكن اخلاصه لم يغنه شيئا ، كما لم تنفعه كل محاولاته الظهور أمامها على حقيقته ، مجردا من كل قناع . ان لويجى الحقيقى لم يعد له وجود . لقد صار رجلا آخر ، صنعته من أوهامها وغيرتها وجنونها . وفى هذا الازدواج سر مأساته . وفيه مفتاح عدد كبير من مسرحياته ، « لكل حقيقته »، و «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ، و « كما تهوانى » .. وهنا أيضا نســـمع صرخة « هنرى الرابع » : « اتركونى أعيش حياتى البائسة » ، « حياتى التى حرمت على » .

وعاش فى سجن غريب . كانت تفتح خطاباته ، وتراقب زواره ، وتتجسس عليه عند انصرافه من كلية البنات ، وتفتش الكراسات التى يحملها معه ، وتمزق ما تشتم منه رائحة العطر . وكان الصراع ينتابها فى بعض الأحيان ، فتندفع الى الغرفة التى حبس نفسه فيها ، وتظل تدق الباب بيديها وقدميها ورأسها . وهجره الأصدقاء ، وما زالت زوجته تصرخ فى وجهه : « ما الذى يضمن لى انك لا تخوننى ؟ » فيضطر بيراندللو أن يسكت أو يطمئنها .

لم يفكر فى الخلاص منها ، ولا خطر له أن يحبسها فى المستشفى . ولم يمنعه جنونها من الوفاء لها الى آخر لحظة فى حياته ، كأنما كان حرصه عليها حرصا على ينبوع فنه ..

واشتعلت الحرب العالمية الأولى . كان بيراندللو وزوجته يعيشان كما يعيش زوج من الغيران فى مصيدة واحدة ! وكانت المريضة تصرخ : تريدون أن تسمموني ! ولم تكن تضع فى جوفها لقمة قبل أن تذوقها ابنتها « ليتا » ، وكأنها امبراطور رومانى يسخر عبيده ليذوقوا له الطعام خشية أن يسممه أعداؤه ! وتراكمت عليه المصائب : ماتت أمه فى صقلية وتركت

أباه شيخا محطما فاقد البصر ، وذهب أكبر أبنائه الى ميدان القتال حيث أسر وأصابه داء الصدر فى سجنه . ومات ابنه الثانى فى خط النار ، وحاولت أحب أولاده الى قلبه أن تطلق النار على نفسها ، فرارا من جحيم أمها . فلما فشلت حاولت مرة أخرى أن تلقى بنفسها فى نهر التيبر .

كانت الحرب والكوارث المتتالية قد دفعته الى المسرح . واذا به يكتب « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فى عام ١٩٢١ بعد أن ظلت تطارده ستة أعوام كاملة ، ولم يضـــع القلم من يده قبل أن يبدأ فى « هنرى الرابع » حتى بلغ ما كتبه فى عام واحد تسع مسرحيات (٤) .

حرمته زوجته المجنونة من أن يحيا حياته ، فقنع بسماع أصدائها الجهنمية من سجنه ، وجردته من كل حرية الا حرية البهلوان الذى يسقط من السماء الى الأرض وهو يتشبث بمظلة من الكلمات والأفكار . ولم يبق أمامه الا أن يهرب من عالم الجنون الذى يحيط به فى بيته الى عالم آخر لا يكاد الواقع يتميز فيه عن الوهم ، ولا الحقيقة عن الخيال : عالم المسرح . وربما وجد فى حبه اليائس للممثلة الشهيرة « مارتا ألبا » عزاء شيخوخته . فصورها فى تمثيلياته الأخيرة مثالا من النبل والجمال والكمال .

* * *

غمر بيراندللو العالم الأدبى بفيض من القصص القصيرة قبل أن يعرفه الناس كاتبا للمسرح . ولم ينقطع عن كتابة القصة حتى اكتمل له منها عدد ضـــخم فى مجموعاته المعروفة « بقصـــة لكل يوم من أيام السنة » . وقصص بيراندللو هى أثره الباقى ، وهى مجلى قوته ، وفنه ، والبذرة التى نمت منها معظم أعماله المسرحية .

فى « الحياة عارية » يصور لنا كيف تؤثر قوة الحياة على أفكارنا ومشروعاتنا . انها فتاة مات عريسها فجأة فى ليلة زفافها ، ومات بموته كل أمل فى نفسها ، وطغى عليها الحزن فهى تريد أن تخلد أحزانها الى الأبد . وتذهب الى مثال تطلب منه أن ينحت تذكارا لفقيدها ، وأن يصور الحياة فى صورة فتاة صغيرة مستسلمة للموت وهو يضمها اليه فى جنون ، والموت هيكل عظمى كئيب . وتصر الفتاة فى أول الأمر على أن تستر جسد الحياة ، برغم الحاح المثال ودفاعه عن صنعته ، ولكنها حين تقع فى حب صديقه ، وتذبل ذكرى عريسها فى قلبها ، تعود فتصر على أن تصور الحياة عارية ، تقاوم الموت بكل ما تستطيع ..

---

(٤) المرجع السابق . Saurel, R : Beffe

وهو فى قصة أخرى يسير فى عكس هذا الاتجاه ، فترى أبطاله يبكون ماضيا لن يعود . فالليلة الأولى تصور لنا ليلة الزفاف بين اثنين من أهالى الريف البسطاء فى صقلية هما ليزى كير وماراستلا . كل منهما له ماضيه . فليزى أرمل يعيش على ذكرى زوجته ، وماراستيلا أحبت صيادا غرق قاربه فى العاصفة . ويقضى الزوجان ليلة الزفاف فى الجبانة . ويهبط كل منهما فى الليل والقمر ساهر ينير القبور وينشر عليها الصفاء والرحمة ليبكى على قبر محبوبه . « وأطل القمر من سمائه على مقبرة صغيرة عند التلال . لم ير أحد سواه فى هذه الليلة الصافية من ليالى أبريل وهو يرمق هذين الشبحين على الدرب الصغير المصفر . وركع دون ليزى على قبر زوجته الأولى وهو ينشج باكيا : « نوتريا . نوتريا . هل تسمعيننى ؟ » .

وبرغم الجو العجيب الذى تدور فيه القصة ، والشخصيات التى تتحرك فيها كالأشباح ، فهى تمثل جانبا من المأســـاة التى يعبر عنها بيراندللو فى كل انتاجه ، وتترك فى نفوسنا هذا الاحساس الأليم بالتعاسة الذى لا يغادرنا حتى بعد أن نترك الكتاب من أيدينا .

ونجد مثل هـــذا الاحساس فى قصته « غرفة فى الانتظار » . وهى تروى لنا حكـاية أخوات ثـــلاث وأمهن المترملة ، ينتظرن أخاهن الذى ذهب ليحارب فى طرابلس فلم يعد . لم يتلقين عنه خبرا منذ أربعة عشر شهرا ، ولم يعثر له على أثر بين القتلى أو الأسرى أو الجرحى . ولكن أمـــه وأخواته ينتظرن عـــودته فى كل لحظة ، ويهيئن حجرته لاستقباله . انهن يدخلنها كل صـــباح ، فيغيرن الماء فى الدورق ، ويرتبن الفراش ، ويملأن الساعة مرة كل أسبوع . كل شىء يوحى بأن الأمل فى عودته لن يذبل من نفوسهن أبدا . ما من شىء يدل على الزمن الذى فات ، اللهم الا الشمعة التى ضاقت بالانتظار فاصفر لونها . أما الجيران فكانوا يشفقون على هذه الأسرة ، ثم ما لبث اشفاقهم أن تحول الى سخط ، وأيقنوا أن الأمر كله تمثيل فى تمثيل . واذن فحقيقة « شيزارينو » الأخ الغائب ــ لا وجود لها الا بالنسبة لهذه الأسرة ، وللحجرة التى تترقب عودته كما كانت منذ غادرها . هى حقيقة ثابتة فى قلوب أمه واخوته ، وليس لهن من حقيقة سواها . والزمن أيضا ثابت ، لم يتغير الا بالنسبة لخطيبته كلاريتا التى كانت تزورهم فى الأيام الأولى ، ثم ندرت زياراتها بالتدريج . وتصل المأساة الى ذروتها حين تبلغهم الأنباء بزواج كلاريتا . وترقد الأم العجوز على فراش الموت ، يتطلع اليها البنات والحسد يلمع فى عيونهن . سوف تتخلص أمهن من عناء الانتظار ، وتتحرر من الشك ،

وسترى ان كان ولدها قد بلغ العالم الآخر ، وان كانت لا تستطيع أن تعود لتخبرهن بما رأت . وتشفق الأم على بناتها ، فان عليهن أن ينتظرن عودة أخيهن ، وسوف يعشن على هذا الأمل الذى يهيىء لهن انه لا يزال حيا ، وأنه سيعود فى يوم من الأيام . وتهمس الأم وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة : « اخبرنه اننى انتظرته طويلا » .

فى هذه الليلة لا تمتد يد الى الغرفة ، ولا يبدل الماء فى الدورق ، ولا يرتب الفراش ، وتظل النتيجة المعلقة على الحائط مشيرة الى اليوم السابق : « ان وهم الحياة فى هذه الغرفة قد توقف ليوم واحد ، وكأنه قد توقف الى الأبد » . وتظل الساعة وحدها تنطق بلسان الزمن ، فى هذا الانتظار الصامت الأليم .

وتتردد هذه الفكرة نفسها فى سائر انتاجه ، فالحقيقة التى تضفيها على حياتك هى التى تحدد لك صورتها . والحياة والحقيقة بالنسبة للأم والأخوات الثلاث مرتبطة بحجرة أخيهن ، وليس لهن من حياة أو حقيقة سواها . أما حقيقة الابن الغائب فهى ثابتة لا تتغير هناك فى غرفته التى تنتظر عودته ، كأنها مثال أفلاطونى خالد ، أو كأنها عالم الشىء فى ذاته الذى صوره لنا « كانت » ، بعيدا محجوبا عن البشر ، لا سبيل الى معرفته أو الوصول اليه .

* * *

أما فى الرواية فقد بدأ بيراندللو مقلدا رواد الحركة الطبيعية فى الأدب الايطالى ، مثل كابوانا وفرجا . فعل ذلك فى رواياته الأولى « المنبوذة » ، و « المرحوم ماتياس باسكال » و « الشيوخ والشباب » ، و « واحد ، لا أحد ، ومائة ألف » .. ولكن جموع الفلاحين الصيادين فى صقلية ، وعواطفهم الساذجة البسيطة ، وعاداتهم وتقاليدهم وتراثهم الشعبى لم يشبع عبقـــريته المتطلعة الى كل غريب . وسرعان ما انصرف عن الطريقة الموضوعية الخالصة وبدأ يبحث عن النماذج النفسية المريضة التى خلقتها حضارة القرن العشرين . كانت كل شخصية من شخصياته رمزا يعبر عن فكرة تعذبه وتؤرق باله ، وكان فى التعبير عنها تنفيس عن ألم مكظوم .

ولنستعرض هنـــا فى ايجاز شديد روايته « المرحـــوم ماتياس باسكال » فهى المركز الذى تدور حوله سائر كتاباته .

يروى لنا « ماتياس باسكال » تاريخ حياته فى أسلوب متقطع . فهو ينحدر من أسرة صقلية محترمة . ولكنه يضطر الى شغل وظيفة بائسة

كأمين مكتبة فى قريته ، فقد تبدد ميراثه ، نتيجة لوفاة أبيه ، وشذوذ أمه ، وخداع جيرانه ، وضاعف من بؤسه أن تزوج من امرأة تعاونت مع أمها الشريرة على أن تجعل من حياته جحيما لا يطاق . ولا يستطيع ماتياس أن يحتمل فوق ما احتمل ، فيترك بيته وقريته ، ويهيم على وجهه . ويعتقد الجميع أنه انتحر ، وتتأيد شكوكهم حين يعثر على جثة مجهولة ، فيقولون : انها جثة صاحبنا المسكين . وهكذا يدفن ماتياس فى حفل مهيب ، وتؤدى نحوه الطقوس المعتادة ، وتنشر أخبار الجنازة فى الصحف .

ويصل ماتياس باسكال الى مونت كارلو ، وهناك يجمع ثروة كبيرة من اللعب على موائد القمار . ويفاجأ بقراءة نعيه فى الصحف ، ويصمم على العودة الى قريته ، وادخال السرور على أسرته بما كسب من مال . ولكنه لا يلبث أن يتراجع عن عزمه . فهل يسرهم حقا أن يعود اليهم ؟ لكم قاسى من زوجته ومن حماته الشريرة . لا ! ان من الخير أن يظلوا على اعتقادهم بأنه قد مات حقا ، وبذلك يبدأ حياة جديدة ، يتحرر فيها من شخصيته القديمة ، ومن كل ما رسخ فيها من تقاليد وعادات ليمكنه أن ينظر الى الحياة نظرة المتفرج المحايد الذى يقف من بعيد ، يراقب ويحلل ويختبر .

وهكذا يغير اسمه الى « ادريانو مايس » ـ وهو اسم وقع له كيفما إتفق ـ ويستأنف طوافه من بلد الى بلد ، ويخلق حياته كلها خلقا جديدا ، « فكم من الدقائق التى يحتاج خياله الى ابتكارها اذا أراد أن يعود انسانا حقا » . ويضيق ماتياس باسكال بحياته . انه يعيش وحيدا ، مجهولا ، مسافرا من فندق الى فندق . وأخيرا يقيم مع عائلة فى روما ، ويبيح لنفسه أن يتعرف على أفرادها . ويصف لنا بيراندللو العجوز باليارى ، وابنته ادريانا ، وبقية أفراد الأسرة فى لمسات دقيقة حية . وتتحرك انسانيته شيئا فشيئا ، ويزداد اهتمامه بهذه الأسرة وبخاصة ادريانا ، على الرغم من كل الجهود التى يبذلها ليعيش وحيدا منطويا على نفسه .

وفى احدى الأمسيات التى تجمع بينه وبين أدريانا يعترف لها بحبه . ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحياة أصبحت مستحيلة . كان من السهل عليه أن يعيش وحيدا باسم أدريانومايس ، فلم يكن أحد يلتفت اليه أو يسأل عن ماضيه . ولكنه حين حاول أن يطرق أبواب المجتمع ، ويشارك فى أفراحه وأحزانه ، وجد انه لا حق له فى شىء . ان كان هو « ماتياس باسكال » فقد مات وانتهى أمره ، وجثته راقدة فى مقبرة قريته ، وان

كان هو أدريانو مايس فلا وجود لشيء بهذا الاسم ، لأنه لا يعرف له ماضيا ولا مستقبلا ، وليس له من وجود بالنسبة للآخرين . كان من أشق الأمور على نفسه أن يجيب على ادريانا حين تسأله عن ماضيه . وكان يعيش فى خوف دائم من أن يلتقى بمن يستوقفه فى الطريق ويهتف به : « مرحبا بك يا ماتياس باسكال » ! « ماذا بوسعى أن أفعل ؟ هل أكذبه ؟ كيف ؟ لا . لن أستطيع أن أفعل شيئا على الاطلاق » .

وهو يحس أنه قد استسلم لحواسه ، وظلم ادريانا بحبه لها ، وبذل لها من الوعود ما لا يستطيع أن يفى به أبدا . وها هو يرى النهاية الحزينة التى انتهى اليها . لقد خدع نفسه حين توهم ان فى امكانه أن يحيا حياة جديدة حرة من كل قيد ، وان فى استطاعته أن يكون انسانا آخر . نسى أن ذلك لا يتأتى له الا اذا ظل بعيدا عن المجتمع ، مجهولا منه ، ساكنا مشلولا .

« أى انسان كنته اذن ؟ ظل انسان . وأى حياة كانت حياتى ؟ عندما كنت مغلقا على نفسى ، مكتفيا بمراقبة حياة الناس من حولى ، كنت قادرا على انقاذ الوهم الذى يصور لى اننى أحيا حياة أخرى ، ولكننى حين اقتحمت الحياة ، وقبلت شفتين عزيزتين ، روعت وأجفلت فزعا كأننى قبلت ادريانا بشفتى جثة هامدة ، جثة لا تستطيع أن تعود الى الحياة لتعيش من أجلها » .

ولم تقف تجاربه عند هذا الحد . لقد اكتشف ذات يوم ان أمواله التى أخفاها فى غرفته سرقت منه . انه يعرف اللص على وجه اليقين ، ولكنه حين يهم باستدعاء البوليس ، يتراجع مذعورا ، فمن المستحيل عليه أن يتهم أحدا . « رأيت أننى لن أستطيع أن أفعل شيئا . كنت أعرف اللص ، ولكنى لم أستطع أن أدل عليه . أى حق لى فى حماية القانون ؟ لقد كنت خارجا على كل قانون . من أنا ؟ لا أحد ! فلست موجودا فى نظر المجتمع . وفى استطاعة أى انسان أن يسرقنى . واذن فعلى أن ألزم الصمت » .

لم يبق له الا أن يفر بنفسه ، ويهرب من حب أدريانا .

ان ماتياس باسكال الذى يسمى نفسه الآن باسم أدريانو مايس هو فى الحقيقة شبح ، يخفق بين جنبيه قلب ، ومع ذلك فحرام عليه أن يحب ، ويمتلك ثروة ، ومع ذلك فباستطاعة أى انسان أن يسطو عليه ، وله رأس يفكر ، ولكنه يعرف انه رأس شبح . وأخيرا يصمم على التخلى عن فكرة الانتحار ، والعودة الى الحياة فى ثياب ماتياس باسكال . « نعم . يجب

أن أقتل هذا الوهم العابث المجنون الذى ظل يعذبنى مدى عامين ـ هذا الأدريانومايس التعس الجبان الكذاب » .

بهذا وحده يمكنه أن يحمل العزاء الى قلب ادريانا المسكينة ، فقد تغفر له عبثه بعواطفها . ويذهب الى شاطىء نهر التيبر ، وهناك على سور أحد الكبارى يترك عصاه وقبعته وفى داخلها ورقة كتب عليها اسم « ادريانو مايس » . اذن فقد انتحر ادريانو مايس غرقا ! ويهرب ماتياس باسكال تحت جنح الليل من روما ، عائدا الى حياته القديمة ؛ الى زوجته الملعونة ، وحماته الطويلة اللسان . ان عودته من مملكة الموت هى الانتقام الذى يصبه على رأسهما . غير ان الأقدار لا تسير كما يشتهى . فهو يعلم من أخيه أن زوجته قد تزوجت بعده من رجل ثرى ، وأنجبت منه طفلا . وتنتهى الرواية بظهور المرحوم ماتياس باسكال أمام امرأته المذعورة التى ظنت انه يرقد فى الجبانة فى سلام منذ عامين .

تعبر هذه الرواية عن شخصية بيراندللو خير تعبير . ان فيها تشاؤمه العميق ، وتفكيره الجدلى ، وسخريته المرة ، وفيها أبطاله القلقون الذين لا يملون البحث عن حقيقتهم وحقيقة العالم الخارجى الذى يعيشون فيه ، ويطول بهم التفكير حتى يوشك أن يخنق فيهم كل ارادة وفعل وعاطفة ، ويكاد الواحد منهم فى نهاية الأمر أن يكون طرفا فى احدى محاورات أفلاطون ، أو مريضا من مرضى فرويد !

أيستطيع كاتب أن يبين لنا كيف ولدت احدى الشخصيات فى خياله أو لماذا ولدت ؟ ان سر الخلق الفنى هو نفسه سر الخلق فى الطبيعة . فقد تريد امرأة محبة أن تكون أما . ولكن الرغبة وحدها لا تكفى . وتصحو ذات يوم من نومها فتجد انها قد أصبحت أما . من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك . وكذلك الشأن عند الفنان . انه يختزن فى نفسه كثيرا من البذور الحية ، ولكنه لا يدرى متى ولا كيف استحالت احدى هذه البذور فى لحظة معينة الى كائن ينبض بالحياة ، ويتمتع بوجود أسمى من الوجود العادى . يقول بيراندللو فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف »: « وهكذا أستطيع أن أقول اننى وجدت هذه الشخصيات الست أمامى ، أحياء بحيث أستطيع أن ألمسهم ، وأسمع انفاسهم . كانوا ينتظرون منى أن أدخلهم الى عالم الفن ، وأؤلف من أشخاصهم وعواطفهم رواية أو تمثيلية ، أو على الأقل قصة قصيرة . لقد ولدوا أحياء ، وها هم يطالبون بحقهم فى الحياة . كنت أقول فى نفسى : « طالما أحزنت قرائى بمئات من القصص القصيرة ، فهل يجوز لى أن أروى لهم قصة هذه الشخصيات الست البائسة

لأسبب لهم الحزن من جديد ؟ وهكذا كنت أحسب اننى بذلك أبعدهم عنى . غير ان الحياة لا توهب للشخصية عبثا .

« ان هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى ، ولكنها الآن تحيا حياتها هى لا حياتى ، وليس فى مقدورى أن أسلب منها هذه الحيـــاة أو أنكرها عليها . انها الآن تتحرك ، وتتنفس ، وتتكلم ، وتدافع عن نفسها . فلأتركها تذهب الى حيث تذهب كل شخصية مسرحية لتتحقق لها الحياة . لأتركها تذهب الى المسرح ، ولأقف منها موقف المتفرج . وقد كان هذا ما فعلت . وحدث ما لابد أن يحدث : مزيج من المأساة والملهاة ، ومن الوهم والواقع ، فى موقف جديد كل الجدة ، طرفاه شخصيات يحمل كل منها عذابه فى قلبه ، ومخرج وممثلون يحاولون عبثا أن يتابعوا تمثيل « البروفة » التى توقف العمل فيها . لقد كان كل منهم ، وهو يبسط مأساته ، ويدافع عن نفسه انما يعبر ــ بغير قصد منى ــ عن كل المتاعب والأزمات التى أرهقت روحى سنوات عديدة . كان يعبر عن استحالة التفاهم المتبادل اذا قام على الكلمات المجردة الجوفاء ، وعن تعدد شخصيات الانسان تبعا لكل امكانيات الوجود لدى كل واحد منا ، وعن الصراع المؤلم الذى يقوم بين الحياة التى تتحرك وتتغير باستمرار ، وبين الصورة الشكلية التى تحاول أن تثبتها على هيئة واحدة » (٥) .

ان شخصيات بيراندللو كالدمى التى تذكرنا بمسرح العرائس القديم ، تحركها أصابع خفية من وراء ســـتار ، وتطيع خيال المؤلف ، وتنطق بلسانه فى أغلب الأحيان . انها تشبه أن تكون رسوما متماثلة فى هيكل كبير ، يصور نظرته الفكرية الى الحياة ــ اللهم الا فى « الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف » . فالدمى هنا تتحرر من سلطان سيدها ، وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد ، بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركها قبل أن يكتمل خلقها . ولعل هذا هو الذى يفرد هذه المسرحية من بين سائر أعماله ، وينفخ فيهـــا حرارة وحياة لا يحظى بها سواها ..

وفكرة هذه المسرحية أشهر من أن تعرف . فنحن فى مسرح حيث تعد العدة لبروفة مسرحية جديدة (هى فى نفس الوقت احدى مسرحيات بيراندللو) . والمخرج ومساعده والممثلون والملقن .. الخ مشغولون باعداد هذه المسرحية لعرضها على الجمهور بعد حين . وفجأة تدخل المسرح

---

(٥) أنظر مقدمة مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف ».

Pirandello, L. : sei Personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Roma, Mondadori, 1951.

ست شخصيات ، يضيء وجوهها نور كأنه ينبعث من داخلها . كانت شخصيات في خيال مؤلف ، بعضها اكتمل وعرف دوره ومصيره ، وبعضها لم يزل ناقصا ينتظر من يسوى خلقه ويتم تكوينه . تخلى عنهم مؤلفهم وتركهم كالأيتام يبحثون عن أب . ولكن هل يمكن أن يجد اليتيم بديلا عن أبيه ؟ أليس من المحال أن تنزع النطفة من رحم لتنمو في رحم جديد ؟ نعم ! هذا هو القدر الذى كتب على هذه الشخصيات . وها هو ذا « الأب » يحاول أن يفسر الأمر ويبدد حيرة المخرج :

« آه يا سيدى ، أنت تعلم ــ ولا شك ــ ان الحياة تزخر بألوان من المتناقضات لا تنتهى ، ولا تحتاج أن تبدو فى صـــورة معقولة طالما هى صادقة .. أقول ، ان محاولة عكس العملية ، واضفاء ثوب الحقيقة عليها ، لا يعنى الا الجنون . ومع ذلك فلعلك تأذن لى أن أقول : ان كان هذا هو الجنون ، فهو الشيء الوحيد الذى يبرر مهنتكم » .

