البلد البعيد

دراسات في أدب جوته وشيللر وبُشنر وبرخت وڤنكلمان
وإ. باخمان وبيراندللو وتشيكوف وألبير كامي

عبد الغفار مكاوي

البلد البعيد

دراسات في أدب جوته وشيللر وبُشنر وبرخت وڤنكلمان وإ. باخمان وبيراندللو وتشيكوف وألبير كامي

تأليف
عبد الغفار مكاوي

هنـــداوي

البلد البعيد

عبد الغفار مكاوي

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

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

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

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ١ ٢١٩٩ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٨
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢١

جميع الحقوق محفوظة لمؤسسة هنداوي.
يُمنَع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية، ويشمل ذلك التصوير الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مضغوطة أو استخدام أية وسيلة نشر أخرى، ومن ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

Copyright © 2021 Hindawi Foundation.
All rights reserved.

المحتويات

الإهداء	٧
تقديم	٩
الألم الجميل	١٣
الشاعر العاطفي والشاعر الساذج	٢٩
تَريَّثي قليلًا فما أجملَكِ	٤٥
هل تَعرِف البلدَ البعيد؟	٧١
انتظر فسوف تستريح	٨٩
جانيميد	١٠٣
صمت جوته	١١٧
الرسول الثائر	١٣١
الدمية المسكينة	١٤٣
تشيكوف «شاعرًا»	١٦٥
مأساة بيراندللو	١٨٣
ماهاجوني مدينة الذهب	٢٠٩
وداع ألبير كامي	٢٢٩
قبل أن يفوت الأوان	٢٤١
نداء للدب الأكبر	٢٥١

الإهداء

إلى فاروق خورشيد.

تقديم

مُقدِّماتُ الكُتب مُمِلَّة، ولكنها ضرورية. إن الكاتب فيها أشبهُ بربِّ البيت الذي يُمسِك بيد قارئه وينتقلُ به بين حُجرات مَسكنه وهو يقول: هذه حُجرة المكتب، وهذه غُرفة النوم. إلى أن يصل إلى الصالون فيجلس معه ليكمل اعتذاره؛ فالأثاث قديم، وسيُحاول تجديده إذا سَمحَت الظروف، وحجرة المكتب مُهمَلة ومملوءة بالعناكب والتراب، ربما لأن الزوجة تكره الكُتب وتَلعَنُ سِيرتَها كلَّ يوم، وحُجرة الأطفال ملأى بالملابس واللُّعَب المُتناثِرة، وقد يكون السبب أن المدارس اليوم لا تُعلِّم النظام! وهكذا يمضي صاحبُ البيت في تقديم الحساب للضيف، كما يمضي المُؤلِّفُ في تقديم الحساب للقارئ، فيطلب منه العَفْو عن أخطائه، ويَعِدُه بإصلاحها في المستقبل. وللقيام بهذا الواجب المُضْنِي والضروري معًا أقول لكَ يا ضيفي وقارئي:

هذا الكتاب يضُم مجموعةً من المقالات التي كتبتُها في السنوات العشر الماضية، وكانت ثَمرةَ رِحلةٍ قضَيتُها في صُحبةِ كُتَّابٍ وشُعراءَ أحببتُهم وتَعلَّمتُ منهم. ولن أُحاوِل الاعتذارَ لكَ عن كلٍّ منها على حِدَة؛ فسوف تعرف بنفسكَ جوانبَ القصورِ أو التقصيرِ فيها. ولن أحاول كذلك أن أُحدِّثكَ عن ظروف كتابتِها؛ فالحديثُ عن النفس مملٌّ وثقيل، وإنما أُحِب أنْ أقولَ إنها وإن بدَت مُشتَّتةً أو متناثرةً في ظاهرها، فهي تَنبُع في حقيقتها وغايتها من عاطفةٍ واحدة؛ تلك هي عاطفةُ الحب — ولماذا نخجل من الكلمة؟ إنها من أنبل كلمات اللغة، فلنُكرِّرْها ثانيةً إذن — الحُب الذي أحسستُ به وأنا أقرأُ لهؤلاء الكُتَّاب، والحُب الذي مَدَّ يدي إلى القلم لأكتُبَ عنهم. وليس معنَى هذا أنها تخلو من روح الجِد والصبر والحياد الذي تَتميَّز به الدراسات الأكاديمية؛ فسوف ترى بنفسكَ كيف أنَّني لم أَدَّخِر جهدًا في الالتزام بما يقتضيه المنهج الأكاديمي من عَناء، ولكن معناه أنها تصدُر عن العاطفة

وتتَّجِهُ إلى العاطفة. ومن حَقِّ القارئ عليَّ أن أعترفَ له بأنني لم أستطِعْ أن أكون أكاديميًّا، على الرغم من أنني — من الناحية الشكلية على الأقل! — قد سِرتُ في الطريق الأكاديمي إلى نهايته. ولا أظن أن في الاعتراف بهذه العاطفة ما يُخجِل الكاتبَ أو يَجعلُه يطلُب الصفحَ من قارئه؛ فالمهم هو أن يُحِسَّ بصدقها، أما أن تكون ذاتيةً أو شخصيةً فهو يطمع ألَّا يكون هذا ذنبًا يُلامُ عليه أو تهمةً تُوجَّه إليه!

وليس من قبيل الصُّدفة أن يكون عنوان هذه المقالات هو «البلد البعيد»؛ فمع أنه مُستمَدٌّ من إحدى المقالات التي تتحدَّث عن شخصيةٍ من أحب الشخصيات التي قابلَها الكاتب في أدب جوته — بل لعلها من أحب الشخصيات التي التقَى بها فيما عَرفَه إلى اليوم من الأدب العالمي — وهي تلك الفتاة المسكينة التي يقتلُها الشوقُ الغامض إلى بلدٍ غامضٍ بعيد، إلا أنه يرجو أن يصدُق كذلك في التعبير عن الشوق الذي يُحِسُّ به نحو الحب والسلام في نفسه وفي العالم. ولا أظن أن في الاعتراف بهذا الشوق الغامض ما يحملُه مرةً أخرى على الاعتذار. صحيح أنه شوقٌ رومانتيكي — على الرغم من سُوء سُمعة هذه الكلمة! — ولكن لماذا نَتنكَّر له أو نتعالى عليه؟!

دُوِّنَت هذه المقالاتُ في أوقاتٍ أحسَّ فيها الكاتبُ بضرورةٍ باطنةٍ للإنتاج الفني. كان الصراع بين الاتجاه العلمي وبين الخَلْق الفني يُمزِّقه، وكان يُحاوِل على الدوامِ أن يجدَ ذلكَ التوازُن العسير الذي يُوفِّق بينهما، وكلما استَغرقَ في الدراسة أو الترجمة، انفَجَر شيءٌ في باطنه فدفَعَه إلى كتابة القصة أو المسرحية القصيرة (ترى لماذا توقَّف؟) ثم لا يلبث هذا الشيء أن تنطفئ شرارته التعِسَة ليَغرقَ من جديد في الدراسة أو الترجمة، وهو يعلم تمامًا أن القليل الذي حقَّقه في الاتجاهَين شيءٌ ضئيل لا يستحق الذكر. غير أنه يُحب أن يُسجِّل حالةَ صراعٍ عاناه وربما شاركَه فيها الكثيرون، كما يرجو ألَّا تخلُوَ هذه المقالات في نهايةِ الأمر من لمسةِ الفن. ومن يدري؟ فقد تكون المقالة الفنية هي الطريق الوسَط الذي يمكنُه تحقيقُ التوازُن العسير المنشود بين أكاديميةٍ جافَّة وإبداعٍ طليق.

سيلتقي القارئ في هذه الصفحات بالشاعر، والكاتب المسرحي، والمُصلح الثائر، والمُفكر العبوس، وسيتجول في مُتحفٍ خيالي يضُم لوحاتٍ مُتعدِّدة تفترق عن بعضها في ملامح الوجه والتعبير، ولكنها تشترك في عذابٍ واحد وكبير. وقد يفتقد بينها هذا الكاتب أو ذاك، وقد يضايقه أن شاعرًا واحدًا — وهو جوته — قد فاز كعادته بنصيب الأسد؛ أي بما يُقارِب نِصفَ حَجم الكتاب! ومن السهل أن أُبرِّر هذا الاختيار لسببٍ أو آخر، وأعلِّل إيثاري الشعر — كَنْز الفقراء الذي فقدتُه! — على غيره من الفنون، ولكن هذه الحجج

لن تقدم أو تؤخر؛ فالعاطفة وحدها هي التي نفخَت شِراعَ قاربي الصغير في رِحلتِه الصغيرة، والعاطفةُ وحدَها هي المسئولة عن الشواطئ التي رسا عليها والجُزُر التي لجأ إليها، والمغامرات المضحكة أو المحزنة التي تورَّط فيها! فإذا دعَوتُكَ أن تُشاركني الآن هذا القارب وتُمسِك بالمجداف الذي أُقدِّمه لك، فلن أنسى أن أبتهل إلى السماء أن تحفظكَ من مخاطر الموج والرياح، وتُقدِّر لك بهجة الرحلة دون عذابها، فتعودَ منها بغير أن تأسَفَ على الوقت الذي أضَعتَه في قراءة هذا الكتاب، أو تَندمَ على الثمن الذي دفعتَه فيه!

عبد الغفار مكاوي
القاهرة في يناير سنة ١٩٦٧م

الألم الجميل

كلمات عن عذاب لاؤوكون

بساطةٌ نبيلة وعظمةٌ هادئة، هكذا وصَف فنكلمان (الأثَري الألماني، وأحدُ مؤسِّسي تاريخ الفن الحديث، وأكبرُ من جعل الدعوة إلى تذوُّقه والاهتداء بمُثُله الفنية والخلُقية رسالةَ حياته) الفن القديم، وجعَل هاتَين الصفتَين طابع الرسمِ والنحتِ عند الإغريق والرومان. إنه يقول في كتابه «محاكاة الأعمال الإغريقية في الرسم والنحت»: «كمثلِ ما تبقَى أعماقُ البحرِ هادئةً في كل حين، مهما غَضِبَ السطحُ وثار، كذلك يكشِفُ التعبير المُرتسِم على الأشكال الإغريقية، مع كلِّ ما يَضطرِم في نفوسِ أصحابها من عواطف، عن نفسٍ عظيمةٍ مُتَّزنة.»

ولم يجد فنكلمان شيئًا يُوضِّح به قوله خيرًا من تمثال لاؤوكون، ولاؤوكون هو أمير طروادة وكاهن أبولُّو أو بوزيدون. ويُقال إن سوفوكليس كتب عنه مسرحيةً ضاعت فيما ضاع من مسرحياته.

أما حكايته كما يرويها فرجيل في ملحمته (الإليازة، النشيد الثاني، ٤٠–٥٦، ١٩٩–٢٣١) فهي أنه عارَضَ معارضةً شديدة في سَحْب حصان طروادة المشهور إلى داخلِ أسوارِ المدينة وحذَّر أهلها منه. ويُقال إن أثينا عاقبَتْه على ذلك، فزحفَت عليه حيَّتانِ ضَخْمتان من جزيرة تينيدوس فقتَلَتاه مع ولدَيه.

وقد خلَّدَتْه تلك المجموعة من التماثيل المرمرية المعروفة باسمه والمحفوظة الآن في مُتحَف الفاتيكان، وهي تُصوِّره مع ولدَيه يُصارعان الموت. وتُنسَب التماثيل إلى فنَّانينَ ثلاثةٍ من رودوس هم: أجيساندر وبوليدوروس، وأثينودوروس. صَنَعوها في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي. ويُقال إنها كانت معروضةً في قصر الإمبراطور تيتوس وكانت تُحفةَ النحتِ والرسمِ القديمَين.

هذا البطل الطروادي الذي تلتفُّ حولَه الحيَّة الضخمة وتَعتصِر جسده القوي الجميل، وتُصارع الحياة فيه صراعًا غيرَ مُتكافئٍ ولا عادل، يحتفظ مع كل العذاب الذي يُقاسيه بنفسٍ هادئة ومُتَّزنة وعظيمة؛ هذه النفس الصامدة الجليلة لا يُعبِّر عنها الوجهُ وحده بل يُعبِّر عنها الجسد كله؛ فالألم الذي يشُد كلَّ عضلة ووتَر، نكادُ نُحِس به ولو لم ننظُر إلى الوجه أو سائر الأعضاء؛ ذلك لأن كل عضلةٍ وكل عِرقٍ في هذا الجسَد قد أوشكَت أن تُصبِح وجهًا مُعبِّرًا عن ألمٍ فظيع ولكنه جميل. إنه ألمٌ لا يغضَب ولا يصرُخ تلك الصرخة المُفزِعة التي أطلقَها «فرجيل» على لسانه: ففَتْحة فمه لا تسمح بها، بل تكاد تجعل منهما تنهدةَ إشفاقٍ أو توجُّع، وهو ألم عظيم، يتركُ آثار العذاب والنبل على الشكل كله بنفس القوة ونفس الاتزان. لاؤوكون يتعذب، ولكنه يتعذَّب مثل «فيلوكتيت» في مسرحية سوفوكليس المشهورة، تعاسته تمَسُّ شَغاف القلب، ولكننا حين ننظُر إليه نتمنَّى لو كان في قُدرتنا أن نَتحمَّل بعض العذاب الذي يتحمَّله.

لا بُد أن الفنان الإغريقي، كما يقول فنكلمان، قد أَحسَّ بالعظمة في نفسِه قبل أن يطبَعَها على المرمر، ولا بد أن وجدانه كان يجمع بين إحساس الفنَّان وحكمة المُفكِّر، وأن الحكمة قد مدَّت يدها للفن ونفخَت في الأشكال الفنية هذه الروحَ النبيلة الجليلة. وإلا فكيف نُفسِّر هذا التعبير العظيم عن النفس العظيمة، وهو شيءٌ يزيد على كونه مجرد تكوينٍ للطبيعة أو تشكيلٍ للحجر؟ الأَنَّ لاؤوكون يتألم الألم الذي يُمزِّق الجسد ولا يصرخ؟ أم لأنَّه يحتفظ بهدوء الروح، شأن الرُّواقي الذي لا يُبالي، بينما تُشدِّد الحية قبضتَها عليه وتُمعِن فيه لدغًا وتعذيبًا؟ لو صَرخَ لاؤوكون، لكان بذلك صادقًا مع نفسه وطبيعته البشرية؛ فالصُّراخ والبُكاء لن يكونا دليلًا على ضعفه، بل على قُوَّته. وهل منعَنا بكاءُ الأبطال وصُراخُهم في ملاحم هوميروس من الإعجاب ببطولتهم؟ ألم يتَعمَّد الشاعر العظيم أن يُظهِر ضعفهم البشري في أكثرَ من موقفٍ لا يملك الإنسان فيه إلا أن يبكي أو يصرخ، فيزداد عظمةً لأنه يزداد صدقًا؟ لقد رفعَتْهم أعمالهم فوق طبيعة البشر، ولكن إحساسهم جعلهم دائمًا أوفياءَ لطبيعة البشر. وما أكثرَ أبطالَه المحاربين الذين يسقطون

على الأرض مجروحين وهم يصرُخون ويَبكون! إن فينوس نفسها تصرخُ صُراخًا عاليًا، ومارس الحديدي حين تمسُّه حربة ديوميدس يصرُخ صرخةً مُفزِعة لا يقدر عليها عشرةُ آلافِ محارب، وابن نسطور الحكيم يقول في الأوديسة: «إنني لا أخجل من البكاء.» فالشاعر يُعطي الطبيعةَ المعذَّبة حقَّها في الشكوى والبكاء والصُّراخ، ويُظهِر ضَعفَ أبطاله في المواقف التي تستلزم الضعف. ولم يكن هوميروس وحده في ذلك؛ فالشعراء والشعراء المسرحيون لا يَخجَلون من الصُّراخ والبُكاء على ألسنة أبطالهم.

ولم يمنع الصراخ والبكاء فيلوكتيت ولا أوديب ولا هرقل في موقف الموت من الظهور على المسرح في هالةٍ من النبل والجلال. ولقد قيل إن سوفوكليس كتب مسرحية عن لاؤوكون ضاعت فيما ضاع من مسرحياته المفقودة. ولا شَكَّ في أنه أظهره على المسرح وهو يبكي ويتأوَّه ويَصرُخ.

لقد أَحَسَّ اليوناني وخاف، ولم يُخجِلْه أن يُعبِّر عن ألمه وحُزنه، ولم يمنعه الضعف البشري من مُواصَلة السعي إلى الشرف ولا حالَ بينه وبين أداء الواجب. لقد استطاع أن يبكي وأن يظل شجاعًا، واستطاع أن يُحقِّق أعمال الأبطال دون أن يتنكَّر لضعف البشر، فهل نَصِف لاؤوكون بالعظمة لأنه يصرخ؟ وهل نَصِفه بالنُّبل لأن فتحةَ فمِه أضيقُ من أن تُطلِق صَيْحة الألم؟ وهل يكفي أن يمتنع عن البكاء ويَكتُم الصُّراخ في صَدرِه لكي نقول إنه يتألم ألمًا جميلًا؟ لا بد أن هناك سببًا آخر جعل هذا التمثال يُعبِّر عما سمَّيناه بالألم الجميل، ولا بد أن نلتمس هذا السبب في هذه الجملة الموجَزة الصادقة التي أطلقَها ذلك الباحث المتحمس للروح اليونانية حين تحدَّث عن «البساطة النبيلة والعظمة الساكنة».

إذا صح ما يُقال في الخرافة أو في التاريخ من أن الحب هو الذي قام بالمحاولة الأُولى في الفنون التشكيلية، فلا شك في أنه هو الذي حرك يدَ الفنان القديم كما حَرَّك نفسه. لم يكن الرسم عند الإغريقي القديم محاكاةً للأجسام أيًّا كانت هذه الأجسام، بل محاكاة للجميل منها فحسب. ولم يكن يكتفي بتصوير هذا الجمال أو يقنَع من مشاهديه بلذَّة التأمُّل فيه، بل كانت غاية الفن عنده هي الجمال نفسه، وكان الجمال بمثابة الغشاء الخارجي الذي يُعبِّر عن الكمال الباطن في الأشياء.

كان الجمال عند القدماء هو القانون الأعلى في الفنون.

وقد نضحك الآن حين نسمع أن الفنون كانت خاضعة للقوانين التي يخضع لها المواطنون؛ فلم تجد السلطات حَرجًا في إلزام الفنان بقواعدَ معينةٍ لا يجوز له أن يحيدَ

عنها. ومن المعروف أن القانون في مدينةٍ طيبة كان يُوصِي الفنان بمحاكاة الجمال ويُحرِّم عليه محاكاةَ القبح، لا بل يُهدِّده بالعقاب الصارم إن فعَل! فقد كان المُشرِّع يعتقد بحقٍّ أن الفنون لها أثَرُها البيِّن على أخلاق الأمة؛ ولذلك فقد وجَد من حَقِّه أن يُخضِع هذا التأثير لسُلطة القانون، كان يقولُ لنفسه دائمًا: إذا كان الجميلون يصنعون أعمدةً جميلة، فإن هذه تتركُ أثَرها على أولئك، والدولة تَدين للأعمدة الجميلة بوجود أُناسٍ يتصفون بالجمال. وكان يقول لها كذلك إن القانون لا سلطانَ له على العلوم؛ لأن هدفها الأخير هو الحقيقة، والحقيقة ضروريةٌ للنفس لا تستطع أن تحيا بغيرها، ومن الظلم والطغيان أن يتدخل القانون في أَمرِها أو يتَحكَّم فيها أدنى تحكُّم. أما الفن فغايتُه المتعة، ومن حق القانون أن يُحدِّد للمواطنين ما يجوز من هذه المتع وما لا يجوز.

التزمَ الفنَّان القديم إذن بالجمال في كلِّ ما صَوَّره وعبَّر عنه، وحين كانت العواطف تَعصِف بالإنسان، فتبدو آثارُها على الوجه والجسد في أقبحِ صُورةٍ من الالتواء والتعقيد، كان الفنان يمتنع كلَّ الامتناع عن تصويرها أو يَردُّها إلى الحد الأدنى من الجمال؛ ولذلك فليس عجيبًا ألَّا نراه يُعبِّر عن الغضب أو اليأس، فإذا اضطُر إلى التعبير عنهما خفَّفَ من حِدَّتهما فصارا لديه تعبيرًا عن الجد أو الحُزن الهادئ النبيل.