وهكذا يحملنا بيراندللو الى عالم الحلم والحقيقة ، والخيال والواقع ، والظاهرة والعالم فى ذاته . غير ان هذه الشخصيات قد أهملت وطرحت جانبا : « بمعنى ان المؤلف الذى وهبنا الحياة ، كما ترى يا سيدى ، لم يعد قادرا من الوجهة المادية على أن يسلكنا فى عالم الفن . وكان ذلك منه جريمة حقيقية يا سيدى ، لأن من يسعده الحظ فيولد شخصية حية يمكنه أن يسخر حتى من الموت . انه أسمى من الموت . ان الكاتب ، أداة الخلق ، يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبدا ، وليس هناك من حاجة لبلوغ هذه الحياة الأبدية الى مواهب خارقة ولا الى معجزات .. فمن هما سانكو بانزا ودون أبونديو ؟ ومع هذا فهما يعيشان حياة أبدية . لقد كان من حسن حظهما ــ وهما بعد بذرة حية ــ أن يجدا الرحم الخصب الذى ينموان فيه ، والمخيلة التى تربيهما وتغذوهما وتمنحهما الحيـــاة السرمدية ! » .

بهذه المقابلة بين الواقع والخيال ، بين العاطفة الأصـيلة التى انبثقت فى قلب الكاتب ، وبين بديلتها التى تحاول تقليدها على خشبة المسرح ، يحاول بيراندللو أن ينبهنا الى نقص « الواقعية » التى سيطرت زمنا على المسرح . ان مأساة هذه الشخصيات الست أنها لا تجد ممثلا واحدا من لحم ودم يستطيع أن يعبر عن عذابها ، ويترجم عن عواطفها ، وكأن ترجمة « العاطفة » الى « الفعل » ضرب من المحال . وعندما يميل المخرج الى تمثيل قصتها من جديد ، ويطلب من عامل اللوازم أن يجهز فراشا لتعيد عليه الابنـة حادثتها مع أبيها يقول له عامل اللوازم نعم يا سيدى . هناك الأريكة الخضراء .

الابنـــة : لا!لا! خضراء ؟ لقد كانت صفراء، مزدانة بالزهور. عريضة جـــدا .

العامل : ليس لدينا ما يشبهها .

المخرج : لا أهمية لذلك . أحضر ما عندك .

الابنـــة : ماذا تقصد بقولك ، لا أهمية لذلك ؟

المخرج : نحن نجرب الآن . أرجوك . لا تتدخلى فى شىء » .

ويبدأ المخرج فى توزيع الأدوار ، فيلتفت الى الممثلة الأولى قائلا : المخرج : انت الابنة بالطبع .

الابنة (ضاحكة) : ماذا ؟ أأنا تلك المرأة التى هناك ؟ (تنفجر بالضحك مشيرة الى الممثلة الأولى) .

المخرج (غاضبا) : ماذا يضحكك ؟

الممثلة الأولى (باحتقار) : لم يجرؤ أحد حتى الآن على السخرية بى ! أريد أن أعامل باحترام أو أذهب ! ..

الابنة : معذرة . اننى لا أسخر منك .

المخرج (للابنة) ، مما يشرفك أن تقوم ممثلتنا الأولى بتمثيل دورك . الممثلة الأولى (فجأة ، بازدراء) أيقال لى : « هذه المرأة » ..

الابنة : ولكنى لم أقصدك بكلامى . صدقينى ! كنت أتحدث عن نفسى . إنى .. انى لا أرى نفسى فيك بالمرة .. ولا أشبهك فى شىء . هذه هى الحقيقة . انظر يا سيدى ! ان ما نريد التعبير عنه ..

المخرج : تعبرون عنه ؟ أتظنون حقا أن لديكم أية قدرة على التعبير ؟

الأب : ماذا ؟ أتقول ليس لدينا ما نعبر عنه ؟

المخرج : على الاطلاق ! ان التعبير يصبح هنا مادة يضفى عليها الممثلون الجسم والصورة ، والصوت والاشارة . وهؤلاء الممثلون ــ كل بحسب طريقته ــ كانت لديهم القدرة على التعبير عن مادة ألطف وأسمى . ان مادتكم من الضآلة بحيث لو نجحت على المسرح فالفضل كله لأفراد فرقتى » .

وتستمر المحاورة على هذا النحو الجدلى حتى ينطلق صوت رصاصة .

« الممثلة الأولى (تدخل من اليمين والدموع فى عينيها) لقد مات ! الأدريانومايس التعس الجبان الكذاب » .

آه ! ما أبشع هذا !

الممثل الأول (يعود الى المسرح ضاحكا) ، كيف تقولين : انه مات ! انه خيال .. خيال فلا تصدقيه .

بعض الممثلين : خيال ؟ انه الواقع ! الواقع ! الواقع ! لقد مات !

ممثلون آخرون : بل هو خيال ! خيال !

الأب (ينهض صارخا) : أتقولون : انه خيال ؟ انها الحقيقة ! الحقيقة أيها السادة ! الحقيقة ! (يندفع يائسا خلف الستار) .

المخرج (الذى لم يعد يقوى على الاحتمال) : خيـــال ، حقيقة ! فلتذهبوا جميعا الى الجحيم ! النور ! النور ! النور !

(المسرح والصالة يضيئان بنور ساطع . المخرج يلتقط أنفاســـه وكأنه تحرر من كابوس ثقيل . الممثلون ينظر بعضهم الى بعض ، مشدوهين حائرين) آه ! انى ما عرفت شيئا كهذا من قبل ! لقد ضيعوا على يوما بأكمله » ! .

لعل هذه المسرحية قد أثارت من النقد والجدل مالم تثره مسرحية من المسرحيات فى أوربا وخارجها بعد « سيرانودى برجراك » (٦) . أنكر منها النقاد ثورتها على كل التقاليد المسرحية المعروفة ، وتمزيقها لشخصية الانسان الى عدد لا نهاية له من الشخصيات ، وتصويره لها مسلوبة الارادة ، ضائعة المصير . ولكن ليس هناك من ينكر انها علامة من علامات الطريق فى التطور المسرحى الذى يشهده القرن العشرون ، وثورة على قيود الدراما الحديثة ، ومحاولة للسير بها فى الطريق الذى فتحه لها فرويد والتحـــليل النفسى . هى محاولة للكشف عن ألوان الصراع والتناقض الذى يعانيه الانسان اليوم ، الانسان الذى يخالف ظاهره باطنه ، فيضطر أن يضع على وجهه ألف قناع وقناع ، الانسان الذى يرى حضارته المادية تنمو وتتضخم كالغول ، وتبتلع عقائده وقيمه الأخلاقية ، الانسان الذى يستعد لحرب عالمية مدمرة ، وتسحقه فاشية موسولينى

---

(٦) أنظر للناقد الشهير الأرديس نيكول كتابه عن الدراما العالمية ، ص ٧٠٧–٧١٨ .
Nicoll, A. : World drama. London, Harrap, 1945, p. 707-718.

وهتلر ، وتسلب منه فرديته وشخصيته وحقه فى اختيار مصيره . هو بكلمة واحدة انسان أوربا الحديثة بكل أزماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية .

والكلام عن هذه المسرحية يجرنا الى الكلام عن مشكلة الشخصية عند بيراندللو (٧) . انها مشكلة فلسفية قديمة ، ولكنها تصبح مشكلة فنية حين تجد من يعانيها ويتعذب بها . وربما لا نجد بين الكتاب المحدثين من عذبته وسيطرت عليه مثل بيراندللو . كانت شخصيات ابسن متكاملة موحدة متجانسة . كان الفرد هو مدار فلسفته ، وشخصياته كالمردة تتحدى المجتمع وتقاليده ، وتنفرد بوحدتها وكبريائها ونضالها المستميت .. لن تجد هذا التجانس عند بيراندللو . انه ينظر الى الفرد فيجد شخصيته تزدوج ، وتتعدد ، وتتضاعف الى عدد لا نهاية له من الشخصيات تنكر كل منها الأخرى . انه يحطم الانسان الى ذرات ، فتتفكك الـ « أنا » بين يديه ، وتنحل الشخصية الى أدق عناصرها . لم ينقسم الانسان عنده الى اثنين أو ثلاثة . لقد تفتت الى عشرات ومئات ومئات الألوف ! « ان كلا منا ــ كما يقول ــ يعتقد انه واحد ، الا أن هذه عقيدة باطلة . ان الواحد منا لكثير .. كثير جدا .. وان فى كياننا من الشخصيات عدد ما لدينا من امكانيات الوجود .. ان علمنا من أنفسنا شيئا لم نعلم الا جانبا واحدا منها ، ولعله أن يكون أهونها شأنا .. » هنا تجد فكرة الوجه والقناع . كانت ساذجة لدى الاغريق ، فبلغ بها بيراندللو الى منتهاها . ولكن للقناع وجها آخر . فهناك قناع داخلى لا يراه غير صاحبه ، وهناك قناع خارجى لا حيلة لنا فيه . لقد نسج المجتمع خيوطه ، فما عاد الناس يميزوننا بدونه ، ولو أردنا يوما أن ننزعه لما استطعنا . هناك قوة أكبر منا تصرخ فى وجوهنا قائلة : « أنا التى ألبستك هذا القناع . عبثا تحاول أن تخلعه . انه قدرك . ولن تنزعه حتى تغيب فى قبرك » .. ويسأل كاتبنا : أنى لنا أن نجد الحقيقة الموضوعية فى هذا التيه ؟ وكيف نلتمس اليقين ؟ ان كان كل شىء نسبيا ــ لا بالنسبة لفرد ما ، بل بالقياس الى جوانب مختلفة من الفرد نفسه ــ فهل معنى هذا أننا لن نجد المطلق أبدا ؟ ! .

من مثل هذه الفكرة ينتقل بنا الى أفكار أعم ، تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع . نحن نقول : ان الكاتب « يخلق »

---

(٧) Starkie, W : Luigi Pirandello London, Murray pp. 292

الشخصية . فماذا نقصد من هذه الكلمة ؟ أى رجاء ينتظره الكاتب حين يصف شخصيات ترتجف الأرض تحت أقدامها ويزلزل كيانها صراع قتال ؟ وهذه الموجودات التى يبدعها الخيال فتتحرك وتتكلم وتبكى على خشبة المسرح .. ما علاقتها بالواقع الذى يفترض الكاتب أنها تمثله ؟ من منها الشبح ومن الحقيقة ؟ أتكون الشخصية الروائية أكثر حقيقة وأشد واقعية ؟ هل الكون المادى وهم والمسرح الذى يخلقه المؤلف هو الحقيقة ؟ أم انهما جميعا من الأوهام ولا سبيل الى هذه الحقيقة أبدا ؟ !

ان كل شىء فى « الشخصيات الست » نهب للشك (٨) . كل شخصية تنظر الى كل حدث يمر أمامها ، كما تنظر الى كل شخصية سواها نظرة مختلفة . لا يستطيع واحد منهم أن يحكم بأنه عاقل أو مجنون ، مخطىء أو على صواب . ان الـ « أنا » عند كل منهم قد تناثرت الى عدة « أنات » فهو ما يبدو في عين نفسه ، وهو أيضا ما يبدو فى أعين الناس كل على حدة . وليس هناك ضمان يؤكد ان « النسخة » التى يراها فى نفسه أصدق من « النسخ » العديدة التى يراه عليها الناس . هذا هو شك « بيرون » الفيلسوف الاغريقى القديم يعود من جديد أشد هولا ، وأفتك أثرا . يعود ليشل كل ارادة ، وفعل ، وحرية . يعود وعلى ظهره وقر القرون من عذاب الانسان وقلقه وتاريخه وتجاربه . ولكنها لا تعود لتدفعه الى العمل ، بل لتشله عنه . لا لتبردم الهوة التى يوشك أن يتردى فيها ، بل لتزيدها عمقا واتساعا . هنالك مفكرون كثيرون يسحبوننا من أيدينا الى هذه الهاوية ، (منهم كفكا وتسڤايج وفوكنر وتوماس مان .. الخ) ولكن فى طليعتهم هذا الشيخ الايطالى ذو اللحية المدببة والنظرة النافذة الحزينـــة !

لعل النتيجة الواحدة التى تنتهى اليها « الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف » وتحمل الينا بعض العزاء هى هذه : ان الشخصية الفنية لا تقل حياة عن الشخصية الواقعية . بل انها لتمتد خلال الزمن ، وتسخر بالموت ، وتتحرر من سجن القبر . أين هاملت ، ودون كيشوت ، وسانكوبانزا ، وفاوست .. الخ ؟ لن تجدهم تحت شاهد من شواهد القبور . انهم أحياء فى كل قلب . مات الكتاب والشعراء الذين أبدعوهم ولم يموتوا ، وسنموت نحن أيضا ونتركهم وراءنا .. ربما كان سبب ذلك ان الشخصية الفنية تتمتع « بذات » موحدة متكاملة لا تتمتع بها

---

(٨) Krutch, J.W. : Modernism in modern drama. New-York, p. 77-78.

شخصية تعيش فى الواقع ، أو انها مثال قد تجرد من شوائب العـــالم المحسوس (٩) .

* * *

« اننى أرى متاهة تضرب فيها أرواحنا فى دروب متشابكة لا حصر لها ، دون أن تجد سبيلا للنجاة . هناك أرى تمثال هرمس ذى الرأسين ، يضحك بوجه ويبكى بالآخر ، بل ان أحـــد الوجهين ليضحك من بكاء صاحبه » .. هذه العبارة التى صدر بها بيراندللو أحد مؤلفاته تكشف لنا عن شخصيته الأدبية . ان روحه تتيه فى دوامة الحياة ، وتتشكل من حال الى حال . انها روح السخرية التى تعلو فوق القمة ، وتطل على العالم الفانى ، وتبكى وتضحك من صراعنا الباطل . وكأن كاتبنا ملك متوج على عرش العذاب فى قصر قديم مسحور .

ان الأزمة عند بيراندللو ، كالأزمة عند الجيل الجديد من الكتاب الايطاليين فى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين (١٠) هى أزمة العصر نفسه ، عصر الصلب والقلق . انه الجيل الذى يصيح : علينا أن نتقدم دائما ، فالوقوف والسكون معناهما الاندثار والموت . انهم يسرعون نحو المستقبل بكل قوة ، ويدوسون بأقدامهم كل أثر من آثار الماضى . ومن ثم سميت حركتهم الثائرة باسم « المستقبلية » .

واذا تركنا « مارينتى » زعيم هذه الحركة جانبا ، بفوضويته ،وتطرفه، وهدمه للعالم القديم كله ، وصيحاته التى جمعت شباب العالم حوله تهيب بهم أن يبنوا المصنع ويمجدوا الآلة والارادة والفعل ، ويعكسوا هذا كله فى شعرهم ونثرهم ــ أقول اذا تركنا مارينتى جانبا وجدنا ثلاثة كتاب آخرين يمثلون هذه الحركة فى الأدب الجديد فى ايطاليا . سنجد « بابينى » أوسع الكتاب انتشارا ، تتأرجح روحه بين الايمان والكفر ، بين الله والمادة ، بين العقل والقلب . وسنجد بانزينى الكاتب المرح الذى تتردد كتاباته بين الشعر والنثر ، والعاطفة والسخرية المحببة . ولكن الكاتب الذى يمثل هذا الصراع خير تمثيل هو بيراندللو . انه أكثرهم جـــدا وأشدهم اخلاصا فى البحث عن الحقيقة . لقد أصبحت ايطاليا فى يوم من الأيام « بيراندللية » ــ ان صحت هذه النسبة ــ واصبح مسرحه منبرا يقف عليه الكاتب لينعى الأدب القديم والعالم القديم . وكلما عرضت مسرحية من مسرحياته فى ميلانو أو روما تحول المسرح الى أرض للمعركة ،

---

(٩) Hudson, L ; Life and the theatre London, Harrap, p. 34-49

(١٠) المرجع السابق . Starkie, W. : L. Pirandello

وانقسم النـــاس الى فريقين : فريق يؤيد وفريق يعارض . ويطل بيراندللو على الجميع من مقصورته ، بوجهه الحزين ، ولحيته الدقيقة المدببة ، وعينيه الناقدتين ، كأنه بوذا ، أو سقراط الحكيم ..

كانت مسرحياته ـ بما فيها من أقنعة ساخرة تخفى وراءها قلبا معذبا ـ بمثابة أجراس الخطر التى تتردد فى سمع أوربا ، وتنذرها بقرب الكارثة . انها تذكرنا بالكلمة التى قالها أحد العبيد لملك من ملوك الشرق الأقدمين وهو جالس الى مائدته ، وروحه غارقة فى أبهة الملك وجلاله : « مولاى ! تذكر أنك ستموت فى يوم من الأيام ! .. » .

* * *

ما من شىء يقدمه بيراندللو الى الانسان . انه لا يحمل رســـالة الانسان الأعلى التى بشر بها نيتشه ، أو ارادة الحياة والتطور الخلاق التى أراد « شو » أن يجعل منها عقيدة جديدة للجنس البشرى . بل ان فلسفته فى الحقيقة رد فعل لفلسفة نيتشه التى عبر عنها « داننزيو » أنبل تعبير . ان أبطال داننزيو يلبسون ثوبا رومانتيكيا شاعريا ، وينطقون بأسلوب بليغ رنان ، يلخص طريقته فى هذه الأبيات :

« ارادة وشـــهوة
كبرياء وغريـــزة
رباعية امبراطورية ! »

وبيراندللو عكس شو ودانزيو تماما . فأبطاله لا يخطر ببالهم أن يؤمنوا بشىء كالتطور الخلاق أو الانسان الأعلى ، بل لا يخطر لهم أن يؤمنوا بشىء على الاطلاق . انهم سلبيون ، عدميون ، يعرفون النهـــاية الشقية سلفا ، ويعزون أنفسهم بالتأمل الباطنى والجدل الفلسفى . انهم أقزام مريضة ، شاذة ، مشـــوهة ، يتحدثون بكلام متقطع ، ممزق ، منفعل . الانسان عنده يعانى مأساة عجزه ، وحزنه على مصيره . انه يبدو كالملاك المطرود من نعمة السماء ، يسقط فى الوحل والشر والظلام ، ويعيش حياته على ذكرى الفردوس ، ويحن الى السماء الزرقاء الصافية التى أضاعها ، ويحاول أن يغلب هذا الحنين بالتأمل البارد ، والتفلسف العقيم . الانسان عنده أشبه بجندى هزم فى أول معركة دخلها .

أبطال بيراندللو وبطلاته يحبون المنطق والجدل حبا يصل الى حـد العبادة . انهم دمى بائسة عنيدة تتشبث بأفكارها ونظرياتها ، وتذود عنها بكل ما تملك . ولنقارن موقفها بموقف أبطال « ابسن » . ان هؤلاء (نورا ، وبراند ، وربيكا وست ، وروزمر ، والدكتور ستوكمان .. الخ) رموز على صراع الانسان فى سبيل فرديته وحريته الكاملة . انهم نبلاء

فى مثاليتهم ، أوفياء لمبادئهم ، ومن أجلهـــا يطرحون تقاليد المجتمع ، ويحاولون أن يصلوا الى نطاق الثاوج التى أقام براند عليها كنيسته . وقد كشف لنا ابسن عن مأســـاة شخصياته بهذا الصراع نفسه . « فبراند » ورفاقه لا يغمضون أعينهم عن الانسانية من حولهم ، انهم يشعرون أن على الانسان أن يكافح حتى تنتصر فرديته . ولكنهم يحسون أيضا ان هذا الانتصار هو الهزيمة بعينها ، وان مصيرهم الى الهلاك والدمار . بهذا الاحساس العميق بالموت والاندحار يشمخون برءوسهم النبيلة فى وجه الموت . انهم يصارعون مشكلات أزلية ، ويحاولون أن يهدموا جبالا لا سبيل الى هدمها . وكأنهم ملاحون فى قارب ، يقاومون العاصفة والبحر ، ويعلمون انهم غارقون لا محالة .

ولكن أبطال ابسن يأسروننا برجولتهم ، ويثير فينا نضالهم اليائس احساسا بالفقدان والضياع هو جوهر الحس التراجيدى . وعلى حين تنتصر الفردية عند أبطال ابسن ، فان تشاؤم بيراندللو هو الذى ينتصر فى النهاية . نادرا ما تشق الشخصية طريقها الى المسرح لتناضل عن حريتها وفرديتها . انها تظل أبدا رمزا لآراء كاتبها ، ويظل لسانها ينطق عن نظرياته وآرائه . ابسن المتمرد العاطف يبكينا ويبكى معنا على مصير أبطاله . أما بيراندللو المتهكم الساخر فيوقعهم فى المصيدة ليضحك عليهم والدموع فى عينيه . انه يرتبهم كما يرتب الطفل عرائسه ، ويبنى لهم قصورا من الأحلام ، حتى اذا اصطدموا بالمجتمع ، وأصبحت قصورهم أطلالا وقف يطل على غبار المعركة من بعيد وكأنه يقول ، « ألم أقل لكم ان هذه هى النهاية المحتومة ! » .

لكأنى ببيراندللو يقول لابسن : « ما زال أبطالك يعيشون فى العصر الرومانتيكى ويحلقون على جناحى ڤاجنر ونيتشه ، وينشد كل منهم أن يكون الانسان الأعلى . الانسان عندك عملاق ، أما أنا فأراه قزما . لقد قلت لبجورنسن : سيكتب على شاهد قبرك : « كانت حياته خـــير أعماله » . ولو كنت مكانك لكتبت : « كانت حياته غلطة يكفر عنها كل يوم بالدمع والندم ! » الحق ان اتجاه الانسان بكليته الى تحقيق ذاته هو أقصى ما يمكن أن يبلغه من كمال . ولكن قل لى : كيف يتسنى للانسان أن يحقق ذاته وهو يتغير من يوم ليوم ، ومن لحظة لأخرى ؟ لست أومن بارادة الانسان التى لا تقهر ، لقد عشت فى القرن العشرين ، ورأيت افلاس الانسان الأعلى » .

لقد كان من سوء حظه أن عاش فى عصر تزعزعت فيه القيم والعقائد . ولم يكن من السهل عليه أن يبنى من جديد . كان عليه أولا أن يزيل

الأطلال والخرائب من الأرض ــ انه يفتش عن حل لمشكلة الوجود ، ويمنعه اخلاصه وصدقه أن يقنع بحل من الحلول اليسيرة التى يقدمها غيره . ومن ثم كانت هذه المأساة التى تكمن فى كل أعماله ، وتنبع من براءته واخلاصه وصدقه ــ وكأن رواياته جميعا مأساة واحدة من مائة فصل .

ان الدراما التى أوجدها بيراندللو دراما عقلية . وليست النزعة العقلية فى أعماله مجرد فلسفة جدلية ، ولكنها أزمة روحية ووجدانية . « يقول الناس : ان مسرحى غامض ، ويسمونه بالمسرح الذهنى . ان الدراما الحديثة تتميز عن الدراما القديمة بهذه الصفة ، الدراما القديمة ترتكز على العاطفة على حين أن الدراما الحديثة تعبر عن العقل . ان من العناصر الجديدة التى أدخلتها على الدراما الحديثة اننى أحلت العقل الى عاطفة وانفعال . كان الجمهور فيما مضى يشاهد الروايات العاطفية وحدها ، أما اليوم فهو يندفع الى المسرح ليشاهد أعمالا ذهنية خالصة ».

أنك تشاهد فى مسرح بيراندللو دمى تشبه البشر ، تحركها خيوط غليظة من المصالح والشهوات والعواطف والأحزان . بعضها يشد من قدميه ، فيظل حياته جواب آفاق ، وبعضها يجذب من يديه ، فيظل يعمل والعرق يتساقط من جبهته ، ويناضل وينتصر ويستسلم . ولكن يحدث فى أحيان نادرة أن يهبط من السماء خيط رقيق شفاف ، مغزول من ضياء الشمس والقمر ، ومن الحب والرحمة ، يجعل من هذه الدمى البشرية كائنات الهية صافية . انه يضىء جباهنا بنور الفجر ، ويصنع لقلوبنا أجنحة ، ويرينا أن فى حياتنا الانسانية شيئا الهيا وحقيقة خالدة لا تنتهى بانتهاء الرواية واسدال الستار ! .

* * *

وجد بيراندللو نفسه يعيش فى عصر معقد ، مقنع ، مصطخب ، فحاول أن يضفى عليه البساطة ، والعرى ، والصمت . ان البراءة ــ هذه الصفة البسيطة النادرة ــ تكشف لنا عن كثير من جوانبه الغامضة ، ومنها نستطيع أن نفهم أسرار فنه . فهى الصفة الغالبة على حياته كلها كما يقول زميله ماسيموبونتمبلى (١١) .

ان الروح البريئة تمتاز بأنها لا تستطيع أن تقبل أفكار الغير أو أحكامه . وحين يواجهها العالم لأول مرة ، ويمد لها يدا مملوءة بمذاهبه وحضاراته وتاريخه وفلسفاته ، تهز رأسها متعجبة ، وترفض أن تتدثر

(١١) Bontempelli, Massimo ; Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi. Roma, Bompiani, 1939 — p. 1-41.

بغطاء نسجه غيرها ، لأنها تريد أن ترى العالم على طريقتها . الأحكام الجاهزة والمبادىء السابقة لا تحرك فيها وترا . ان لها لغة خاصة بها ، بسيطة ، فطرية ، صادقة . بهذا الصدق والاخلاص تندفع الروح البريئة اندفاعا حيا الى سر الأسرار ، وتتحسس الجذور الضاربة فى طين الأرض. انها تستطيع بالهامها أن تميز بين الطبيعة والافتعال ، فى الحضارة ، والعقائد ، والتقاليد ، والفن . انها الرعشة فى قلوب الأنبياء ، والرجفة على شفاه الشعراء ، والدهشة فى عيون الأطفال . انها ثياب الانسان الحديث وأقنعته فتنزعها عن جلده ، لأن الحقيقة عارية .

واجه بيراندللو بروحه البريء عصرا أبعد ما يكون عن البراءة ، يتشدق بعظمته ، ويزهو بانتصاره . التوسع الاستعمارى فى ذروته ، والرجل الأبيض يسرق الشعوب الصفراء والسـوداء ، وينهب أرضها وذهبها وأسواقها وحريتها . والعالم فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين يشيع الرومانتيكية الى مقرها الأخير ، ويستعد لحرب جديدة .

فى أعمال بيراندللو نرى كيف تنهار الرومانتيكية الى آخر طوبة فيها . نعم ! فحيث تجد الخراب الشامل ، تجد كاتبنا يرفع الأنقاض ويحاول أن يعيد البناء من جديد .

البدء من جديد ! لنبدأ وتجارب البشرية خلف ظهورنا لا فوقها !لنبدأ كما بدأ آدم وحواء ، بطلا آخر رواية لبيراندللو لم يتمها . انهما فتى وفتاة، ينجوان من الزلزلة التى عصفت بالأرض وما عليها ، فلم يبق من حى سواهما . وعلى كاهلهما مسئولية ثقيلة : أن يبدآ سلسلة الخلق من جديد ، كما بدأها آدم وحواء فى أول الخليقة ، ويقيما حضارة الجنس البشرى على أسس جديدة ، ويكتبا تاريخا جديدا للانسان . كل أعمال بيراندللو تمهيد لهذه الزلزلة ، ومحاولة للاجابة على هذا السؤال : كيف نبدأ من جديد ؟ .

لم يبق للانسان خيار الا فى واحدة من اثنتين : الخراب الشامل أو البداية من جديد . ومن أجل أن نبدأ بأمانة فعلينا أن ننظر فى أنفسنا وفيما حولنا نظرة صادقة ، وأن ندرك مدى ما وصل اليه ضمير الانسان ، ونستفيد من التجارب التى اختزنتها ذاكرة البشر . نعم ! يجب أن نعترف بأخطائنا ، ونبكى كما يبكى الطفل المذنب ، فقد نستحق الغفران ، وقد نستطيع أن نقيم بناء جديدا ، نظيفا من الدم والوحل .

لم يحاول بيراندللو أن يختار شخصياته . لقد ألقى بيديه فى حشد البشر ، كما يلقى الصـياد شبكته ، فأخرجت نساء ورجالا وأطفالا ليس

بينهم من تستطيع أن تعده بطلا أو نموذجا بالمعنى القديم . انهم ناس فحسب . هم طبقة البرجوازية الصغيرة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يصورها وهى تنحل وتتفكك وتنهار . وكما أعفى نفسه من اختيارهم ، فقد أعفاها من الحكم عليهم ولم يحاول أن يفتش عن قيمة أفعالهم . انه يصورهم على ما هم عليه ، لا يتخير منهم البطل ولا القديس ولا الشاعر . لقد أراد أن يصور الانسان وحده . انه يبدو لنا وكأنه يرثى لقوانينهم وتقاليدهم ، وثيابهم المتواضعة ، وملامحهم المضحكة ، وعجزهم وتخبطهم ويأسهم ، حتى كأنهم مخلوقات سوتها يد الصانع العظيم منذ لحظة من المادة الأولى ، أو دمى خرجت من ظلمة العدم الى نور المسرح إقبل أن تعرف أدوارها المحتومة . انهم حشد هائل كما قلت ، لم يزل خاليا من الارادة والقدرة على الفعل ، وادراك المصير .

ولكن بيراندللو يتجه اليهم فى حنان لا مزيد عليه ، ويمد اليهم يده ، ويسألهم ــ وكأنه « بوذا » هذا العصر ورسوله ــ ماذا أعطوكم ليساعدوكم على الحياة ؟ أى عقيدة تتمسكون بها ؟ الدين ؟ لقد نبذه القرن الثامن عشر كما نبذه فولتير . الفلسفة ؟ ان المذاهب تنكر بعضها بعضا . الأدب ؟ ان الرومانتيكية تنبح فى وجه الكلاسيكية ، والواقعية تريد أن تجهز على الجميع ! قال بعضهم : ان الأمل هناك ، فى عالم آخر . وقال البعض الآخر : بل لا شىء هناك ، وكل الأمل والرجاء هنا ، على هذه الأرض . ثم اكتشف فريق ثالث ان لا أمل هنا أو هناك ، فكل شىء وهم وحلم ، وكل انسان وحيد غارق فى وحـــدته ، لا يعرف شـــيئا عن غيره ، أو لا يستطيع أن يعرف أى شىء على الاطلاق .

ونظر بيراندللو فما وجد الا الفراغ والوحشة ؛ الحقيقة وهم ،والعقائد باطلة ، وكل شىء قبض الريح . لابد اذن أن نهدم كل شىء ، ليتسنى لنا أن نبنى من جديد . ان السخرية هى المعول الذى لابد منه فى هذه الحال. فالتناقض هو روحها وجوهرها . والساخر هو الذى يرى الناس يبنون بيد ما هدموه بالأخرى ــ انه أشبه ما يكون بالطفل الذى يلذ له أن يحطم قلب الانسان كما يحطم لعبته قطعا متناثرة ، ليرى كيف يعمل هذا القلب ، وكيف يضحك ، ويتألم . ولو قرأت أعمال بيراندللو وعشت فى عالم من الحجرات الضيقة ، والظهور المحنية ، والأنوار المطفأة ، والنفوس الكسيرة والصلبان المحطمة ، لخيل اليك ان هذا العالم تكفيه هزة واحدة ليتحول الى مقبرة كبيرة ! ان شخصياته تتعذب لا لأنها تريد الموت ، بل لأنها تشتاق الى مزيد من الحياة .

ان مأساة بيراندللو فى جوهرها مأساة قلبية . لم تعد مأساة الانسان فى صراعه مع آلهة الأولمب كما كانت عند الاغريق ، ولا فى صراعه مع عواطفه كما كانت على عهد الرومانتيكية الأولى (شكسبير) أو ضد مجتمع فقد الايمان بمقدساته وتقاليده ، كما هو الحال لدى الرومانتيكية الأخيرة (ابسن) . ان مأساته فى صراعه مع الفراغ والعدم المحيط به من كل جانب ، فى صراعه ليثبت أنه موجود . فى صراعه ضد الفلسفات اللامادية (بركلى) والمثالية المفرقة (الفلسفة الألمانية) التى طفت على روح العصر ، وحاول بها الانسان أن يلغى وجوده الخارجى ، وفى صراعه ضد المبشرين الجدد (فرويد والتحليل النفسى) الذين يهبطون بالانسان الى كهف رطب مظلم يسمونه باللاشعور ، وينبشون فيه عن العقد والمخاوف والذكريات الأليمة ، ويجعلون من الانسان قزما بشعا يتحكم فيه شبح الماضى ويسلبه الارادة والحرية والتفاؤل بالمستقبل ، وضد الفلسفات التى جعلت الانسان مقياس كل شىء (نسبية أينشتين وتطبيقاتها الخاطئة فى مجال الأخلاق والقيم) ، وردته الى هذه العبارة التى جعلها بيراندللو عنوانا لاحدى مسرحياته : « هكذا الأمر ، ان بدا لك أنه كذلك » . .

ان أعمال بيراندللو تعكس هذا كله وتبين أعراض المرض الذى يلزم الانسانية الفراش ، لتحتضر هناك وحيدة مهزومة . انه الطبيب الذى يقف بجانب مريضه ليسجل آلام احتضاره ساعة بساعة ، ويجهز مراسم الدفن وتشييع الجنازة . هذا المريض هو الحضارة الأوربية التى تمر بمرحلة عصيبة جعلتها تحترق بنيران حربين عالميتين ، وهو الانسان الحديث الذى يقف وحيدا تعصف به رياح القيم والمذاهب والعقائد ، وتجذبه من يديه وقدميه وشعر رأسه ! وأعمال بيراندللو محكمة رهيبة تدين العصر الحديث ، وتراجع قيمه وأحكامه وفلسفاته . وسوف يظل دائما مرآة للمرحلة التى مر بها المجتمع الأوربى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . لقد رأى فيه الشباب تعبيرا عن أفكار لم يستطيعوا أن يفصحوا عنها — واذا كانوا لم يجدوا عنده الراحة والعزاء والأمل ، فقد وجدوه يعبر عن آلامهم وآمالهم المهزومة . ولعل هذا هو السبب الذى جعله يسمى مسرحه « مسرح المرآة » ، « ان الانسان يحيا حياته ، ولكنه لا يرى نفسه . واذن فلنضع أمامه مرآة ولندعه يرى نفسه وهو يحيا حياته ، ويضطرب بعواطفه . انه اما أن يقف أمام صورته مدهوشا فاغر الفم ، واما أن يحجب عينيه بيديه لكى لا يراها ، واما أن يبصق عليها فى اشمئزاز ، أو يشد قبضته ليحطم المرآة . ان كان من الباكين

فلن يبكى ، وان كان من الضاحكين فلن يضحك . وبالجملة فستنشأ أزمة ، وهذه الأزمة هى مسرحى » ..

لا تكاد تجد كاتبا أغفل المشكلات الاجتماعية مثل بيراندللو . ان الاطار المادى يكاد يكون مفقودا من عالمه . وكأنه صنع أبطاله وأحداثه ومشاهده من مادة الأحلام . ان مأساة العامل والفلاح والجندى العائد من الحرب لا تهز وترا فى نفسه . قد تجد فى بعض انتاجه صيادين وفلاحين وعمال مناجم فقراء ، غير انه لا يلتفت الى آلامهم ، فالروح العدمية تسرى فى كل حرف يكتبه ، والمشاكل الميتافيزيقية هى شغله الوحيد ، وهى مظهر ضعفه الوحيد أيضا .

هناك دائما احساس بالفراغ ، بالعدم ، بالهوة العميقة التى لا ينظر اليها الانسان حتى يموت أو يجن . واذا كان من نصيب كل واحد منا أن ينظر الى هذه الهوة مرة فى حياته ، فيبدو ان بيراندللو لم يحول عينيه عنها . ومن ثم كانت هذه السخرية المرة حين ينظر الى الدمى والأقزام وهى تلعب وتمثل أدوارها فى قاع الهاوية ، بين الظلام والوحل والموت والشقاء . انه كالبهلوان الذى شاءت له الأقدار أن يكون فيلسوفا . انه يفكر ويجادل ويحاور على حين يتأرجح جسده على الحبل . وهو يرى الهاوية تحت بصره ، ولكنه يتغافل عنها ، ويعزى نفسه عن المصير المحتوم بألعابه وتأملاته وضحكه وتصفيق الجمهور له ! انه ينفث الشك والحيرة والتشاؤم فى كل مكان ، فنخرج من حلبته مؤمنين بأن الحياة عبث ، والواقع حلم ، والحقيقة وهم ، واننا لن نعرف شيئا خارج نطاق خيالاتنا ومدركاتنا الذهنية .

غير أن العالم الخارجى فى نهاية الأمر أقوى من كل الحجج الميتافيزيقية التى تشكك فى وجوده . وها نحن نأكل ونشرب وننام ونحب ، ونحكم على هذا العالم ، ونغير منه أيضا . ولو كان كل واحد منا « بيراندللو » لرفضنا الحياة فى اول لحظة ندرك فيها اننا أحياء . ولكن رجل الشارع الحسن الحظ لا يعرف شيئا عن بيراندللو ومأساته . أو لعل فطرته تقول له : ان بيراندللو لا يعرف شيئا عن مأساته هو . ان حكمته العريقة الطيبة الصافية لا تزال تهديه .. برغم كل ما كتب الفلاسفة والحكماء والشعراء !

قال بيراندللو ذات مرة للناقد المسرحى اليجيوبوسنتى : « يخيل لى أن هناك روحا سرمديا يملأ الكون ، وأن كل واحد منا يأخذ لنفسه جزءا صغيرا منه عند ولادته ، ويخفيه فى طيات جسده . وعندما نموت ، تتحلل

أجسادنا ، ونعيـــد الى الكون الأعظم ذلك الروح الجزئى الذى حبس فيها » (١٢) .

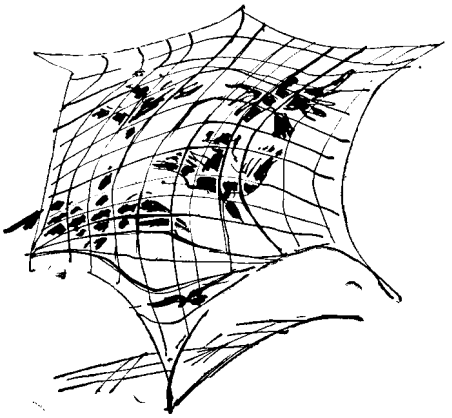
كان بيراندللو يصف حياته على هذه الأرض بأنها اقامة لا يد له فيها ، كأنما يردد صدى شاعرنا العظيم أبى العلاء .

ولقد عاش بيراندللو معيشة الراهب الزاهد ، ومات ميتة الفيلسوف الرواقى . كانت وصيته الأخيرة قبل أن يلفظ أنفاسه : « الآلة الحدباء بعجلاتها ، والحصان ، والسائق ، وكفى .. » لا جنازة ، ولا موكب ، ولا احتفال ، وكأنه يردد ما قاله شاعر يونانى مجهول :

لا تضعوا باقات الورد على قبرى الحجرى
ولا تشعلوا النيران ،
سوف تكلفون أنفسكم بغير طائل .
أكرمونى ـ ان شئتم ـ ما دمت حيا
أما أن تبللوا بقايا عظامى برحيق الكروم
فلن يكون منه الا الوحل
والميت ـ بعد ـ لا يشرب ..

---

(١٢) Possenti, E. : Guida al teatro : Milano, Academia, 1949. p. 181-193.



هاجون

مدينة الذهب

هل تزدهر أم تندثر؟

المواكب تتوالى على المسرح لتهتف بصوت واحد :

« نحن لا نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدا » .
هكذا تنتهى هذه الأوبرا المبكرة من أعمال برخت . ولكن كيف تبدأ ؟
اللوحة الأولى تصور لنا كيف أسست « مدينة الذهب ماهاجونى » .
فنحن نرى على المسرح ثلاثة أشخاص هم ڤيللى المدعى العام ، وموسى صاحب الأقانيم الثلاثة ، والأرملة بيجبيك ، تتوقف عربة نقل قديمة فى منطقة جرداء . انهم لا يستطيعون أن يواصلوا السير ، فأمامهم الصحراء الشاسعة ، ووراءهم رجال المرور الذين يتعقبونهم . غير أن الساحل غير بعيد ، وهناك يعمل رجال يستخرجون منه الذهب . فليقيموا اذن فى هذا المكان ليستخرجوا الذهب من جيوب الرجال ! ان الأرملة تقدم الاقتراح وتقول :

لذلك دعونا نؤسس هنا مدينة
ونسميها مدينة ماهاجونى
أى مدينة الشباك !
ينبغى أن تكون كالشبكة
التى تطرح لصيد الطيور
فى كل مكان عمل وشقاء
أما هنا فسوف يكون المرح .
ذلك لأن الرجال يشتهون
أن يتجنبوا العذاب ويستبيحوا كل شىء
هذا هو سر الذهب .

وتمضى الأرملة فى وصف المدينة التى تتصورها ، والتجارة التى ستربح منها . فهناك الچن والويسكى ، والبنات والفلمان ، والأسبوع سبعة أيام بلا عمل ، والرجال يجلسون كسالى بجانب الجدران ، يدخنون وينتظرون مغرب النهار ، وقد يتصارعون ويتشاجرون ، ولكنه شجار الأصدقاء . فلينصبوا خيمتهم اذن ، وليرفعوا فوقها علما ينبه السفن القادمة من ساحل الذهب ، وليضعوا مائدة البار تحت شجرة المطاط ، وليكن مركزها الذى تجتمع حوله هو « فندق الرجل الغنى » .

ويوافق الرجلان على تأسيس المدينة الجديدة ، مدينة الذهب والفرائز والأحلام ، وجنة الخمر والسعادة الصاخبة التى يهرب اليها المتعبون من كل جهة ، لأن الشر قد انتشر فى كل مكان ، والرحمة والأخوة اختفيا من الأرض ، ولم يعد هناك شيء يمكن أن يتمسك به الانسان .

وسرعان ماتنمو المدينة الجديدة . فما هى الا أسابيع قليلة حتى يهاجر اليها « أسماك القرش » . انهم « جنى » ومعها ست عاهرات ، يغنين بالانجليزية « أغنية ألاباما » ، مؤكدين فيها أن « السيدات » لا يستغنين عن الرجال والدولارات ، والا هلكن كما تهلك الحيوانات ،

أوه ، أرنا الطريق الى أقرب بار
أوه ، لا تسأل لماذا ، أوه ، لا تسأل لماذا ؟
لأننا يجب أن نجد أقرب بار
لأننا ان لم نجد أقرب بار
أقول لك لابد أن نموت ، أقول لك لابد أن نموت !

أوه يا قمر ألاباما
يجب أن نقول الآن « جود باى »
فقدنا العجوز الطيبة ماما
أوه ! أنت تعرف لماذا .

وتمضى الأغنية على هذا النحو فى المقطوعتين التاليتين ، ويحل أقرب غلام (أو أقرب فتاة) وأقرب دولار محل أقرب بار . وشيئا فشيئا تجذب المدينة رجال المدن الأخرى حيث « الضجة كبيرة » ولا شيء غير الاضطراب والنزاع ، ولا شيء يمكن أن يتمسك به الانسان . وتنتشر أخبار « مدينة الجنة » بين المدن القديمة التى يصفها أحد سكانها بقوله :

تحتها بالوعـــات
لا شيء فيهـــا
وفوقها دخـــان
ما زلنا نعيش فيها
لم نتمتع بشيء
سنفنى سريعا
وعلى مهل ستفنى هى أيضا

فلا تمر سنوات قليلة ــ كما تقول لنا اللوحة الرابعة ــ حتى تزحف مواكب الساخطين من كل القارات الى مدينة الذهب ماهوجانى . وبين هؤلاء الساخطين باول أكرمان وياكوب شميت وهينريش ميرج ويوسف ليتنر ، وهو الذى يدعونه ذئب الاسكا « جو » . انهم ينشدون معا أغنية « هيا الى ماهاجونى » فالمدينة تبدو لهم جديرة بالحياة فيها ، لأن هواءها رطب ومنعش ولأن فيها لحم خيول ولحم نساء ، وويسكى وموائد قمار ، ولأن هناك سلطة لحم طازجة وما من أحد يلقى بالأوامر والتعليمات ، ولأن مرض الزهرى الذى يحملونه معهم سيشفون منه هناك .

وهكذا يهتفون معا قائلين :

يا أيها القمر الأخضر الجميل فى ألاباما
أنر لنا الطريق !
فلدينا اليوم هنـــــا
تحت القميص أوراق بنكنوت
لضحكة كبيرة
من فمك الغبى الكبير .

وينزل الرجال الأربعة الى ميناء ماهاجونى فتستقبلهم الأرملة بيجبيك مرحبة ، وتعرض عليهم كل المتع الممكنة وفى مقدمتها النساء . ويحتاج الأمر الى شىء من الفصال ، وتضطر التاجرة النشيطة الى تخفيض أسعارها مرتين حتى ترضى الزبائن العائدين من الاسكا ، فى جيوبهم ذهب ، وفى عظامهم برد الشتاء . ويتم الاتفاق بعد مساومة لا تطول ؛ فالعائدون من الاسكا يدفعون فورا ، ولا يصح أن تبخل عليهم التاجرة بشىء . ويهم الأربعة بالاتجاه الى المدينة فيلفت أنظارهم رجال يحملون حقائبهم فى طريقهم الى الميناء لانتظار السفينة التى تقلع بهم . ويقول أحدهم ان شيئا لابد أن يكون فاسدا فى المدينة ، والا ما تركها هؤلاء المسافرون . ولكن الأرملة تخفض أسعارها للمرة الثالثة ، وجينى تغنى مع العاهرات الست طالبة من باول أن يجلس على ركبتها ويشرب من كأسها ، فيصمم الرجال الأربعة على الذهاب الى ماهاجونى !

وتعلن اللوحة السابعة أن للمشروعات الكبرى أزماتها ، كما تعرض تعليمات الاخراج احصائية بالجرائم التى ترتكب فى ماهاجونى وبحالة الأسعار فيها . ويؤكد ڤيللى وموسى أن تجارة المدينة لم تحقق الربح المنتظر منها ، تشكو الأرملة بيجبيك من قسوة الحياة عليها : لو كان لدينا المال ، ما احتجنا أن نخاف من رجال المرور الذين يبحثون عنا .

كذلك تخيب آمال باول أكرمان ويعلن عن عزمه على الرحيل من المدينة . لقد رأى لوحة كتب عليها : « ممنوع هنا » . لقد سئم المتع التى تقدمها له المدينة ؛ سئم الشراب الرخيص ، والتدخين ، والنوم ، والسباحة ، وسئم الهدوء الذى يسود فيها ، والحياة البسيطة والطبيعة العظيمة ! ولكن زملاءه يفلحون فى اقناعه بالعودة معهم الى المدينة . وحين يدخل معهم « فندق الرجل الغنى » تعاوده نوبة الغضب ويطلق مسدسه فى الهواء ويتذكر السنين السبعة التى قضاها فى ألاسكا ، والأشجار التى قطعها فى الغابات ، والمال الذى جمعه والبرد الذى تحمله لكى يأتى الى ماهاجونى ، التى لا يعجبه فيها شىء :

آه ، فى مدينتكم ماهاجونى
لن يسعد انسان ،
لأن الهدوء فيها شديد ،
والانسجام كامـــــل
ولأن فيها أشياء كثيرة
يمكن أن يعتمد عليها الانسان .

وتطفأ الأنوار قبل أن يتسبب باول فى وقوع كارثة . غير أن كارثة أخـــرى تنتظرنا فى اللوحة العاشرة . فها هى ذى لافتة كتب عليهـــا « طيفون » ! وأخرى كتب عليها « اعصار يتحرك فى اتجاه ماهاجونى » . ويئن الجميع باكين :

آه ، يا للحدث المخيف !
مدينة البهجة سوف تهدم
الأعاصير فوق الجبال
والموت يبرز من أعماق المياه
آه ، يا للحدث المخيف !
آه ، يا للقدر القاسى !
أين الحائط الذى يخفينى ؟
أين الكهف الذى يؤوينى ؟
آه ، يا للحدث المخيف !
آه ، يا للقدر القاسى !

غير ان ليلة الرعب الهائل تتمخض عن حادث سعيد . فها هو ذا حطاب بسيط ، اسمه باول أكرمان ، قد توصل الى اكتشاف قوانين السعادة

البشرية ! ان الرجال الأربعة الذين نعرفهم يجلسون على الأرض ويسندون ظهورهم يائسين الى الجدار وتجلس معهم العاهرة جينى والأرملة بيجبيك . الجميع فى ليلة الاعصار يتوقعون الكارثة بين لحظة وأخرى ، وباول أكرمان يضحك وحده ضحكته المجلجلة . وبينما تسير مواكب العابرين خلف الجدار وهى تغنى أغنية تبعث على الشجاعة والايمان :

شدوا قامتكم ، لا تخافوا
أيها الاخوة ، ان انطفأ النور الأرضى
فلا تجزعوا
وهل تنفع الشكوى
لمن ينازل الاعصار ؟

ونجد الحطاب البسيط يعلن اكتشافه الخطير الذى يتحدى به زملاءه المهزومين والمستسلمين ! انه يؤكد ان الانسان اذا أراد أن يمزح صار أشد رعبا من الطيفون والاعصار . وتؤيده الأرملة فتقول هذه الكلمات التى تذكرنا بأبيات مشهورة فى أنتيجونا لسوفوكليس :

شرير هو الاعصار
وشر منه الطيفون
وأشدهما شرا الانسان !