فإذا طبَّقْنا هذا على تمثالِ لاؤوكون أو بالأحرى على مجموعة تماثيله، وجدنا الفنَّان بين اثنتَين؛ فهو يُواجِه أقصى حَدٍّ من الألم يمكن أن تحتمِلَه طاقةُ إنسان، وهو يريد في الوقت نفسه أن يُعبِّر عن أقصى حَدٍّ من الجمال يمكن أن يُعبِّر عنه فنَّان. لقد وجد أنه لا يستطيع أن يُوفِّق بين الطرفين؛ فالألم البشِع لا بُد أن يُشوِّه الملامح ويُفسِد الخطوطَ والأعضاء، والجمال الحق لا يمكن أن يتمَّ مع التشويه والإفساد؛ ولذلك فقد اضطُر أن يُخفِّف هذا الألم إلى أقصى حَدٍّ ممكن؛ اضطُر أن يجعل الصرخة التي تُشوِّه معالم الوجه تنهدةً لا تكاد فتحةُ الفمِ الضيقةُ تتسع لإطلاقها. بذلك استطاع أن يجمع بين الألم والجمال، وأن يُثير في النفس العطفَ على هذا المعذَّب الجميل. ولو أنه تركه يصرُخ أو طبَع على ملامحِ وجهه كلَّ ما يتركُه الصراخ البَشِع من تشويهٍ والتواء، لَحوَّلْنا عيوننا عنه، ولَشعَرنا بنفورٍ واشمئزازٍ لا يُغني عنهما جمالُ الحب أو تجانُس الأعضاء.[١]

[١] انظر: ليسنج، لاؤكون أو حدود الرسم والشعر، ميونيخ، مطبعة هانزر، الجزء الثاني، ص٧٩٦.
Lessing Laokoon, S. 796, München, Hanser.

إن الفنَّان لا يختار من مشاهدِ الطبيعةِ المتغيِّرة أمامه سوى لحظةٍ واحدة، والرسَّام لا يختار غير جانبٍ واحد من هذه اللحظة الواحدة. ولا بد له لكي يُثبِّت هذه اللحظة الفريدة في تعبيرٍ يستحق المشاهدة والتأمُّل أن تكون لحظةً خصبةً ممتلئة بالحياة، ولا تكون خصبةً أو ممتلئةً بالحياة حتى تترك للمُخيِّلة فرصة الحرية والانطلاق. ونحن لا نمل من النظر؛ لأننا لا نمل من الإضافة إليها بالفكر والخيال، وكلما نظرنا إليها خُيِّل إلينا أننا نرى فيها أكثر مما تُعطيه، فإذا أثبت الفنان لحظة التعبير في أقصى درجاتها، لم نجد فرصةً للتخيُّل أو التفكير، وإذا أعطى العين أقصى ما تطلُبه، قصَّ جناح الخيال وأعجَزه عن التحليق فوق الانطباع الحسي، فالفنان الذي جعل لاؤوكون يتنهَّد، جعلنا نسمع صرختَه بالخيال، ولو أنه أطلَق فمه بالصياح، لرأيناه بعين الخيال وهو يموت، ولما أحسَسْنا إزاءه بغير النفور والاشمئزاز. هذه اللحظة ينبغي أن تكون لحظةً عابرة، لا تلبث أن تَظهَر حتى تختفي، ولو أن الفنَّان عبَّر عنها لاضطُر إلى التعبير عن ألمٍ يخلو من أثَر الجمال، ألمٍ يَنِمُّ عن نفسٍ ضعيفةٍ مُتخاذِلة لا عن نفسٍ نبيلةٍ تصمُد للقهر والعذاب.

لنستمع الآن إلى فنكلمان وهو يصف من مكان إقامته في روما تمثال لاؤوكون: «لقد اعتُبر هذا التمثال، من بين آلاف الأعمال الفنية المشهورة التي جُلبَت إلى روما من مختلف الأماكن في بلاد اليونان، أعظمَ ما يُمكِن إبداعُه في الفن؛ ولذلكَ فهو يستَحقُّ من الأجيال المُنحَطَّة التي أعقَبَتْه، والتي لم تستطع أن تُنتِج شيئًا يمكن أن يُقارَنَ به ولو من بعيد، أعظَمَ قَدْرٍ من الالتفات والإعجاب. إن الحكيم يجد هنا بُغيةَ بحثه، والفنَّان يتعلم دروسًا لا تنتهي، وكلاهما يمكنه أن يَقتنِع بأن هذا التمثال يُخفي أكثر مما تكشِف عنه العين، وأن عقل الفنَّان الذي أبدَعه كان أسمى بكثيرٍ من عمله.»

إن لاؤوكون طبيعةٌ تُعاني أشد ألوان الألم، صُنِعَت لتُعبِّر عن رجلٍ يحاول أن يجمع قوة الروح التي يُواجِه بها هذا الألم.

وبينما ينفُخ عذابُه العضلات ويشُدُّ الأعصاب، تتجلَّى الروحُ المسلَّحة بالقوة في الجبهة المُتغضِّنة، ويرتفع الصدْر بالنفَس المُحتبِس وبمقاومة الإحساس الذي يُوشِكُ أن ينفجر لكي يضُمَّ الألم ويَطويَه. إن الشهقة الطويلة التي يكتمُها والنفَس الذي يجذِبه يُضنِيان النصفَ الأسفل من جسمه ويجعلان جانبَيه غائرَينِ مما يجعلُنا نحكُم على حركة أحشائه المُتشنِّجة.

ومع ذلك فيبدو أن عذابَه لا يُقلِقُه بقَدْر ما يُقلِقُه الألم الذي يُقاسيه ولداه اللذان يرفعان وجهَيْهِما إليه ويصرُخان طلبًا للنجدة؛ ذلك لأن قلب الأب يتَبدَّى في العينَين الحزينتَين، والتعاطُف يبدو كأنه يَسبَح كغيمةٍ من العطر. إن وجهه يتشكَّى، ولكن لا يصرخ، وعيناه تتجهان إلى السماء بحثًا عن النجدة، الفَمُ ممتلئ حُزنًا، والشفَة السفلى متدليةٌ تحت ثقل هذا الحزن، أما الشفَة العليا المرتفعة إلى أعلى فيَمتزج فيها الحزن بالألم بالسخط على عذابٍ لا يستحقه ولا يليق به، ويَظهَر هذا السخط في انتفاخِ الأنف واتساعِ فتحتَيه وارتفاعهما.

أما الصراع الذي يدُور تحت الجبهة بين الألمِ والمُقاوَمَة فقد صُوِّر بأكبرِ قَدْرٍ من الحكمة وبدا كأنه قد تجمَّع في نقطةٍ واحدة؛ فبينما يدفع الألم بالحاجبَين إلى أعلى، تخفِض مقاومةُ هذا الألم لحمَ العينَين إلى أسفل في اتجاهِ الرمش الأعلى، حتى إن ذلك اللحمَ يُغطِّيه.

إن الطبيعة التي لم يستطعِ الفنان أن يُجمِّلَها قد حاولَ أن يُظهِرها أكثرَ تفصيلًا وعناءً وقوة، وحيث يكمُن أكبرُ قَدْرٍ من الألم يتجلَّى كذلك أكبرُ قَدْرٍ من الجمال. والجانب الأيسر، الذي تصُبُّ فيه الحيَّة سُمَّها وهي تعَضُّه بقسوة وغضَب، هو الذي يبدو أنه يُقاسي أشدَّ ألوان العذاب لقُربه من القلب، وهذا الجزء من الجسم يمكن أن يُعَد معجزةً من معجزات الفن.

إن ساقَي لاؤوكون تُحاوِلان النهوضَ للخلاصِ من عذابه، وما من جُزءٍ من أجزاء الجسم يبدو في حالة سكون، بل إن الضرباتِ الفنية الكبرى نفسَها تُشير إلى جلدٍ مُتصلِّب.

فمن هو هذا الأثَري الذي تحمس للمثل الأعلى في الفن، وأراد أن يجعل منه مثلًا أعلى للإنسان؟ من هذا الذي أيقَظَ الروح اليونانية في ضمير الغرب، وجعل من محاكاة اليونان سِرَّ الأصالة ومن فنِّهم وحكمتهم مَنبعَ الإنسانية الحقة؟ من هذا الذي راح يُكافِح وحده ليُعيد القلوب والعقول إلى المنبع الأصيل، ويبعثَ الحرارة والحياة في الشعلة اليونانية فتَلتهِب من جديد؟ «بالحرمان والفقر، وبالعَناء والحاجة كان عليَّ أن أشُقَّ طريقي. كنتَ دليلي ومرشدي في كل شيءٍ تقريبًا.»

حين خرج بعمله الأول إلى الناس، تطلَّع إليه العالم الأوروبي الذي سادَتْه حضارة الرومان في دهشة؛ فها هي صفحةٌ جديدة من الرؤية والتربية قد بدأَت، وها هو عصرٌ خالٍ قد عاد يُؤثِّر على النفوس من جديد، وها هو صوتُ اليونان يتردَّد في الآذان بكل إنسانيته وجماله، ويلمعُ كالنجم الباهر الجديد في السماء.

حقًّا إن القلوب كانت قد بدأَت تتهيأ لعهدٍ جديد، والزمن قد نَضجَ لبعث الروح الإغريقية القديمة، وبعض الأصوات — كصوت مواطنه الكبير ليسنج — تُوجِّه الأنظار إلى هذه الروح الأصيلة القوية وتُكافِح الروح الرومانية المسيطرة.

إن فنكلمان كان أول من وجَد في نفسه القوةَ والحماسَ الكافيَيْن لتحويل الدفَّة من الرومان إلى اليونان:

«إن أصفَى منابع الفن قد تفتَّحَت. سعيدٌ من يعثُر عليها ويَتذَوَّق ماءها. إن البحث عن هذه المنابع معناه السفر إلى أثينا.»

ولكن فنكلمان سيبحث عن أثينا وهو في روما، وستنشأ عقيدته اليونانية وإيمانه بالماضي الإغريقي على الأرض الرومانية، وسينتصر على روما من روما نفسها. إنه يعلم أن الكفاح سيكون شاقًا، والمعركة على أرضٍ تؤمن بروما ويبعث الروح الرومانية منذ ثلاثة قرون ستكون معركةً قاسية. قد تكون هذه السيادة الرومانية قد خَمدَت من الناحية السياسية، ولكنها لم تزل منذ عصر النهضة ذاتَ تأثيرٍ حضاريٍّ كبير في إيطاليا وفرنسا، ولم يزل مجد روما القديمة وعظمة ماضيها يلمعان في كتاباتِ شخصياتٍ كبيرةٍ مثل فولتير ومونتسكيو في فرنسا، وجيبون في إنجلترا، وبرانيزي في إيطاليا، فأين تذهبُ كلمة فنكلمان عن البساطة الجميلة النبيلة في الفن اليوناني أمام هذا كله؟ وكيف له أن يؤكِّد الفن اليوناني، لا بل الفكرة اليونانية في الحياة والإنسانية أمام هذه السيطرة الرومانية التي تُواجِهُه في كل مكان؟

ها هو ذا في فبراير سنة ١٧٥٨م يقول عن نفسه إنه «اليوناني الوحيد الذي يعيش في روما.» وها هو ذا يُحاوِل من مكانه في هذه المدينة العريقة أن يُكافِحَ الروح الرومانية في الفن والتربية، ويكتشفَ الذوق اليوناني ويُبشِّر به. إنه لا يشغل نفسه بالفن ولا بالآثار لذاتهما بل من أجل تأكيدِ قيمةِ الإنسانِ وكرامته. إنه يريد أن يسير على «طريق سقراط» فيجعل من نفسه مُربيًا للشباب بالمعنى الشامل لهذه الكلمة، ويهَب حياته وجُهده وكتاباتِه لإحياء ذلك النموذج الإغريقي الكامل للشباب حتى يكونَ قُدوةً حيَّة لمواطنيه «هذه هي حياةُ ومعجزاتُ يوهان فنكلمان، المولود في ستندال من مقاطعة ألتمارك في بداية سنة ١٧١٨م.» تلك هي السطور التي يختتم بها فنكلمان خطابًا يروي فيه قصةَ حياتِه لأحد أصدقائه الألمان في ديسمبر ١٧٦٢م، وكان قد أرسلَه إليه من روما، وطنه الجديد الذي أراد أن يَختمَ فيه أيامه.

ساقه طريق القدر إليها، وهو يعلم أنه طريق مملوء بالعذاب، ولكنه لا يُريد أن يُفارقها؛ لأن فراقها هو فراقُ أعزِّ الأحباب. لقد ذاق الفاقةَ والعبوديةَ في صباه، وهو لذلك

سعيدٌ بالحريةِ التي نالها في روما، والمكانةِ المرموقة التي رفعَها إليها عِلمُه وحُبُّه القوي الغامض للقِدَم والقُدَماء، وكلما زادت الصعاب التي كان عليه أن يُواجهَها لمع نجمُه في عيون الأوروبيِّين، وزاد إحساسه بالكرامة والإباء. لقد تغَلغلَت روما في كيانه، كما سيقول عنه جوته فيما بعدُ، وعَرفَ طَعم الحرية التي ستجعله يقول عن نفسه: «إنني فقير ولا أملك شيئًا، ولكنَّني أستمتع بحريةٍ أبيَّة، لا أبيعها بكنوز العالم كلها.» لقد عَرفَ منذ البداية أن طريقه يسير به إلى روما «مدرسة العالم العليا» وبلدِ الفن الكلاسيكي العظيم، والحياةِ الحرة من التجهُّم والادِّعاء. ولقد ساقه طريقُه إليها ليرى ويقول ما لا يستطيع سواه أن يقوله أو يراه، وليُشبِع شوقَ الشمال نحو الجنوب، ويبحث عن حياةٍ أفضلَ وسعادةٍ أبعدَ. عرف أن طريقه سيسوقه إلى إيطاليا، بلد الفن القديم، أو بلدِ الإنسانية كما سيقول عنها فيما بعدُ، فلم يتردَّد في السير على هذا الطريق في رجولةٍ وإصرار. إنه الآن في روما يرى الجمال ويُحِسُّ أنه يُؤدِّي رسالته في بعثِ إنسانيةٍ جديدةٍ من خلال هذا الجمال الكلاسيكي القديم.

بدأ عهدٌ جديدٌ من الرؤية والتجربة عندما رأى فنكلمان لأول مرة بعضَ النماذج الأصلية من الفن الإغريقي. كان العلماء من قبله يقرءون ويقرءون، وها هو ذا يتأمل ويُشاهد فيهتزُّ من أعماق كيانه، تماثيل آلهةٍ وأبطالٍ يراها لأول مرة فتملؤه إحساسًا بالعظمة والجلال. إنه يرى الإله والبطل نفسه أمامه، بقَوامه الفارع الجميل فلا يملك إلا أن ينظر إلى هذه التماثيل نظرة العابد المتبتل ويقول: «إن الآلهة والأبطال تقف كأنها في أماكنَ مقدَّسة حيث يسودُ السكون.» وهو يُحِسُّ أمام هذه الأعمال التي تتكشَّف له كالوحي كأنَّ على الإنسان أن يتحوَّل بكُلِّيَّته أمامها: «إن الإنسان يتجوَّل بين تماثيل المرمر الجميلة بخطًى أكثرَ وثوقًا وبأفكارٍ أكثر ثباتًا.» وينظُر إلى تمثال الإله فيُحِس بالإنسانِ وكَرامتِه، ويعرف أن الهدف الأسمى للفن لا بُد أن يكون هو الإنسان نفسه.

إنه يقف الآن أمام تمثال الإله أبولُّو فيشعُر أن مُشاهدتَه لهذا الجمال تُربِّيه وترتفعُ به، وتُحوِّله إلى مُرب ومُعلِّم ومُبشِّر بالمثل الأعلى للإنسان. ويتطلَّب منه وصفُ هذا التمثال مع تماثيل لاؤوكون وأنتينوس وفينوس وغيرها ما تتطلبه كتابةُ قصيدةٍ عن الأبطال من جُهدٍ وعَناء. ويأتي هذا الوصف كقصيدةٍ عن الأبطال، مطبوعة بروح هوميروس، ممتلئة بالورع والإكبار لهؤلاء البشر الإلهيين أو هؤلاء الآلهة البشريين. ويزداد حماسُه لمثال الجمال القديم بازدياد الحفريات في مَنطقتَي بومبي وهركولانوم، وخروج أعمالٍ فنية إلى النور من تحت ركام بركان فيزوف، تجعلُه يُحِسُّ بسعادةٍ لا تُعادِلها سعادةٌ أخرى في

سُموِّها وصفائها. لنستمع إليه وهو يُعبِّر في عام ١٧٦٤م عن الهزَّة التي اجتاحَتْه أمام تمثالٍ اكتُشِف حديثًا في تلك المنطقة: «لقد تمَّ الكشفُ منذ بضعة أيامٍ عن رأس بيلاس يفوقُ في جماله كلَّ ما يمكن أن تراه عينٌ بشرية، وكلَّ ما يخطُر على قلبِ بَشَر أو يجولُ في فِكرِه. لقد وقفتُ جامدًا كالحجر عندما رأيتُه.»

هذه الانتفاضة المُتجدِّدة التي راحت تنتابه أمام كل تمثالٍ جميل، وهذا الشوقُ إلى الاتحاد بالجمال الإلهي، كان يجعله يتجوَّل بين التماثيل الإغريقية كأنه يتجوَّل في معبدٍ مقدَّس، كما كان يُعيدُه إلى نفسه التي هي مصدرُ كلِّ جمال، ويُشعِره بالأصل الإلهي الذي انحدَر منه. وأصبح التبشير بالإنسانية الصافية المتجسِّدة في هذا الجمال الإغريقي رسالتَه التي يعيش ليُعلِنَها لمُواطنيه ولأوروبا كلِّها التي أخذَت تنظُر إليه في دهشة واحترام وإعجاب.

كان هذا «البروسي» قد تأهَّب زمنًا طويلًا للقاء القدماء في روما. لم يكتفِ بالتعمُّق في لغة اليونان وآدابهم حتى أصبَح «هوميروس» كتابه الوحيد الذي لا يُفارِقه، بل ذهب إلى هناك بعِقال «القديم» وإحساسه وكيانه، هذا الإحساس الوثني بالقِدَم، وهذا البحث الغريزي عن روح الإغريق وأفكارهم وعقائدهم، كان أشبه بالاستعداد الطبيعي الذي وجَّه حياته وملأه إحساسًا بالثقة في نفسه ورسالته، وأذاقَه طَعم السعادة والرضا والحرية على فردوسه الأرضي في عاصمة العالم القديم. وهذه الحرية كانت بدورها قوةً أخرى قديمةً تغَلغلَت في حياته الظاهرة والباطنة، وتفوَّقَت على كل قوَّةٍ سواها: «أيتها الحرية المباركة التي استطعتُ أخيرًا أن أذوقَ طعمَها وأستَمتعَ بها كل الاستمتاع في كل خطوةٍ أخطوها في روما!» وهي نفس الحرية التي رأى فيها القوة الأساسية التي تُشكِّل الفن الإغريقي، ونفس الحرية التي وجَّهَت إحساسَه بالحياة ورسمَت الطريق لكل أعماله العلمية. وكانت الصداقة إلى جانب الحرية هما الهدف الأخير الذي حدَّد كل شيءٍ في حياته، كما يقول في خطابٍ كتَبه من درسدن قبل أن يُغادِر بلاده بلا عودة. إنها الصداقة الإغريقية القديمة التي كانت تقوم بين الرجال وهي نفس الصداقة الحسية التي كانت تربط سقراط بتلاميذه، وتجعل من البطل الشاب رمزًا للقوة والعظمة والجمال، بهذا الإحساس الوثني بالصداقة البطولية سمَّى نفسه صديق كل الأصدقاء. ولعله حين قال ذلك كان يتوقع الصدَمات التي ستُصيبه من ورائه، ولعل الحب الذي تقوم عليه تلك الصداقة هو الذي جلَب عليه الموت، فقدَّم حياته كالضحيَّة التي يُقدِّمها الوثني لآلهة الوثنيين. المهم أنه ظل يتسمَّع لصوت الحب «الأيروس» في كلِّ ما تراه عينه من آثار الفن القديم، وفي كل ما يُسجِّله قلمُه عنه.

هذه الكلمة الأورفية القديمة الحافلة بالأسرار تغَلغلَت في مذهبه عن الفن الإغريقي، وفي تمجيده للمثل الكامل المتحقق في الجسد الشاب الجميل. كان هذا الجسد الجميل هو غاية الفن الإغريقي ومعناه، وكان همه كله أن يفتح عيونَ الناسِ عليه كما يظهر في تمثال أبولُّو أو غيره من الآلهة والأبطال. هنا أحس فنكلمان بذلك الانسجام الذي يعلو على مدارك البشر ويربط بين الأشياء برباط الأزل، وهنا أحسَّ كذلك بالجمال المثالي الذي رأى كما رأى أفلاطون من قبل أنه كامنٌ في الله، وأنه لا يهبط على البشر أو يغمرهم بنوره إلا لكي يُذكِّرهم بالجمال الإلهي الأصيل. ولم يكن فنكلمان وحده في ذلك، فقد سبقَه إليه مواطنه العظيم «دورر»، ومعاصره شافتزبري وممثلو النهضة الإيطالية، وكلهم تلاميذُ أفلاطون الذين يملؤهم الشوق للعودة إلى المنبع الإلهي القديم، والإحساس بكرامة الإنسانِ وتفرُّدِه وأنه العالم الصغير الذي ينبغي عليه دائمًا ألا يَفقِد صِلتَه بالعالم الكبير. وكما يسودُ التجانُس والانسجام ذلك العالم الكبير، كذلك ينبغي أن يكون هذا العالم الصغير عملًا فنيًّا وكلًّا متجانسًا تسودُه كما تسود العالم الكبير قوانينُ الجمال والأخلاق والانسجام.

لم يكن هذا المثَل الإغريقي القديم في الجمال شيئًا يتصل بالفن وحده، بل كان بالنسبة لفنكلمان مَصدرًا للقانون والمعيار، ومَبعثًا للقوة والإرادة التي تُحاوِل أن تبني الإنسان على نموذج المثال الكامل القديم.

إن إنسانَ القرن الثامن عشر الذي ابتعَد عن الطبيعة وأفسَد عينَيه بالقراءة وأخلاقَه بالرقَّة والتخاذُل يجبُ عليه أن يعودَ مرةً أخرى إلى المثَل الإغريقي القديم في الجمال والقوة والرجولة والشباب، فإذا كان الجمال هو جَوْهر الفن وغايته الأخيرة، فهو كذلك القوة التي ستُوقِظ في أعماق الإنسان الإحساس بكرامته وقوَّته «وألوهيته»؛ فالجمال هو في نفس الوقت الخير، والجسَد الجميل لا تسكُنه إلا نفسٌ جميلةٌ وفاضلة. هكذا يصبح الحب للفن — عند قارئٍ مُتحمِّسٍ لأفلاطون ولمحاورته فايدروس بالذات! — حبًّا للإنسان بوصفه أنبلَ مخلوقات الله، والمثال الذي كان يتغنى به في الفن والشكل لم يكن مثالًا جماليًّا فحَسْب، بل كان مثالًا أخلاقيًّا قبل كلِّ شيء. إن قانون الفن هو قانون الإنسان، كذلك كان الأمرُ عند فنكلمان وليسنج، وسيكون كذلك عند الروح الكلاسيكية كلِّها من بعدُ؛ فأعمال النحت القديم التي رآها فنكلمان لأول مرة في درسدن، ثم بعد ذلك في ليبزج وبوتسدام لم تكشف له عن الجمال وحده، بل كشفَت له عن قيمتها الأخلاقية، وقُدرتها على شفاء الإنسان الحديث من تمزُّقه، وإعادته «كلًّا» متكاملًا، بفضلِ ما فيها من بساطةٍ نبيلة وعظمةٍ هادئة، لا بل بفضلِ ما فيها من قداسة، هذه الآلهة والأبطال التي يُحيط بها سكونٌ أشبه

بسكون المعابد، هذه الأجسام الجميلة النامية وهذه الخطوط والأشكال النقية البسيطة في الفن الإغريقي والروماني كما في فن النهضة الإيطالية عند رافائيل ومدرسته، ليست متعةً للعين والذوق فحسب، وإنما هي دليلٌ إلى تربية الإنسان ومرشدٌ إلى الأسلوب الحق في الحياة، والنظر النافذ إلى جوهر الأشياء؛ ومن ثَمَّ لم تكن الروح اليونانية التي يصفُها في كتاباته، وبخاصة في كتاب حياته «تاريخ الفن القديم» ماضيًا بعيدًا يكشف عنه لمعاصريه، بل كانت عنده حاضرًا مُباشرًا وقوةً فعَّالة تستطيع أن تُرجع الإنسان إلى العظمة البسيطة أو البساطة العظيمة، وتُعيد له الكرامة المفقودة كما تدُلُّه على الطريق إلى أصله الإلهي وبالجملة إلى صورة الإنسانية الحقة والبساطة المقدَّسة كما كان يُسمِّيها الإنسانيون من قبله.

كانت نقطة البداية إذن عند فنكلمان هي حبه للجمال وللفن الإغريقي، أما هدفه الأخير، كما سيقول «هردر» فيما بعدُ، فهو إحياءُ طريقة التفكير اليونانية الطبيعية الجميلة. الهدف إذن تربويٌّ إنساني، والمثل الأعلى هو الفن الإغريقي. لا بد من خَلْق فنٍّ جديدٍ على هُدى هذا النموذج القديم، ولا بد من تجاوُز فن الباروك المتأخر «والروكوكو» بكلِّ ما فيهما من تهويلٍ وافتعال، ولا بد أيضًا من تجاوُز صورة الإنسان فيهما. بهذه العقيدة الإغريقية ظهر أول كُتبِ فنكلمان «خواطرُ عن محاكاة الأعمال الإغريقية في الرسم وفن النحت» (١٧٥٥م) ليُشعل نُورًا جديدًا ويقول كلمةً حاسمة في الصراع الخالد بين القديم والجديد. ولم يتردَّد فنكلمان في الوقوف في صَف القدماء، مُؤمنًا بأنه بذلك يُمهِّد الطريق إلى الذوق الحقيقي الصحيح. ولم تكن فكرةُ محاكاة القدماء فكرةً جديدة كل الجدَّة؛ فقد عُرِفَ منذ عصر النهضة أن مُحاكاةَ الأعمال القديمة بما فيها من «بساطةٍ نبيلة» هي التي ستَفتَح الطريق إلى الفن الأصيل، وأن على من يُريد أن يصبح أستاذًا في فنه أن يبدأ بدراسة أعمال القدماء.

يبدو إذن كأن فنكلمان لم يأتِ بجديدٍ حين دعا في كتابه، لا بل في عنوان هذا الكتاب نفسه إلى مُحاكاة القدماء، وحين عبَّر عن عقيدته بهذه الكلمة المشهورة: «إن الطريق الوحيد أمامنا لكي نُصبِح عظماء، بل إذا أمكن لنُصبِح أُصَلاء، هو مُحاكاة القدماء.» ولكن المُحاكاة التي قصدَها لم تكن هي التقليد الأعمى، بل الاحتذاء النبيل والمحاكاة الخلَّاقة، مثل هذه المحاكاة إذا ما اهتدَت بالعقل يمكن أن تُصبِح طبيعةً جديدة، أصيلة، ذاتية، ويمكن أن تقف على قدَم المساواة أمام الأعمال القديمة، كذلك فهم رافائيل محاكاة القدماء، فأبدع أعماله الخالدة. وكان لا بد من وجود مثل هذه النفس الجميلة، في مثل هذا الجسد الجميل،

لكي يمكن الإحساس بالطبيعة الحقة للقُدماء واكتشافها في الأزمنة الحديثة. وكان لا بد من التفكير كما فكَّر الإغريق، والخَلْق والإبداع من نفس الدوافع التي دفعَتْهم على الخلق والإبداع، والعودة إلى أصول الحياة في الفن والرؤية والإحساس.[٢]

كان الهدف إذن من هذه المحاكاة هو الوصول من معرفة الفن الإغريقي إلى معرفة الإنسان على وجه الإطلاق؛ ففي الذوق الجميل الذي لا نكاد نجده إلا عند الإغريق، مع بعض الاستثناءات القليلة عند المُحدَثين، يكمُن الأصل في الفضيلة «وفي بناء الإنسان». لا بد من السير على هذا الطريق الذي سار عليه العظماء في مختلف العصور لكي نبحث بأنفُسنا عن الأصل ونعود إلى المنبع ونجد الحقيقة صافيةً غير ممتزجة بشيء. لا بد من ترك الصورة إلى الأصل، والجزء إلى الكل، والتعقيد إلى البساطة، والافتعال إلى الطبيعة. بهذا يُبعَث الفن ويُبعَث معه الإنسان من جديد، وتصبح العودة إلى القديم مساويةً للعودة إلى الطبيعة وإلى الحالة الكاملة الأصيلة حين ارتسم الإنسان في عقل الله مخلوقًا شبيهًا به وخليفةً له. ولن يصل الإنسان إلى هذه الصورة أو هذا المثال إلا عن طريقِ تأمُّل الفن الإغريقي والنحت على وجه الخصوص؛ فهو وحده الذي يستطيع أن يُعيدَ إليه عظَمتَه وكرامتَه، ويرسمَ له صورة الإنسانية العارية الرائعة البسيطة؛ صورة هذا الإنسان الإغريقي الحُر الذي نشأ تحت سماءٍ ناعمةٍ صافية، واكتسَب جسده بالـ «جمناستييك» والألعاب الأوليمبية شكلَه المتسق النبيل، حتى تجسَّد مثالُ الجمال المُطلَق في هذا الجسَد الجميل. الجمال إذن هو هدف الفن وجوهره، ولا يستطيع أن يُحِسَّ بالفن القديم أو يفهَمَه إلا من يُحِسُّ بروح الجمال ويفهمه، والعكس صحيح؛ فلن يستطيع أن يُحِسَّ بروح الجمال الحق أو قانونه الخالد إلا من يُحِسُّ بروح الفن الإغريقي أو بالفن الذي نبَع منه وتعلَّم عنه، كما هو الحال عند رافائيل ومنجس Mings: من لم يَتعرَّفْ على أفضلِ الأعمال القديمة فلا يصحُّ له أن يَطمَع في معرفة الجمال الحق. بذلك يرتبط إدراك قيمة الشكل الإنساني الجميل بمعرفة الفن الإغريقي، ومعرفة النحت الإغريقي المقدَّس على وجه الخصوص. هنا يكمن مثَلُ الجمال الأعلى الذي تبحثُ عنه أوروبا منذ عصر النهضة المبكر، وهنا يكتسِب حياتَه وقوَّته، ويُصبح مرادفًا لذلك الجمال الخلَّاق الذي يستمد قانونه وشكله من النحت الإغريقي. وها هو ذا

[٢] راجع في هذا كله كتاب فالتر ريم «الروح اليونانية وعصر جوته»، الذي أعتمد عليه هنا اعتمادًا كبيرًا. Rehm, W: Grichentum und Goethe-Zeit. 3 Aufl. Bern, A. Francke, s. 23–55.

فنكلمان يُعبِّر عن ذلك بقوله: «إذا لم يُصبِح ذَوْق القدماء هو القاعدة التي يسير عليها الفنَّانون اليوم في أمور الشكل والجمال فلن تكون هناك قاعدةٌ يُؤخَذ بها.»

هذا المثَل الأعلى في الجمال يمكن أن نفهَمه حين نتأمل شكلًا إغريقيًّا كاملًا بلغ حدًّا من الجمال يصعُب أن نجده في الطبيعة بنفس هذه الدرجة التي يظهر بها في بعض التماثيل؛ فروائع الفن الإغريقي تُقدِّم لنا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحرَّرَت من كل الحاجات البشرية واقتربَت من الجمال المثالي أو لنقُل من الجمال الإلهي. بهذا المبدأ الأفلاطوني نقَل فنكلمان الجمال الأسمى في هذا العالم إلى عالمٍ آخر يفيضُ منه ويعودُ إليه. وبهذا أصبح الجمال البشري يُقاس بالجمال الأسمى، ويُحدَّد كمالُه بمقدارِ ما يقتربُ من ذلك المثال ويتفِقُ معه في البساطة والتجانُس.

وبهذا أيضًا لا يكون الجمال مُجرَّد فِكرةٍ استطيقيةٍ فحَسْب، بل يصبح كذلك عاملًا أساسيًّا في تكوين الإنسان والارتفاع بأخلاقه إلى النبل والكمال، فإذا نظرنا إلى تمثالِ شابٍّ إغريقي لم نُؤخذ بجمال الشكل وبساطة الخطوط وعظمة التكوين فحَسْب، بل استطعنا كذلك أن نُحِسَّ فيه بالرجولة، والحرية والنُّبل، والقوة، والقدرة على الحياة المرحة السعيدة. بذلك لا نجد أنفسنا أمام تمثالٍ لشابٍّ إغريقي بقَدْرِ ما نجد أننا نُواجِه رمزًا انعَكسَت عليه كل أشعة الروح اليونانية، وتجمَّعَت فيه كلُّ مُثُلها في الحياة والفكر والحضارة.

هكذا نجد فنكلمان يصف تمثال «أبولُّو» فيُصبِح رمزًا للروح الإغريقية وللحياة الحرة السعيدة التي عاشَها هذا الشعب الذي لم يفقد شبابه أبدًا. لنسمع معًا ما يقوله عنه: «إن أسمى فكرة عن الشباب المثالي الرجولي قد صُوِّرَت على نحو مدهش في أبولُّو، حيث تتحد قوة السنوات الكاملة مع الأشكال الناعمة لربيع الشباب.» وهكذا يُحسُّ فنكلمان بسُمو الجسد البشري وألوهيته ويتجوَّل بين تماثيل الأبطال والآلهة كالكاهن الذي يُبشِّر بعبادة الجمال. لقد رأى الإغريق وقد أَلَّهُوا الجسد وجَسَّدوا الإله، وأذابوا الجمال البشري والجمال الإلهي في كيان واحد.

ولذلك فهو يرى أن واجبه يُحتِّم عليه أن يُبشِّر بهذا النبل والكمال الذي اكتشَفَه في الفن اليوناني، ليجعل منه أنموذجًا ومعيارًا لِما يصنَعه الإنسان في الحجَر وفي الحياة على السواء.

وهكذا يصل فنكلمان إلى عبارته المشهورة التي تجعل من تجربته الجمالية تجربةً أخلاقية وتربوية، وتُجسِّد الفكرة الإنسانية في أكمل صورها حيث يقول: «إن العلامة العامة المميزة لروائع الفن الإغريقي هي البساطة النبيلة والعظمة الساكنة في الوضع والتعبير على

السواء. وكما تبقى أعماق البحر هادئةً في كل الأحوال مهما غَضِبَ السطح وثار، كذلك يدُل التعبير في التماثيل الإغريقية، مع كلِّ ما يَضطرِم في نفوس أصحابها من عواطفَ عن نفسٍ عظيمةٍ مُتَّزِنة.»

ولم يجد فنكلمان — هذا المُتصوِّف العاشق للروح اليونانية والجمال اليوناني — ما يُوضِّح به مثلَه الأعلى في السكونِ والاتزانِ والتزامِ الحد في التعبيرِ خيرًا من تمثال لاؤوكون أو مجموعةِ تماثيله. هنا استطاع الفنان أن يُعبِّر عن أبشعِ ألمٍ في أجملِ صُوره فظَهَر الجمال في أسمَى صُوره حيث كان الألم في أقسى شِدَّته. لم يُثِر لاؤوكون المعذب ولم يصُرخ ولم يَتطرَّف في إشارته أو حركاته، بل ظل الكون يرفُّ حوله على الرغم من العذاب البشِع الذي يَعصِر جسده، والثعابين الضخمة التي تَغرِز أنيابها فيه. بهذا عبَّر الفنان عن الألم الذي يتجاوز طاقةَ البشر، ولكنه بقي الألم الذي لا يُفقِد النفس شيئًا من الانسجام والسكون والاتزان، والذي يُعبِّر عن كبرياء الروح وقُوَّتها وصمودها مهما لَقِيَت من ظلمٍ أو عذاب؛ لأنه يظل دائمًا ذلك الألم الذي لا نُغالي إذا سمَّيناه بالألم الجميل.

كان من نصيب هذا المُؤرِّخ الأثَري الألماني — الذي لُقِّبَ عن جدارة بأب الروح الكلاسيكية — أن يرتفع من حضيض الفقر والظلام والعذاب الذي عَرفَه في شبابه إلى قِمَّة الجمال والشهرة والنور. لقد لبَّى صوتَ الشوق الغامض الذي ظل يدعوه إلى أرض الجنوب وشمسِها ودفئِها وفنِّها. وهناك في روما عاصمة العالم القديم، تعرَّف على الفن الإغريقي ووجد رسالة حياته في التبشير بالإنسانية الكاملة التي رآها في التماثيل الإغريقية، ولكن القَدَر الذي كتَب له أن يذوق كل هذه السعادة التي تفوقُ قُدرة الفانِين، لم يُقدِّر له أن يضع قدَمه على أرض الإغريق، بل لم يُقدِّر له أن يضع قدَمه على أرض صِقلِّيَّة، أو يُطلَّ من قمة جبال الأجرجنت على بقايا معبد سيجست أو يُرسِلَ بصره إلى البحر، كما فعل مواطنه العظيم جوته في رحلته الإيطالية فيما بعدُ؛ فها هو ذا في أواخر أيام حياتِه ينظر عَبْر بحر الجنوب الواسع الساطع إلى شواطئ الجزر البعيدة، حيث يرقد مثال الجمال الأسمى والإنسانية الخالصة بعيدًا كالأحلام. وها هو ذا يختم كتابه الكبير «تاريخ الفن القديم» قائلًا: «كما تَتبَع المحبوبة من على شاطئ البحر حبيبها المسافر بعينَين دامعتَين وبلا أملٍ في اللقاء، ويُخيَّل إليها أنها ترى في الشراع المُبتعِد صورة المحبوب.» ولقد أودى بفنكلمان هذا الحماسُ الصادق المتدفق للفن القديم حين كان في طريق عودته من وطنه؛ فقد لَقِيَ مَصرعَه في أحد فنادق تريستا على يد أحد الأفَّاقين. كان فنكلمان، في موجةِ حماسِه وحُبه للفن الإغريقي قد عَرضَ أمامه بعض التحف والعُملات الأثَرية التي يحملها معه،

وظَنَّ المجرم أن هذا الضيف يُخفي كنزًا ثمينًا، فاغتاله على أبشَعِ صُورة. وسرعانَ ما انتشر النبأ في أوروبا وتلقَّاه المعجبون به في ذهول ووجوم؛ فقد هالهم أن ينتهي هذا المُعلِّم المُلهم، والمُبشِّر المتحمس بالروح اليونانية وبالمثَل الإنساني الذي اكتشَفه في روائعها على هذه الصورة الأليمة. ولعلهم قد سألوا أنفسهم إن كان في استطاعة الإنسان في مُواجهَة الموت أن يُعبِّر عن الألم الذي يشعر به في لحظاته الأخيرة تَعبيرَ لاؤوكون عن الألم الجميل!

الشاعر العاطفي والشاعر الساذج

«بثَّت أحاديثي الأخيرة معكَ النشاط في كل أفكاري؛ إذ تناولَت موضوعًا ظل يشغلُني في قُوةٍ أعوامًا طويلة. لقد استطاعت الرؤية العقلية عندكَ (فهكذا ينبغي أن أسمِّي الانطباع العام الذي تركَتْه أفكارُكَ فيَّ) أن تُلقي نورًا مفاجئًا على بعض الأمور التي لم أُوفَّق فيها إلى رأيٍ واحد مع نفسي. كان الكثير من الأفكار التأمُّلية عندي يفتقر إلى الموضوع والجسد، وقد هديتَني أنت إليهما. إن نظرتكَ الفاحصة التي تستريح على الأشياء في هُدوءٍ وصفاءٍ لا نظير لهما تَعصِمكَ دائمًا من التعرُّض للضلال الذي يسهُل أن يقع فيه التأمُّل المُجرَّد ومَلَكة التخيُّل النَّزِقة التي لا تخضع لشيءٍ إلا لنفسها. إن كل شيء يكمن في حَدْسكَ الصائب على نحوٍ أتَمَّ بكثيرٍ مما يُحاوله التحليل بمشقَّة، ولأنه كامنٌ فيكَ ككُل، فإن ثَراءكَ يظل خافيًا عليك؛ ذلك لأننا للأسف لا نعرف إلا ما نَعزِل؛ ولذلك يندُر أن تعرف العقول التي تُشابِه عقلَكَ مدى نفاذِها إلى صميم الأشياء، كما يندُر أن تعرف أنها في غيرِ حاجةٍ إلى استعارة شيءٍ من الفلسفة التي يمكنها أن تتعلَّم منها فحسب. إن هذه تستطيع أن تُحلِّل ما أُعطي لها، ولكن الإعطاء نفْسَه ليس من عمل المُحلِّل، بل من عمل العبقري، الذي يَربِط الأشياء تبعًا لقوانينَ موضوعيةٍ تحت تأثيرٍ غامضٍ ولكنه أكيدٌ من جانب العقل الخالص.