ويرفض باول أن يدخن وينسى ، فقد أقسم أن يغنى فى ليلة الاعصار ليثبت أن الانسان لا يقل عنه رعبا . ان الأوامر والنواهى التى امتلأت بها ماهاجونى لم تدع مكانا للسعادة . ولذلك فهو يبشر بدستور جديد يبيح للانسان أن يفعل كل شىء ، ما دام الموت ينتظره فى النهاية كما ينتظر أى حيوان !

لا تستسلموا للاغـــراء
فما من معـــــاد
النهار ينتظر على الأبواب
تستطيعون أن تحسوا ريح المساء
لن يعود بعد الآن صباح .

لا تخدعـــــوا أنفسكم
بأن الحيـــــاة قليلة .
أجرعوا كأســـها كاملة

فهى لن تغنيكم
عندما تضطرون الى تركها .

لا تعـــــزوا أنفسكم
بأن وقتكم ضيق
دعوا الأموات يتعفنون
فالحياة أعظم ما تكون
ولم تعد على أهبة الاستعداد .
لا تستسلموا لمن يغرونكم
على السخرة والاستغلال
ماذا يمكن أن ينال الخوف منكم ؟
انكم تموتون مع الحيوانات
ولا شيء يأتى بعد الممات !

ثم يخطو الى مقدمة المسرح ليعلن انجيل الفردية ويقول :

ان كان هنـــاك شيء
تستطيع بالمال أن تحصل عليه
فاغتصب المـــال .
ان مر بك أحد ومعه مال
فاضربه على رأسه وخذ ماله
يجوز لك أن تفعل هذا !
ان أردت أن تسكن
فادخـــل بيتـــا
واضطجع فى سرير
اذا دخلت سيدة البيت عليك
فآوها فى الفراش
اذا انهال السقف عليك ، فانصرف
يجوز لك أن تفعل هذا .
ان كانت هناك فكرة
لا تعـــــرفها
ففكر فى الفكرة
واذا كلفتك مالك
أو كلفتك بيتـــك

ففكر فيها ، فكر فيها
يجوز لك أن تفعل هذا
لصالح النظـــــام
لخـــــير الدولة
لأجل مستقبل الانسانية
لأجل مصلحتك أنت
يجوز لك أن تفعل هذا .

وهنا تضيف تعليمات الاخـــراج أن الجميع يقفون تحية لباول ، ويرفعون قبعاتهم عن رءوسهم ، ويرجع باول خطوات الى الوراء ليتلقى تهانيهم !

من هذه اللحظة يصبح كل شيء فى المدينة مباحا ، لأن الاعصـــار يمكن أن يهب عليها فى كل يوم . ويغنى الحطابون الأربعة ، لمجرد أن الغناء ممنوع فى ليلة الخطر . ويقف باول مرة أخرى ليلقى هـــذه الموعظة :

لأنه كما يوسد الانسان نفسه ، ينام
ما من أحد يغطيه ،
واذا داس أحد فانه أنا
واذا ديس أحد ، فانه أنت .

ليفعل الرجال اذن ما يشاءون . فما دام الاعصار يهددهم ، فليكونوا اعصـــارا ، وما دام المال فى جيوبهم فليحطموا الوصايا والقوانين ، وليمرحوا ويستبيحوا لأنفسهم كل محظور . وتظل مكبرات الصوت تعلن عن المدن التى يدمرها الاعصار وهو فى طريقه الى ماهاجونى ، ويظل باول يهتف بالناس أن يفعلوا كل محرم ، قبل أن يفعله الاعصار . ولكن الاعصار يتجنب المدينة فى اللحظة الأخيرة ، ومن هذه اللحظة أيضا يصبح شعار سكانها : « يمكنك أن تفعل ما تشاء » .

ويمر العام على المدينة فتزداد تجارتها ازدهارا ، ويقبل الناس على متع الأكل والحب والعاب البوكس . ويصبح المبدأ الذى تسير عليه حياتهم هو ما تعبر عنه الجوقة حين يقول :

أولا ـ لا تنسوا ـ يأتى الطعام
ثانيا ـ يأتى الجماع ،
ثالثا ـ لا تنسوا البوكس ،

رابعا ـ الشرب ، كما يقول العقد .
المهم أن تلاحظوا جيدا .
ان كل انسان هنا من حقه أن يفعل ما يشاء

وتتعاقب المشاهد الأربعة التالية لتبين لنا كيف يقبل الرجـــال الأربعة على هذه المتع ، وأى ثمرة يجنونها من ورائها . ففى المشهد الأول نرى كيف يموت ياكوب النهم بعد أن يفترس عجلا بأكمله ! وفى المشهد الثانى نستمع الى حوار بين جينى وباول نفهم منه أن الحب كأى بضاعة أخرى يشترى ويباع . ويمر الموكب الذى رأيناه من قبل ليعلن الحريات الأربعة من جديد ، ونسمع أن الانسان يمكنه أن يفعل كل ما يشاء ، ولكن بشرط واحد ، هو أن يكون لديه المال .

ويأتى المشهد الثالث ليعرض علينا مباراة البوكس التى ستدور بين موسى وجو الذى يسمونه ذئب الاسكا . وهى مباراة يراهن فيها المتفرجون على الكسب والخسارة وتنتهى بموت « ذئب الاسكا » الذى يرفض صديقاه هنريش وباول ـ برغم كل ذكريات البرد والشتاء فى الاسكا ـ أن يراهنا عليه . غير أن الحرية ليست بلا حدود . فها هو ذا المشهد الرابع يعرض علينا كيف تصيب الحظاب البسيط باول أكرمان نوبة كرم مفاجئة تجعله يدعو أصحابه جميعا الى الشراب . فالكئوس تدور فى فندق الرجل الغنى على رجال ماهاجونى الذين يغنون :

فى البحر .. وعلى اليابسة
تنزع عن الناس جلودهم
ويبيعـــــون جلودهم
لأن الجلود توزن فى كل الأوقات بالدولار .

لكن الأرملة بيجبيك المتيقظة لتجارتها لا يعجبها الحال ، فتقطع أغنية الجلود قائلة : « والآن ادفعوا الحساب يا سادتى » . ولكن باول لا يملك شيئا . انه يميل على جينى ليحرضها على الفرار معه ، ويحاول على مائدة الشراب أن يقود سفينة فى عرض البحر ليصرف الأنظار عنه ولكن بلا فائدة . وحين يكتشف الجميع أنه مفلس ينفضون عنه . وتبرر جينى موقفها معه فتنشد الأغنية التى عرفناها : لأنه كما يوسد الانسان نفسه ، ينام ، فكل امرىء لا يكترث الا بنفسه . ويقف موسى كالوحش الذى يحمى القانون ليعلن جريمة باول البشعة فيقول :

هاللو ، أيها الناس ،
ها هو رجل يقف أمامكم

لا يستطيع أن يدفع الحساب
وقاحة ، وغباء ، ورذيلة ،
وأسوأ من هذا كله : الافلاس !

ماذا يكون الجزاء ؟ الشنق بالطبع .

وهكذا يقدم باول الى محكمة ليست أسوأ من غيرها من المحاكم . ويتولى موسى مهمة المدعى ، وتجلس بيجبيك على منصة القضاء ، ويقوم فيللى بالدفاع . وتعرض أولا قضية « توبى هيجنز » المتهم بالقتل العمد . ويتحمس موسى فى بيان التهم ، ولكنه يختمها بطلب البراءة ، بعد أن أفهم المتهم القاضية بيجبيك بالاشارة انه سيدفع للمحكمة رشوة ضخمة . واذ تسأل المحكمة عن الأضرار التى أصابت المجنى عليه فلا يستطيع المقتول بالطبع أن يجيب تعلن المحكمة براءة المتهم .

ثم تنظر قضية باول . ويستنجد هذا بصديقه هنريش ويستحلفه بالسنوات السبع التى أمضاها معه فى برد الاسكا أن يقرضه مائة دولار ، فيرد عليه قائلا : باول ، أنت من الناحية الانسانية قريب منى ، ولكن المال شىء آخر . وتوجه تهمة الامتناع عن دفع الحساب الى باول ، وتعلن الارملة بيجبيك ومعها موسى وفيللى أنهم المجنى عليهم . ثم يصدر الحكم ، أو بالأحرى تصدر الأحكام على تهم قديمة اكتشفتها المحكمة فجأة ، فهو يستحق الحبس يومين بتهمة القتل غير المباشر لصديقه ذئب الاسكا فى حلقة البوكس ، والحرمان من شرفه لمدة سنتين للازعاج الذى سببه فى ليلة الاعصار ، والسجن أربع سنوات مع وقف التنفيذ لافساده الفتاة جينى ، وعشر سنوات لانشاده اغانى ممنوعة فى تلك الليلة الرهيبة . أما العجز عن دفع الحساب فهو يستحق عليه الموت . وهكذا تعلن القاضية بيجبيك :

ولكن لأنك لم تدفع لى حساب ثلاث زجاجات ويسكى
ولا ثمن الخبز الذى أكلته معها
فسوف يحكم عليك بالموت ، يا باول اكرمان

وتقف القاضية والمدعى والدفاع ليقولوا معا وسط عاطفة من التصفيق :

بسبب الافلاس
الذى يعد أعظم الجرائم
التى ترتكب على وجه الأرض

وتأتى اللوحة التاسعة عشر لتقدم لنا تنفيذ الحكم بالاعدام . ويلاحظ برخت فى عنوان هذه اللوحة « ان هناك كثيرين يمكن أن يؤذيهم منظر الاعدام . غير انهم أيضا فى راينا لن يقبلوا دفع الحساب عنه . الى هذا الحد بلغ احترام المال فى عصرنا » . ويبدأ المشهد بوداع مؤثر بين باول وجينى يؤكد فيه كل منهما انه أمضى مع صاحبه أياما جميلة . ويتجه باول مع صديقه هنريش الى مكان التنفيذ ، وتمر جوقة الرجال التى تعيـــد اغنيتها الساخرة عن الحريات الأربع : « لا تنسوا ، أولا يأتى الطعام .. الخ » ويسأل باول فى دهشة ان كان سيعدم حقا ، فتؤكد بيجبيك قائلة ان هذا هو المعتاد . ويعود باول ليسأل : الا تعرفون أن هناك الها ؟ فيجيبونه على سؤاله بتمثيل مشهد عن الله فى ماهاجونى ، بعد أن ينصحوه بالجلوس على الكرسى الكهربائى . ويبدأ أربعة رجال فى تمثيل المشهد الذى يحكى كيف هبط الرب الى ماهاجونى ليلعن سكانها المذنبين ويلقى بهم فى الجحيم فيرفض الرجال أن يذهبوا اليه لأن حياتهم على الأرض كانت جحيما فى جحيم :

لا يحرك أحد قدمه الآن !
ليضرب الجميع عن العمل
لن تستطيع أن تجذبنا من شعورنا الى الجحيم
لأننا كنا دائما فى الجحيم
نظروا الى الله ، رجال ماهاجونى .
قالوا لا ، رجال ماهاجونى .

وينتهى تمثيل المشهد فيعرف باول أكرمان أنه حين جاء الى هذه المدينة ليشترى البهجة بالمال ، كان يســـير بنفسه الى نهايتـــه . ها هو ذا يجلس الآن على كرسى الاعدام وليس فى يديه شىء . كان يقول ان على كل انسان أن يقتطع اللحم الذى يعجبه بالسكين التى تعجبه . ولكن اللحم كان فاسدا ، والبهجة التى اشتراها لم تكن بهجة حقيقية ، والحرية لا شأن لها بالحرية . لقد أكل فلم يشبع ، وشرب فلم يرتو . وهو الآن يطلب أن يسقوه كوب ماء . ولكن موسى يضع الخوذة على راسه ويعلن أن كل شىء قد انتهى .

وتأتى اللوحة الأخيرة فنقرأ فى عنوانها : « وفى ظل الاضطراب المتزايد والغلاء والعداوة التى أعلنها الجميع على الجميع تتظاهر فى الأسابيع الأخيرة من حياة مدينة الشباك مواكب الذين لم يقض عليهم بعد ، من أجل مثلهم العليا ، دون أن يتعلموا » . ونجد فى خلفية المسرح لوحات تمثل المدينة وهم تحترق . ثم تتوالى مواكب المتظاهرين التى

تتداخل فى بعضها ويتصارع بعضها مع بعض . ويمر الموكب الأول بقيادة بيجبيك وموسى وفيللى حاملا لافتة كتب عليها : « من أجل الغلاء . من أجل صراع الجميع ضد الجميع » ـ « من أجل استمرار العصر الذهبى » . ويفسر المتظاهرون هذه الشعارات بقولهم :

ذلك أن ماهاجونى الجميلة
تملك كل شىء ، ما دمتم تملكون المال .
عندئذ يوجد كل شىء
لأن كل شىء يشترى بالمال
ولأنه لا يوجد شىء ، يعجز الانسان عن شرائه

ويتظاهر الموكب التالى من أجل الملكية ، ومن أجل نزع ملكية الغير ، والتوزيع العادل للخيرات السماوية ، والتوزيع الظالم للخيرات الأرضية ، والحب الذى يمكن شراؤه بالمال ، والفوضى الطبيعية للأشياء ، واستمرار العصر الذهبى ، ويغنى المتظاهرون :

نحن لا نحتاج الاعصار
نحن لا نحتاج الطيفون
فما يحدثه من رعب
نستطيع ان نحدثه بانفسنا

أما الموكب الثالث فيحمل شعارات تقول : « من أجـــل حرية الأغنياء ، والشجاعة ضد العزل من السلاح ، وشرف السفاحين ، وعظمة القذارة ، وخلود الحقارة ، وبقاء العصر الذهبى » .

وينشد المتظاهرون الأغنية التى نعرفها : « لأنه كما يوسد الانسان نفسه ينام » . ويتبعهم الموكب الأول فيؤكد المتظاهرون من جديد أن من يملك المال يجد كل شىء فى ماهاجونى ، وأن المال هو الشىء الوحيـــد الذى يمكن أن يتمسك به الانسان . ويلحق بهم الموكب الثالث ، فلا يلبث أن يتحول الى جنازة على الطريقة الأمريكية ، ينشد فيها المتظاهرون على روح باول اكرمان ، ضحية المجتمع الفوضوى .

وتشارك فى الجنازة مجموعة من الفتيات تحملن مخدات وضعت عليها ساعة المرحوم ومسدسه ودفتر شيكاته كما يعلق قميصه على عصا طويلة ويغنين فى صوت رقيق : « آه يا قمر الاباما ، لابد الآن أن نقول جود باى ، فقدنا العجوز العزيزة ماما ، ولابد أن نجد الدولارات . أوه ، أنت تعرف لماذا ! » ويأتى بعدهم موكب خامس يحمل المتظاهرون

فيه جثة باول أكرمان ، ومعهم لوحة كتب عليها « من أجل العدالة » ويغنون :

نستطيع أن نحضر له الخل
أن ندلك وجهه ،
أن نحضر الكماشة ،
أن ننتزع لسانه ،
لا نستطيع أن نساعد ميتا .

أما الموكب السادس الذى تتقدمه لافتة كبيرة كتب عليها « من أجل الغباء » فهو يكمل الأغنية بقوله :

نستطيع أن نكلمه ،
أن نزعق فيـــه ،
أن نتركه راقـــدا ،
أن ناخـــذه معنا ،
لا نستطيع أن نصدر التعليمات لميت ،
نستطيع أن نغمز يده بالنقود ،
أن نحفر له قبرا
أن نحشره فيـــه
أن نهيل عليه التراب ،
لا نستطيع أن نساعد ميتا » .

ثم يأتى الموكب السابع على أثره ، يحمل أفراده لافتة كتب عليها :

نستطيع أن نتكلم عن عصوره المجيدة ،
أن ننسى عصره المجيد ،
لا نستطيع أن نساعد ميتا .

وتتوالى المواكب واحدا بعد الآخر ، تتداخل فى بعضها ويصارع بعضها البعض ، ليرتفع منها صوت طويل بائس لا مبدأ له ولا نهاية :

« نحن لا نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدا » .

* * *

تلك هى أوبرا ماهاجونى التى عرضت لأول مرة فى عام ١٩٢٧ فى الاحتفالات الموسيقية بمدينة بادن ــ بادن . أراد فيها برخت أن تكون تعبيرا مسرحيا عن الفوضى السائدة فى المجتمع الرأسمالى الذى يؤله المال ويجعله مقياسا لكل قيمة ويرد اليه كل العلاقات الانسانية . وقد بناها

على مجموعة من الأغانى التى سماها « أغانى ماهاجونى » ونشرها فى ديوان شعره « تبتلات البيت » . كانت هذه الأغانى محاولة شعرية لتصوير الصراع المخيف فى المجتمعات الرأسمالية على نحو أسطورى وبدائى ، لا يخلو مع ذلك من الفن . فالأغنية الثانية منها تصور لنا كيف تنزع جلود الناس جميعا فى البحر وعلى اليابسة ، وكيف يبيع الناس جلودهم ما دامت توزن بالمال . ثم يهبط الاله فى الأغنية التالية الى المدينة الملعونة ليقذف بسكانها الى الجحيم فيرفضون قائلين : لقد كنا نعيش دائما فى الجحيم ! فالحياة فى ظل هذا المجتمع الذى يتقاتل فيه المستغلون والمستغلون يفترسون بعضهم فى سبيل الصنم الذهبى الأكبر ، لابد أن تكون أسوأ من الحياة فى الجحيم . وتأتى آخر هذه الأغانى وهى « أغنية بيناريس » فتنبئنا بأن هذه المدينة الملعونة قد عوقبت ودمرها الزلزال . هذه الزلزلة الأخيرة ، هذه الكارثة الاجتماعية التى لابد أن ينتهى اليها مجتمع من الذئاب يفترس فيه الجميع الجميع ، كانت كذلك موضوعا للقصيدة المشهورة التى ختم بها برخت « تبتلات البيت » وأقصد بها قصيدة « برتولد برخت المسكين » . انه يقول فيها :

فى الزلازل القادمة ،
أرجو ألا أدع سيجارى ينطفىء ،
لأن طعمه مر
أنا بيرتولت برخت المسكين ،
حملتنى أمى من الغابات السوداء
والقت بى فى مدائن الأسفلت
من زمن بعيد .

وجاءت الأوبرا فتناولت هذا الموضوع نفسه وتوسعت فيه وأكدته بلافتات يحملها المغنون والممثلون عليها عبارات تصور الاستغلال والاضطراب والفوضى الشاملة التى يعيش فيها المجتمع الرأسمالى .

هى اذن محاولة للتعبير عن الفوضى السائدة فى المجتمع الرأسمالى . وهى فى أساسها فوضى اقتصادية وسياسية ترجع الى اضطراب علاقات الانتاج ، وافتقارها فى ظل ذلك المجتمع الى التخطيط العلمى الذى يحسب حساب الطلب والتوزيع ، فينتهى بالضرورة الى التنافس المروع وتحكم الانتاج فى المنتج ، واستغلال صاحب العمل للعامل . فالأزمة التى تنشب فى ماهاجونى مدينة الذهب والمشروعات الفردية هى نفس الأزمة التى تتعرض لها مجتمعات المال والاستغلال . ان رجال ماهاجونى يكتشفون

المبدأ المسلم به فى المجتمع الرأسمالى حين تفاجئهم الكارثة الطبيعية ويتهدد مدينتهم الاعصار . انهم يكتشفون أن كل شيء مباح من أجل المـــال ويعرفون أنه لا ينبغى أن يكون هناك شيء ممنوع . ان المـــال فى جيوبهم ، والموت يتربص بهم ، فهل يكون ثمة مكان للأخلاق ؟ ليس هناك اذن فرق بينهم وبين المجتمعات الرأسمالية سوى أنهم يصلون الى هذا الاكتشاف تحت الحاح الكارثة المهددة ، أما مجتمعات المال والاستغلال فهى تعيشه فيه وتمارسه كل يوم .

ومن الغريب حقا أن يكتشف هذا المبدأ حطاب بسيط وينطق به عمال عاشوا سبع سنوات يقطعون الأشجار فى غابات الاسكا وثلوجها ! فهل يكونون رمزا للايين المستغلين ؟ واذا كان الأمر كذلك فكيف يتفق مع تفكيرهم أن يمارسوا مبدأ طبقه أعداؤهم من زمن طويل ؟ وكيف يقبلون على الرذائل التى اختص بها هؤلاء الرأسماليون ويتحمسون للذات المادية من نهم فى المأكل والشراب وشهوة الى اللحم والمال ؟ أم يريد برخت أن يقول لنا ان العمال قد يتمتعون فى ظل الرأسمالية ، وبخاصة حين تتوسع بالاستعمار واستغلال الشعوب ، بمتع محدودة ولكنها مؤقتة ومرهونة بازدهار رأس المال والاستعمار ؟ قد يكون الأمر كذلك . ولكن كيف يكون الرجل الميت ــ ولا شك فى أنه يرمز للرأسمالية ــ هو العامل البسيط باول أكرمان ؟ لقد أراد أن يبين لنا أن قيمة الانسان وكرامته مرتبطة بثروته ، وأنها تتلاشى حين يعجز عن دفع الحساب . فكيف يطبق ذلك على رجل لا يستغل أحدا ولا يملك وسيلة من وسائل الانتاج ؟ أم تراه يريد أن يجعله مثلا لكل من يملك المال ، حتى ولو كانت هـذه الملكية موقوتة بزمان محدود ؟

وليست هذه هى رذائل المجتمع الرأسمالى فحسب ، بل هناك عدد آخر من مظاهر الضعة والانحطاط يتسبب فيها المال . فهناك خيـانة الصديق لصديقه وتخليه عنه فى وقت الشدة ، لا بل تخليه عن الجزء الأفضل من ذاته ، وتنكره للوفاء والتضحية حين يتدخل المال بينهما . ومن الغريب أيضا كما لاحظ النقاد أن يفعل ذلك العمـــال المستغلون لا رجال الأعمال المستغلون (*) ! .

(*) يتفق هذا النقد مع ما يقوله أحد المتخصصين فى دراسة برخت وهو ارنست شوماخر فى كتابه عن محاولاته المسرحية من ١٩١٨ الى ١٩٣٣ ، ص ٢٦٢ ــ ٢٨٩ .

Ernst Schumacher; Die dramatischen Versuche B. Brechts 1918-1933 Berlin, Rutten & Loening, 1955, s. 262-289.

مهما يكن الأمر فقد أثارت هذه الأوبرا ثائرة المجتمع البرجوازى أكثر مما فعلت أوبرا الشحاذين أو الثلاثة قروش . فقد أحدث عرضها لأول مرة فى شهر مارس عام ١٩٣٠ فضيحة هائلة بين النقاد والمتفرجين . وحاول برخت أن يبرر الفضيحة بقوله ان منظر ياكوب النهم الذى يموت من الأكل كان أكثر ما أثار الجمهور . ذلك لأنه بين بصورة واضحة أن هناك من يموتون من التخمة ، وترك للجمهور أن يعرف بنفسه أن هناك أيضـــا من يموتون من الجـــوع . ولعل ما أثار « البرجوازية » فى الثلاثينات من هذا القرن تلك اللوحة التى تبشر بالعصر الذهبى (لعله كان يقصد العصر الذى ينتهى فيه صراع الطبقات باستيلاء طبقة العمال على الحكم) وتلك الشعارات الكثيرة التى تحملها مواكب المتظاهرين فى نهاية العرض ، وتفضح فيها جرائم الرأسمالية . انها تعلن عن صراع الجميع ضد الجميع ، والتوزيع العادل لخيرات السماء ، والتوزيع الظـــالم لخيرات الأرض ، والحب الذى يشترى بالمـــال ، والفوضى الطبيعية للأشياء ، كما تتهكم بحرية الأغنياء ، وشجاعة الجبنـــاء ، وشرف السفاحين ، وعظمة القذارة ، وخلود الحقـــارة ، وتعبر عن كثير من الأفكار والآمال التى كانت تغلى فى قلوب الاشتراكيين فى ذلك الحين ، فكيف لا تثير ثائرة الرأسماليين فى المجتمع وفى السلطة الحاكمة ؟ وكيف لا تغضب الرأسمالية لفوضى مبادئها ممثلة فى المواكب المضطربة عـلى خشبة المسرح وللرجل الميت الذى لن يستطيع أحد أن يساعده ، ولا يمكن أن يعبر عن أحد سواها ؟ كانت الأوبرا اذن تحـديا ســافرا للنظـام الاجتماعى فى ظل الرأسمالية ، وفضحا لمبادئه ومثله ، ومظاهرة اشتراكية واضحة تكاد تنقض من خشبة المسرح على المتفرجين فى الصـــــالة والألواج ! ومع أن النقاد الواقعيين لم يرضوا عن الأوبرا كل الرضا ، بل راحـــوا يتهمونها بأنها رومانتيكية وغير علمية فى تفسيرها للظواهر الاجتماعية ، الا أنهم اعترفوا بأنها حدث جديد فى « الأوبرا الملحمية » ينزع المستمع من سماء الأحلام ليصدمه بأرض الواقع ، ويحرضه على اتخاذ موقف ايجابى منه ، وينقل الأوبرا بهذا المضمون الجديد الجاد من عصر المتعة الى عصر الموقف . ولقد قوبلت الأوبرا فى عرضها الأول فى مدينة ليبزج بمظاهرات الاحتجاج والاستنكار ، ولكنها حين عرضت بعد ذلك بعام ونصف عام على مسارح برلين تلقاها الجمهور بالتصفيق . ذلك ان التناقضات الاجتماعية كانت قد أصبحت موضوعا يشغل الجميع كما كثرت الأعمال الفنية التى تعالجها وتحاول التخفيف من حدتها ، فلم يجد الجمهور فى « ماهاجونى » الا تعبيرا أدبيا مجردا عن مشكلة من مشكلات الساعة . ولعل النزعة العدمية المتشائمة التى تســـود

الأوبرا ، وروحها الغنـــائية التى تسرى فيها أنفاس الكتاب المقدس ، وشكها الميتافيزيقى العميق فى الانسانية التى راحت تتعبد طاغـــوت المال ، وافتقارها الى «الحل الايجابى» الذىكان ينتظره منها الاشتراكيون ممثلا فى ثورة « البروليتاريا » ــ كل هذا جعلها موضوع أخذ ورد ، ولفت اليها أنظار الخصوم والأنصار على السواء . لقد لاحظ الجميع هنا أنهم ازاء فنان يعانى من ظواهر اجتماعية معينة ، ويملك القـدرة على دق ناقوس الخطر للانسانية كلها ، دون أن يقيد نفسه بوصف علاج بعينه . وحين يقول رجال جاءوا من المدن العظيمة مثل هذه الكلمات :

تحت مدننا بالوعات ،
لا شىء فيها ، وفوقها دخان .
ما زلنا نعيش فيها ، لم نتمتع بشىء .
سنفنى سريعا ، وعلى مهل
ستفنى هى أيضا .