لقد تتبَّعتُ مَسارَ عَقلِكَ منذ عهدٍ طويل، وإن كان ذلك عن بُعدٍ غيرِ قليل، كما راقبتُ الطريق الذي رسَمتَه لنفسِكَ في إعجابٍ مُتجدِّد على الدوام. إنك تُفتِّش عن وجه الضرورة في الطبيعة، ولكنكَ تُفتِّش عنه سالكًا أصعبَ طريق، يتحاشاه ذوو الطاقاتِ الضعيفة،

وتتَناوَل الطبيعة ككل، لكي تحصُل على ضوءٍ عن الفرد، وتبحثُ في مجموع ظواهرها على اختلاف أنماطها عن السبب الذي يُفسِّر الفرد. وأنت تَصعَد خطوةً فخطوةً من التنظيم البسيط إلى تنظيمٍ أشدَّ منه تعقيدًا، لكي تُؤلِّف على نحوٍ تطوُّري بناءَ أعقدِها جميعًا، ألا وهو الإنسان، من المواد التي يتركَّب منها بناءُ الطبيعة كله، وتُحاول أن تتغَلغَل إلى سِرِّ صَنعتِه الخفية وذلك عن طريق إعادةِ خَلْقه مقتديًا بالخَلْق في الطبيعة. إنها فكرةٌ رائعةٌ وبطوليةٌ حقًّا، تدُلُّ دلالةً كافيةً كيف يضُم عقلُك الكل الغني بتصوُّراته في وَحدةٍ جميلة. لا يمكن أن يكون الأمل قد ذهَب بك إلى حَدِّ الاعتقاد بأن حياتكَ يمكن أن تكفي لتحقيقِ مثل هذا الهدف، ولكن مجرَّد السير على مثلِ طريقٍ كهذا يزيد في قيمته كثيرًا عن بلوغ أي طريقٍ آخر. ولقد اخترتَ كما اختار أخيل في الإليادَة بين فثيا وبين الخلود، ولو أنكَ كنتَ إغريقي المولد أو حتى إيطاليًّا وأحاطَت بكَ من المَهدِ طبيعةٌ مُنتقاةٌ وفنٌّ مثاليٌّ لقَصرت مسافة طريقكَ إلى ما لا نهاية، بل لأصبح هذا الطريق شيئًا لا قيمة له البتة. لو أن ذلك قُدِّر لكَ لكان الشكل الضروري قد انطَبع في نفسِكَ عند أوَّل نظرةٍ تُعاين بها الأشياء ولكان الأسلوبُ العظيم قد تفتَّح لديكَ مع بداية تجاربك الأُولى، ولكنكَ وقد وُلدتَ ألمانيًّا، وأُلقيَ برُوحكَ الإغريقي في هذه الطبيعة الشمالية، لم يَبقَ لك من خيارٍ إلا أن تُصبح فنانًا شماليًّا أو أن تُعوِّض ما حَرمَ الواقع خيالَكَ عن طريق مَلَكة التفكير وأن تَلِد من باطنكَ بلادَ يونان أخرى عن طريقٍ عقلي. في تلك المرحلة من مراحل الحياة، التي تُكوِّن فيها النفس من العالم الخارجي عالمها الباطني، فتُحيط بها أشكالٌ ناقصة من كلِّ ناحية، كنتَ قد تشبَّعتَ بطبيعةٍ شماليةٍ متوحشةٍ حين اكتشفَت عبقريتُكَ المنتصرة المتفوِّقة على المواد التي تعمل عليها هذا النقصَ من الداخل، وتأكَّدَت منه من الخارج عن طريق التعرُّف بالطبيعة اليونانية. وهنا كان عليك أن تُصحِّح الطبيعة القديمة السيئة التي فُرِضَت على مُخيِّلتكَ بالنموذج الأفضل الذي أوجَدَه روحُكَ المبدع، وهذا ما لا يتمُّ بالطبعِ إلا وَفقًا لتصوُّراتٍ هادية. غير أن هذا الاتجاه المنطقي، الذي يتحتَّم على العقل أن يسير فيه عند التأمَّل، لا يتواءم مع الاتجاه الجمالي الذي يُبدعُ عن طريقه وحده. وهكذا كان عليكَ أن تقوم بجُهدٍ أشقَّ؛ فقد كان عليك، على نحوِ ما انتقلتَ من الرؤية العِيانية إلى التجريد العقلي، أن تعُودَ فتُحوِّل التصوُّراتِ إلى عِياناتٍ والأفكار إلى مشاعر؛ لأن العبقرية لا تستطيع أن تخلُق شيئًا إلا عن طريق هذه المشاعر وحدها.

هكذا على نحو التقريب يبدو لي الطريق الذي سار فيه عقلُكَ، وسوف تَعرِف خيرًا مني إن كنتُ قد أصبتُ في هذا الحكم.»[١]

كانت هذه سطورًا من رسالة شيللر المشهورة التي كتبها إلى جوته في الثالث والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٩٤م، بمناسبة عيد ميلاده التاسع والأربعين، ولم يكن للشاعر العظيم الذي يحتفل بعيد ميلاده أن يتلقَّى هديةً أجملَ ولا أنبلَ من هذه السطور النابضة بالمحبة والوفاء والصدق، هذه السطور التي «تجمَع خُلاصة وجوده» كما قال في ردِّه عليها بعد أربعةِ أيامٍ من وصولها إليه، من رجلٍ عرفَ هو نفسه دائمًا كيفَ يُقدِّر «الجدَّ الأمين القادر» في كلِّ ما يكتب وما يفعل.

كانت هذه الرسالة بدايةَ صداقةٍ دامت ما يربو على عشر سنوات، لم يكَد تاريخ الأدب الإنساني يعرف أنبلَ منها ولا أجمل، ولكنها كانت كذلك محاولةً من جانب شاعرٍ عظيمٍ لإثبات وجوده أمام عبقريةٍ مطبوعةٍ بهَرت النفوس بصِدقِها وعُمقِها وشُمولها. هنا التقت طبيعتان مُتباينتان، كان من الممكن أن يُؤدِّي اختلافُ فطرتهما، وتعارُضُ مزاجهما إلى فِراقٍ أبدي، لولا أن هيَّأت لهما الأقدار ذلك اللقاء النادر الذي ربَطَ بينهما برباط الحب والتقدير، وساعَدَ على أن يعرف كلٌّ منهما نفسه، ويُكمِل نقصه، ويزيد إنتاجه ثراءً وخصوبة. كان الحذَر وسوء الظن قد باعَدَ بينهما، حتى إن شيللر يعترف لصديقه الحميم «كورنر» ذاتَ مرة فيقول «هذا الرجل، هذا الـ «جوته» يقف عقبةً في طريقي ويُذكِّرني بأن القدَر كان قاسيًا في معاملته لي.»[٢]

كما يعترف جوته في أحاديثه المتأخرة مع أكرمان بأنه لم يكن يدُور بخَلَده أن يلتقيا ويتحِدا. كانت تفصل بينهما هُوةٌ يصعُب عبورها، هي تلك الهُوَّة التي تَفصِل بين الشاعر الدرامي الخطابي المُتحمِّس، وبين الشاعر الهادئ المتَّزِن الذي يتحدث من القلب إلى القلب، بين الأنا التي تتصارع مع الطبيعة والمادة والتاريخ لتقهرها وتعلُوَ عليها، وتُؤكِّد استقلالها عن كلِّ ما هو خارجي عنها وتظل حبيسةً في قلعة وحدتها المُتكبِّرة الثائرة، وبين الروح القريبة من كل ما هو حي، المتفاهمة مع كل مخلوق، الفانية في الطبيعة الأم، ولكن كلًّا

---

[١] رسائل جوته وشيللر، هامبورج، سلسلة كتب فيشر، ص١٠–١٣. Goethe–Schiller Briefwechsel, Hamburg, Fischer Bücherei, 1901.

[٢] عن رسالة لشيللر إلى كورنر Körner في ٩ مارس.

منهما كان يُحِسُّ بما يمتاز به صاحبه، وما ينقصه عنه، فجوته يُقدِّر الموهبة العبقرية «غير الناضجة» عند شيللر ولا يستطيع أن يكتم غَيْرته من قُدرته المسرحية الفطرية، التي جذَبت الجمهور إليه، من مسرحية شبابه الأولى «اللصوص» إلى مسرحيته الأخيرة التي لم تتمَّ «ديمتريوس»، وشيللر يعرف أن جوته أقربُ منه إلى الحياة، وأنه الشاعر الغنائي الذي لا يستطيع أن يَلحَق به، و«العين الإغريقية» التي تُشاهِد وتُحس وتلمَس ولا تتركُ عالم التجربة والعِيان لتُحلِّق بعيدًا في عالم الفكر والحرية والمثال، ولكنه كان ابتعادًا يشتاق إلى الاقتراب، وغَيْرة تقوم على التقدير، ومنافسةً تَحنُّ إلى التقاء العبقريتَين، وتزاوُج الطبيعتَين.

كان الطريق طويلًا وعسيرًا، وكان مزروعًا بأشواك الغَيْرة والنفور والتحفُّظ، إلى أن دعا شيللر جوته في الثالث عشر من شهر يونية عام ١٧٩٤م إلى المشاركة في تحرير مجلة «الهورن» التي كان يُفكر حينذاك في إصدارها. ويرد عليه جوته قائلًا: «أُريد أن أُبرهِن بالعمل على شكري على الثقة التي أوليتَني إياها.» ثم يختم ردَّه عليه بهذه العبارة: «سوف أكونُ في سُرورٍ ومن كل قلبي واحدًا من الجماعة» (التي تُساهِم في تحرير المجلَّة، ومن بينها الفيلسوف فشنته الذي كان جوته يُقدِّره ويَعِد نفسه الخيرَ على يدَيه). ثم تَمَّ اللقاء المشهور بين الشاعرَين، في الواحد والعشرين من شهر يوليه عام ١٧٩٤م، بعد استماعهما معًا إلى إحدى المحاضرات العلمية في مدينة «يينا».

سار الشاعران معًا، وتحدَّث شيللر عن المحاضرة — كما يروى جوته بعد ذلك — في تفهُّم وتبصُّر، وأبدَى سخطَه على طريقة المُحاضِر في تناوُل الطبيعة تناولًا جزئيًّا يشُقُّ على كلِّ من ليس له إلمامٌ بالموضوع. وردَّ جوته فذَكَر أن هناك طريقةً أخرى لا تتَناوَل الطبيعة تناولًا جزئيًّا منعزلًا، بل تُصوِّرها كيانًا حيًّا فعَّالًا، يسيرُ من الكل إلى الأجزاء. وطلَب منه شيللر أن يُفسِّر له هذه العبارة الغامضة عليه، ولم يستطع أن يُخفيَ شَكَّه في أن ذلك يمكن أن يُستمَد من التجربة. ووصَلا إلى بيت شيللر، وأغرى الحديث جوته على الدخول، وهناك راح يُحدِّثه في حماسٍ عن تحوُّلاتِ النبات، ويرسمُ له بالقلم تخطيطًا رمزيًّا لما يُسمِّيه بالنبتةِ الأُولى. وأصغى شيللر في انتباه، حتى إذا انتهى جوته من حديثه هَزَّ رأسه وقال عبارتَه التي أضجَرت جوته وأغضَبَتْه: ليس هذا تجربة، هذه فكرة! ورأى جوته الهُوَّة التي تفصِل بينهما، وتَذكَّر سخطَه القديم على شيللر وردَّ عليه ردَّه الخشِن: «يسرُّني جدًّا أن تكون لديَّ أفكار دون أن أدري، وأن أستطيع كذلك أن أراها رأي العين!» اصطدَم الواقعي بالمثالي، وراح شيللر يُؤيِّد رأيه مستندًا إلى فلسفةٍ كانْت التي كانت تملِكُ عليه عقله ووجدانَه فقال: كيف يُمكن أن تُوجد تجربةٌ على الإطلاق تُطابِق فكرةً واحدة؟

(ذلك أن الخاصية التي تُميِّز الفكرة Idea عند كانْت هي أنه لا تُوجد أبدًا تجربةٌ تُطابقُها مُطابقةً تامة.)

كان لا بد من إيجاد شيءٍ وسَطٍ يجمعُ بين الفكر والتجربة، ويُحدِث اللقاء بين المثال والواقع؛ فقد عَرفَ الشاعر أن وجهةَ نظرِ كلٍّ منهما تختلف عن صاحبه اختلافًا شديدًا، ولكنه عَرفَ كذلك أن كلًّا منهما يستطيع أن يأخُذ من صاحبه ويُعطيه.[٣] كان كلاهما في الحقيقة يبحَثُ على طريقته عن «القانون الأبدي» وراء الظواهر المتغيرة؛ عن الشكل وراء المادة، والضرورة والوَحْدة خلف المُصادفَة والتنوُّع؛ شيللر على طريقته في صراع المادة وعالم الحس والدوافع والميول صراعًا بطوليًّا ينتهي بانتصار العقل والحرية والقانون الأخلاقي — وإن تكن نتيجته في مسرحياته هي سقوط البطل وعذابه ومأساته — وجوته على طريقته الهادئة الصابرة في التماسِ التجانُس الأبَدِي والتوفيق بين أطراف النزاع، مُبتدئًا من عالم التجربة والعِيان، الذي يستطيع فيه وَحْده أن يَرى الثبات وراء التغيُّر، والنموذج وراء الأفراد، والشكل وراء المادة، والوَحْدة وراء التعدُّد والتنوُّع.

كانت الخطوة الأُولى على الطريق المشترك الذي سيقطعه الصديقان قد تمَّت، وكانت قوةُ جاذبية شيللر عظيمة، كما يعترف جوته فيما بعدُ، ودليل عظمتها خطاب عيد الميلاد الذي وجَّهَه إلى جوته وأَورَدْنا الجزء الأكبر منه في مَطلَع هذا الحديث، هذا الخطاب الذي جمع فيه «خُلاصة وجوده» وأعاد إليه ثقتَه في نفسِه، وشجَّعَه على الخروج من حَيْرته وتَردُّده. ويقف الإنسان مدهوشًا أمام هذا الخطاب النادر، لا يدري سِرَّ إعجابه به: هل هو في عُمقِ نظرة شيللر وإحاطته بجوهر صديقه، أم في النُّبل والوفاء الذي يفيض من كلِّ كلمةٍ فيه؟ واهتَزَّ جوته من أعماقه كما كان من المتوقَّع منه، وشَعَر أن الهوة التي تَفصِل بينهما ليست من الاتساعِ بقَدْرِ ما كان يظن، وأن مسافة البُعد واختلاف الطبع ووجهات النظر لا تمنع من اللقاء. إن شيللر يُعبِّر عن ذلك حين يستطرد قائلًا في ذلك الخطاب نفسه: «يبدو من النظرة الأولى وكأنه ليس هناك تعارضٌ أشد من التعارض الموجود بين العقل التأمُّلي الذي يبدأ من الوحدة، وبين العقل الحَدْسي الذي يبدأ من التنوُّع، فإذا بحثَ الأوَّل بالحسِّ العفيف المُخلِص عن التجربة، وبحثَ الثاني بقوة الفكر المستقل عن القانون، فلن يَعدمَ العقلان أن يلتقيا في منتصف الطريق. حقًّا إن العقل الحدْسي لا شأن له إلا بالأفراد،

[٣] كما أكَّد شيللر بعد ذلك في رسالةٍ له إلى صديقه كورنر في أول سبتمبر ١٧٩٤م.

والعقل التأمُّلي لا يُعنَى إلا بالأنواع، ولكن العقل الحدْسي إذا كان عبقريًّا وبحثَ عن طابع الضرورة فيما هو تجريبي، فسوف يخلُق الأفراد دائمًا ولكن سيكون لها طابعُ الأنواع، وإذا كان العقل التأمُّلي عبقريًّا ولم يَفقِد التجربة بارتفاعه فوقها، فسوف يخلُق الأنواع دائمًا، ولكن هذه الأنواع ستحتوي على إمكانية الحياة وستكونُ علاقتها بالموضوعات الواقعية علاقةً قوية.»

كان الطريق إذن طويلًا وعسيرًا كما قدَّمْنا، حتى رنَّت كلمةُ الصداقة التي صرح بها شيللر في حُكمِه على القسم الأول من رواية جوته الطويلة «فيلهلم ميستر» — وكم يعود إليه الفضل في ظهورها إلى الوجود! — حيث يقولُ عنها فيهزُّ أعماقَ صاحبه، ويُبدِّد سُحُب السخط والأنانية من سمائهما، في نُبلٍ إنساني لم يتحدَّثْ به شاعرٌ كبيرٌ من قبلُ وقد يندُر أن يتحدَّث به من بعدُ: «كم كان إحساسي بهذه المناسبة بأن العظمة قُوَّة، وبأنها تفعل في الوجدان الإنسان فِعل القوة، بحيث لا يبقى للإنسان أمامها من حُريةٍ سوى حُرية الحب.»

كان الحادث السعيد — كما يصفه جوته في مقالٍ متأخرٍ له عن تَعرُّفه بشيللر — قد تَمَّ، والاتحاد قد عُقدَت أواصرُه على أساسٍ متينٍ من الاحترام والتقدير المُتبادَل، والثقة قد ارتفَعَت فوق كل الدسائس والصغائر، وبدا كأن شمس «هومير» سوف تبتسم لأرض الشمال الألمانية[٤] وأن الصديقَين سيُفتِّشان معًا عن القوانين الخالدة للطبيعة، وسيُقيمان دولة الشعر على أساسٍ من النماذج اليونانية العريقة، وسيضربان المثل الرائع النبيل على الإنسانية الصافية الكاملة. وجد جوته، في السنوات العصيبة التي مرَّت عليه بعد عَودتِه من رحلته الإيطالية، في شيللر الإنسان الذي يستطيع أن يتَجاوَب معه، ويسأله الرأي والنصيحة، وينفُض عنه غُبار القلقِ والتردُّد الذي يشكو منه، ويُشجِّعه على تحقيقِ حُلمه في أن يكون «آخر هوميروس» يظهر على هذه الأرض. وليس عجيبًا بعد ذلك أن يقول في أواخرِ حياته في حديثٍ له مع حواريِّه الأمين أكرمان:[٥] «لقد تحكَّم في معرفتي بشيللر شيءٌ أشبه ما يكون بالروح الشيطاني. كان من الممكن أن نلتقي قبل ذلك أو بعد ذلك، أما أن نلتقي على التحديد في تلك الفترة التي عُدتُ فيها من رحلتي في إيطاليا، والتي بدأ فيها

---

[٤] راجع في هذا كله إميل شتايجر، جوته، الجزء الثاني، ص١٧٥–٢٠٧. Staiger, Emil: Goethe, Bd. 2. Zürich, Atlantis Verlag.

(وهو من أهم المراجع وأجملها عن جوته، ومن أفضلِ ما كَتبَه هذا العالم السويسري الفنَّان.)

[٥] الحديث بتاريخ ٢٤ مارس ١٨٢٩م.

شيللر يُحِسُّ بالتعَب من تأمُّلاته الفلسفية، فقد كان ذلك شيئًا له دلالتُه ونفعُه العظيم لنا جميعًا.»

حدَّد شيللر العلاقة بينه وبين صديقه الكبير — وإن لم يذكُر اسمه مرةً واحدة! — في آخر رسائله الفلسفية الكبرى، ونَعْني بها رسالة «الشعر الساذج والشعر العاطفي» التي ألَّفها في عام ١٧٩٥م. إنه هنا يُحاول جاهدًا أن يُميِّز بين نموذجَين من الشعر يصدُران عن نموذَجين أساسيَّين للشعراء، كلا النموذجين ينبع عن علاقةٍ مُحدَّدة تربط الشاعر بالوجود، والطبيعة، والحياة الإنسانية، فإذا كان الشعر في أوسعِ معانيه وأشملِها رأيًا في الكون والعالم (أو Weltanschauung كما تقول الكلمة التي يصعُب التعبير عنها) فإن طبيعته تُحدَّد إما من ناحية العالم الذي يَستمِد منه ومنه وَحدَه مادَّتَه، كما تُحدَّد من ناحية رأيه في هذا العالم وطريقة إدراكه له.

ولكن التمييز بين نموذجَين من الشعراء يَفترِض أولًا أن يكون لدينا تصوُّرٌ عامٌّ عن الشاعر وعن وظيفته التي يقوم بها في هذا العالم حين يخلُق من مشاعره وأفكاره «عالمًا» آخر يُعبِّر عنه من خلال ذاته. يرى شيللر أن الشعراء هم «حفَظَة الطبيعة»؛ تلك هي رسالتُهم الحقة، وذلك هو جَوهَرُهم الأصيل العميق، وواجب الشعر هو أن «يُعطي للإنسانية أكملَ تعبيرٍ ممكنٍ عنها.» عن حقيقتها، وطبيعتها الحقَّة، وواجبُ الشعراء الذي يشتركون جميعًا فيه سواءٌ أكانوا سُذَّجًا أو عاطفيِّين أن «يُعطوا للإنسانية أكملَ تعبيرٍ عنها.» وبغير ذلك لا يمكن أن يُسمَّوا شُعَراء على الإطلاق «ذلك هو واجبهم الطبيعي، الذي لا يستطيعون أن يَفتعِلوه ويَصطنِعوه، وهو الذي يُعبِّر عن ضرورةٍ باطنيةٍ يُحسُّونها في نفوسهم.»