فانه يخاطب انسان العصر ، ويحرك احساسه بالمصـير المشترك ، وليس مهما بعد ذلك أن يكون من اليمين أو من اليسار . ألم يسبق للشاعر نفسه أن عبر عن هذه القدرية المتشائمة (التى لم يتخلص منها ابدا ، على الرغم من كل الأقنعة الماكرة التى وضعها على وجهه) فى قصيدته التى سبقت الاشارة اليها حين قال عن برخت المسكين :

جلسنا ، ونحن جنس طائش ،
فى بيوت كنا نظن أنها أقوى من الفناء
(هكذا شيدنا العمائر الممتدة على جزيرة مانهاتن وأعمـدة الهواء الدقيقة عبر الأطلنطى)
لن يبقى من هذه المدن الا ما يجوس خلالها : الريح !
البيت يسعد الآكلين ، لأنهم يفرغونه مما فيه .
نحن نعرف أننا غير مخلدين .
وأن ما سيأتى بعدنا لا يستحق الذكر

ألم يدمر الاعصار ــ الذى نجت منه المدينة بأعجوبة ــ كل ما كان يظن سكانها أنه ثابت كالخلود ؟ حتى المال الذى ظنوا أنه الشىء الوحيد الذى يمكن أن يتمسك به الانسان ، عرفوا فى النهاية أنه مظهر خادع قتال ، يترك الانسان يتمتع ويشرب قليلا لينتهى به أخيرا على الكرسى الكهربائى . وهل يدهشنا بعد ذلك أن تخيب آمال كل الباحثين عن الحقيقة ، وأن يعبروا عن رأيهم على لسان ياكوب شميت قائلين :

أينما ذهبت
لا يجدى شيء .
أينما كنت
فلن تنجو بنفسك .
خير ما تفعله
أن تظل جالسا
وتنتظر النهاية .

ألم يظهر أيضا أن الحب نفسه فى مثل هذه الظروف لا يمكن أن يكون سوى وهم وسراب ؟ ان المحبين لا يدرون الى أين يذهبون . فالحياة التى عاشوها معا وظنوا أنها ستدوم لم تكن فى النهاية الا لحظة عابرة ، والشيء الذى أرادوا أن يتشبثوا به لم يكن الا عدما . وتصل مأساة القدر والتشاؤم الى ذروتها حين تؤكد اللوحات الأخيرة أن الناس فى هذا المجتمع لا تتعلم . وليس المقصود بذلك أنهم لم يتعلموا ، بل المقصود أنهم لم يموتوا بعد . وتعلو النغمة التراجيدية حين ينشد الممثلون : ستموتون مع الحيوانات جميعا ، فالنهاية المحتومة تنتظركم ، ومهما تحضرتم واغتررتم بأنفسكم فلن ترتفعوا فوق مستوى الحيوان !

وسوف نفهمنا النهاية المؤلمة التى تقول :

« لن نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدا » على أنها نهاية الرأسمالية ، أو على أنها النهاية التى تنتظر الانسانية على خلاف مذاهبها ، فلا شك أن صوت الزلزلة الأخيرة سيؤثر فى القلب قبل العقل ، ولا شك ان هذه الصورة الرهيبة ستذكرنا بصور الحساب الأخير كما رسمتها الأديان السماوية ، وبالكارثة الكونية كما عبرت عنها رؤيا يوحنا . وسترفعنا فى كلا الحالين فوق حدود الصراع المذهبى الضيق الى مأساة المصير البشرى فى عصر الذرة والقلق والانتظار الخائف المخيف .

ولست أحب أن أجعل هذه الأوبرا تعبيرا عن التشاؤم والشك والقدرية ، فقد تكون بالفعل نذيرا بانهيار عصر وبشيرا ببداية « عصر ذهبى » جديد نسمع اليوم أصوات المبشرين به فى كل مكان . ولكن المهم ان السؤال الذى بدأنا به « هل تزدهر ماهاجونى أم تندثر ؟ » سؤال لا نستطيع الآن أن نجيب عليه . فلنترك الجواب للزمن والتطور والتاريخ ! ولنحاول أن نقنع أنفسنا بأن التاريخ يكون دائما فى صف التقدم والانسان .

وداع ألبير كامي

ندر أن يحدث خبر وفاة مثل ما أحدثه نعى ألبير كامى من فجيعة فى العالم كله . فقد أعلن محبو فنه الحداد الفلسفى والروحى على الشاعر الفيلسوف النابغ ، والكاتب الأخلاقى الشجاع . وروع الشباب بفقد شاب من بينهم لم يكد يبلغ السابعة والأربعين من عمره . ويسأل الانسان نفسه : ما هى سبعة وأربعون عاما فى عمر جبل أو شجرة أو محيط ؟ بل ما هى فى عالم يتحرك فيه شيوخ الثمانين كأنهم أبناء العشرين ؟ ويعز المصاب حين يتذكر الانسان ما قاله كامى عن نفسه بتواضعه المعروف : « اننى ما زلت فى بداية أعمالى » .

ليس فى نية كاتب هذه السطور أن يسجل حزنه على الكاتب الراحل . فالحزن شىء ممل وسخيف ، وهو لن يفيد ألبير كامى ، ولن يجدينا نحن شيئا . انما هى نظرات وفاء فى بعض أعماله ، يودع بها انسانا عظيما أحبه وتعلم منه الكثير .

« يا نفسى الحبيبة لا تنزعى الى الحياة الأبدية ، بل استنفدى الممكن حتى نهايته » .

بهذه الأبيات من أغنية بندار الثالثة يقدم كامى لكتابه « أسطورة سيزيف » . فمن هو سيزيف ؟

الأسطورة اليونانية تروى لنا مأساته ، وهوميروس يقول : انه كان أحكم البشر وأشدهم ذكاء .. حكمت عليه الآلهة بأن يؤدى عملا لا جدوى منه ولا نهاية له . قدر عليه فى العالم السفلى أن يدفع صخرة هائلة الى قمة الجبل ، فاذا ما أدركت القمة انفلت الحجر من بين ذراعيه وتدحرج ساقطا الى السهل .

ان على سيزيف أن يهبط المنحدر وراء صخرته ، العرق ينساب من جبهته ، الاصرار يطل من عينيه والوجدان اليقظ يواجه مصيرا لا نجاة منه . انه يقبض على الصخرة ، يلصق وجنته عليها ، يدفعها الى أعلى الجبل من جديد ، يحتمل هذا العذاب المتكرر الخانق ويصبر عليه . أى صراع أهول من أن تكرر عملا تعرف أنه عبث ، وأى بطولة أعظم من أن تؤديه فى صمت ؟ ان سيزيف هو بطل العبث أو المحال . بطولته تواضع واحتمال وليست عملا خارقا يعجز عنه البشر . انه يعيش فى فراغ بلا سماء ، ويحيا زمنا لا عمق له ، يحتقر الآلهة ، ويكره الموت

(من بين خطاياه التى لم تغتفرها له الآلهة انه قيد الموت بالسلاسل) ، ويحب الأرض من أعماقه . سيزيف يعرف قدره ويحمله فوق كتفيه ، هذا الصخر الصامت الأجرد العنيد . انه لا يشكو ولا يستجدى الرحمة ، بل يواجه مصيره ويتحداه ــ آلهة الأسطورة ظالمون أو صامتون ، والعالم لا معنى له : تلك هى الحقيقة الوحيدة التى تضىء وجدانه . على سيزيف أن يدفع الصخرة الى آخر الزمان ، وهذا هو سر بطولته ورجولته . أما من أمل فى النجاة ؟ ليس هناك أمل ولا ينبغى أن يكون .. ان المعنى الوحيد لحياته أن يتشبث بهذه الحقيقة الواضحة القاسية : ليس للحيـــاة معنى . سيزيف قد طرح الأمل ، لكنه لم يندفع فى هوة اليأس . لأنه أقوى من صخرته ، وأعظم من قـــدره . تلك هى مأساته . ومع ذلك فسيزيف يستطيع أن يكرر الكلمة المقدسة التى قالها أوديب : « كل شىء حسن » : ان علينا أن نتصور سيزيف انسانا سعيدا !

قلنا ان « سيزيف » هو بطل المحال . ولابد لهذه الكلمة الأخيرة من تفسير . المحال هو الحقيقة المباشرة التى تجعل الانسان يقول : ان الحياة لا معنى لها . وكامى لا يريد أن يبنى على هذه الكلمة فلسفة ، ولا يدعى أنه يبشر بمذهب جديد . انه يسأل الوجود فلا يجيب ، يفتش فى أرجائه عن « الوحدة » فلا يجدها ، يبحث الفلسفات فلا يقابله جواب مقنع . الخلق اذن صامت ، لا يعبأ به . وجدران المحال تحيط به من كل جانب . هذا الشقاق المستمر بين الانسان الذى يحاول أن يفهم وبين الوجود الصامت الذى لا يبالى به ؛ التكرار اليومى البليد ، المجرد من كل خلق أو ابداع ؛ احساسنا بالغربة فى عالم كثيف كل ما فيه ينكرنا ويعادينا ولا يعبأ بنا ، يقيننا بأننا سنموت وأن المغامرة الانسانية لا جدوى من ورائها ، كل ذلك يكشف لنا عن عاطفة المحال . والوفاء لهذه الحقيقة الوحيدة التى يعرفها ــ ان صح أن نستخدم هذه الكلمة ، اذ المعرفة مستحيلة لديه ــ يدعوه الى أن يتشبث بها ويحافظ عليها . ان سيزيف الحديث يرفض العزاء ولا يخدع نفسه بالآمال .

ولكن كيف نوفق بين هذه الحقيقة التى تقول لنا ان الحياة لا معنى لها وبين حق الانسان ، بل واجبه أن يكون سعيدا ؟ أليست النتيجة المنطقية المحتومة هى أن نترك هذا العالم الذى لا معنى له ونتخلص منه بالانتحار ؟

لو كان المحال قد نتج عن تفكير فلسفى مجرد لكان الانتحار نتيجته المنطقية بلا نزاع . غير أن التحليل سيثبت لنا العكس تماما . ان المحال

لا معنى له الا بمقاومة الانسان له ورفضه اياه . والانتحار هو الرضا والقبول . فالمنتحر يقول فى نفسه : هذا العالم ينبغى أن يكون له معنى . ولقد دلتنى التجربة على انه بحالته الراهنة مجرد عن كل معنى . ولذلك فأنا أتركه بعد أن خاب أملى فيه .

وليس الانتحار بالجسد الا نوعا واحدا من أنواع الانتحار . فهناك الانتحار الفلسفى الذى يقدم عليه الفلاسفة . ولتوضيح هذا النوع من الانتحار يقوم كامى بتحليل موجز لفلسفة كير كجورد وشيستوف وهسرل وياسبرز وهيدجر ، كما يتناول فى عرضه للمحال فى الفن كافكا ودوستويفيسكى بالتحليل . انهم جميعا يقفزون القفزة التى حرمها على نفسه انسان المحال . كل ألوان الخداع لها اسم واحد هو « الأمل » . وهؤلاء الفلاسفة يتركون أرضنا الغريبة المحبوبة الفانية ويلجئون الى شىء سام أو متعال هو الهروب بعينه مهما اختلفت أسماؤه . والهروب من المحال خيانة للأرض ، للبحر ، للنور ، لشرف الانسان وأمانته ، وللحب الذى قد يكون الحقيقة الأولى فى هذا الوجود .

أساء كثير من النقاد فهم هذا الكتاب عند ظهوره (١٩٤٢) حتى جعل بعضهم من كامى نبيا يبشر باليأس والمحال ! والحق ان نعمة الكتاب والعاطفة الملتهبة التى تسوده ، وايمانه بجدارة الانسان وحقه فى السعادة ، انما تؤذن جميعا بأنه لم يكن الا خطوة أولى على طريق طويل ، وان المحال كان يحمل منذ بدايته الضرورة التى تدعو الى تجاوزه والتغلب عليه . قال كامى مرة فى عام ١٩٥١ : لو سلم المرء بأنه ما من شىء ذو معنى ، فلابد من الانتهاء الى استحالة العالم . ولكن هل صحيح ان لا معنى هناك ؟ اننى لم أر أبدا أن من الممكن البقاء على هذا الوضع . وعندما كتبت أسطورة سيزيف « كنت أفكر حينئذ فى محاولتى عن التمرد التى كتبتها فيما بعد والتى حاولت أن أعرض فيها ، بعد وصف جوانب متفرقة من عاطفة المحال ، لنواح مختلفة من الانسان المتمرد » (عنوان الكتاب الكبير الذى ظهر فى أكتوبر سنة ١٩٥١) .

المحال اذن نقطة بداية ولا يمكن أن يكون هدفا . انه فرض كما يقول الفلاسفة ، نوع من الشك المنهجى الذى نعرفه عند ديكارت . بل ان « أسطورة سيزيف » يمكن أن تعد « مقالا فى المنهج » كتب للقرن العشرين . يقول كامى : « عندما حللت عاطفة المحال فى « أسطورة سيزيف» كنت أبحث عن منهج لا عن مذهب . لقد كنت أمارس الشك المنهجى . وكنت أفتش عن هذه « اللوحة البيضاء » التى يشرع الانسان على أساسها فى البناء .

قلت ان الانسان فى المحال يفكر تفكيرا آخر . انه ، كسلفه سيزيف ، يقاومه ويتحداه ، لكنه يحافظ عليه ولا يفرط فيه ان صمت الوجـــود وغربته يزيدانه اخلاصا للحياة ، وحبا للأرض ، وارتباطا بالبشر .

دون جوان والممثل ينحدران من ســلالة سيزيف . هما نموذجان للانسان المحال فى الزمن الحديث . انهما يعانيان تجربة الحياة كأعمق اما تكون ، وفى كل تجربة يذوقان طعم الفناء ، ويتوج رأسهما مجد يعرفان انه زوال . فارس العشق الذى لا يشبع ينتقل من حسناء الى حسناء . انه وفى لكل جميلة ، وغادر مع الجميع . يجيد الاعتراف بحبه بعد كل قبلة ، وان كان يعلم ان الحب شىء عقيم دون جوان قد خلع رداءه الرومانتيكى اليائس النادم القديم . انه الآن مغامر قاس ، بارد الشعور . انه يبحث عن « الكم » لا عن « الكيف » فقد أدرك أن الحب العظيم كلمة غبية جوفاء . أن يحرز فى كل يوم نصرا ، أن يضم كل يوم صدرا جديدا ، ويعصر شفتين لم يذقهما من قبل ، ويضيف الى زاده القديم خطرا جديدا ، تلك هى مأساة دون جوان الذى نفض الحزن الملل ، وطلق الندم الخائب ، وعاش من يوم الى يوم ، وهى كذلك مأساة كل المنتصرين !

الممثل على خشبة المسرح صاحبه . مملكته هى الفنـــاء ، وعالمه الوهم ، وأرضه بضعة أشبار يتحرك عليها كل يوم ثلاث ساعات . فى كل ليلة يلبس شخصية جديدة ، ويحيا حياة أخرى ، ويقوم بدور عظيم أو حقير ، ويعرف انه فى النهاية لابد أن يموت . وفى كل ليلة يهديه هتاف الجماهير مجدا جديدا ، يعرف أنه مجد ضائع وعقيم .

كذلك الانسان فى المحال : الأخلاق عنده هى أخلاق التجربة والحياة لأجل الحياة ودائما المزيد . وذلك ما يسميه كامى بأخلاق الكم .

ان دون جوان والممثل كلاهما صورة حديثة من سيزيف السعيد .

* * *

« الوباء » هى قصة هذه المدينة الافريقية البائسة « وهران » التى يفترسها الطاعون قرابة عام . فى هذه الرواية الطويلة تتجلى حقيقة الوجود الانسانى بوصفه وجودا مع الآخرين . هنالك يعرف ســـكان وهران ومشاهد الموت تتوالى أمـــام أعينهم ، ما هو معنى التضامن . فالأيدى تتشابك ، والقلوب تفيض بالحب والرقة ، وتعرف طعم الفراق عن وجه الحبيب . لكنها تصبر على هذا الفراق وتثبت أن وفاء الانسان أقوى من خوفه من الموت . الانسان ينضم الى أخيه الانسان ، ليقهرا

المصير . أبواب المدينة موصدة ، لا نجاة . ان الدكتور ريو الذى يروى لنا تاريخ هذه المدينة البائسة هو صورة سيزيف الحديثة . انه يحتج على الخلق . ويعرف أن الوجود لا معنى له . لكنه لا يخطب ولا يعظ ولا يدعى فلسفة عميقة . انه يحارب الوجود كما هو عليه ، ويعتقد انه بذلك يسير على الطريق الموصل الى الحقيقة . لقد عود نفسه على كل شىء يجرى فى هذا العالم . شىء واحد لم يستطيع احتماله : أن يرى الناس والأطفال يموتون أمام عينيه. لقد عرف أن السماء صامتة فلم يحاول أن يرفع عينه اليها . انه ـ كسلفه سيزيف الصابر العنيد ـ يواجه الوباء فى رجولة واصرار وتواضع ، ولا يطمح لشىء آخر أكثر من أن يباشر مهنته فى أمانة ، ويشفى الجسد المعذب من مرضه . ليس ريو بطلا ولا قديسا ، بل ان هاتين الكلمتين لا معنى لهما لديه . واذا كان الوباء قد علمه شيئا فهو أن فى الانسان مما يحمل على الاعجاب به أكثر بكثير مما يدعو الى الاحتقار له .

تعلم الناس فى وهران أن يعيشوا فى جحيم الحاضر ، وأن ينسوا حلما خادعا اسمه المستقبل . تعلموا أن يخفضوا عيونهم ليثبتوها على جراحهم ، وأن يكتشفوا فى صراعهم مع الوباء حقيقة الجسد الذى يتعذب ، ويحلم ، ويشتهى ، ويتنفس ، ويعرف ـ وحده ـ ما هو العذاب الفظيع .

اختلف الناس فى أمر الوباء .

هل هو « التجريد » حين يتجسد فى صورة « الدولة » أو « الحكم » أو « المذهب » أو « الطغيان » فهو ملل خانق رهيب ؟ هل هو الاحتلال النازى يجثم على صدر فرنسا أربع سنوات طويلة ، أم هو الاحتلال المذهبى والفكرى يستعبد الناس ويسلبهم حرية نطق هذه الكلمة : لا ؟ أم هو « روتين » الوظيفة والموظفين حين يقيد الحياة بالملل ، ويغل الوجود باللوائح والقوانين ، ويصب الميلاد والموت فى نصوص وقواعد وكوبونات ؟ أم هو عقاب تنزله السماء على بنى الانسان حتى يكفروا عن خطيئتهم وتعود الخراف الضالة الى حظيرة السماء كما يقول القسيس بانيلو ؟ أم هو الحياة نفسها ولا شىء سواها ، كما يقول هذا العجوز المريض بذات الرئة الذى يقضى بقية أيامه فى الفراش ، يحصيها على حبات البازلاء التى يفرغ منها قدرا بعد آخرى فى جوفه ، ويؤكد ان الوباء لن يصيبه لأنه يعرف كيف يعيش ؟ ! أم هو هذه الشرور جميعا فى آن واحد ، وكل كارثة تحل بشعب آمن متمتع بوجدان نائم كسول ؟

تختلف آراء النـــاس كما قلت فى أمر الوباء ، وحسنا يفعلون . فالتفسير من عمل الناقد . والفكرة الخصبة وحدها هى عمل الفنان .

ان الوباء ــ برغم ما فيه من موت وتناقض وقلق ، ورغم انه هو المحال بعينه ــ قد كشف عن أنبل ما فى الانسان : الطيبة التى تطل من عينى الأم العجوز ، الصبر الصامت فى قلب ريو ، البراءة فى نفس كوتار ، الرقة والحنان فى قلوب العشاق والمحبين . الأمانة ، الرجولة : الصفاء ، الصبر ، الصمت ، السعادة : تلك بعض كلمات تتردد كثيرا فى قاموس كامى ، وتجلو بجوهرها النقى كارثة الوباء المشترك .

* * *

كانت « كاليجولا » هى أولى مسرحياته التى كتبها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ، فى هذه السن التى « يشك الانسان فيها كل شىء الا فى نفســـه » وكاليجولا طاغية يكتشف بعد موت حبيبته أو شقيقته دروزيلا ، ان العالم لا معنى له وانه قد أسىء خلقه . انه يعبر عن ذلك فى هذه الحقيقة البسيطة : الناس يموتون وهم غير سعداء . لقد استمد منه معرفته بالمحال ، فراح «ينظمه» ويذيقه ضحاياه العديدين بكل ما فى يده من بأس وسلطان . ان كاليجولا يبحث عن المحال ، عن القمر ، أو السعادة ، أو الخلود ، عن شىء ربما يكون خاليا من المعنى ، ولكنه ليس من هــذا العالم . ومع كل ضحية تسقط مضرجة فى دمائها ، يغوص كاليجولا شيئا فشيئا فى هوة من العدمية المطلقة . انه لا يعرف أن الحرية المطلقة لا تؤدى الا الى الجريمة المطلقة . لقد قلب القيم جميعا رأسا على عقب ليمارس هذه الحرية المجنونة . كاليجولا يجلس فوق قمة وحيدة من الكبرياء واليأس والاحتقار للبشر يطل من عينيه . انه ينكر الصــداقة والحب ، والخير والشر ، والمجتمع الانسانى بأكمله . وهو يسير فى هذا المنطق العدمى الى أقصى نتائجه ، ولا يدرى انه اذ يحطم كل شىء لابد أن يحطم نفسه فى النهاية . ان كاليجولا قد أنكر الآلهة كما أنكر الانسان . تلك هى غلطته الرهيبة التى جعلته يكتب مأساته بدمه . كان قبـــل أن تصرعه طعنات أعدائه يتأمل نفسه فى المرآة ــ لعله كان يطلب هناك المحال الذى لم يجده فى أى مكان من العالم ــ وها هى ضحكته القاسية تجلجل وهو يحطم المرآة ويصيح : الى التاريخ يا كاليجولا ! الى التاريخ ! ثم وهو ينتفض فى دمائه ويصرخ : ما زلت أعيش (١) .

---

(١) هناك ترجمة عربية ممتازة لمسرحية كاليجولا أعدها منذ سنوات طويلة ــ ان لم تخنى الذاكرة ــ الأستاذ رمسيس يونان .

« العادلون » (١) (١٩٤٩) مسرحية يعالج فيها كامى مشكلة الارهاب ؛ والعدالة وتحرير الانسان . ان أبطالها شهداء ديانة لا تعترف بشىء ما خلا السعادة . هم أعضاء فى منظمة ثورية تدبر اغتيال الدوق العظيم فى روسيا ، وترى فى ذلك العمل بداية تحرير ملايين العبيد والفلاحين . ان كامى هنا ــ وفى كتابه الكبير « المتمرد » ــ يسىء الظن بالأيديولوجيات جميعا ، ويعدها نظاما فكريا يستحل دماء الملايين باسم الثورة والحرية والعدالة ، ويضحى بحياة الانسان « الحاضر » فى سبيل مستقبل بعيد غامض يلفه ضباب التصوف والوهم . والشخصية الوحيدة التى تؤمن بالفكرة والمثال ايمانا أعمى لا تكاد تتمتع بشىء من عاطفة الكاتب ولا القارىء . ان ستيبان ليس من العادلين لأنه لا يعترف بالحد الذى ينبغى ألا تتعداه الثورة . ان اخوته الباقين يستنكرون أن يقتل الأطفال ، وأن يكون الارهاب وسيلتهم لتحقيق هدفهم الانسانى النبيل . كالياييف (كم يذكرنا بايڤان كرامازوف وعذابه) يصرخ فى وجه ستيبان قائلا : « .. أما أنا فأحب هؤلاء الذين يعيشون على نفس الأرض التى أعيش عليها ، وهم الذين أخصهم بتحيتى . من أجلهم أكافح ، وفى سبيلهم أرضى الموت . لن تحدثنى نفسى أن ألطم وجوه اخوتى من أجل دولة نائية لست على يقين من وجودها . لن أضيف الى الظلم القائم ظلما جديدا من أجل عدالة ميتة » . ان الشاعر الرقيق المتمرد كالياييف يكاد يستدر دموعنا . انه يحب الحياة ، ويغنى ويضحك كالأطفال ، ويموت شوقا الى حنان امرأة ، ويشعر أن السعادة حرام عليه ما بقى على الأرض انسان واحد مظلوم ، وأن الحرية سجن ما دام هناك انسان واحد منطو فى زاوية سجن صغير مجهول . تقول له دورا :

(الفصل الثالث)

دم كثير .. عنف وبطش .. ان الذين يحبون العدل من قلوبهم ليس لهم حق فى الحب . انهم يقفون مرفوعى القامة مثلى ، رؤوسهم شامخة وعيونهم جامدة النظرات . مـــاذا عسى أن يصنع الحب بهذه القلوب المتكبرة ؟ الحب يحنى الرقاب فى هوادة يا يانك أما نحن فرقابنا متصلبة .

كالياييف : ولكننا نحب شعبنا .

دورا : نحن نحبه : لا شك . حبنا له شامل ولكنه حب شقى غـير

---

(١) نشرت ترجمة عربية ممتازة « للعادلين » فى مجلة «الآداب البيروتية» منذ أكثر من عامين . وقد خصها البير كامى بمقدمة طويلة . ويؤسفنى ، لغيبتى عن الوطن ، الا أستطيع ذكر اسم المترجم الفاضل . ولعل المسرحية قد ظهرت فى سلسلة الكتب التى تتولى نشرها دار « الآداب » .

واقعى . اننا نعيش بعيدا عنه ، فى حجرات مغلقة علينا . فى عالم من نسج افكارنا . والشعب ــ هل هو ايضا يحبنا ؟ هل يعلم اننا نحبه ؟ الشعب الصامت . هذا الصمت . .

كالياييف : ولكن هذا هو جوهر الحب . أن نعطى كل ما عندنا . ان نضحى بكل شىء دون انتظار جزاء .

دورا : ربما . هذا هو الحب المطلق ، النقى ، الفرحة الوحيدة . الواقع أن هذا الحب يلتهب فى كيانى . فى بعض الأحيـــان أسأل نفسى ان كان الحب شيئا آخر غير هذا (....) آه يا يانك ! لو كان فى قدرة الانسان ، ولو ســـاعة واحدة ، أن ينسى البؤس الرهيب فى هذا العالم ، ، لكى ينطلق أخـيرا على هواه . ساعة واحدة من الأنانية ــ هل تستطيع أن تتصور هذا !

كالياييف : نعم يا دورا . هذا ما يسمى بالحنان .

دورا : أنت تعرف كل شىء يا حبيبى . . حقا ان هذا هو ما يسمى بالحنان . ولكن هل تعرفه حقا ؟ هل تحب العدالة حبا يفيض بالحنان ؟ (كالياييف يسكت) هل تحب شعبنا حب الفداء والرقة ، أم تحبه حبا يشتعل بنـــار الانتقام والسخط ؟ (كالياييف يبقى صامتا) أرأيت ؟ (تقترب منه . بصـوت خفيض) وأنا ، هل تحبنى فى حنان ؟ (كالياييف يتطلع اليها) .

كالياييف : لن يحبك أحد كما أحبك .

دورا : أعرف ، ولكن أليس من الأفضل أن تحبنى كما تحب كل الناس ؟ (....) .

كالياييف : اسكتى يا دورا .

دورا : لا . على الانسان أن يترك قلبه يتكلم ، مرة واحدة . اننى انتظر أن تنادينى أنا ، دورا . . أن تنادينى بعيدا بعيدا عن هذا العالم الذى يصمه الظلم . .

كالياييف : (فى خشونة) : اسكتى ! ان قلبى لا يحدثنى الا عنـــك ، أما اليوم (عندما يلقى القنبلة) فلا يصح أن أرتجف . .

دورا وكالياييف لا يستطيعان أن يستسلما للحب والحنان . انهما مشغولان بتدبير الثورة وتحرير شعبهما المستعبد . والاستسلام للحنان في نظرهما جريمة ما بقي على الأرض انسان واحد مظلوم . وبين هذين المستحيلين : بين التضحية بالسعادة الشخصية وبين اغتيال الدوق الكبير لتحرير الأرض الروسية وبناء الدولة المثالية يستشهد أعضاء هذه المنظمة الفريدة . ان دورا تقول : الصيف يا يانك . هل تذكره ؟ ولكن لا . هذا هو الشقاء الأبدي . نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفء لم يخلق لنا آه ! وارحمتا للعادلين !

ويجيبها كالياييف : نعم . هذا هو حظنا . الحب مستحيل .

ان كالياييف المتمرد المثالي يعرف أن للتمرد حدودا ينبغي أن يقف عندها . لقد امتنع عن القاء قنبلة في المرة الأولى حين رأى وجهين صغيرين بريئتين في عربة الدوق . ان خلاص العالم كله لا يبرر في رأيه عذاب طفل واحد . ويمر يومان ويلقي القنبلة ويقتل الدوق ، ويعرف أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يبرر جريمته ليس هو الفكرة التي لا يؤمن بها ، بل الموت الذي يواجهه مبتسما كالأطفال . « اننا نقتل لنبني عالما لا يقتل فيه أحد . نحن نقبل أن نكون مجرمين لكي تمتلىء الأرض بعـــدنا بالأبرياء » .

كالياييف يموت مرتين : مرة وهو يفتال الدوق ، وأخرى وهو يعتلي خشبة المشنقة . انه يسدد أكثر مما هو مدين به . كالياييف من الثوار النادرين الذين لم يخونوا مبادىء الثـــورة . انه يرفض أن يستجدي الرحمة أو يطلب العفو . الموت هو الوحدة الأبدية اليائسة التي تستطيع الآن أن تجمعه بدورا . « ألا يمكن لأحد أن يتصور أن كائنين زهدا في كل بهجة يربط بينهما الحب في العذاب دون أن يعرفا لهما موعدا آخر غير العذاب ؟ ألا يستطيع الانسان أن يتصور أن الحبل الواحد يمكنه أن يوحد بين هذين المخلوقين ؟ » .

هذا الحب الرهيب هو الذي يدفع دورا على القاء القنبلة الثانية ، أملا في الاتحاد مع كالياييف فوق حبل المشنقة . الموت وحده هو الذي يستطيع أن يجمع بين الضدين : بين السعادة الشخصية التي ضحيا بها فداء للآخرين ، وبين الشر الذي أقدما عليه في الجريمة ليمهدا الطريق للعدالة المقبلة !

أعضاء هذه المنظمة الفريدة متمردون مثاليون لم يعرف تاريخ التمرد لهم مثيلا فيما بعد . انهم يعانون صراعا ممزقا وحيدا ، ويظلون أبرياء

برغم كل الدماء التى أهرقوها . تمردهم النقى التعس لم يكن قد اتخذ بعـــد شكل دولة ذات جيش وبوليس ، ولا وضـــع لنفسه شعارات ، ولا تحجر فى « ايديولوجيات » تبرر القتال بالملايين . انهم يعينون للفعل حدودا ، فهو خير وعدل ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ان تعداه . الوفاء للحد والمقياس وفاء للثورة ، وتخطيه نكوص عنها ، وانهيار فى هوة من الفوضوية والعدمية المطلقة . ان «دييجو» فى مسرحية «الحصار» يصرخ كذلك قائلا : لا ! ليس هناك عدل ولكن هناك حدودا ! . انها فلسفة الحد والاعتدال التى تفسر لنا كثيرا من أسرار كامى ، وهى الفلسفة نفسها التى مجدها اليونان من قبل ، وعبروا عنها أجمل تعبير فى أخلاق أرسطو وفى مآسيهم الخالدة .

كالياييف ورفاقه وحيدون أمام أنفسهم ، متضامنون أمام الموت . ان وجودهم كله يحقق هذا الكوجيتو الذى يعلنه كامى فى « الحصار » وفى « الانسان المتمرد » : أنا أتمرد فنحن اذن موجودون . ان الفكر الذى أدى بكامى الى المحال كان يفترض كما قدمت أن ينتهى الى التمرد فى وجه هذا المحال نفسه . وكما أدى فعل الشك المحض عند ديكارت الى الفكر ومنه الى اثبات الوجود ، فان التمرد ينتهى الى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود المجموع ، وتدافع عن تضامن الانسان مع أخيه الانسان . يقول كامى فى « المتمرد » : « اننى لا أستطيع أن أشك فى صيحتى ، ولابد لى على الأقل من الايمان باحتجاجى » ، كما أن « البينة الأولى والوحيدة فى صميم تجربة المحال ، هى التمرد » .

مأساة القرن العشرين ، كما يراها كامى هى ان التمرد تحول الى ثورة . فبعد أن قتل الانسان الملك (فى الثورة الفرنسية) ، وبعد أن قتل الاله (فى الثورتين الفرنسية والروسية) وجد نفسه وحيـــدا فى هذا العالم . لم يعد لشىء معنى فى عينيه ، واندفع اندفاع اليائس الوحيـد الى هوة العدم : مرة فى صورة الارهاب الفردى والفوضوى ، وأخرى فى صورة الارهاب الذى تنظمه الدولة فى صورته اللامعقولة لدى الفاشية ، وفى صورته المعقولة أو شبه العلمية عند الشيوعية .

ولولا أن المجال أضيق من أن يتسع لتفصيل ، ولولا ان كاتب هذه السطور لا يقصد أن يكتب بحثا عن كامى ، لعرضنا لهذه الصفحات النادرة التى تشهد بشجاعة ووفاء عزيزين فى عصرنا الحديث (١) .

---

(١) يستطيع القارىء أن يرجع الى كتابى عن ألبير كامى ، دار المعارف ١٩٦٤ ، الذى ظهر بعد نشر هذا المقال بأربعة أعوام ليجد فيه تفصيلات أوفى .

عنوان المقال وداع لألبير كامى . ولا يستطيع الانسان فى ساعة الوداع أن يؤجل دموعه حتى يستشير المراجع ويستشهد بالنصوص .

من لم يكن ثائرا بطبيعته ، ومن لم يذق طعم الوحـــدة المتكبرة ، ولم يأكل خبزه ممزوجا بالدموع كما يقول جوته ، فخير له أن يبقى فى نومه السعيد المطمئن ، ولا يفتح كتابا لألبير كامى . سوف يقابله فى كل صفحة من صفحاته هذا النور الافريقى الباهر ، وسوف يجد الأسلوب الغنائى الممزوج بألوان الشـــعر وعطره وأنفاسه ، صفحات من النثر الشاعرى لم يكد يعرف لها الأدب الأوروبى نظيرا بعد نيتشه . سوف لا يجد أفكارا مجردة ، ولا فلسفة دكاترة ، ولا وعظ مبشرين . سيجد هذا النور الباهر كما قلت ، وسيجد الحب العميق المسئول للبشر ، هذا الحب الذى لا يجعلنا نشعر بعاطفتنا نحو اخواننا فى الانسانية فحسب ، بل يتطلب منا أن نتبعهم على الطريق الموحل ، أن نجرب معهم جراح الجسد وعذابه ، أن نواجه معهم المصير المشترك ، أن نتعلم كيف نتمرد على الظلم ونثور على الجريمة ، مصداقا لهذا « الكوجيتو » الذى كأنه خلق للقرن العشرين : « أنا أتمرد فنحن موجودون » !

ان أبطال كامى ، وان تكررت على ألسنتهم كلمة « الاحتقار » لا يعرفون فى الحقيقة عنه شيئا . انهم يائسون مستوحدون ، يبحثون عن المطلق والمحال . والطريق الذى يؤدى من اليأس الى الاحتقار ليس قصيرا الى هذه الدرجة . انه مرصوف بالوحدة ، والمرارة ، والعذاب ، والكبرياء . ان كاليجولا ، والطاغية فى مسرحية « الحصار » مهما أمعنا فى القتـــل فهما أقرب الى الضحايا منهما الى الجلادين . انهما يغوصان فى عتمة العدم شيئا فشيئا ، مهما حاولا أن يجعلا منه دولة ونظاما ، أو يشرعا له اللوائح والقوانين .

الفنان لا يحتقر ، لكنه يحاول أن يفهم . واذا كان كامى قد احتقر أحدا فى حياته فلم يحتقر غير الجلادين . لقـــد وقف دائما فى جانب الضحايا والمغلوبين . وما أبشع العار الذى يلطخ كاتبا يقف ــ عن وعى أو غفلة ــ فى صف الجريمة ، ويشـــد على يد الجلادين ، حكاما كانوا أو محكومين .

ان أعمال كامى تنبع من انسانية بسيطة صادقة . هى دفاع جرىء عن الطبيعة الانسانية ، وعن حق البشر فى السعادة . ان الشاعر ورجل الأخلاق يتحدان فى شخصيته أجمل اتحاد ، وكلمات مثل الجمـــال ، والحب ، والشرف ، والتواضع ، والأمانة ، والصبر والعدل ، والكرامة

تصبح لديه قيما حية لا طبولا جوفاء يرددها فى الغالب من لا يؤمنون بها . انها تنبع من أزمة دفينة فى نفس معـــذبة مشحونة بالتناقض . وشخصياته تعانى مأساة الانسان الذى يتمرد فى وجه عالم أخرس ، ويثور على سماء تلوذ بالصمت . لقد بقى كامى فى حياته ابنا وفيا للأرض ، يغنى للبحر ، ويفرح بالشمس ، ويمجد النور . انه يشهد ببراءة الانســـان وكبريائه ، ويعبر عن عذاب الانسان المتمرد الذى « يرفض حتى الموت أن يحب هذه الخليقة التى يعذب فيها الأطفال » .

ما أغرب هذا النور الذى يتوهج فى كتاباته ، ويوشك أن يعشى أبصارنا فى كل صفحة من صفحاته . انه النور الافريقى الساطع الشجاع . ربما كان فى كلمة « النور » وحدها سر كامى . ولو انه كان ذلك النور الممل المتوهج الى الأبد لما أثار اهتمامنا . ولكنه نور يشتبك فى صراع دائم مع عتمة الموت وظلمة العدم . (كأنما كان على النور الشاب الذى يلهم أبناء البحر المتوسط مثل كامى أن يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية المعـــذبة العميقة ! هكذا تكون هذا الفكر المضىء المظلم فى آن واحد ! لقد اجتمع فيه وضوح ديكارت وسخرية فولتير وشك مونتنى مع عذاب دستويفسكى وكبرياء نيتشه وعمق هيدجر وياسبرز . ولا عجب اذن أن تكون التجربة التراجيدية ، هى أهم ما يميزه ويرفعه فوق قمة وحيدة متكبرة لا صلة بينها وبين الفلسفات الوجودية التى حشر فيها ظلما !) .

انه النور الذى يقربه من الروح اليونانية ، ويعلمه كيف يبتهج بابتسامة البحر التى خلدها اسخيلوس . يقول فى باكورة أعماله « أعراس » : « وقوفا فى مهب النسيم ، تحت الشمس التى تدفىء جانبا من وجوهنا ، نتطلع الى النور وهو ينحدر من السماء الى البحر الأملس ، الى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة » .

وهو النور الذى يلهب فيه الاحساس بالسعادة ، والاعتزاز بالحياة : « كلما بحثت فى نفسى عن أهم ما فيها : وجدت الاحساس بالسعادة . اننى أشعر شعورا عارما بالكائنات ولست أجد عندى أدنى شعور بالاحتقار للجنس البشرى . اننى أعتقد أن الانسان يمكنه أن يشعر بالفخر لأنه يعاصر عددا من الناس فى هذا الزمان ، أحس نحوهم بالاحترام والاعجاب . . هناك فى مركز أعمالى شمس لا تقهر . يبدو لى ان هذا كله ليس من شأنه أن يكون فكرا حزينا » (١) .

---

(١) فى حديث له مع جريدة « الأخبار الأدبية » بتاريخ ١٠ من مايو سنة ١٩٥١ .

وهو النـور الذى حدد طريقه فى كفاحه مع قوى الشر والطغيان : « فى أحلك ظلمات العدمية التى تحيط بنا حاولت دائما أن أبحث عن الطريق المؤدى الى التغلب عليها لا عن فضيلة أو نبل نادر ، بل عن وفاء غريزى للنور الذى ولدت فيه ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى فى ساعة الألم والعذاب » .

يقال ان آخر كلمة نطق بها جوته العجوز وهو عـلى فراش الموت كانت : « مزيدا من النور ! » . وليست محبة النور أمرا سهلا ولا هينا . ان الجبناءوالخائفين ــ وهم الذين نسميهم خطأبالمتشائمين ــ هم وحدهم الذين يمجدون الظلام ويغنون للعدم .

ان اخلاص كامى للنور الجزائرى يهيب بنا أن نذكر هـذا الانسان العظيم ، وخير ما نخدم به ذكراه أن نترجم أعماله ونجعلها فى متنـاول أبنائنا . وان العرب الذين يدافعون عن جزء عزيز من بلادهم ، ويضربون المثل الحى على التمرد فى وجه الظلم والغباء السياسى ، هم أولى الناس بالوفاء لهذا الكاتب الذى وقف الى جانبهم ، وأيد جهادهم ، ولم ينس وطنه الجزائر فى أعظم ساعات مجده وهو يتلقى جائزة نوبل للآداب .

لم يحاول كامى أن يكون فيلسوفا ولم يدع أنه يحمل مذهبا جديدا الى الناس . ان الانسان يدرك فى نهاية حياته ، كما يقول ، أنه أنفق سنين عديدة من عمره ليبحث عن حقيقة واحدة . وان الحقيقة الواحدة ــ حين تكون واضحة بينة ــ لتكفى لهداية وجوده كله . واذا كان كامى قد وجد شيئا بذل له حياته فهو هذه الحقيقة الباهرة : النور .

نظرات فى روايات ألبير كامى

لم يستطع أن ينكر النور الذى ولد فيه ، ولكنه لم يستطع كذلك أن يهرب من تبعات العصر التى واجهته ، ولا من البؤس الذى جربه وعاش فيه . وقبل أن يطبق المحال (١) دائرته عليه ، ويجد التعبير عنه فى رواياته وفى محاولته الفلسفية الأولى « أسطورة سيزيف » ، كان طرفا الصراع قد تعانقا على مسرح وجـــوده : الانسان الفانى والفنان الذى يعلو على الزمان ، الحاضر والأبد ، الألم والجمال ، البؤس والنور . وسادت هذه الحقيقة المزدوجة كتاباته كلها ، فتجاورت اللحظة العابرة مع الأبدية ، شمس الجزائر الباهرة وظلمة أوربا المعتمة ، احساسه بالمحال يتسرب اليه من تجربة الموت ، من لامبالاة الطبيعة ، من ظلم الانسان وطغيانه ، مع تمرده الثائر على هذا المحال ، وتأكيده لتضامن الانسان مع أخيه الانسان ، ودفاعه عن « هذا الشىء الذى لا يملكه الانسان » ولا يستطيع أحد أن يسلبه منه ، لأنه هو سر عظمته ونبله وخلوده . وعندما ظهرت روايتـــه الأولى « الغريب » وألقى بطلها « مرسو » سؤاله الحائر « لماذا » كما يلقى الحجر فى بركة آسنة ، كانت فرنسا صريعة بين فكى التنين النازى ، وكان الناس يحاولون أن ينفضوا عنهم عار الهزيمة ويتوقون الى سماع صوت ينبه وجدانهم النائم ، ويغسل عنهم أوحال الماضى ، ويعيدهم بشرا عرايا يتعلمون من جديد كيف يقفون أمام الشمس .

ولكن من هو « مرسو ؟ » هو موظف صغير فى احـدى الشركات فى مدينة الجزائر ، فقير ووحيد ، بعيد كل البعد عن أن يكون بطلا بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة . تأتيه ذات صباح برقية تنبئه بأن أمه ماتت فى ملجأ للعجائز . ويطلب اجازة يومين ليحضر الجنازة ، يعود بعدهما الى عاداته ومعارفه وكأن شـيئا لم يكن ، الى سيلست وماســون ، والى سلمانو العجوز وعشيقته ماريا كردونا ، الفتاة التى كانت تعمل معه فى نفس المكتب . ويذهب معها فى نفس اليوم الى السينما ، ويعاود حياته المألوفة ، الخالية من كل أثر للحياة ، المتدثرة فى أكفان الملل وعدم المبالاة . ثم يتعرف على رجل لا صنعة له اسمه رايموند سنتس . كان هذا قد تنازع مع أعرابى . ويسير مرسو مع صاحبه على شاطىء البحر ، والشمس من فوقهما عين متوهجـــة ، مملة ، وقاتلة . ويتشاجر الطرفان ويعير

---

(١) المحال L'Absurde كلمة نفضلها على كلمة العبث التى شاعت فى هذه الأيام ولا نرى انها تعبر تعبيرا صحيحا عن الاصطلاح الافرنجى كما يفهمه كامى .

رايموند صاحبه مسدسه . وينصرفان ثم يعود مرسو وحده الى الشاطىء ، ويجد الأعرابى مكوما امامه فى ظل صخرة ، فيصوب اليه مسدسه ويرديه قتيلا . هل قتله لفح الشمس الخانق أو الاصبع التى ضغطت على الزنادة ؟ ان مرسو لا يعرف ولا يهمه أن يعرف : « كانت القصة بالنسبة الى قد انتهت » . وكانت الشمس « تلمع كسيف من النور فى معدن المحيط الفائر » .

هذه القصة ، التى تخلو فى الواقع من كل قصة ، يمكن أن نعتبرها مع مسرحيتى كاليجولا وسوء تفاهم تعبيرا حادا عن الاحساس بالمحال ، ومرحلة انتقـــال الى « المتمرد » . ان مرسو الذى يقول عنه كامى فى مذكراته الخاصة : « مرسو عندى انسان مسكين عار ، يحب الشمس التى لا تترك وراءها ظلا » يعبر فى شكل روائى عن الحساسية بالمحال التى عبر عنها كتاب « أسطورة سيزيف » فى شكل تصورى عقلى . وهى بهذه المثابة ايضا نتاج فكر متمرد ، اذا عرفنا أن المحال والتمرد كلاهما طرف فى وحدة صراع ديالكتيكى متشابك . انها تكشف لنا كيف يعبر الكاتب الحديث عن ظواهر الواقع المحسوس فى صور محسوسة ، بدلا من التعبير عنها فى تأملات عقلية منطقية . مرســـو يهمه الواقع الحاضر فحسب ، باعتباره مجمـــوعة من اللحظات المنفصلة العابرة . انه اذ يهب نفسه للواقع الحى الخالص الذى يحياه حياة تلقائية مباشرة انما يحكم عـلى نفسه بالحياة فى صحراء تجردت عن كل معنى . وحين لا يكون هناك معنى ولا غاية ، فاننا نجد أنفسنا أمام مجموعة متنوعة من الصور التى لا يربط بينها رابط ، ونغوص فى بحر من الألوان والرؤى والاحساسات . كل شىء هنا وان كان تافها يصبح فجأة ذا أهمية . اننا نعيش مع مرسو فى عالم الظاهرات البحتة التى علمنا الفيلسوف هسرل كيف نجربها ونتذوقها ونحسها ، بغير أن نلجأ الى تفسيرات أو شروح علمية أو غير علمية .

عندما يتحدث مرســـو عن نفسه نجده يذكرها كما لو كانت ضميرا ثالثا ، انها لم تعد « أنا » بل « هو » . كل جملة تقف بمفردها ، لا تربطها بالجملة التالية لها رابطة علية أو رابطة معنى . انها تصبح مجرد اشارة أو ايماءة ، مجموعة من المدركات الحسية وضعت الى جانب بعضها البعض كيفما اتفق ، لا نعثر فيها على معنى عام أو صورة كلية . كل جملة تفصلها عن الجملة التى تليها هوة من الصمت والسكون والعدم .