وهنا نسأل السؤال الأبدي المؤلم الذي عَبَّر عنه هولدرلين حين قال: لِمَ الشعراء في الزمن التعيس؟ سنقول على الفور: إن الإنسانية تحتاج إليهم. ولكن لِمَ تحتاج إليهم؟ ما هي وظيفتهم بالنسبة للحياة؟ وما هو الهدفُ الطبيعي من وجود الشاعر أو ما هو هدفُ الطبيعة من وجوده؟ ألا تدُور الحياة دورتَها سواءٌ غنَّى الشعراء أو سَكَتوا؟ ألا تُواصِل الطبيعة فِعلَها الحيَّ الخلَّاق على الدوام دون أن تنتظر من يُعبِّر عنها أو يَكشِف عن سِرِّها؟ هل استطاعت القصيدة أو اللوحة أو النغمة أن تُخفِّف من كوارث الحرب والبؤس والطغيان التي عاناها الإنسان على مدى تاريخه الطويل؟! ربما كان في استطاعتنا أن نُجيب على هذه الأسئلة فنقول إن وظيفة الشعر هي إحداثُ التوازُن الذي لولاه لفقَدت الإنسانية مقياسَها وأنكَرت فكرتَها عن الإنسان؛ ذلك أن الشاعر هو مقياسُ الإنسانية وضميرها،

ولا ينبغي أن يُفهَم ذلك على معنًى أخلاقي، بل على معنَى الحياة الجامع الذي يعلو على الأخلاق؛ ذلك لأن الشاعر يَحمِل في ذاته كل الحياة، ولا يستطيع أن يكون شاعرًا إلا إذا كان يُمثِّل وَحْدة القوى والطاقات الإنسانية كلها. إنه في رأي شيللر هو الإنسانُ المثالي بحق، الذي يُعبِّر عن فكرة الإنسانية كأصفَى وأنبلِ ما تكون؛ لذلك كان هو الإنسان الوحيد الذي يُحِسُّ بالإنسانية أنقَى إحساس. هذا الإحساس مُرتبطٌ بموهبته الشكلية والجمالية ارتباطًا وثيقًا؛ لأن هذه الموهبة تَقومُ على الانسجامِ بين مَلَكة الخيالِ وبين العقل، بين المادَّة وبين الشكل. إنها تعبيرٌ خاصٌّ عن تكوينه الإنساني بوجهٍ عام، الذي يُشكِّل تلك الوَحْدة الكُلِّية التي لا نجدها إلا في التعبير الجمالي. من هنا نستطيع أن نفهم كيف يُحدِث الفن تأثيره الشامل علينا وكيف يَرُدُّ الإنسانَ منَّا إلى إنسانيته؛ ذلك لأنه يصدُر عن الإنسان ككل، كما يُعبِّر عن الحياة ككل. ولَمَّا كانت الإنسانية قد انقسَمَت على نفسها وتجزَّأت وفقدَت بذلك طابعَها الكلي الذي نجده في حالة الفطرة لدى الطفل، فهي في حاجةٍ دائمة إلى الشاعرِ الذي لا يفتأ يُوقِظ الإحساس بكُلِّيَّة الحياة، ويُعيد إليها طبيعتها الحقَّة. ومن هنا أيضًا نستطيع الآن أن نُدرِك معنى القول بأن الشعراء هم حَفَظة الطبيعة. إنهم حُرَّاسُها والمدافعون عنها، إنهم يحملون في ذواتهم مِقياسَ الإنسانية ويُحسُّون الإحساس النقي الأصيل بطبيعتها ومصيرها وكرامتها، وهم وحدهم الذين يملكون أن يحكُموا حُكمهم الحقَّ عليها؛ ذلك لأنهم لا يصدُرون في حكمهم عن عدالةٍ محدودة أو شخصيةٍ أو اجتماعيةٍ أو أخلاقية، بل يحكُمون بما تَفرِضُه عليهم تلك العدالةُ الكبرى التي تَنبُع من الحياة ككُل، وهي التي نستطيع أن نُسمِّيَها بـ «العدالة الشعرية».

إن الشعراء يُؤدُّون هذه الوظيفة على طريقتَين تختلفان باختلاف الطبيعة والفطرة التي تجعل أحدهم شاعرًا ساذجًا وتجعل الآخر شاعرًا عاطفيًّا؛ فهناك الشاعر الساذج (والسذاجة هنا هي «الفطرة» الأصيلة أو الطبيعة الحقَّة وليس لها صِلةٌ بالتخلُّف العقلي الذي قد نفهَمه منها اليوم) وهناك الشاعر العاطفي (أو الشاعر الواعي المُتأمِّل المفكِّر؛ إذ ليس للعاطفية هنا صِلةٌ بما نُلقيه عليها اليوم من ظلالٍ نفسية). الشاعر الساذج يصدُر عن شُعوره الطبيعي غير الواعي، ومقياس الإنسانية الذي يحمله في ذاته كامنٌ فيه، لا يشعر هو نفسه به شعورًا واعيًا، ولم يصل إليه عن طريق التأمُّل. إنه يحمل هذا المقياس — كما يقول جوته — على أطرافِ أصابعه؛ فهو مُجرَّد أداةٍ أو وسَطٍ تُعبِّر الطبيعة الخلَّاقة عن نفسها من خلاله، وتُبدِع الطبيعة الحقة عن طريق طبيعته، إنها تملِكُه ولا يملِكُها، وإن كان لا يعي ذلك وعيًا واضحًا؛ ذلك أن الشاعر الساذج لا يُبدِع أشكالًا نموذجية، بل

إن شاعريته — أو إحساسه بكُلِّية الحياة — تكمُن في مقدرته على الغوص في كلِّ ما تُبدِعه الطبيعة من أشكال، واكتشافِ قانون الحياة الذي يختفي وراءها أو يسري فيها جميعًا، بل في قدرته قبل ذلك على الإحساس بهذا القانون في كلِّ ما تخلُقه من أشكالٍ ناقصة وكائناتٍ مُشوَّهة؛ فواجب الشاعر «الساذج» هو على حد قول شيللر أن يُصوِّر المضمون الكامل للإنسانية في الواقع؛ فليس هناك جانبٌ واحدٌ من جوانبِ الإنسانية يمكن أن يظلَّ غريبًا عليه. إنه حين يُصوِّر الفرد فإنما يفعل ذلك عن إحساسه هو نفسه بالكل، وشعوره بقيمة هذا الفرد بالنسبة للكل. نقول إنه يُحس ويشعُر، ولا نقول إنه يعي أو يُدرِك — ذلك أنه يصدُر في ذلك عن إحساسٍ غريزي، ساذج، فطري — هذا الشاعر الساذج هو نموذَج العبقري، كما شَرحَه كانْت في فلسفته؛ ومن ثَمَّ فإن كل عبقريٍّ حقٍّ لا بُد أن يكون ساذجًا، وإلا فليس بعبقري، إن سذاجته وحدها هي التي تجعله عبقريًّا، إنه «لا يعمل طبقًا لمبادئَ معروفة، بل طبقًا للخواطر والمشاعر، ولكن خواطره إلهامٌ من وحيٍ إله (كلُّ ما تفعله الطبيعة السليمة فهو إلهي)، ومشاعره قوانينُ تصلُح لكل زمان، كما تصلُح لكل جنسٍ من أجناس البشر.»[٦]

أما الشاعر العاطفي فهو على العكس من صاحبه. إنه يُبدِع ما يُبدِعه عن وعيٍ بالطبيعة الحقة. هو كذلك يحمل في ذاته المقياس الحق للحياة، ولكنه يحملُه في وجدانه الواعي ولا يحملُه في شعوره الحساس، ووعيُه وعيٌ بالمسافة التي تفصل بين الواقع والمثال، بين قوانين العقل وبين تحقُّقها في الطبيعة، بين ما هو كائنٌ وما ينبغي أن يكون. إنه يعرفُ عن ضعف الحياة ونقصها وقُصورها أكثر مما يعرفُ الشاعر الساذج؛ ذلك لأنه يقفُ منها موقف الوعي لا موقف الفطرة؛ فحُكمه عليها حُكمٌ واع، قطَفَه من شجرة المعرفة، وتَوصَّل إليه بالمقارنة بين الواقع والمثال. إن شعره يمكن أن يكون تعبيرًا عن المثَل الأعلى، ولكنه يُمكِن كذلك أن يكون حُكمًا على الواقع بمقياسِ المثَل الأعلى، هذا المثل الأعلى أو هذا المثال هو مِثال الطبيعة نفسها، مقياس الحياة الذي يُدركه إدراكًا واعيًا، ولا يحس به إحساسًا

[٦] ارجع في هذه النصوص كلها إلى رسالة شيللر «الشعر الساذج والشعر العاطفي»، ضمن أعمال شيللر الكاملة، المجلد الخامس، مطبعة هانزر، ميونيخ، ١٩٦٠م، ص٦٩٤–٧٨٠. Über naive und sentimentalische Dichtung, in Schillers' sàmtliche Werke Bd. V, s. 698–780. Hanser Verlag, München, 1960.

غيرَ واعٍ كما يفعل الشاعر الساذج؛ فشِعرُه ثَمرةُ وعيه وتفكيره وتأمله، وإن أخفى آثار هذا الوعي والفكر والتأمُّل، وبدا كأنه يصدُر عن طبيعته الفطرية. إنه لا يصل إلى هذا الوعي بغير صراعٍ طويل وكفاحٍ شاقٍّ؛ فالإنسان — لا الشاعر وحده — يصِلُ إلى هذا الوعي حين ينهار الانسجامُ بين الطبيعة والعقل، ويحتدم الشقاقُ بين الذات والموضوع، وتتَّسِعُ الهُوَّة بين الواقع والمثل الأعلى. إن الإنسان الواعي وكذلك الشاعر المُفكِّر أو العاطفي قد فقدا الوَحْدة الباطنية التي هبطَت على الشاعر الساذج وهو بعدُ في المهد ولا يزال يحتفظ بها، وواجبهما أن يستعيدا هذه الوحدة من جديد، وهذا هو ما يعنيه شيللر حين يقول: «إن الشاعر إما أن يكون طبيعةً أو يمضي باحثًا عنها؛ تلك تُكوِّن الشاعر الساذج، وهذا يُكوِّن الشاعر العاطفي.»[٧] فالشاعر العاطفي إذن مرحلةٌ متأخرةٌ في التطوُّر. إنه لم يُولَد بطبيعته عبقريًّا مثل صاحبه، بل عليه أن يغزو العبقرية بالفكر والتأمُّل، وإذا كان الإنسانُ يفقد طبيعتَه الأُولى ثم يعود فيصل إلى طبيعةٍ ثانية عن طريق التربية والتثقيف، مثلما يَفقِد الرجل طفولتَه السعيدة البريئة ويظَل يحنُّ إليها كلما نظَر في وجه طفلٍ سعيدٍ بريء، فإن عبقرية الشاعر العاطفي لا تُوجد مُتحقِّقة في الواقع، وإنما هي مثالٌ يُحاول هذا الشاعر العاطفي أن يَقترِب منه ما استطاع.

شاعرٌ عاطفي، وشاعرٌ ساذج. غير أن الأمر ليس مجرَّد تفرقة بين نموذجَين، بل هو قبلُ كل شيءٍ أمر تقييم لشاعرية كل منهما، تمهيدًا لإقامة الجسر الذي يُقرِّب الهُوَّة الفاصلة بينهما؛ ذلك أن لكلٍّ منهما قيمته وأحقيته، ولكن لكلٍّ منهما أيضًا حدًّا يتوقَّف لديه، كما أن أمامه أخطارًا يُمكِن أن يتورَّط فيها «فالطبيعة قد أسبغَت نعمتَها على الشاعر الساذج فجَعلَته يصدُر دائمًا في أفعاله عن وحدةٍ متكاملةٍ وأتاحَت له أن يكون في كلِّ لحظةٍ كُلًّا مستقلًّا تامًّا وكَلَّفَته بأن يُعبِّر عن المضمون الكامل للإنسانية في الواقع. أما الشاعر الساذج فقد منَحَتْه القوة أو غَرسَت فيه الدافع الحي الذي يجعله يُعيد تأليفَ تلك الوَحْدة التي تَوصَّل إليها عن طريق التأمُّل المجرد من داخل ذاته، وأن يَصِلَ بالإنسانية في نفسه إلى حدِّ الكمالِ ويَنتقِل من حالٍ محدودةٍ إلى حالٍ لا متناهية.» ومن ثَمَّ كان تأثيرُ كلٍّ منهما مختلفًا عن تأثيرِ صاحبه؛ فنحن حين نستَمتِع بالأشعار الساذجة (عند هوميروس أو جوته أو عند شُعرائنا الجاهلين إن جازَ لنا هذا القول) نشعُر بأنَّ كلَّ طاقاتنا الإنسانية

[٧] رسالة شيللر السابقة، ص٧١٢، ٧١٦.

حاضرةٌ في لحظة الاستمتاع، ونُحسُّ بأننا لا نحتاج إلى شيء، وأنَّ كُلَّ واحدٍ منا «كلٌّ» في ذاته ونَسعَد بنشاطنا العقلي كما نَسعَد بحياتنا الحسية. أما حين نُقبِل على قراءة الأشعار العاطفية فإننا نُحِس في أنفسنا بدافعٍ حيٍّ يُحفِّزنا للوصول إلى التجانُس الأصيل الذي كنا نملِكُه ففَقَدناه، والذي يجعلنا نُعبِّر عن الإنسانية في أنفسنا تعبيرًا كاملًا، ونُحاول أن نصل إلى «الكل» الذي أحسَسْنا به عند قراءة تلك الأشعار الساذجة. الوجدان هنا في حركةٍ دائبة، إنه مُتوتِّر يتأرجح بين عواطفَ مُتصارِعة، بينما كان هناك مطمئنًّا، هادئًا، متحدًا مع نفسه، راضيًا غاية الرضا؛ فالشاعر الساذج يُحقِّق واجبه، ولكن هذا الواجب نفسه محدود، والشاعر العاطفي لا يُحقِّق واجبه تحقيقًا كاملًا ولكن هذا الواجب غير محدود.

تلك هي حدود الشاعرَين فما هي الأخطار التي يتعرضان للوقوع فيها؟

الشاعر الساذج يتعرَّض للوقوع في خطَر النزعة الطبيعية الكاذبة. إنه عندئذٍ يَفقِد الإحساس بالطبيعة الحقَّة ويتركُ نفسه للطبيعة كما هي في الواقع، فتَحدُّ من شاعريته وتَشدُّه معها إلى الأرض «ذلك أن حُكم الشاعر الساذج لا يقوم على أساسٍ من المعرفة العامة المجرَّدة بل على الشعور اللحظي المباشر؛ فهو لذلك حُكمٌ يعتمد على الواقع المحيط به، ولكن طُوبى للشاعر الذي يفتح عينَيه، حين يفتحهما لأول مرة فيجد نفسه قد وُلِدَ بين أحضان الطبيعة الحقَّة، كما حدَث للإغريق! «حقًّا إن من حق الشاعر أن يُحاكي الطبيعة السيئة — والأدبُ الساخرُ يقوم على هذه المحاكاة — ولكن طبيعته الجميلة ينبغي في هذه الحالة أن تسمُوَ فوق الموضوع كما ينبغي ألا تجذب المادة الدنيئة من يُحاكيها إلى الأرض، فإذا كان الشاعر هو نفسه، في اللحظة التي يصف فيها الموضوعَ على الأقل، طبيعةً حقَّة، فإن ما يصفه لا أهمية له، ولكننا لا نستطيع أن نحتمل لَوحةً صادقة للواقع إلا من مثل هذا الشاعر وَحْدَه.»»

أما الخطر الذي يتعرض له الشاعر العاطفي فهو التوتُّر الزائد، والمثالية المُتطرِّفة التي تُبعِده عن الطبيعة الحقَّة بقدْرِ ما تُبعِد الشاعر الساذج عنها المحاكاةُ الخالصة للواقع. حقًّا إن من أخص خصائص الشاعر العاطفي أن يسمُوَ فوق الواقع ومن واجبه أن يتجاوزَه، ولكنه إذا اندفَع في ذلك إلى الحد الذي لا تستطيع معه أيةُ تجربةٍ محدَّدة أن تُجاريَه (فإلى هنا يجوز أن يذهب الجمال المثالي بل إن عليه أن يفعل) أو بالأحرى إلى الحد الذي يُصبِح معه في تَعارُضٍ مع شروط كل تجربةٍ ممكنةٍ على وجه الإطلاق، وتتخلَّى عنه الطبيعة الإنسانية بالضرورة، فإن فِكرَته في هذه الحالة لا تكون فكرةً شاعرية بل تكون فكرةً متوترةً مُغاليةً في التوتُّر، وإذا كان من حق الخيال أن يُغادِر مجال الحقيقة الخارجية

فإن من واجبه ألا يتجاوزَ حدود الحقيقة الباطنية؛ فالشاعر الساذج مُهدَّد دائمًا من جانب الواقع، والشاعر العاطفي يمكن أن تجني عليه الفكرة، وكلاهما يقع في هذا الخطأ حين تخونُه طبيعتُه الحقَّة.[٨]

هذان النموذجان للشاعرَين العاطفي والساذج ليسا في الحقيقة سوى بناءٍ فكري، لا يهدف إلا إلى الحكم على الواقع من خلاله؛ فليس هناك شاعرٌ ساذج سذاجةً كاملة، ولا هناك شاعرٌ عاطفي عاطفية خالصة. وكل ما في الأمر أن الشاعر من الشعراء يقترب من هذا النموذج أو ذاك، بقَدْر ما تسمح به طبيعته وموهبته وبقَدْر ما يَتلبَّث عند الواقع أو يُحلِّق مع المثال. فالواقع أن المثل الأعلى للشاعر الحق يقع في مركز الوسط بين هذَين النمطَين المتباعدَين؛ ذلك أن علينا في آخر الأمر، كما يقول شيللر، أن نعترف بأنه لا الشاعر الساذج وحده ولا الشاعر العاطفي وحده يستطيع أن يستنفد المثَل الأعلى للإنسانية الجميلة، بل ينبغي أن نُسلِّم بأنه يَنبثِق عن الاتحاد الوثيق بينهما.

هذا المثَل الأعلى ينطوي على معنًى «تاريخي» مُتطوِّر، كما يدُل دلالةً مُطلَقة تَخرُج على حدود الزمان؛ فهو المثَل الأعلى الذي يُعبِّر عن قمة تَطوُّر لا بُد من الكفاح في سبيل الوصول إليها؛ يبدأ بالشاعر الساذج ليَمُر بالشاعر العاطفي ثم يبلُغ الكمال حين يعود الشاعر فيكتسب السذاجة من جديدٍ ولكن على مستوًى أعلى من المستوى الذي تركه وراءه، وهو كذلك المثل الأعلى لكل شاعر على وجه الإطلاق، والنموذج الذي يُطابِق المفهوم من فكرة الشاعر مطابقةً تامة.

كان هذا هو رأي شيللر في أنماط الشعراء كما عَرضَه في رسالته الفلسفية الكبرى «الشعر الساذج والشعر العاطفي». لقد حاول فيها أن يُؤكِّد شاعريَّته أمام شاعريةِ عبقريٍّ من نوعٍ آخر، هو جوته، أحَسَّ أن آلهة الفن قد غَمَرتْه بالنعمة التي كان عليه أن يَنتزِعها بالمشقَّة والكفاح. على أن الرسالة لها إلى جانب ذلك أهميتُها التاريخية التي لا تُنكِر؛ فهي تُعبِّر عن موقف الإنسان الحديث من الأدب الكلاسيكي القديم، وتُمثِّل جُهدَه لتأكيد ذاته وحُريَّته أمام نماذج هذا الأدب الخالدة، التي خلَعَت عليها النزعةُ الإنسانية في القرنَين السادس عشر والسابع عشر صفةَ القانون والمعيار المطلق. كان ظهور جوته وسعيه إلى

[٨] هـ. أ. كورف، روح عصر جوته، المجلد الثاني، ص٤٧٤–٤٨٨. H. A. Korff; Geist der Goethe-Zeit. Leipzig, 1953. Bd. 2., s. 474–488.