ان الجزء الأول من القصة الذى ينتهى بالحكم على مرســـو بالموت لا يدلنا على أنه قد شعر بالمحال شعورا واضحا . القارىء وحده هو الذى يشعر بالمحال يتسلل اليه وهو يرى هذا الانسان الذى لا يبالى بشىء فى

الطبيعة ولا فى المجتمع ، فيتملكه الاحساس ببراءته وتعاسته وصدقه . انه يشعر بأنه ضحية من كل ناحية ، ضحية المجتمع الذى نولد فيه فنجده يزدحم بالقيم والمواضعات الجاهزة ، وضحية الطبيعة التى تدور دورتها لا تفسر شيئا من نفسها ولا تبالى بأن نحاول نحن من جانبنا تفسير شىء من أسرارها ، لا تبالى ان عشنا أو متنـــا ، شقينا أو سعدنا ، فهمنا او غمض علينا كل شىء . ان القارىء كما قلت يشعر بهذا الاحساس ببراءة مرسو ووحدته وانفراده ، وان كان لا يستطيع ولا يريد أن يضع نفسه فى مكانه . الشعور عند مرسو فى هذا الجزء من الرواية يشبه نوعا من الانتباه يتجه الى كل شىء ولا يقف عند أى شىء ، مثله مثل جهاز تصوير يتجه فى كل مرة الى صورة أخرى ، ويلتقط منظرا آخر . هذه الصور التى يلتقطها مرسو ويسجلها تشبه الصور على فيلم سينمائى ، كل صورة منها منعزلة بذاتها ، تتابع تتابعا لا غاية له ولا معنى فيه . ولعل الاحساس المباشر الذى يسيطر علينا عند قراءة هذه الرواية هو الاحساس بالعزلة ، عزلتنا نحن ، وعزلة مرسو ، وعزلة كل صورة وكل شىء يحدثنا عنه .

مرســـو هو الغريب الذى يعيش بين غرباء ، مستسلما لمعطيات التجربة ، واهبا نفسه لقدر اللحظة المباشرة . انه ملقى فى وسط مجتمع غريب عليه ، يتكلم لغة ويستخدم تصورات لا يفهمها ولا يعنيه أن يحاول فهمها . وهو غريب بالنسبة لنا أيضا ، نحن الذين نتابع مصيره من خلال حكايته . ان مفهوماتنا لا تنطبق عليه ، ومعاييرنا وقيمنا التى تعودنا عليها لا تعنى بالنسبة اليه شيئا . فلا غرابة اذن فى أن نحس بغربته عنا وعن كل شىء ألفناه ، وكأنه طفل كبير برىء ألقى به فى عالمنا بلا ذنب جناه ،وسيلقى عقابه البشع على ذنب ربما كان من صنعنا نحن . انه باختصار انسان لم « يتعود » على شىء مما اعتدناه ، بل خرج بنفسه عن كل العادات ، وجعل ينظر فى نفسه وفيما حوله نظرة قاسية كأنه يفتح عينيه عـــلى الوجود لأول مرة .

ان مرسو برىء بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . قمة براءته هى فى نفس الوقت قمة ذنبه . وذنبه أنه عاش الى الآن معيشة من لا يبالى بأى شىء . حتى اذا انطلقت الرصاصة التى قتل بها الأعرابى تفتحت عليه العيون ، وأشارت اليه الأصابع بالاتهام . ان جريمة القتل التى دفعته اليها المصادفة هى بالنسبة لمدعى الاتهام نتيجة لا بداية : نتيجة جرائم متتالية أذنب فيها فى حق المجتمع وأزعج بها قيمه التى يسلم بها مغمض العينين . جريمته هذه تفسر موقف عدم الاكتراث الذى عاش فيه حتى اليوم ، واذا بكل حدث فى حياته يصبح ذنبا يحاسب عليه : السيجارة

التى دخنها أمام جثمان أمه فى ملجأ العجزة ، الدموع التى لم يذرفها وهو يسير فى جنازتها ويقف مع المعزين على قبرها ، الفيلم الذى رآه مع صديقته بعد دفن أمه بقليل . كل هذه ذنوب ، ومرسو اذن مذنب قديم . ولكن ذنبه الأكبر انه لم يؤمن بأن هناك ذنبا ، وأنه بقى حتى الآن متشبثا بموقف من لا يبالى بتقاليد المجتمع ونظمه وعاداته . انه الآن فى نظر وكيل النيابة وفى نظر القاضى « وحش » و « عدو للمسيح » . هذا الاصطدام بكل القيم الاجتماعية التى تتمثل فى القاضى ووكيل النيابة والمحلفين وقسيس السجن وكل القيم التى نسميها بالعـــدالة والحب والوفاء والواجب (والتى يدور الحديث عنها فى أثناء محاكمته فيستمع اليهـــا وكأنهم يحاكمون انسانا آخر) ــ أقول ان الاصطدام بكل هـذه القيم يشعره بالمحال شعورا واضحا . ويزوره قسيس السجن فى زنزانته . ويدور بينهما حديث بل صراع يؤدى الى أن يستيقظ فى مرسو هـذا الشعور بالمحال الذى ظل كامنا حتى الآن . فبينما هو يتشبث باللحظة العابرة الفانية ويجد كل ســـعادته فى الاستمتاع بها واستنفاد كنوزها (وكأن لسان حاله يقول لها مع جوته على لسان فاوست : تريثى قليلا فما اجملك !) نجد القسيس يعده بسعادة أخرى فى عالم آخر . انه يحاول أن يبث فيه الايمان بالمستقبل ، بينما هو لا يعرف غير الحاضر . انه ، بلغة كامى ، يحرضه على أن يقفز « القفزة » التى حرمها على نفسه الانسان الذى يشعر بالمحال ، ويخلص له ، ويجد واجب حياته فى أن يصمد امامه وجها لوجه ، (وهى القفزة التى قام بها فلاسفة وجوديون وغـــير وجوديين وأدباء تعرض كامى للحديث عنهم فى أسطورة سيزيف) . ان كل ما يؤمن به القسيس لا يساوى عند مرسو « شعرة واحدة فى راس امراة » . انه يتمرد عليه الآن ويمسك بخناقه ويطرده من زنزانته ، لا باسم قيمة من القيم أو عقيدة من العقائد ، بل باسم هـذه السعادة الأرضية الخالصة ، هذه اللحظة العزيزة الغادرة . ولكن ما هى هذه السعادة التى يعبر عنها الآن ويؤكد انه يتمتع بها ؟ أليست هى التعاسة بعينها ، أليست هى سعادة من تجرد عن كل شىء وتخلى عن كل قيمة ورضى من حياته كلها أن يمضى بلا عودة ؟ « شعرت أننى كنت ســـعيدا وأننى ما زلت كذلك » .

ان مرسو ما زال وحيدا غريبا . احساسه بوجود الآخرين لا يستيقظ فى نفسه الا وهو فى طريقه الى المقصلة . هناك يتذكر أمه التى اتهموه بأنه لم يحبها ، كما يفكر فى الناس الذين يريد الآن أن يموت بينهم ، لا بل يسلم لهم رأسه راضيا ، بلا مرارة ولا ندم . انه لا يجد أمنية يتمناها الا أن

يرى كثيرا من الناس ازدحموا ليتفرجوا عليه وهو فى طريقه الى المقصلة ، لا لشيء الا لكى يستقبلوه بصرخاتهم الحاقدة : « لكى يتم كل شيء ، ولكى لا أحس بثقل الوحدة على ، ما زلت فى حاجة الى أن أتمنى شيئا واحدا : أن أرى فى يوم اعدامى كثيرا من المتفرجين يستقبلوننى بصرخات الحقد » . ان مرسو يستطيع اليوم أن يواجه الموت ويثبت بصره فى عينيه . لقد تحرر من الشر ، ولمح خيط الأمل يتدحرج اليه من بين ظلمات اليأس ، وأسلم نفسه للسلام و « اللامبالاة الرقيقة لهذا العالم » .

أما عن رواية « الوباء » الشهيرة فهى تمثل مرحلة أخرى من مراحل الشعور بالمحال ، كما تعبر عن الانتقال الى المرحلة التالية له ونقصد بها التمرد . ان الطبيب الدكتور « ريو » هو بطل هذه الرواية وهو فى نفس الوقت مؤرخها وراويها . تستيقظ مدينة « وهران » ذات يوم فاذا بوباء الطاعون قد هجم عليها . انه يستشرى فيها يوما بعد يوم ، دون أن يلقى مقاومة تذكر ، لا بل يشتد حتى يصبح نظاما للشر محكما دقيقا ، رهيبا فى أحكامه ودقته : الموت والعذاب ، والفرقة والقلق ، الوحدة والحياة على الذكرى تصبح قدرا يصب على هذه المدينة البائسة وسكانها البؤساء . انه قدر يبنى الشر وينظمه ، ويهدم الخير ويحطمه : الحرية والأمل والحب هى أولى صرعاه . ان الوباء ينتشر فيغزو مدينة كان لابد أن تستسلم له . لقد فقدت كل شعور بالواقع وكل احساس بالخير أو بالشر . فقدت الوعى بكل ما يجعل الانسان انسانا ، فهى لهذا تتخبط تحت سكين الوباء كالحيوان الهائل الجريح . ان الوباء ينتشر مملا « كالتجريد الذى يفضح نفسه بعلامات السلب والنفى » .

نخطىء ان نحن نظرنا الى الوباء كما لو كان شرا أصاب المدينة وسكانها من خارجها . انه النتيجة المنطقية المحتومة لتلك القيم السلبية التى عاشت فيها المدينة مدى حياتها الخالية من كل شعور حتى بحقوق الانسانية وواجباتها . انه الجزاء العادل الذى تناله مدينة عاشت فى شبه سبات وجدانى وانسانى ، فاذا بها تدفع الثمن الغالى من جثث أبنائها وعذابهم ودموعهم لكى تعرف من جديد قيمة الانسان وما يربطه بأخيه الانسان من روابط الحب والمصير .

ان الوباء فى نظر الدكتور « ريو » وصديقه « تارو » موقف لا مخرج منه ولا انتهاء له حتى ولو قضى على الوباء . انهما يريان واجبهما فى مواجهته بشعور واضح مصمم . ان مثله مثل صخرة المحال بالنسبة لسيزيف ، فهو عود على بدء لا ينقطع ولا يجدى . ومع أن الانسان يقف فى

نهاية الأمر عاجزا أمامه ، ومع أن ميكروبه لا يختفى ولا يموت أبدا ، فان ريو وصديقه يكافحانه بكل مايملكان من قوة ؛ ريو بامكانياته كطبيب يدفعه احساسه بالواجب وأمانته فى حق المدينة أن يضحى بزوجته المريضة التى ستموت فى احدى دور الاستشفاء بسويسرا ، وتارو بكل ما يملك من انسانية صادقة وكراهية للموت وللوباء ، هذا الجلاد الكبير . كلاهما اذن تدفعه الأمانة وحدها الى مواصلة الكفاح ضد الوباء : « ان الطريقة الوحيدة لكفاح الوباء هى الأمانة » ان ريو يرفض حتى الموت « أن يحب الخليقة التى يتعذب فيها الأطفال » . وتارو يصمم على أن يرفض كل شىء « يقتل أو يبرر القتل من قريب أو بعيد ، لأسباب طيبة أو شريرة » . انهما يتشبثان بعمر اللحظة العابرة ، ويحسان طعم الأرض و « حقائق الجسد » ، ويعرفان لون الوجه والملامح ، ويرفضان أن يضيعا كنوز هذا العالم الفانية من أجل فكرة موهومة تتدثر فى ضباب مستقبل بعيد : « لقد شبعت من أناس يموتون من أجل فكرة . لم يعد يهمنى الآن الا أن أحيا على ما أحب ، وأموت مما أحب » . انهما يواجهان المحال الذى يظهر فى صورة الوباء ويرفضان فى اصرار أن يحنيا له رؤوسهما « فان على الانسان أن يكافح بهذه الوسيلة أو تلك وألا يركع على ركبتيه » . انهما يواجهانه ويرفضان العدمية المطلقة التى تعيش فيها شخصية مثل « كوتار » ، كما يرفضان كل رجاء فى العناية السماوية أو فى عالم آخر غير هذا العالم ، كما يفعل الأب « بانيلو » الذى يحمل الناس ذنب الوباء فى مواعظه البليغة وينصحهم بالتوجه بالدعاء الى السماء لتخلصهم من الكارثة : « يا أخوتى ، انكم أشقياء ، يا أخوتى ، لقد استحققتم هذا الشقاء .. هذا العالم قد طالما احتمل الشر ، وهذا العالم قد طالما وثق فى رحمة الاله » .

ريو وتارو يعيشان مثل سيزيف فى تناقض باطنى ، فى تمزق مستمر هو طابع الحياة نفسها عند كامى . ولكنهما يختلفان عن سيزيف كما يختلفان عن مرسو اختلافا جوهريا : انهما لا يتعذبان عذابا **فرديا** وانما عذابهما للآخرين . العذاب الفردى قد أصبح الآن عذابا جمعيا ، يؤكد تضامن الانسان مع أخيه الانسان ، كما يعبر عن اشتراك البشر جميعا فى طبيعة انسانية واحدة : « عندئذ لم تعد هناك أقدار فردية ، بل لم تبق الا تجربة واحدة مشتركة ، هى تجربة الوباء وتجربة المشاعر التى يحس بها الجميع » . ان فكرة الآخرين ــ باعتبارها جزءا لايتجزأ فى بناء الوجدان الواضح المتمرد على المحال ــ قد برزت الآن لأول مرة تحت تأثير العذاب المشترك فى ظل مصير مشترك . ان الراوى ــ الدكتور ريو ــ لم يعد

يقول « أنا » ، بل أصبح يؤكد الاحساس بالجماعة وبالمصير المشترك بكلمة « نحن » . هى جماعة من الضحايا والمقهورين ، يؤلف بينها الكفاح المشترك فى وجه مصير ظالم مشترك .

رواية « الوباء » ومسرحية « الحصار » تمثلان الانتقال من « الأنا » الى « النحن » ، من الفردية الى التضامن ، من التمرد الفردى الصامت الأخرس فى وجه المحال الى التمرد الحق الذى يعرف حدوده ويثور من أجل احترام هذه الحدود كما يثور من أجل الاعتراف بطبيعة انسانية مشتركة . وبهذه الرواية يتم الانتقال من أفق فردى محدود عبرت عنه « أسطورة سيزيف » الى أفق انسانى رحيب عبر عنه « المتمرد » ، من مشكلة الانتحار بوصفها مشكلة مصير فردى الى مشكلة القتل بالجملة التى لجأت اليها الثورات الغربية الحديثة من الثورة الفرنسية الى الثورة الماركسية ، فانحرفت بذلك عن منبع التمرد النقى البرىء ، كما حادت عن الحد والمقياس اللذين يلتزم بهما كل متمرد حق . هناك كان الشعار « كل شىء أو لا شىء » ــ شعار العدميين فى كل زمان ومكان ــ وهنا محاولة مخلصة لتأكيد حد ينتهى عنده امتهان الانسان وتحترم عنده انسانيته وطبيعته . انه انتقال من مرحلة فردية مغرقة فى الفردية الى أخرى جماعية يكتشف الفرد فيها قيمته وانسانيته فى كفاحه من أجل الجماعة . انه انتقال من شعار : اننى لا أبالى بشىء ولا بأحد لأن الموت يتهددنى ولا أملك له دفعا ، ولأن الطبيعة والوجود لا يكترثان بى ، ولأن القيم المتوارثة فى المجتمع والدين والفلسفة لا تقدم لى تفسيرا مقنعا ، الى شعار : ان موت الآخرين هو موت لى ، وقتلهم هو قتل لطبيعتى الانسانية واهدار لها ، وتمردى على ظلم يلحقهم هو اثبات لوجودى . فشعارى من الآن فصاعدا هو « أنا أتمرد فنحن اذن موجودون » .

الوباء مجهول لا اسم له ولا ملامح ، وكم حير الناقدين تفسيره !

هنالك التفسير الميتافيزيقى ، والاجتماعى ، والسياسى : فقد يكون الوباء هو الاحتلال الألمانى لفرنسا ابان الحرب العالمية الأخيرة ، وقد يكون هو عالم معسكرات الاعتقال فى الحرب الأخيرة ، وفى أماكن كثيرة من العالم فى الغرب والشرق حتى اليوم ، وقد يكون هو الخطر الذى يهدد الانسان والرعب الذى ينام ويصحو فيه من القنبلة الذرية والهيدروجينية ، وحرب الميكروبات والصواريخ ، وقد يكون رمزا لسيادة الآلة على الانسان أو للبيروقراطية المملة القاتلة لروح الخلق والابداع فيه ، وقد يكون رمزا لعصر الأيديولوجيات وعصر تأليه الفرد أو تأليه الدولة ، عصر التنين على اختلاف صوره وأشكاله ، الذى يضحى فيه باللحظة الحاضرة ذات الطعم

والملامح فى سبيل مستقبل غامض بعيد لا وجه له ولا ملامح . وقد يكون رمزا للظلم فى صوره المتعددة ، يقبض على خناق الانسان فيسلبه حريته ويمسخ انسانيته . ومع ذلك فقد يمتد معنى الوباء فيشمل الوجـــود الانسانى بوجه عام ، كما يقول كامى نفسه فى احدى مذكراته . ولكن المهم عندنا الآن أن هذه الرواية الميتافيزيقية فى صميمها كان يمكن أن يكون عنوانها هو « القدر الانسانى » . ذلك أن أحداثها يمكن أن تدور فى أى مكان من العالم ، وأن مشهدها قد يكون هو « الواقع » أو « العالم » نفسه ، كما أن أبطالها ليسوا رجالا ونساء وأطفالا فى مدينة وهران الجزائرية فحسب بل يمكن أن يكونوا أى رجال أو نساء أو أطفال بين بحر الشمال وبحر الصين . أما الوباء فليس هو هـــذا المرض الفتاك الذى نسميه بالطاعون ، بقدر ما هو الشر المطلق الذى يطبق على وجود الانسان . وقد يكون تعبيرا عن الموقف الانسانى على اجماله ، عما فيه من استحالة وسخف وتناقض وعن واجب الانسان فى التمرد الدائم عليه على الرغم من معرفته سلفا بعدم جدوى هذا التمرد . قد يكون الوباء واحدا من هذه التفسيرات وقد يحتملها جميعا بغير تمييز . والمهم هو أن العمل الفنى الخصب يدع للقارىء مجال تفسيره كما يشاء .

كان حديثنا حتى الآن عن الانتقال من قصة الغريب الى رواية الوباء ، من « الأنا » الى « النحن » ، من الحوار الداخلى الصامت المغلق عـلى نفسه (المونولوج) الى الحوار (الديالوج) الذى يعبر فيه الانسان الى أخيه الانسان على جسر من التضحية والايثار والتمرد المشترك ضد الظلم المشترك . والحقيقة أن هذا الانتقال من الفردية الى الروح الجمعية لا يعنى أن الفرد ، وان عاش فى الجماعة وأكد انتماءه اليها ، قد تخلى عن وحدته أو قبل التنازل عنها . فما زال هذا السؤال يلح على كامى كما يلح على كل انسان أمين : هل أعيش وحيدا أو أعيش متضامنا مع الآخرين ؟

هذا الصراع بين المونولوج والديالوج يظهر فى أجلى صوره فى رواية كامى الأخيرة أو قل درته الفريدة ونعنى بها « السقطة » . ان بطلها جان بابنست كليمانس صورة للفرد الذى يعيش أسير فرديته . الرواية كلها اعتراف نادم مر على هذه الحياة المغلقة : كان كليمانس محاميا ناجحا فى باريس ، مرموقا من المجتمع والنساء ، فاذا به يرى زيف حياته وزيف نفسه ويلجأ الى الحياة الوحيدة فى أمستردام ، وينفى نفسه فى احدى حاناتها ، ولا يكف هناك عن نعى الانسانية الى نفسها . ان القصة نفسها حديث ذاتى (مونولوج) متصل ، يتحدث فيه هذا المدعى المتهم لنفسه ولكل واحد منا الى شريك له غير منظور ، لا يقول كلمة واحدة طول الرواية كلها . ان تعاسة الناس فى نظره تكمن فى أنهم لا يقدرون أن يدخلوا فى حديث

مشترك فيما بينهم ، ولا أن يعيشوا فى حوار بكل ما يميزه من حرية وتفاهم ، ومن محبة وتعاطف . انهم يتحدثون حقا مع بعضهم ، ولكن أحاديثهم تمضى عبثا ، ولا تحدث لقاء حقيقيا بينهم : « نحن لا نقول كما كان يحدث فى الأزمنة السالفة المهذبة : هذا هو رأيى فما هى اعتراضاتك عليه ؟ لقد تفتحت الآن عيوننا . لقد استبدلنا الحوار بالأوامر » .

ان حديث كليمانس مع أحد زملائه فى المهنة والوطن هو فى الحقيقة حديث مع ذاته الماضية واتهام لها فى الوقت نفسه . لقد كان محاميا ناجحا مرموقا ، راضيا عن نفسه وعن العالم ، مغتبطا بفضائله الزائفة ، سعيدا بتمثيل دور الانسان الطيب الشاعر بواجبه . ظل يعيش هذه الحياة الراضية المنافقة ، لا يعرف نفسه ولا يحاول أن يعرفها ، حتى كانت تلك الليلة على مفترق الطريق : كان يعبر على أحد جسور نهر السين فاذا به يسمع صرخة مكتومة لامرأة شابة مجهولة ، نحيلة متشحة بالسواد ، كان قد رآها منذ قليل مائلة بجسدها على سور الجسر . سمع استغاثة فتوقف لحظة عن المسير . تردد . لم تواته الشجاعة الكافية لانقاذها : « كنت قد قطعت حوالى الخمسين مترا عندما سمعت صوت اصطدام جسم بالماء ، وعلى الرغم من المسافة التى تفصلنى عنه فقد بدا لى فى سكون الليل كأنه صوت هائل مرتفع الضجيج . ظللت وقفا ولم ألتفت ورائى . وسمعت فى نفس الوقت صرخة تتكرر عدة مرات ، متجهة مع تيار النهر المنحدر جنوبا ، ثم خرست مرة واحدة . أردت أن أتابع سيرى ، ولكننى لم أستطع أن أتحرك من مكانى . قلت لنفسى ان الأمر يحتاج الى السرعة ، وأحسست كأن ضعفا لا سبيل الى مقاومته قد تسلط على جسدى .. رحت أتنصت وأنا جامد فى موضعى . ثم ابتعدت فى خطوات مترددة والمطر يتساقط على . ولم أخبر أحدا » .

كانت سقطة هذه الشابة البائسة فى السين هى سقطته فى الخطيئة . استيقظ معها وجدانه وتفتحت عيناه على واقعه . ان تلك الصرخة التى لم يسمعها أحد سواه لم تزل تتردد فى سمعه وتؤرق نومه : « لقد نوديت . ولكننى لم أستمع الى النداء » . امتدت يد مجهولة ، فى لحظة عابرة ، ذات ليلة باردة معتمة ، تستنجد به . ولكنه لم يمد يده اليها ، لم ينقذ الغريقة ولا أنقذ نفسه معها . من ذلك اليوم وهو يوجه الاتهام القاسى الى نفسه والى البشر جميعا . انه يكتشف انه لم يحب الا نفسه . انه يعرف الآن انه لم يحب انسانا ولم يحبه انسان : « اننى لم أتغير . ما زلت أحب نفسى وأضع نفسى فى خدمة الغير » . انه لم يعد يستطيع أن يحب ،ولا أن يحب بل يحكم على الناس ويدينهم كما يحكم على نفسه ويدينها : « تحدثت يا سيدى عن يوم الحساب الأخير . أما أنا

فقد عانيت أسوأ ما يمكن أن يعانيه الانسان ، وذلك هو حكم الناس » . ولكنه لا يكتفى بأن يتهم نفسه ، ويواجهها بالجريمة التى لم يعرف عنها أحد شيئا . فينبغى على الآخرين أيضا أن يروه ويدينوه : « ولكن من الذى كانت لديه الجرأة ليحكم على فى عالم بغير قضاة ، عالم ليس فيه برىء ؟ » . وهكذا يستيقظ كليمانس فيجد نفسه فى عالم كل من فيه متهمون ، أو متهمون يسيرون صفوفا ترتعش تحت نظرة قاسية يسلطها عليهم قضاة محاكم التفتيش . عالم بلا رحمة ولا عناية ، سقط السقطة التى لا قيام له منها . وحين يعجز الانسان عن أن يجد من يقول عنه انه برىء ، يصبح جميع الناس فى عينيه مذنبين .