أن يكون «هوميروس الجديد» هو قمَّة ما وصَل إليه تخليدُ التراث الإغريقي والروماني القديم، وإن لم يقف بالطبع إعجابُه به عند محاكاته والأخذ عنه. وكان لا بُد من ظهور إنسانٍ آخر يُحِس بعظمةِ هذا الفن القديم ويعترف بخلوده ولكن يُدرِك حُدودَه ويُؤكِّد حق الشاعر الحديث في التحرُّر منه؛ فرسالةُ شيللر تُشبِه من هذه الناحية كتاب كانْت الأساسي «نقد العقل الخالص» الذي حاول به أن يُحرِّر الفلسفة من ضيق الميتافيزيقا الدجماطيقية المُتزمِّتة التي كانت سائدةً على عهده، وأن يُبيِّن حدود التجربة والتأمُّل المجرد بحيث لا يتجاوَز أحدهما المجالَ المرسوم له. أَدركَ شيللر عظمةَ الشعر القديم واعتبَره شعرًا ساذجًا أصيلًا، ولكنَّه بيَّن كذلك حُدودَه وكشَفَ عن قُصورِه حين وضَع أمامه نموذجَ شاعرٍ ساذج حديثٍ لم يذكُر اسمه في رسالته وإن لم يكن هناك شكٌّ في أنه قصد به جوته. وإذا كان شيللر — في دفاعه الحارِّ عن الشعر العاطفي الذي يُمثِّله هو نفسه — يضع كِلا النموذجَين المتقابلَين على قدَم المساواة، فهو لا يُخفي سعيه إلى تحرير الشعر العاطفي من الشعر الساذج (أو بعبارةٍ أخرى تحرير الشعر الحديث من التقيُّد بمقاييس الشعر القديم) تمهيدًا لبلُوغ المثَل الأعلى الذي يتألَّف منهما جميعًا، والذي لا يصل إليه شاعر أبدًا، بل يقترب منه قليلًا أو كثيرًا. غير أن هذا التحرُّر لن يتمَّ إلا على يد الحركة الرومانتيكية التي عاصَرَها جوته في شيخوخته، وعَرفَ مِقدارَ ما تَدينُ به لرسالة شيللر حيث قال في حديث له مع أكرمان في ٢١ مارس عام ١٨٣٠م: «إن فكرة الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانتيكي التي تنتشر الآن في العالم كله وتُسبِّب الكثير من النزاع والشقاق قد صَدرَت في الأصل عنِّي وعن شيللر. كانت القاعدةُ التي أَسِير عليها في الشعر هي قاعدة الالتزامِ بالموضوع وكنتُ أريد لها وحدها أن تُتبع. أما شيللر، الذي كان أثره ذاتيًّا خالصًا، فقد رأى أن طريقتَه هي الأصح، وأراد أن يحمي نفسه مني فكتَب مقاله عن الشعر الساذج والشعر العاطفي. لقد أثبَتَ لي أنني رومانتيكيٌّ على الرغم منِّي وأن مَسرحيَّتي «أفيجينيا» بسبب غلَبة الإحساسِ عليها ليست كلاسيكيةً ولا هي بالمعنى القديم كما يميلُ البعض إلى الاعتقاد. التقط الأخوان «شليجل» هذه الفكرة ودفَعاها إلى أبعدَ من ذلك حتى انتشَرت اليومَ في العالم كُلِّه وأصبح الناسُ جميعًا يتحدثون عن النزعة الكلاسيكية والنزعة الرومانتيكية؛ الأَمرُ الذي لم يكن أحدٌ يُفكِّر فيه قبل خمسين عامًا.»

مَيَّز شيللر بين نوعَين من الشعر على أساس التمييز النفسي بين نمطَين من الشعراء يختلف أحدهما عن الآخر باختلاف علاقتهما بالطبيعة. ولقد أدرك شيللر بنفسه مدى ما في هذه التفرِقة من قصور، واعتَرفَ بالعقَبات التي تُصادِف تطبيق فكرته في الواقع،

كما تُصادِف الفكر على وجه العموم حين يُحاوِل أن يلتمسَ مَوضعَه على الأرض؛ فليس هناك شاعرٌ ساذجٌ سذاجةً خالصة، ولا هناك شاعرٌ عاطفيٌّ خلا في بعض شعره من عناصرَ ساذجة، والأسماء المشهورة التي اختارها لتُمثِّل هذَين النموذجَين من الشعراء لا تُريد أن تدخل في القالب الذي وضَعَه لها في سهولة؛ فالقارئ لا يقبل في سهولةٍ أن يكون هوميروس شاعرًا ساذجًا وحَسْب، ولا أن يُوضَع شاعر «هاملت» بجانبه، وحتى جوته، الذي اهتدى شيللر بشخصيته في وَضْع ملامحِ الشاعر الساذج، لا تنطبقُ عليه كُلُّ مُميِّزات الشاعر الساذج في كلِّ شِعره ولا في كلِّ مراحلِ حياته؛ فروايتُه «فرتر» ومسرحيتاه «تاسو» و«فاوست» تُمثِّل كلُّها أقصى ما يصل إليه الشعر العاطفي من عُمقِ التأمُّل والتفكير، وشيللر نفسه يعترف بهذا، وإن كان لا يستطيع أن يُصارِح نفسَه بأن الذي يكتبُ شعرًا عاطفيًّا لا يخلو هو نفسه من أن يكون شاعرًا عاطفيًّا!

ومع ذلك فلا بُد أن يكون شيللر قد أصاب جانبًا من الحق من وراء ما قصَدَه من التفرِقة بين هذَين النموذجَين الأَوَّلَين؛ فشِعرُه على كل حالٍ يختلف عن شِعر جوته، وهو يقوله عن وعيٍ بينما يصدُر جوته في شِعره عما يُشبِه اللاوعي؛ أي إنه أقربُ إلى العاطفة كما يُحدِّدها في رسالته على حين أن جوته أقربُ إلى السذاجة، ولكن جوته يُمثِّل الموهبة الساذجة التي عَرفَت كيف تُحافِظ على تَوازُنها أمام النزعة العاطفية عند إنسان العصر الحديث، وأن يُحقِّق بذلك المثَلَ الأعلى الذي أراده شيللر دون أن يدري، حين طالَب بالتوحيد بين نمطَي الشعراء السذَّج والعاطفيِّين؛ فجوته إذن ساذجٌ في شاعريته العميقة العريقة، ولكنه — مثل فاوست — عاطفيٌّ في إنسانيته الطموحِ المُتطلِّعة التي لا يُقيِّد طُموحَها إلى آفاق المعرفة غير المحدودة قَيد، وشِعرُه إذن يُمكِن أن يُوصَف بأنه هو التصوير الساذج لرأيٍ عاطفيٍّ في الكون. وإذا كان شِعرُ جوته يقوم على الإلهام السعيد، ويسيل من القلب كأنما يَتدفَّق من نبعٍ خَصبٍ لا يعرف من أين يأتيه الماء ولا يُضْني نفسه بالسؤال عن مصدره وغايته، فإننا لا نستطيع لذلك أن نُسمِّيَه شاعرًا ساذجًا فحَسْب، وكذلك لا يخلو شيللر، ككُل شاعرٍ حقيقي، من أن يكون قد صدَر في بعض أعماله الشعرية أو المسرحية عن غيرِ شعورٍ واعٍ منه، وأن يكون قد عَبَّر عن «طبيعته الحقَّة» دون تدخُّل من الفكر والتصميم، ولكن الطابع الغالب على شِعر جوته هو أنه شِعرٌ ساذج، أو هو على الأقل يبدو كذلك بالنسبة لشيللر، وكذلك الطابع العاطفي هو الذي يَغلِب على شِعر شيللر، أو على الأقل إذا نظرنا إليه بالنسبة لجوته؛ فالنموذجان إذن نِسبيَّان، ولكنهما لا يخلوان من

الصدق ولا يتجرَّدان من الإخلاص، وفائدتهما الكبرى في تعريفِ الشاعر بنفسه، وتبصيرِه بمعالجةِ موضوعه المعالجةَ القريبة من طبيعته، ولا شك أنه نفعَهما في التعبير عن الشكل الجميل الذي حاولا طَوالَ حياتهما أن يُعبِّرا عنه، والنموذَج الكلاسيكي الخالد الذي أرادا أن يُحقِّقاه.

ولعلهما أيضًا لا يخلوان من فائدةٍ لنا اليوم، سواءٌ أكنَّا شُعراء أو متلقين للشعر، فإن كنت أيها القارئ ممن يقولون الشعر، فقد يهمُّك أن تعرف إن كنتَ من شعراء الواقع أو من شعراء المثال. أما إن كنتَ مثلي ممن فقَدوا كَنْز الشعر إلى الأبَد، فقد يُفيدُنا مع ذلك أن نعرف إلى أي النموذجَين من نماذج الإنسان ننتمي؛ للإنسان الساذج القريب من الطبيعة والأرض، أو للإنسان العاطفي المُحلِّق مع الفكر والخيال.

تَريَّثي قليلًا فما أجملَكِ

خواطر عن فاوست

تمهيد تاريخي

تُعالج مأساةُ «فاوست» لجوته موضوعًا ألمانيًّا خالصًا يرجع إلى القرن السادس عشر، ظَهرَت صورته الأدبية لأولِ مرة في عام ١٥٨٧م في الكتاب الشعبي الذي طبَعه الناشر «شبيس» في فرانكفورت. ويروي الكتابُ قصة رجلٍ تحالَف مع الشيطان، وهو موضوعٌ يرجع إلى العصور الوسطى ونجده في حكاياتِ سيمون ماجوس وتيوفيلوس وغيرهما. غير أن في الكتاب الشعبي شيئًا غريبًا على العصور الوسطى، تسري فيه أنفاس القرن السادس عشر، وتَنعكِس عليه روح الإنسان الذي بدأ يبحثُ ويسأل ويشتاق للمعرفة ويخرجُ شيئًا فشيئًا من كهف الطمأنينة اللاهوتية؛ فقد عزم هذا الرجل الذي تحالَف مع الشيطان على أن يتفكَّر في المبادئ الأولى (الفصل السادس من الكتاب الشعبي)، وعذَّبه الشوق إلى المعرفة ليلَ نهارَ، فلَبِس جَناحَي نسر، و«أراد أن يبحث عن أصلِ كلِّ شيءٍ في الأرض والسماء» (الفصل الثاني).

ليس الطمعُ في الثروة أو المتعة هو الذي دفَعه إذن إلى البحث عن «أصول الأشياء»، بل هو الشوق إلى المعرفة. لقد عَجزَ عن إشباع هذا الشوق بكلِّ وسائل السحر والعلم والتنجيم، فلجأ إلى الشخص الوحيد الذي وعَدَه بالإجابة على أسئلته. ولم يأتِ مُؤلِّف الكتاب الشعبي بهذا من عنده، فنحن نعرف قُصورَه وضيقَ أُفقه، وإنما استمدَّه من التيار الروحي الذي ساد العصر كله، فأزعَجَه وسلَبه الراحة والطمأنينة، وأعني به الرغبة في المعرفة، وإعطاء هذا العالم الذي نعيش فيه قيمةً لم تكن له من قبلُ. كان أكبر ممثلي هذا التيار في ألمانيا هو «باراسيلزوس» وهو عالمٌ كيماوي وفلكي ومُتصوِّف روحاني. كان يسأل: إذا استطاع الإنسان أن يرى كيف تسير النجوم بنظام، وكيف يرتبط كلُّ شيء في الكون بكل شيء، وكيف تسري عليه قوانين الحياة كما تسري على سائر الموجودات، ألا يكون تفكيره بذلك هو التفكير الإلهي؟ اعترف باراسيلزوس بالعقيدة المسيحية «نور العناية الإلهية»، ولكنه اعتَرفَ إلى جانبها بما سماه «نور الطبيعة» أو الوحي الإلهي الآخر، الذي يُمكِننا أن نُدرِكه بالحس والروح إذا عرفنا كيف نُدرِك هذا العالم. كان ذلك إيذانًا بغزو العالم، وخروج «الأنا» عن الحدودِ التي رُسِمَت لها، والانطلاق إلى مُغامرة المعرفة التي لم تتوقَّف إلى اليوم. وكان ذلك شيئًا أفزع المتزمتين من أبناء عصره، فزعموا أن الشيطان قد تلبَّسَه، وأصبحَت شخصيَّتُه أُسطورةً تحكي عنها النوادر والأعاجيب. وارتَبطَ هذا الشوق الجَسُور إلى المعرفة بأسرار العالم والتوغُّل فيها بغيرِ حَد، بشخصيةٍ أخرى معاصرةٍ له، أصبَحَت فيما بعدُ أسطورةً تُنسَج حولها الحكايات، ألا وهي شخصية يوهان فاوست. والمعلومات التاريخية عن فاوست شحيحةٌ ومتضاربة؛ فيقال إنه كان ساحرًا ومنجمًا وطبيبًا يحصُل على رزقه من التجوُّل وادِّعاء العلم والإتيان بالمعجزات (فمن زعمه مثلًا أن معجزات المسيح لا تُساوي شيئًا إلى جانبِ مُعجِزاته، وأنه يستطيع أن يَروي كل مُؤلَّفات أفلاطون وأرسطو من الذاكرة، كما يُحكَى عنه أنه استَحضَر أرواحَ الأبطال في إلياذة هوميروس أمام جماعةٍ من الطلَبة في مدينة أرفورت). امتزجت هذه النوادر والحكايات بما كان يُروَى عن باراسيلزوس وتلاميذه، وأصبَحَت شيئًا باهرًا مُخيفًا يجذب العامَّة والعُلماء ويُفزعهُم على السواء.

ومن المعروف من قديم الزمان أن الشرير هو الذي يتحالف مع الشر، ولكنَّا إذا تركنا الحلف جانبًا ونظرنا إلى الباعث عليه فلا بد أن نسأل هل يمكن أن يكون هذا الشوق إلى معرفة العالم شرًّا؟ أليس من طبيعة الإنسان أن يندفع إلى التجربة والتطلُّع والعلم؟ كان ذلك هو السؤال الحقيقي الذي أقلَق العصر، فنَسَج حوله الخرافات، وجعلَه وسيلة

التحذير من الغواية والضلال، والدعوة إلى التمسُّك بالعقيدة المسيحية. وظل هذا الموضوع — ويا له من مادة شعرية! — لا يجد الشكل الأدبي الجدير به حتى تناوَلَه جوته، فجَعلَه رمزًا وصورة للإنسان الذي لا يكُف عن السعي والبحث والخطأ ما بَقِي فيه نفَسٌ يتردَّد.

ليس معنى هذا أن القرنَين السادس عشر والسابع عشر لم يتناولا موضوع السعي إلى المعرفة. بل معناه أنهما عالجاه بطريقةٍ فكرية، موضوعية، تنصرِف إلى التأمُّلات في الفلسفة الطبيعية؛ فرجالٌ مثل فيشينو وباراسيلزوس، وكيبلر وليبنتز أرادوا جميعًا أن يعرفوا «كيف ترتبط الأشياء جميعًا بالكل، وكيف يحيا كلٌّ شيء ويُؤثِّر في كل شيء.» على نحوِ ما يُعبِّر فاوست. ولقد أحسُّوا أيضًا أن هذا السعي إلى المعرفة لا يُنافي العقيدة ولا يعني العصيان لطاعة الله، وبحَثُوا في قوانين النجوم وانسجام الأفلاك والعناصر الكيمائية، وتأثيراتها الغامضة على حياة الإنسان ومصيره وقرَّبوا بينها وبين الكتابات المقدَّسة بقَدْرِ ما استطاعوا، ولكنهم انتهَوا من ذلك إلى العلم، والتصوُّف الشامل، والحكمة الكاملة، والتديُّن الخالص الذي يُريد الوصول إلى الله عن طريق العالم. كان كلُّ كلامهم عن العالم، لا عن «الأنا»؛ ولذلك لم يخرجوا منه بشعرٍ ولا فنٍّ حقيقي، وكان لا بُد من الانتظار حتى تنضَج التجربة الباطنة على عصر جوته.

لم تكن ساعة الأدب العظيم قد دقَّت بعدُ في ألمانيا في القرن السادس عشر. كان الأدب لا يزال محصورًا في مجال الدين، مُقسَّمًا بين قلةٍ من العلماء تكتب باللاتينية، ومجموعة تُدوِّن الحكايات والنوادر والكتب الشعبية للعامة، دون أن تصل إحداها إلى مستوى الروائع الحقيقية. أما في إنجلترا فكان الحال غير ذلك؛ فقد بلغ المسرح في أواخر القرن قمةً عالية على يد شكسبير وبن جونسون وغيرهما. واستطاع «مارلو» أن يَستشِفَّ ببصيرته النافذة ما في مادة «فاوست» من عُمق وعظمة، فصاغ مسرحيته المشهورة التي دارت دورتها في البلاد الشمالية حتى وصلَت إلى ألمانيا على هيئة مسرحيةٍ لتخويف الأتقياء من المصير التعس الذي يلقاه كل من يُعانِد الوحي ويتحالَفُ مع الشيطان، ثم تحوَّلَت إلى إحدى مسرحيات الدُّمى والعرائس. وظلَّت الخرافة تنتشر بين الناس عن طريق الكتاب الشعبي الذي تعدَّدت طبعاته، كما كثُرت الإضافات والتعديلات عليه (في طبعتَين أخريَين في أعوام ١٥٩٩م، ١٦٧٤م، ١٧٢٥م)، وعن هذَين الطريقَين وصلَت إلى يدَي جوته.

كان الكتاب الشعبي الذي وضع في عام ١٥٨٧م قد وصل إلى إنجلترا كما قدَّمتُ فالتقَطه الكاتب الشاب كريستوفر مارلو (١٥٦٤–١٥٩٣م) وعَرفَ بفطرته الدرامية كيف يصوغُ المواقف الكبرى فيه؛ فهنا يبدأ فاوست بمونولوجٍ طويلٍ رائع يستعرض فيه ألوان

المعارف حتى ينتهي إلى السحر، ويستحضر الأرواح، ويَعقِد الحلف مع الشيطان، ويدخُل في معترك السياسة، ويدعو روح هيلينا، رمز الجمال الإغريقي، حتى يتوب ويندَم ويتمنَّى، بعد فوات الأوان، أو يستطيع أن يحرق كل كتب السحر. إنه بطلٌ عنيد، مُتهوِّر، مُندفِع في التحدِّي والتجديف، جَسُور في نهمه إلى معرفة العالم، شِرِّير لا يَهابُ تجربةً أو مغامرة، يُريدُ أن يُصبِح إلهًا على الأرض وليكن بعد ذلك ما يكون! ووصلَت المسرحية إلى ألمانيا في القرن السابع عشر (وإن لم يطَّلع عليها جوته إلا في عام ١٨١٨م)، وراحت الفرق المُتجوِّلة تَعرِضها على الناس باستمرار، بل تناولَتْها كذلك بالتغيير والإضافة بحيث بَرزَت شخصيَّة فاوست المتعطِّش إلى المعرفة أكثر من فاوست العملاق الشرير. وتحوَّلَت المسرحية كما قلتُ إلى ألعاب العرائس، وظَهرَت شخصيةٌ مقابلةٌ لفاوست وهي شخصية «هانز فورست»، التي تجمع بين المرح والعمق، وشاهد جوته بعض هذه العروض في صباه، وكتب عنها في تاريخ حياته «شِعر وحقيقة» يقول: «لقد راحت قصة لُعبة الدمى الشيقة تَرِن وتتردَّد في ضميري بأنغامٍ مُتنوِّعة.» ولسنا نعرف على وجه التحديد أي نصٍّ شاهده جوته، فقد كانت هناك نصوصٌ عديدة لمسرحياتِ الدمى، كما كانت هناك كتبٌ شعبية عديدة لخرافة فاوست. المهم أنه شاهده بحماسٍ لم يفتُر، وظل ماثلًا أمام عينَيه طوال حياته. ومن المذهل حقًّا أن نُقارِن مسرحيته بأصولها الأولى، سواء في الكتب الشعبية أو مسرحيات العرائس أو المشهد الوحيد الذي أتمَّه ليسنج (ونشره في الخطاب الأدبي السابع عشر في عام ١٧٥٩م) أو أُدباء حركة «العاصفة والاندفاع» الذين جاءوا بعده وتأثَّروا به فكتبوا عن فاوست مسرحية أو رواية (مثل «مالر موللر» الذي ظهرت أجزاءٌ من مسرحيته في عامَي ١٧٧٦م، ١٧٧٨م وفريدريش ماكسميليان كلنجر الذي ظهرت روايته في عام ١٧٩١م)؛ فقد استطاع جوته أن يُحوِّل الخرافة القديمة إلى قصيدٍ كونيٍّ هائل، وأن يستفيد من أدقِّ جزئيات الكتب الشعبية فيرتفع بها إلى مستوًى رمزيٍّ شامل، يُعبِّر من خلاله عن رؤيته للكون والحياة، وعن تجربةِ شبابه وحِكمةِ شيخوخته، بحيث أصبحَت «فاوست» وصيةً رائعةً للأجيال من بعده إلى يومنا الحاضر.

ماذا نقول في عملٍ لا يرتبط بزمانٍ ولا مكان؟ عملٍ تضُم مادَّته الكون كلَّه، وتمتدُّ أحداثُه وأفكاره على مدى ثلاثين قرنًا، ويسع الأرض والسماء، والنعيم والجحيم، والماضي والحاضر والمستقبل؟ أتنطبقُ عليه كلماتٌ كالدراما أو التراجيديا؟ أنجد فيه ما نُسمِّيه عادةً بالـ «بطل» أو الحَبْكة أو تطوُّر الأحداث؟

قد نستطيع حقًّا أن نقول إن هناك بطلًا يُحدِّد التاريخُ شخصيتَه كما تُحدِّدها الأسطورة، قد نقول إنه هو ذلك الساحر الذائع الصيت، السيئ السمعة، الذي ظهر ومات في القرن السادس عشر، ونُسِجَت حوله حياته وموته الحكايات والخُرافات من جانب العامَّة والعُلماء على السواء، أو إن هذا العمل الهائل الفريد الذي نُسمِّيه «فاوست» ليس إلا مجموعةً من مواقفِ حياته في صورةٍ مسرحيةٍ وملحمية، تَتنوَّع فيها الصيغ والأشكال الشعرية، ويختلط التاريخ بالأسطورة، وتتجاور الحياة المسيحية والحياة اليونانية القديمة، ويشتبك الماضي بالحاضر والسحر بالواقع على صورةٍ لم يسبق لها مثيل.

وقد نستطيع في القسم الأول من «فاوست» أن نتحدَّث عن شخصية البطل أو الأبطال، ولكن ماذا نقول عن القسم الثاني وهو مسرحٌ كونيٌّ كبير، تُصبِح فيه الشخصيات مُجرَّد رموز، وتكتسب الأحداثُ معانيَ صوفيةً شاملة؟ إن كل الأسماء التي نعرفها عن المسرحية التاريخية، أو مسرحية الشخصيات، أو مسرحية القدَر، تفقد هنا معناها؛ ذلك أننا نتحرك في مجالٍ يجمع بين المأساة وبين مسرحيات الأسرار الدينية، ويُصوِّر حياة إنسانٍ تتنازعها رحمة الله ولعنة الشيطان، وتضِل نفسه وتشقَى على الأرض حتى تجدَ الخلاصَ في السماء. صحيحٌ أن جوته نفسه يُسمِّي عمله «مأساة»، وليس من حقنا أن نشُك في هذه التسمية، ولكن المأساة تظل مع ذلك فوق كلِّ مأساة؛ فالسماء هي التي نسجَت خيوطها، والسماء هي التي تجمع خيوطها الأخيرة، السماء هي التي تُكبِّلها بقيود الأرض، والسماء هي التي تُحرِّرها من كل القيود. إنها مأساةُ الذات البشرية التي تُحاول عبثًا أن تصل إلى اللامتناهي، وكلما كسبت نفسَها في العالم عادت ففقَدتها فيه، وكلما قرَّبَتها أشواقُ الروح إلى الله، أبعدتها سقَطاتُ المادة عنه. إنها تسعى في كل لحظةٍ إلى الاتحاد به، ولكن قُدِّر عليها في كل لحظةٍ أيضًا أن تزداد بُعدًا عنه.

كيف ننظُر إذن إلى هذا القصيد الشعري الكبير؟ لو نظرنا إليه من ناحية الأرض وحدها لأخطأناه، ولو نظرنا إليه من جهة السماء وحدها لأخطأناه أيضًا؛ ذلك أن «فاوست» تُمثِّل عالمًا كونيًّا متكاملًا، يضم مجموعة من العوالم الواقعية المتنوِّعة التي يتصل كلٌّ منها بالآخر ويُؤثِّر كلٌّ منها على الحدث الكلي؛ فطريق فاوست على الأرض، وسعيه الدائب إلى الكمال الإلهي، والحِلْف الذي يُوقِّعه بدمه مع الشيطان، والعناية الإلهية التي تكتب له النجاة منذ البداية، كل هذه جوانبُ مختلفةٌ من حدثٍ روحيٍّ كبير، لن نستطيع أن نفهمه من وجهة نظر الإنسان أو الشيطان أو الإله على انفراد. إنها جميعًا أجزاء من «الوجود الكلي»

الذي يُخضِع كلَّ ما يدور في الزمان أو المكان لرؤيةٍ شعريةٍ عالية، نظَل نسمع فيها أنغام الانسجام الأبدي، مهما تأزَّمَت أقدار فاوست، ومهما تجلَّى شقاء الإنسان على الأرض، ومهما بدا أن الشياطين قد شدَّدَت قبضتَها على روحه، فالبطل الحقيقي هو الوجود الكلي الشامل، الذي يشارك الإنسانُ فيه دائمًا على نحوٍ مأساوي، ويظل بما هو وجودٌ كليٌّ فوق كل مأساة. وفاوست ليس إنسانًا عاديًّا ولا هو طرازٌ لكل إنسان، ولكنه في سعيه «فوق الإنساني»، وفي فنونه السحرية التي تُمكِّنه من القوى المسيطرة على الطبيعة، إنما يمثل تلك «المونادة» أو ذلك الجوهر أو الكيان الفردي الذي يسعى إلى الكل، ويصطدم بأقصى حدود البشرية، ويُمثِّل قدَر الذات التي تجاهد على الدوام لكي تبلُغ الكمال، فتسقُط على الدوام في النقص والمأساة.

إن فاوست إنسانٌ محدود وغيرُ محدود في وقتٍ واحد، هو أكملُ المخلوقات وأشدُّها نقصًا، وهو أسعدُها وأشقاها جميعًا، هو قريبٌ من الله وبعيدٌ عنه، وكل خطوةٍ يخطوها في الطريق إلى تحقيق ذاته، هي في نفس الوقت سقطةٌ شيطانيةٌ تُبعِده عن عنايةِ السماء ونعمتِها. ومع ذلك فهو لا يصل إلى ذاته إلا عن طريقِ الخروج منها، وهو لا يشقى ولا يقلَق إلا لكي يجد الراحة في الإله الخالد، ولكنها الراحة في الحركة، والسعيُ الدائم الذي يصُب في الصورة النقية للفعل. إن فاوست هو صورةُ الألوهية التي لا تكُف عن خلق ذاتها باستمرار، وهو كذلك الدودة المُنكمِشة التي يتهدَّدها على الدوام خطرُ «التهام التراب بلذة»؛ فكيانُه المغروز في المادة احتجاجٌ مستمر على الله، وروحه التي هي قبسٌ منه حنينٌ دائمٌ إلى الاتحاد به؛ ذلك هو قدَر هاتين النفسَين اللتَين تسكُنان صَدْره المُتعَب، إحداهما تتشبَّث بالمادة بأعضاءٍ متشنِّجة، والأخرى تشتاق إلى «نعيم الجدود الأعلَين». وهو حين يستخدم السحر لكي يقتربَ من سِرِّ الله، ويعرف الحقيقة التي تتجلَّى في كل موجود، إنما يُوسِّع من سُلطان الإنسان على الأرض، ويُقوِّي نزعته الشيطانية إلى التملُّك والتحدِّي والغرور.

إن صراع فاوست يدُور في كل لحظةٍ مع نهاية الحياة أو تناهيها، وإذا كانت «فاوست» كلها تعبيرًا عن عاطفةٍ متحمسة للحياة، ففيها تتردَّد كذلك أغنيةُ العذاب بالحياة.[١] إنه يُحس في ضميره قوةً ترفَعه فوق حدود البشرية المتناهية، ولكنه كلما حاول تجاوُزَها زاد إحساسه بقصور الحياة، وهو لذلك يتمزق بين قمة الشوق إلى الله، وبين هُوَّة الشعور

[١] راجع كورف، روح عصر جوته، الجزء الأول، ص٢٨٨.

بتخلِّيه عنه، بين الأمل وخيبة الأمل، بين التشبُّه بروح الأرض الذي يدعوه إليه: «هل أنا إله؟ أكاد أصبح نورًا!» وبين عذاب الإحساس بأنه ليس إلا دودةً تغوص في الطين: «لا أُشبِه الآلهة، يا لَعُمق هذا الشعور!»:

شبيهٌ أنا بالدودة، التي تغوصُ في الطين،
تمحُوها قدَم العابرِ وتدفنُها
حين تعيشُ في التراب وتَستمِد منه الغِذاء.

لا تقتصر مأساة فاوست إذن على إدراكه لعجز المعرفة الإنسانية بل تتخطَّاها إلى مأساة المثالية بوجه عام؛ فهو يُحس، كما لم يُحسَّ أحدٌ قبله أو بعده، بأن هذه المثالية لعنةٌ على الإنسان؛ فهي مثاليةٌ لا تستطيع أن تُخلِّصه من أَسْر المادة، بل تُسقِطه في حضيضها، وهي تَشَبُّهٌ بالألوهية لا يرفعه إلى مصافِّ الآلهة بل يزيده إحساسًا بعجز البشر؛ ولذلك فقد يئس من المعرفة التي لا تتجاوز القشرة الخارجية، ولا تُنيله «إلا ثوب الألوهية الحي»، وبدأ رحلته في العالم كلِّه بحثًا عن الله وهي رحلةٌ لن تَزيدَه إلا سخطًا وجوعًا وظمأ!

ذلك لأن الدافع الذي يسوقه إلى البحث عن اللامتناهي سيصطدم بتناهي الحياة، والشوق إلى الإله غير المحدود، سيُصدَم في كل مرة بعجز فرديته المحدودة. إنه يريد أن يجد الله في كل مظاهر الحياة، ولكن متى تجلَّى الله في شيءٍ بعينه؟ وإذا كان العِلمُ عاجزًا عن إدراك الكل، فإن الحياة تبخل علينا بتلك اللحظة التي نُحسُّ فيها باللامتناهي من خلال شيءٍ مُتناهٍ، أو نذُوق طعم الخلود في شيءٍ فانٍ، أو نُشبِع الشوق إلى ما وراء الطبيعة في مظهرٍ من مظاهر الطبيعة. قد نرضي هذا الدافع أو ذاك من متع الحياة، أما الدافع المعتم، أما الشوق الغامض كما يُسمِّيه الرب في حديثه مع الشيطان فهو لا يُشبع ولا يرضي أبدًا؛ ذلك لأنه شوقٌ إلى الألوهية نفسها، ينبُع منها ويتجه إليها، ومُحالٌ أن يجد سعادته الأخيرة إلا فيها. وما دام فاوست يبحث عن الكل في الجزئي، واللامتناهي في المتناهي، والله في العالم، فإن خيبة الأمل هي حصادُه الوحيد، وكلما زادت آماله زادت خيبةُ أمله، ولكنها خيبة من نوعٍ فريد؛ ذلك لأنها لا تُصيبُه باليأس أو تحمله على الزهد؛ لأن شوقه إلى اللامتناهي هو نفسه شوقٌ غير مُتناهٍ.

ولذلك فسيظل يأمل ويخيب أملُه، وسيظل يبحثُ بغير أن يجد ما يبحثُ عنه؛ ولذلك أيضًا فسوف يبقى رمز القلَق الأبدي، الذي لا يعرف راحة، ولا يستطيع أن يطلُب من

اللحظة، ولو كانت لحظة الحب، أن تتريَّث قليلًا. وما دام حيًّا على الأرض فلن يعرفَ التريُّث ولن يُدرِكَ النجاة ولن يستطيع أن يجد تلك اللحظة التي يقول لها: تريثي قليلًا فما أجملك![٢]

في الاستهلال في السماء، وهو الاستهلال الثالث على المسرح بعد الإهداء والحوار الشيق بين مدير المسرح والشاعر والممثل نجد الملائكة المُقرَّبين يُسبِّحون بحمد الخالق، ويُمجِّدون بدائع صنعه، ويتغنَّون بالانسجام الأزلي بين الكواكب والأفلاك. ويتقدم مفيستو، الروح الساخط الرافض أبدًا، ليعتذِرَ عن وجوده بين هؤلاء الملائكة الأخيار، كما يعتذِرُ عن عجزه عن الإتيان بمثل كلماتهم السامية، حتى لا يجلب على نفسه سُخريةَ الجميع. إنه يقول رأيه في الناس مباشرةً ويعلن أنهم لا يزالون كدأبهم منذ القدم، لم يَزِدْهم العقل الذي اغتَرُّوا به إلا هبوطًا في سُلَّم التوحُّش والحيوانية:

لستُ أرى إلا أن البشر يتعذَّبون،
إله الأرض الصغير لم يزل على طبعه،
وهو اليوم غريبُ الأطوار كما كان في أوَّل أيام الخلق.
كان من الممكن أن تتحسن حياته
لو أنكَ لم تمنحه قبسًا من النور السماوي،
يُسمِّيه العقل، ولا يكاد يستخدمه
إلا ليكون أشدَّ حيوانيةً من كل حيوان.

فيسأله الرب قائلًا:

أليس لديك شيءٌ آخر تقوله؟
ألا تجيء إلا لتتَّهم؟
ألا تجدُ على الأرض شيئًا يُرضيك؟

[٢] يعتمد هذا المقال على الفصل القيم الذي كتبه العلامة بنو-فون-فيزة في كتابه الشهير «التراجيديا الألمانية من ليسنج إلى هيبل»، ص١٢٢–١٦٩، وعلى كتاب كورف السابق الذكر. Benno von wise; Die deutsche Tragödie Von Lessing bis Hebbel, Hamburg Hoffmann und Campe, 1958, s. 122–169.

فيقول مفيستوفيليس:

كلا يا مولاي! فالحال هناك قبيحٌ كما كان منذ القدم.
وحياة البشر التعيسة تثير شفقتي،
حتى لأَرْثي للمساكين فلا أَوَدُّ تعذيبَهم.

(٢٨٠–٢٩٨)[٣]

ويسأل الرب فجأة، وكأنه يُريد أن يضرب له مثلًا على النفس التي كان يمكن أن تُرضِيَه: هل تعرف فاوست؟

ويُسرع مفيستو فيُسمِّي لقبه الذي اشتُهر به بين الناس: الدكتور؟

فيُسرع الرب أيضًا بتأكيد الحقيقة الباقية وراء العرض المغرور: عبدي!

ويجدُ الشيطان الفرصة مواتية للنيل من فاوست وتعديدِ رذائلِه أو ما يعُدُّه هو من رذائله:

حقًّا! إنه يعبدكُم على نحوٍ غريب.
ليس من الأرض طعامُ الأبله ولا شرابه،
إن أحلامه القلِقة تدفعه إلى آفاقٍ بعيدة،
وهو يُدرِكُ طيشَه بعضَ الإدراك،
إنه يطلُب من السماء أجملَ النجوم
ومن الأرض أقصى ما يشتهي،
وكلُّ ما هو قريبٌ وما هو بعيد،
لا يشفي غليلَ صَدْره المُهتاج.

ويُجيبُ الرب مؤكِّدًا غُفرانه وتسامُحه فيقول:

لئن كان يعبُدني الآن وهو مشتَّت الفؤاد،
فلسوف أهديه بعد حينٍ إلى سبيل الرشاد

[٣] الأرقام الموضوعة إلى جانب القصائد تُشير إلى أرقام الأبيات في طبعتها الأصلية.

إن البستاني ليَعْلم، حين تخضَرُّ أوراق الشجرة،
أنها ستُزيِّن السنينَ المقبلةَ بالأزهار والثمار.

ولكن مفيستو لا يقتنع، بل يسارع إلى الدخول في الرهان:

أتُراهنُني؟ إنكم يا مولاي ستخسرون هذا الرهان
لو أذِنتُم لي بأن أَجُرَّه برفقٍ على طريقي!

ويُعلِن الرب أن هذا الرهان موقوتٌ بحياة الإنسان على الأرض، وأن الشيطان يستطيع أن يكسبه ما دامت الحياة سعيًا متصلًا، والسعي قد يُخطئ وقد يُصيب:

ما بقي حيًّا على الأرض
فليس ذلك حرامًا عليك.
إن الإنسان ليُخطئ، ما دام يسعى.

(٣٠٠–٣١٧)

ثم يستطرد الرب قائلًا:

ليكن لك ما تشاء،
حَوِّل هذه الروح عن ينبوعها الأسمى،
واجذبها، إن استطعتَ أن تنالَها،
على دَرْبكَ المُنحدِر إلى الحضيض،
ثم قف في خجَل، إذا اضطُررتَ إلى الاعتراف
بأن الإنسانَ الخيِّر، الذي يسوقه دافعٌ مُعتِم،
دائمًا ما يكون على بصيرةٍ بالطريق المستقيم.

(٣٢٣–٣٢٩)

ويفرح الشيطان فيؤكد أن هذا الرهان لن يدُومَ طويلًا، وأنه مُطمئِنٌّ إلى نتيجته، كما يُهدِّد بأنه سيجعل فاوست «يفترِس التراب، ويلتهِمه في لذةٍ وشهية، كما تفعل الحية المشهورة.» غير أن الرب يعرف كذلك مُقدَّمًا أن النصر لن يكون في جانبه، وأنه وإن ترك

له الحريةَ في إغواء عبده فما ذلك إلا لأنه يعلم أن وجود الشر لا بُد منه ليَبعثَ فيه القلَق الضروري، ويُحفِّزه إلى السعي والنزوع:

إن الإنسان كثيرًا ما تَخمَد همَّتُه،
فيُؤْثِر الراحة الكاملة؛
ولهذا يطيبُ لي أن أُرسِل قرينَه،
لكي يَستثيرَه ولا يفعل كما تَفعلُ الشياطين.

(٣٤٠–٣٤٣)

من هذا الاستهلال في السماء نعرف الموضوع الذي ستدور حوله المأساة؛ فالرب والشيطان يتنازعان نفس إنسان، ومكانُ هذه النفس هو مكانُ الوسط بين الربوبية والشيطانية. ونفهم أن فاوست هو رمزُ الإنسان الذي يقع في الغواية والخطيئة، ولكنه يستطيع في النهاية أن يُشارِك في النعمة ويُدرِك الخلاص. المسرحية ستبدأ إذن بمجد السماء وتنتهي إلى مجد السماء، وستظل هذه الهالةُ السماوية تُحيط بصراعِ فاوست الذي يُريد أن يصل إلى الله عن طريق جهنَّم، ويتقدَّم الشيطان من بين ملائكة الله ليتَشكَّك وينفي ويتَمرَّد. إنه لا يجد شيئًا يقوله في التسبيح بحمدِ الله والثناء على قُدرته والتغنِّي بجلال شموسه وجمال أفلاكه، وإنما جاء ليتهم الخلق كله ويُؤيِّد التهمة بضلال الإنسان؛ ففاوست الضال في رأي الشيطان، هو في نفس الوقت عبد الرب، وازدواج طبيعته الأرضية والسماوية الذي يبدو للشيطان حُمقًا في حين يبدو للرب نوعًا من الطاعة الحائرة، لن يلبث أن يَهدِيها إلى اليقين. الشيطان يَدَّعي أنه يستطيع أن يُفسد ضَحيَّته، إذا تُركَت له حُريةُ التصرُّف فيها، والرب يرى أنه صورةً خُلقَت على مثاله، يستطيع مُطمئنًّا أن يتركها للشيطان؛ لأنه يعلم أنها قد تخطئ حينًا، ولكنها لن تضل إلى الأبد، ولا بد أن تعود يومًا إلى الأصل الذي نبعث منه. وهنا تتضح المفارقة الكبرى في فاوست؛ فالإنسان لا يستطيع أن يصل إلى الله إلا عن طريق الشيطان؛ لأن الشيطان، وهو عُنوان القلَق الأبدي، سيحفَظ الإنسان بغير أن يشعر من الخطر الذي يتهدده على الدوام، ألا وهو «الراحة المطلقة». إن النفي أو الرفض الشيطاني سيُؤتي ثمرتَه؛ لأنه سيُوقِظ في الإنسان طاقةً خفية، وليس الشيطان قرينَ الله ولا شبيهَه، ولكنه يُحقِّق وظيفةً جزئية داخل النظام الإلهي الشامل،

وذلك بإغوائه للإنسان ومحاولتِه أن يُبعِده عن الله. والشيطان لا يتحدى الله، وإلا كان إلهًا مثله، وهو محال، ولكن وجوده ضروريٌّ يُحتِّمه وجود الله، مثلما يحتاج النور إلى الظلام، والحياة إلى الموت، والإيجاب إلى السلب، و«الجمال الغني الحي» إلى «الفراغ الأزلي»؛ فالشيطان إذن وسط لا شريك، والشرُّ عنصرٌ من عناصر الخير الإلهي المُطلَق، والفساد جزءٌ ضروري من النظام الشامل، ونفس فاوست مُعلَّقة بين الرب والشيطان، مُوزَّعة بين الإيمان والشك، وطبيعتُها المُزدَوجَة تجمَع بين الروح والمادة، وجُهدُها الفاني يسعى إلى الحقيقة الخالدة، حتى تَتبيَّن أن خَلاصَها الوحيد يكمُن في شقائها الدائم وسعيها المتصل:

لأن من يسعى ويُجاهد على الدوام،
هو وَحْده الذي ستُكتبُ له النجاة.

(١١٩٣٦-١١٩٣٧)
(القسم الثاني، الفصل الخامس)

وإذا كانت هذه هي مأساة فاوست، فإن الشيطان، وهو الروح النافية المُتمرِّدة من الأزل، لا يخلو كذلك من المأساة. إنه يعرف مُقدَّمًا أن الله أقوى منه، وأن الحياة تنتصر على الموت، والخير يَتفوَّق دائمًا على الشر، والوجود على عدم الوجود، ومأساته الحقيقية أنه يعرف ذلك ولا يستطيع أن يغيره؛ ولهذا فهو لا يملك حيالَ هذه المأساة سِوى السخرية من نفسه!