لقد أصبح كليمانس قاضى نفسه ومتهمها ، يوجه اتهامه اليها والى الناس والينا معهم . انه الآن بعد أن أغلق مكتبه فى باريس يريد أن يكفر عن ذنوبه فيعيش فى حى الملاحين فى أمستردام فى حانة متسخة تزدحم بالضجيج والدخان ورائحة الخمر الرخيص ، مثل نبى حائر ينادى فيضيع صدى صوته فى صحراء من الضباب والحجارة والأنانية . انه يتهم الناس وهو ينظر فى مرآته . واتهامه لهم ولنفسه هو محاولته اليائسة الأخيرة لكى يفلت من سجن ذاته ويتصل بالآخرين . نحن اذن نعيش فى صحراء الحوار الذاتى ، ولا نستطيع أن نفك عنا اسار الأنا المغلقة على نفسها . ان اعترافه الذى يمتلىء بالمرارة والشك والسخرية واليأس الذى لا رجاء فيه يجعله يصمم على أن يبدأ حياة جديدة ، أن ينسى نفسه ولو مرة واحدة من أجل انسان آخر . انه الآن يرى الصورة المضادة له تنعكس فى انسان « كان صديقه يعيش فى السجن وكان هو ينام فى كل ليلة على الأرض الرطبة العارية لكى لا يمتع نفسه بشىء حرم منه صديقه » .. ثم يسأل محدثه قائلا : « من ، من منا ياسيدى العزيز على استعداد اليوم لكى ينام على الأرض من أجلنا ؟ ! » .

ان كليمانس (كما يدل اسمه اللاتينى) لن يستريح أبدا ولن يكف عن النداء . ان الصرخة اليائسة المكتومة ستظل تتردد فى سمعه (اذ كيف يهرب من ضميره من ألحق الشر بغيره ؟) وسيظل يردد هذه الشكوى المعذبة الضائعة : « أيتها الفتاة ! ألق بنفسك مرة أخرى فى الماء ، لكى يتسنى لى مرة ثانية أن أنقذك وأنقذ نفسى معك » .

ولكن الفرصة قد فاتته .

فلندع السماء ألا تفوتنا هذه الفرصة ، وأن نسارع فنمد أيدينا الى الغريق فى اللحظة المناسبة ، حتى نستطيع أن ننقذه وننقذ أنفسنا معه ، قبل أن يفوت الأوان .

أنجبورج باخمان

أنجبورج باخمان :

ـ ولدت فى كلاجنفورت فى النمسا فى عام ١٩٢٦ ..

ـ درست القانون والفلسفة من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٥٠ فى جامعات انزبروك وجراتس وفيينا .

ـ حصلت فى عام ١٩٥٠ على الدكتوراه برسالة عن النقد الموجه الى فلسفة الوجود عند هيدجر .

ـ قرأت بعض أشعارها أمام جماعة الـ ٤٧ فى أحد اجتماعاتها فى عام ١٩٥٢ .

ـ وفى عام ١٩٥٣ ظهر أول دواوينها الشعرية وهو الزمن المؤجل .

وفازت من أجله بجائزة هذه الجماعة .

ـ عاشت بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٧ فى ايطاليا وبخاصة فى نابولى وروما ، حيث تعيش الآن ككاتبة حرة .

ـ أذيعت أولى مسرحياتها الاذاعية « الجنادب » فى عام ١٩٥٤ وقامت فى العام التالى برحلة الى الولايات المتحدة الأمريكية بناء على دعوة تلقتها من جامعة هارفارد .

ـ ظهر ديوانها الثانى :

« نداء الدب الأكبر » فى عام ١٩٥٧ وأذيعت مسرحيتها الاذاعية الثانية « اله مانهاتن الطيب » فى عام ١٩٥٨ وقد تلقت عليها جائزة جمعية عميان الحرب .

ـ وفى العام الدراسى ١٩٥٩/١٩٦٠ قامت بالقاء بعض المحاضرات تحت عنوان الأدب « كيتوبيا » وذلك كأستاذة للكرسى الذى أنشأته جامعة فرانكفورت للشعر والفن واعتادت أن تدعو اليه مشاهير الأدباء والشعراء والمفكرين ليحاضروا الطلبة عن تجاربهم الذاتية فى الأدب .

ـ وفى عام ١٩٦١ ظهرت مجموعتها القصصية الأولى « العام الثلاثون » ونالت عليها جائزة النقاد فى برلين .

كانت القصـــائد القليلة التى قرأتها أمام جماعة السبعة والأربعين (وهى جماعة من أدباء الشباب التفوا بعد انتهاء الحرب حول الكاتبين الكبيرين هانز ڤرنر رشتر وهينريش بل لينشئوا أدبا جديدا يعيد للألمان كرامتهم وانسانيتهم ، بعيدا عن صراع السياسة والمذاهب فى الشرق والغرب) ــ كافية لكى يعترف الجميع بمولد أعظم موهبة فى الشعر الألمانى الحديث .

اطمأنت قلوبهم الى أن الشعر لا يزال بخير ، وأن أنبل ما فى تراثهم يتصل الآن على لسان هذه الشاعرة النحيلة ، ذات الوجه الطيب ، والعيون الخجولة الوديعة . لم يشك أحد فى أن هذا الذى يسمعه شعر . هذه النغمة ، هذا البعد ، هذه المغامرة ، هذا الحزن النقى الجسور ، لم يشك أحد فى أن هذا كله يأتى منها وحدها . وحين طبعت هذه القصائد الشحيحة فى ديوان صغير ، تبعته مسرحيتان اذاعيتان (الجنادب ــ اله مانهاتن الطيب) ومجموعة ضئيلة من القصص القصيرة ، كانت الجوائز الأدبية قد انهالت عليها من كل ناحية ، والشباب الحائر الحساس قد وجد فيها ضالته ، والدارسون قد عكفوا على الكتابة عنها ، والمختارات الشعرية لا تكاد تخلو من قصائدها .

ومع ذلك كانت قصائد « انجبورج باخمان » من الحياء بحيث تتوارى عن ضجيج ما يسمى بأدب الطليعة ، ومن الكبرياء بحيث لا تسمح لأحد من نقاد الصحف المتعجلين أن يقيم حولها مظاهرة . ان أحزانها لا تصرخ ، وعاطفتها لا تستدر الدموع ، وسخطها لا يعرف « المـــودة » ، وفرحها وأحلامها لا تجرب ولا تدعى .

لقد علمتها دراستها الطويلة للوضعيين المنطقيين من مدرسة فيينا كيف تلتزم الدقة فى اختيار اللفظ وصوغ العبارة ، وكيف تحفظ نفسها من عواصف الانفعال . وأتاحت لها الفلسفة ــ وقد أعدت رسالتها عن النقد الموجه لهيدجر ــ هذه النغمة التى يحس معها القارىء لشعرها كأنه يطل على قمة زمان سحيق كان يعيش فيه كوكبنا الأرضى ، أو كأنه يرى الوجه الأبدى على صفحة الأفق ويسأله الى أين يتجه بموكب التاريخ ، ويحاسبه عما فعله بالزمن الذى أعطاه له مهلة على هذه الأرض « يمكن أن تستردا » .

فاذا عرفنا الى ذلك أنها بدأت حياتها بالتأليف الموسيقى ، استطعنا أن نضع شـــعرها داخل هذه المملكة الساحرة التى لم يغادرها أبدا ، واستطعنا أن نحس بهذا اللحن الغريب الذى تتداخل فيه أصـــوات اليأس والأمل ، والطيبة والقسوة ، والرقة والنشاز ، والفكرة الفلسفية العسيرة مع النداء المباشر للعاطفة . لحن غريب كما قلت ، يعزف أشجى الأنغام عن أفظع الكوارث !

لقد بدأ الأدب فكان غناء ، وكان ملحمة ودراما . أما الشعر فلم ينفصل أبدا عن الموسيقى . فهى روحه وحقيقته . واذا كانت الموسيقى هى وطن الشعر ، فان شعر « باخمان » وطنه تلك الموسيقى « اللانغمية » التى يسمونها بالموسيقى ذات الأنغام الاثنتى عشرة ، والتى عاصرتها الشاعرة وشهدت مولدها على يد أمثال « شونبرج » و « ألان برج » و « ڤيبر » ، كما ألفت بعض قصائدها ليلحنها الموسيقى الشاب « هانز ڤرنرهنسه » للأوبرا والباليه . فى هذا الاطار الموسيقى يوشك البيت أن يتفتت الى مجموعة من الاشارات والايماءات والرموز ، لولا أن يجمعها نفس شاعرى يفيض بالحنان ويصدر عن تأمل كونى عميق .

وتصبح الرؤيا المتشائمة هالة من النور ، والرعب الذى يتهدد الانسان نغما تستسيغه الأذن ، والكارثة التى تزدحم بالأنقاض والمتناقضات لحنا لانتصار الارادة الخيرة .

انها فى قصيدتها التى جعلتها عنـــوانا لمجموعتها الشعرية الأولى « المهلة » أو « الزمن المؤجل » تتحدث عن الزمان الكونى كما لو كان مبلغا من المال اقترضه بنو الانسان وعليهم أن يسددوه ذات يوم . ذلك أن الأيام العسيرة تنتظرهم حين يظهر الزمن المؤجل بنفسه على الأفق كأنما ينذرهم بأن يراجعوا حياتهم ويتدبروا معنى تاريخهم :

ستأتى أيام أشـــد .
المهلة التى يمكن أن تسترد ،
سترى على الأفق .
بعد قليل سيكون عليك أن تربط الحذاء
وتطارد الكلاب الى الساحات .
لأن أحشاء الأسماك
أصبحت باردة فى الريح .
وهنا يشتعل نور أزهار الزينة .
وتترك نظرتك أثرها على الضباب :

المهلة التى يمكن أن تسترد
سوف ترى على الأفق .

هناك تسقط الحبيبة منك فى الرمال ،
تصعد حول شعرها الرفيف ،
تقطع عليها الكلام ،
تأمرها بالصمت ،
تجدها فانية
مطيعة فى لحظة الوداع
بعد كل عناق .

لا تتلفت حولك .
اربط حذاءك .
طارد الكلاب .
ألق بالأسماك فى البحر .
اسحق أزهار الزينة !

سوف تأتى أيام أشد .

لن تجد عندها تلك الأنغام الحزينة المستهلكة التى طالما رددها شعراء ما بعد الحرب حتى أصبحت بدعة للتظاهر بالتجديد ولونا من الزيف والتمثيل . ان أشعارها خشنة النبرة ، جسورة ومفاجئة ، خالية من الأمانى التى يزينها الوهم ، ومع ذلك فوراء قسوتها تعبير عن استعداد قوى نبيل لمواجهة القدر :

أفضل شىء ، أن تكون متعبا
وتسقط فى المساء .
خير ما تفعل ، فى الصباح ، مع أول شعاع
هو أن تصحو
وتقف أمام السماء التى لا تتزحزح ،
ولا تهتم بالمياه التى لا سبيل للسير عليها
وترسى السفينة على الأمواج
متجها صوب شاطىء الشمس
الذى يعود أبدا .

ان لديها الشجاعة الكافية للحديث عن ظواهر الزمن المعاصر حديثا نافذا مباشرا ، على نحو لم يسمعه أحد منذ أن سكت صوت « برخت » قبل عشر سنوات :

الحرب لن تعلن بعد اليوم
بل ستستمر .
الفظاعة
صارت تحدث كل يوم .
البطل يبتعد عن المعارك .
الضعيف يدخل فى مناطق النار .
البذلة اليومية هى الصبر .
الجائزة هى نجمة الأمل البائسة
على القلب .
سوف توهب
حين لا يعود يحدث شىء ،
حين تخرس نار الطبول ،
حين يصبح العدو غير مرئى
ويغطى السماء
ظل التسلح الأبدى .

ومع ذلك فهى حين تكشف عن تجربتها بالرعب والفظاعة تعرف تمام المعرفة أن الشجاعة لا تنفع والقلق لا يجدى أمام القدر الفاجع ، ولذلك فهى لا تنكر رعب العصر بل تغيره الى الحد الذى تتهم معه بالتفاؤل حين تقول فى قصيدة من أجمل قصائدها « الى الشمس » :

ليس تحت الشمس ما هو أجمل
من أن نكون تحت الشمس .

انها تلجم الانفعال الصارخ ، وتستغنى عن الصيغ الموروثة ، وتتخلص من الصور المكررة فيخفق فى قلوبنا ما يشبه الاحساس بالراحة الصابرة التى ترفعنا فوق النهاية المعتمة :

فى حبال السكون تعلق الأجراس ..
وتدق للمنام ،
نم اذن ، فهى تدق للمنام .

في حبال السكون تخلد الأجراس الى الراحة ،
قد يكون هو الموت ،
تعال اذن ، لابد أن تستريح .

ان الذات الشاعرة دائما منقسمة على نفسها ، غريبة لا وطن لها ، لا تنفك مسافرة من شاطىء الى شاطىء ، فان أقامت فعلى الحـــدود والأطراف ، حيث لا ترى ولا تجرب الا الليل والبحر والنجوم . **انها تهرب** من المألوف ، سعيا وراء الغريب المهجور ، ولكنها مع ذلك تحرص دائما على أن ترى المعتاد بأعين جديدة ، وتحقق التجانس بين العالم والكلمة ، وتربط بين ماضى الأرض الحجـــرى السحيق وبين مستقبلها المخوف المجهول ، بين ذكريات الانسان فيما قبل التاريخ وبين مغامراته الراهنة حول الأفلاك :

يا شقيقى الحبيب
متى نبنى لنا مركبا من الخشب
ونهبط عليه من السموات ؟

انها الصورة تنسجها المخيلة والعقل ، وتترجم لغة الأشياء الى لغة الانسان ، وتخاطب المجردات كأنها عيانات مشهودة ، وتنقلنا من الأسماء التى نخلعها على الأشياء الى الحقائق الأولى لهذه الأشياء :

منذ أصبحت الأسماء تهدهدنا فى الأشياء
ونحن نعطى العلامات ، والينا تأتى العلامة
لم يعد الثلج هو السفينة البيضاء
التى تهبط من أعلى فحسب
الثلج أيضا سكينة ،
سكينة تهبط علينا .

ان قصائدها تتحدث عن هذه العلامات التى تنزل من عالم علوى آخر لتنفذ الى عالمنا فتفتح عيوننا وتضغط على صدورنا ، كما تتحدث عن الأخطار التى لا تفتأ تهدد البراءة الأصيلة للانسان .

واذا كان لكل شاعر لغته الخاصة به ، فأنت تعرف لغة هذه الشاعرة من كلمات كالليل والنجوم ، والحيوانات التى لها نظرات النجوم الثابتة ، وأعين النجوم ، ومخالب النجوم .

وهى حين تنادى الدب الأكبر فى القصيدة التى جعلتها عنـــــوانا لمجموعتها الشعرية الثانية ، تستوحى ظاهرة كونية شغلت الانسان منذ بدأ ينظر فى السماء بحثا عن شىء يهديه الى الطريق ، فى البحر وعلى اليابسة . لكن الدب الأكبر الذى يجثم على الأفق يصبح كذلك هو المحذر والنذير ، والصوت الذى يحس به الانسان احساسا غامضا وان كان لا يعرف ماذا يريد منه حين يسأله عن كيانه ومعنى رحلته ومصيره :

أيها الدب الأكبر ، تعال ، أيها الليل الأشعث .
أيها الحيوان المتدثر بفراء السحاب ، يا ذا العيون القديمة
عيون النجوم ،
مبرقة خلال الدغل
تنفذ كفاك المزودتان بالمخالب ،
مخالب النجوم ،
يقظون نحن نرعى القطعان ،
لكننا مغلوبون بسحرك ، ونسىء الظن
بجنبيك المتعبين ،
وبالأنياب الحادة ، نصف العارية ،
يا أيها الدب العجوز .

عالمكم : ســـدادة
أنتم : القشور فيه .
أنا أدفعه ، أدحرجه
من أشجار الصنوبر فى البداية
الى أشجار الصنوبر فى النهاية
أتشممه ، أمتحن طعمه فى فمى
وأطبق بالمخالب .

خافوا أو لا تخافوا !
عدوا فى الكيس الرنان وأعطوا
للرجل الأعمى كلمة طيبة ،
حتى يمسك بالدب على جانب الطريق .
وأحسنوا تتبيل الخراف .
فقد يحدث أن ينطلق هذا الدب من قيده
ولا يعود يهدد
ويطارد كل السدادات التى تساقطت

من أشجار الصنوبر
أشجار الصنوبر العظيمة ، المجنحة
التى هوت من الفردوس .

فى البيت الأول من هذه القصيدة تستوحى الشاعرة صورة فلكية هى صورة الدب الأكبر لتربط بينها وبين شبيهه الأرضى ، دب الغابة . وتحاول المخيلة الشاعرة أن تبحث فى صورة النجم السماوى عن شبيهه الأرضى ، وتربط بين ظاهرتين مختلفتين اختلاف عالم السماء عن عالم الأرض ، لتخلق الاحساس بوجود الانسان فى عـــالم مجدف بعيد عن رحمة السماء ..

فشوق الانسان الى القرب من هذا النجم الجبار يظهر فى لغة القصيدة فى صورة شىء مألوف قريب هو دب الغابة .. والنداء الموجه الى الدب الأكبر يربطنا على الفور بصورة الدب الأرضى ، ويحقق عن طريق التسمية وحدها قوة الشبه البصرى بينهما ..

وحين يصف البيت الأول الليل بأنه « أشعث » فانما يقصد دب الغابة ، ولكنه لا يقدم لنا صورته الواضحة ، بل يكتفى باحدى صفاته التى تتصل بجلده وشعره .. فالدب هنا لا تكاد صورته تتبين فى ظلام الليل الذى يسود الغابة ، ولا نكاد نحس بأنه يتميز عنه الا بأنه ليل أشعث . ولكن الليل أيضا يبـــدو أشعث حيث تسبح السحب بين النجوم .. فالسحب الناعمة كالحيوانات ذات الفراء ، وهى بأشكالها غير المنتظمة أو المحددة ، قريبة الشبه بجلد الدب .. والدب الأكبر أيضا يصفه البيت الثانى بأنه « الحيوان المتدثر بفراء السحاب » .. وتتداخل صورة النجم مع صورة الدب فى الغابة فتخلقان عن طريق الكلمة كائنا خرافيا تسميه القصيدة بالدب الأكبر ينطبق عليه كل ما تقوله عن دب الغابة .. فعيون هذا الدب تبدو قديمة كعيون حيوان منقرض ، عمره أكبر من عمـــر الانسان .. لكن النجوم بدورها قديمة وعجوز ، معلقة فى السماء من أزمنة سحيقة ، تشهد بذلك عينا الدب السماوى الذى نراه ، ونعرف أن جسده يتكون من السحب المشعثة .. والبيت الذى تذكر فيه القصيدة « عيون النجوم » تقابله فى البيت السادس « مخالب النجوم » ، وكلاهما يكثف التجربة المزدوجة بالأرض والسماء ، ويخلق صورة حسية لا نكاد نقف عندها حتى نتجاوزها الى أعلى أو الى أسفل .. وتنفذ كفا الدب بمخالبهما خلال الدغل الكثيف ، فنتخيل الدب فى الغابة .. ولكن الصورة تقول انهما تتقدان وتبرقان فترتفع المخيلة الى النجوم التى تشق دغل

السحاب وهى تبرق .. وكذلك الأمر فى الدب النجمى ، فهو أيضا متعب وعجوز ، يبدو ذلك فى الجنبين المتعبين كما يبدو فى الأنياب الحادة التى تظهر للعين نصف عارية ..

نداء الى الدب الأكبر .. ولكن من الذى يناديه ؟ نحن الذين نناديه .. ولكن كيف نناديه ونحن نخافه ؟ هل نشتاق الى مانخشاه ونفر منه ؟.. ان صورة النجم الهائل الذى يسطع فى السماء منذ تعود الانسان أن يرفع عينيه اليها قد لمست قلوبنا بسرها وغموضها .. فالدب الأكبر متعب وعجوز ، ولكنه خطير وغضوب ، مثله فى ذلك مثل دب الغابة .. والبشر الذين ينادونه يخافون ان هو نزل على الأرض أن تتبدد قطعانهم ويحترق متاعهم .. ولكن هل صحيح اننا لا نزال نجهل مع ذلك لماذا ينادون عليه ، أو لماذا يتمنون أن يهبط اليهم ؟ انهم على استعداد لمقدمه ، فهم ساهرون على القطيع وان كان سحر الدب الأكبر يقيدهم ويأسرهم . وهم يحصون اقطعهم الفضية القليلة ليتصدقوا على الرجل الأعمى الذى يسحبه على جانب الطريق ، وان كانوا فى رهبة من أسنانه العارية وجنبيه المتعبين .. وليس عجيبا أن يثير المجهول العظيم الخوف والرجاء فى النفوس ، وأن تكون صورة الخالق على مر الأزمان شيئا يبتهل اليه البشر ويفرون منه فى وقت واحد ..

وتتضح الصـــورة فى المقطع التالى شيئا فشيئا .. فالدب الأكبر يستجيب لنداء البشر ، لا بل يتكلم اليهم مباشرة .. والعوالم المعلقة فى السماء كالنجوم هى بالنسبة له كالسدادات التى تتساقط من أشـجار الصنوبر بالنسبة للدب الذى يسير فى الغابة .. فالدب الأكبر يلعب بعالم البشر وبأقدارهم كما يلعب الدب فى الغابة بسدادات الصنوبر وأوراقه وقشوره . انه يدفعه ويدحرجه كما يشاء ، من أشجار الصنوبر فى البداية الى أشجار الصنوبر فى النهاية ، من أول الزمان الى آخر الزمان . والدب الأكبر يختبر الأرض وما عليها من البشر فى فمه ، كما يختبر الدب فى الغابة أوراق الصنوبر وعصارته المتساقطة منه على هيئة السدادة .. فاذا شاءت ارادته أو شاء غضبه أطبق فجأة بمخالبه ، فتقوم الساعة ويبدأ الحساب.. ذلك ان الزمن الذى أعطى للبشر على هذه الأرض لم يكن الا مهـــلة يستطيع صاحبها أن يستردها متى شاء . بذلك تنطق هـذه القصيدة المشهورة كما تعبر كثير من قصائدها التى تصور فيها نهاية الزمان على نحو ما تقول فى احداها :

ستأتى نار عظيمة
سيعم الأرض التيار
وسنكون نحن الشهود

بعد النداء من جانب البشر والجواب من جانب الدب الأكبر تبدأ الشاعرة فى الحديث .. فالدب فى المقطعين السابقين كان يلعب بأقدار العالم ، وينذر أشجار الصنوبر بالعقاب الأخير .. وهو فى هذا المقطع الأخير يبدو دبا مسالما لا خطر منه ، يسحبه رجل أعمى على جانب الطريق .. لكن هذا الدب الأسير المسالم يمكن أن ينطلق من الأسر الذى فرضه على نفسه ـ فقد ترك زمامه فى يد أعمى ـ فيدمر كل شىء فى طريقه .. لابد اذن أن نتقى غضبه ولا نغتر بضعفه ..

« خافوا أو لا تخافوا ! » .. بهذا يبدأ البيت الأول من المقطع الأخير .. ربما كان موجها الى جمهور النظارة الذين يخيفهم مشهد الدب الأسير أو يدخل البهجة على قلوبهم .. لكن البيت يريد كذلك أن يذكر النظارة بيوم الحساب .. فهو يوم يخشاه الناس ، غير انه قد يكون كذلك سبيل النجاة للعالم المقفر الجديب .. بذلك تخلق الكلمة الشاعرة ذلك الاحساس بوعد الاله ووعيده متمثلا فى صورة الدب الكبير .. وعلى البشر الآن ـ وقد اغتروا بسلطانهم على الأرض وانتشوا بضجيج آلاتهم وفتات علومهم ـ أن يبذلوا لصاحب الدب الأعمى كلمة طيبة وأن يعدوا النقود فى كيسهم الرنان .. وعليهم أن يبذلوا الضحية وينثروا عليها الملح والتوابل ، ان كانوا يطمعون فى الخلاص .. ذلك ان الدب الأكبر قد يفلت من قيده فى كل لحظة ، فيسحق الغابة ، ويسحق العالم بما عليه ومن عليه .. واذا كانت القصيدة تنتهى بصورة الكارثة الكونية التى تتمثل فى أشجار الصنوبر العظيمة المجنحة وهى تهوى من الفردوس ـ والملائكة هم أشجار الفردوس كما تقول بعض النصوص المسيحية المقدسة ـ فهى تترك للبشر مع ذلك حرية الاختيار حين تقول لهم قبل ذلك بقليل : خافوا أو لا تخافوا ! فقد تنهار العوالم ، وتهوى الملائكة ، وتقوم الساعة ، حين تقفر القلوب من مخافة الرحمن ..

الثمن ٣٠ قرش

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
فرع مصر – ١٩٦٨