إن الشيطان (مفيستو) لا يعرف شيئًا عن انقسام النفس عند فاوست إلى نفسَين كلٌّ منهما تُعاند الأُخرى وتُصارِعها، فهو يُسلِّط قُوَّته وأساليبه السحرية على تلك النفس الأرضية الجائعة إلى اللذة والحياة، الباحثة عن اللحظة التي يمكنها أن تقول لها تريثي قليلًا فما أجملك. والشيطان لا ينفي بالعقل فحَسْب، بل يُوقِع فاوست في المآزق والآلام، ويُغوِيه بالشهوات والأوهام، ويَجذِبه دائمًا إلى الضَّعة والانحطاط لعله أن «يفترس التراب بلذة.» ولعله أن يُخدَع ويخيب أمله فيَهزأ به ويَسخَر منه. إنه يدفع فاوست بكل وسائل السحر وقوى الشر إلى تحطيم نفسه، ويجعل من جُوع الحياة الذي يحس به جُوعًا إلى المادة، ويتركه بعد كل مُغامرةٍ هامدًا متعبًا، أو ظمآنَ جائعًا يتوقُ عبثًا إلى الريِّ والشبع. كل لحظةٍ عاشَها فاوست بملء كيانه وخُيِّل إليه أنه عايَشَ فيها المُطلَق يردُّها الشيطان

إلى مَوضعِها العادي المشروط في تيَّار الزمان، ولكنه يجهل في غَمرة تفوُّقه العقلي أن جُوع فاوست إلى الحياة وإيمانه بها وشوقَه إليها إنما هو صورةٌ أخرى من إيمانه بالله، والشيطان لا يستطيع ولا يُريد أن يفهم ذلك أو يُصدِّقه. ومن هنا يتفَوَّق فاوست عليه شيئًا فشيئًا، وتتضح له عوالمُ ستظل مغلقةً في وجه الشيطان إلى الأبد، ويحيا تجاربَ صوفيةً مشرقةً يعجز عن المشاركة فيها حتى يجد نفسه في النهاية وحيدًا مخدوعًا، وهو الذي ظن نفسه أمير الخداع.

هذه العلاقة بين فاوست والشيطان تَظهَر أوضحَ ما تكون في الحلف المشهور الذي عقَده معه؛ فالحكاية المسيحية المأثورة عن هذا الحِلف تُصوِّره لنا تعبيرًا عن تهوُّر إنسانٍ أشاح بوجهه عن الله، حتى يتمكن بمساعدة الشيطان من التمتع بالحياة الأرضية، ولو كان الثمن هو بيع روحه للشيطان والجحيم. وفي هذا الحِلف الذي صورته الكُتب الشعبية في أواخر القرن السادس عشر ينطوي نوعٌ من الرعب من التجديف على الله، ونوعٌ من الإعجاب الخفي بالتحدي له، ينتهي بالضرورة إلى أن هذا النهَم للحياة يستحق أشد العقاب، ولكن الحِلف الذي عقَده فاوست مع الشيطان على نحوِ ما صوَّره جوته لا يمكن أن يُفهَم على أنه خطيئةٌ تُقترَف في حق الله، ولا على أساس التفرقة بين الدنيا والآخرة. حقًّا إن فاوست يعقد الحِلف في لحظةٍ من لحظات يأسه الشامل ووَحْدته القاتلة، لحظةٍ يلعن فيها الوجود كله، ويكفُر بكل ما حَصَّله من علمٍ لم يكن إلا جهلًا وغباء «وهكذا أصبح وجودي عبئًا، وأصبحتُ أتمنَّى الموت وأُبغض الحياة.» إنه يُحسُّ أنه خُدع في الحياة فلم ينَل من مُتَعها الحقَّة شيئًا؛ ولذلك فهو يُنكِر عليها كلَّ قيمة ويُجرِّدها من كلِّ معنًى إلهي. في هذا الجو اليائس الساخط يُعقَد الحلف بين فاوست والشيطان، دون أن يُؤثِّر ذلك على شك الأول في قدرة الثاني، لا بل على احتقارِ كلِّ ما يمكن أن يُقدِّمه له.

ولكن «مفيستو» يُخدَع في هذا اليأس المُطبِق على أنفاس فاوست، إنه يظن أنه هو الفرصة المناسبة لكي يسحَبه من أنفه في سراديب المتعة ويُضِلَّ روحَه في غياهب الحس، ويُبعِدها إلى الأبد عن مملكة الله، ولكنه لا يعلم أن يأس فاوست ليس إلا التعبير السلبي عن شوقه إلى الله، وأن فاوست باحثٌ عن الله لا يتقيد بمذهب أو كنيسة، ولا يقنَع بأن تتجه إحدى نفسَيه المتصارعتَين إلى السماء؛ لأن الأخرى تطلب الأبدية هنا على الأرض، وتُريد أن تتشبث باللحظة الخالدة على الأرض أيضًا؛ فيأس فاوست ينبُع من سعيه إلى المستحيل سعيًا لا يهدأ، حتى يصطدم بذلك الحَدِّ الذي يَفلِت عنده الجانب الإلهي منه، دون أن

يزهد مع ذلك في مُعاودَة البحث عن المُطلَق «هنا» ولا عن الأبد «الآن»؛ فحلفه مع الشيطان ليس كفرًا بالله بقَدْر ما هو تأكيدٌ لقلقٍ لا ينطفئ لهيبه، قلقٍ يجعله يحتقر من البداية كلَّ محاولةٍ يبذلها الشيطان ليخدعه بالمُتَع واللذات. إنه يسأله ساخرًا:

هل عندكَ إلا طعامٌ لا يُشبِع،
وذهبٌ أحمر كالزئبق،
لا ينفَكُّ يتسرَّب من يدَيك،
وتعبٌ ليس وراءه إلا الخسارة،
أو فتاةٌ تستريحُ على صدري
وعينُها تُغازِل جاري؟
أو متعةُ المجد الإلهي الرائع
التي تختفي وتزول كالشهاب؟

(١٦٨٥–١٦٧٨)

صحيحٌ أنه يطلب بنفسه من الشيطان أن يُحقِّق له بعض هذه المُتَع، وهذا الطلب نفسُه تعبيرٌ عن قلَقه وتناقُضه مع نفسه؛ لأنه يؤكد المتعة وينفيها، ويطلبها ويزدريها في وقتٍ واحد؛ يؤكدها لأنه يريد أن يُجرِّب الإلهي في الأرضي، وينفيها لأن الإلهي يظل ممتنعًا على الأرضي. هذه المفارقة التي تُعبِّر عن مأساة فاوست كإنسان، تظل لغزًا يُحيِّر مفيستو؛ فهو لا يستطيع — على ذكائه وصدقِ أحكامه عن البشر — أن يتصوَّر شوق فاوست إلى المُطلَق والمستحيل إلا أن يكون نوعًا من الوهم، وفاوست بدَوْره لا يتصوَّر المتعة والرضا بها إلا نوعًا من خداع النفس.

هكذا يتحوَّل الحِلف إلى رهان، فاوست يُقسِم بأنه لن يرقُد أبدًا على «فراش الكسل»، ولن يخدع نفسه بالنفاقِ أو المتعة:

لئن جاء اليوم الذي أتمدَّد فيه على فراش الكسل
فلتكُن تلك نهاية حياتي،
لئن استطعتَ أن تخدعَني بالكذب والنفاق،
حتى أتوهَّم أنني راضٍ عن نفسي،

فليكُن ذلك هو آخر يومٍ في عمري،
إنني أنا الذي يُراهنك!

(١٦٩٢–١٦٩٨)

وهو يُعلِن استعداده للموت إذا حدَث أن انطفأ في نفسه الشوقُ إلى لحظة التحقُّق الأصيل، أو إذا شبع من مُتَع الأرض أو قَنعَ بها، وحين يُصرِّح الشيطان بموافقته نجدُه يزيد من طموحه ويقول:

لو قلتُ للحظة يومًا
تريثي قليلًا! فما أجملك!
فعندئذٍ تستطيع أن تُقيِّدني بالسلاسل،
وأستطيع أن أهوي إلى الموت برضاي!
عندئذٍ يُمكِن أن يدُقَّ جرس الموتى،
وأن تكون قد انتهيتَ من مهمَّتك،
الساعة يمكنها أن تقف، والعقرب يُمكِنه أن يسقط،
فهناك يكون زمني قد انقضى!

(١٦٩٩–١٧٠٦)

في هذه الأبيات البالغة الدلالة على مأساة فاوست اعترافٌ باللحظة، ولكن أية لحظة هي؟ لا شك أنها ليست لحظة المتعة الحسية التي تنكَّر لها من قبلُ وأعلَن عن احتقارِه لها في حواره السابق مع الشيطان؛ فهو يُؤكِّد الآن أن قدومَ هذه اللحظةِ إيذانٌ بموتِه وبانتهاءِ مهمة الشيطان، وهو يَتنبَّأ باستحالتها، ويكاد يُعلِن عن يأسه من أن تكون في يوم من الأيام جزءًا من الزمن الذي نعيش ونموت فيه. إنه يعُدُّها اللحظة الخصبة الأصيلة، التي يتركَّز فيها معنى وجود الإنسان كله، لحظة أن يجتمع الخلود والفناء في نَبضةٍ واحدة، ويحضُران على هذه الأرض فيتعانق الأبَد والزوال. وفاوست يشعُر سلفًا بأن تجربة هذه اللحظة ممتنعةٌ عليه بما هو إنسان، ولكنه يشعر كذلك شعورًا حادًّا بالقلق الذي يُعذِّبه إليها بما هو إنسان. إنه يعرف أنه لن يكُفَّ عن السعي إليها، ويعرف أيضًا أنها لن تُمكِّنه من نفسها، وبين هذَين الطرفَين تدور مأساتُه، فتَتمزَّق حياتُه بين البحث

عن اللحظة الإلهية والاستغراق في لحظات المتعة الأرضية، بين اليأس من بُعدِه عن الله، والشوقِ إلى الاتحاد به، بين لعنةِ وجوده وأملِه في الخلاص. وفي هذه المفارقة يجد فاوست نفسه؛ فهو برغم سعيه الشقي المتصل قد فقَد الأمل في الوصول إلى هذه اللحظة السماوية الخصبة، ويزداد يأسُه فيصرخ معلنًا استعداده للتخلي عن الله وعن كل معنًى إلهي لظنه أن الإنسان الذي قُدِّرَت عليه المأساة فوق الأرض لا سبيل له إلى النجاة. وهكذا كلما أراد أن يهَب نفسه بكُلِّيتها للحظةِ العابرة الخلَّاقة، وجَد نفسَه مُضطرًّا لتجربة الخطأ والنقص والضياع، وكلما استسلَم لتيَّارها اكتشَف أنه يزداد بُعدًا عن الشاطئ، وغُربة عن العالم، ويظلُّ يضرب في بحر الوجود بلا قصدٍ أو هدف، ولا وطنٍ أو بيت، كشلَّالِ ماءٍ يسقُط في الهاوية، مكروهًا من الله، أسيرًا في قبضة الجحيم.

ولكن لهذا الرهان العجيب بالنسبة للشيطان وجهًا آخر؛ ذلك أنه لا يجد فرقًا بين ما أعلَنه فاوست من قبلُ من حُبٍّ للأرض وزهدٍ فيما فوقها وما تحتها:

من هذه الأرض تنبُع أفراحي،
وهذه الشمس تشعُّ على أحزاني،
إن استطعتُ أن أفترق عنهما،
فليحدُث ما يشاء له أن يحدث.
لا أريد أن أسمع شيئًا بعد ذلك،
عما إذا كان الإنسان سيكره في المستقبل أو سيُحب،
أو إن كان هناك في تلك الأفلاك،
شيءٌ أعلى أو أسفل.

(١٦٦٣–١٦٧٠)

وبين ما يُعلنه الآن من يأسٍ في اللحظة الخالدة، وعذابٍ من البُعد عن الله. لقد صَبَّ فاوست في حواره معه من قبلُ كلَّ لعناته على الوجود، فاستنتج مفيستو أن «التريُّث» الذي يُريده ليس إلا الراحة التي يشبع فيها من موائد اللذة. إنه لا يستطيع أن يفهم شيئًا عن تلك اللحظة التي ترمُز لحضور الأبد أو تحقُّق الخلود، وكل ما يُمكِنه أن يفهمه هو تلك اللحظة العابرة التي ينتهي عندها كلُّ قلق وعذاب. أما اللحظة المتصلة بالله فستظَل غريبةً عليه وسيظلُّ غريبًا عنها، فهل يدخل إذن في رهانٍ هذا شأنه، لن يكسبَ منه ولن يكسبَ

فاوست شيئًا، بل سيكسبه الله منهما؟ وهل يدخُل في مثل هذا الفخ ليجد نفسه خاسرًا في النهاية؟ إن الشيطانَ لا يسألُ نفسَه هذه الأسئلة ولا يمكنُ أن يسألها؛ ذلك لأنه يعلم أن الله وحده هو الذي يُقرِّر القدَر العُلوي لفاوست؛ ولذلك فقدَرُه الأرضي وحدَه هو الذي يعنيه، وهو وحده الذي سيحسب حسابه في الرهان. ولقد أشار جوته بنفسه إلى هذا حين قال (في رسالةٍ له إلى شوبارت في ٣ / ١١ / ١٨٢٠م): «لقد شَعَرتُ بالنهاية شعورًا صحيحًا؛ فمفيستو لا يجوز له أن يكسب إلا نصفَ الرهان، وحين يقع نصفُ الذنب على فاوست، فإن حق «الرب القديم» في العفو يتدخَّل على الفور، ليُؤدِّي إلى الخاتمة المرحة للمأساة كلها.» هكذا يُصبِح الصراع بين فاوست والشيطان هو الموضوع الرئيسي لهذه القصيدة الكبرى، وهكذا أيضًا يُصبِح للسحر دَورُه الأساسي فيها؛ فهو من ناحيته الإيجابية يزيد من قُدرات فاوست، ويُتيح لذاته المتفرِّدة (أو مونادا إذا تكلمنا بلسان ليبنتز) أن تُوسِّع من سلطانها فتضم العالم كله. وأما من ناحيته السلبية فهو يُمثِّل خطرًا دائمًا يتعرض له الإنسان الذي يَنحدرُ باستمرار إلى هاوية الشيطان ويصطدم بالحدودِ الموضوعةِ له بما هو إنسان. وتتضح هذه الدلالة المزدوجة للسحر في القسم الثاني من المأساة بوجهٍ خاص؛ ففاوست مُحتاجٌ في كلِّ ما يصل إليه إلى معونة الشيطان، ومع ذلك فهو يخلُق لنفسه بهذه الوسائل الشيطانية التي يُتيحُها له مفيستو عالمًا لا قِبل للشيطان به؛ فاوست يستخدم السحر ليجعل من العالم مادَّة وجوده، ومفيستو يستغلُّه لاستعباد فاوست وجَذبِه إلى أعماقِ هذه المادة، ولكن مهما انحدر فاوست إلى الدرك الأسفل من تجاربه المادية فإنه يظل هو الذات الكاملة (الإنتلخيا) المتصلة بالله القريبة من منبعها الأصيل، ولكن هذا القرب وذلك الاتصال لا يتم إلا على نحوٍ تراجيدي؛ لأن فاوست لا يستطيع أن يصل إلى هذه الذات المتحقِّقة بالله إلا عن طريق الشيطان ووسائلِه السحرية التي تعودُ فتجذبُه إلى أعماق المادة وتُوقِعُه في شباكها، وكلما أقام الشيطان هذا الجسر المسحور، كان السحر ابتعادًا عن الله، وحيثما تكشَّفَت لفاوست حقائقُ جديدة أو وقع في أخطاءٍ جديدة — وكلاهما لا ينفصل عن الآخر — كان الشيطان هو الذي يدفَعُه إليها؛ فمفيستو هو الذي يعرف مِفتاحَ الطريق المُؤدِّي إلى الأمهات (سنعُود إلى هذه الكلمة فيما بعدُ!) وإن كان هو نفسه لا يستطيع أن يسير على هذا الطريق، وهو الذي يُمكِّن لفاوست من الاتحاد بهيلينا، رمزِ الجمالِ المطلَق والأنوثة الخالدة، وهو الذي يقودُ جيوشَ الأرواحِ التي تُمكِّن الملك من كسبِ الحرب ومكافأةِ فاوست بإهدائه شاطئَ البحر لُيقيم عليه مُستعمرتَه، وهو الذي يُهيِّئ الأسباب لإقامة هذه المُستعمرة وكل ما يُنشِئه عليها فاوست. غير أن كل عملٍ يقُوم به فاوست

بمساعدة الشيطان ينقلُه إلى عالمٍ يتعذَّر على هذا الأخير أن يطرقه. إن مفيستو، بغير وعي منه، هو الذي يُساعِد فاوست على الوصول إلى الله، وما ليلةُ «فالبورج الكلاسيكية» ولا «هيلينا» وحُلمُه الأخير عن السيادة والشعب، سِوى حقائقِ هذه النفس الفاوستية التي لا تكُف عن السعي والخلق، والتي لا يُمكِن أن تُقاسَ بمقياسِ الشيطان، ولكن مأساةَ فاوست تكمُن في أن كلَّ أعمالِه صائرةٌ إلى الزوال، وأن ارتقاءه في سُلَّم التطهُّر والنقاء مرتبطٌ بسحر الشيطان، وأن أخطاءه الرائعة، واقعيةً كانت أو خيالية، تظلُّ دائمًا هي أخطاء «الإنسان المسكين»، كما يقول جوته في خطابهِ الذي سبقَت الإشارة إليه، ولكنَّ مأساتَه في أن كل ارتفاعٍ وسُموٍّ يرقى إليه إنما يَحفِر تحت قدمَيه هاويةً جديدة، تجعل نفسه نهبًا لقسوة السحر ورعبه. إنه يرى ألا مَفرَّ له من الالتجاء إلى هذه الأساليب المُفزِعة، طالما هو ينشُد المستحيل ويبحث عما لا سبيل إلى البحث عنه بالوسائل البشرية المألوفة. لقد حاولَ عن طريقِ السحر أن يُسيطِر على ما يتفوَّق على عالم الإنسان، وأن يُحقِّق اللحظة السماوية هنا على الأرض، ولكنه كان يُضطَر دائمًا إلى الاعتراف بأن السحر هو الذي يجعلُه في كل مَرةٍ يَرتطِم بحدوده الإنسانية التي تهوَّر فحاول أن يتخطاها. إنه يُعبِّر عن ذلك في الجزء الثاني منَ المأساة عندما يُقابل «الهم» فيقول:

ما زلتُ أُكافِح دونَ أن أبلُغ الحرية.
لو أنني استطعتُ أن أُبعِد السحر عن طريقي،
وأنسى الرقَى والتعاويذَ كُلَّ النسيان،
لوقفتُ أمامكِ، أيتها الطبيعة، رجلًا فحَسْب،
ولاستَحَقَّ ذلك الجُهد، أن أكون إنسانًا!

(١١٤٠٣–١١٤٠٧)

إنه هنا يُسجِّل مأساةَ حياتِه كلها، ويكتَشِف كيف أخطأ وفيم أخطأ؛ فهو لا يذكُر تلك القوة الخفيَّة التي كانت ترفَعُه فوق مستوى البشر، وإنما يعترف في آخرِ المطافِ بأنه عاش ضحيةَ الأرواح التي ناداها، ووقَع في شِباك الأشباح الشرِّيرة التي جذَبَتْه إلى عالمها. لقد عاش منذ أن وقَع الحِلف مع الشيطان في عالَمين، ونظَر إلى الأشياء بنظرتَين؛ ذلك لأنه كان يراها دائمًا في ذلك الضوء الشاحب بين الشبَح والواقع، وبين المظهر والحقيقة، وإذا كان يصرُخ الآن باسم الحرية، فهي صرخةٌ تَنطلِق بعد فوات الأوان، في اللحظة التي يقبَل

الموت فيها عليه، وتُحيط به الشياطين التي لم يدعُها إليه. وإذا كان الهمُّ سيُعمي عينَيه بلمسةٍ منه ويَسلبُه عالم الموضوعات الخارجية، فإنه سيُتيح له أن يدخُل عالمه الباطن «ففي الباطن وحده يلمع النور الساطع.» وستظل ذاته المُشتبِكة بالعالم، الغارقة في أَسْر المادة والقوة، هي الذات التي لا تكُف عن السعي والمُجاهَدة حتى تَلفِظ النفس الأخير: «ما زلتُ أُكافح دونَ أن أبلُغ الحرية.» وها هي فاعليَّته الحقَّة تنبُع الآن من وجدانه، لا من استسلامه لغوايات العالم. إن الموت يُفاجئه في اللحظة التي يَنتزِع فيها الأرضَ من مخالب البحر، ليُقيم عليها أرضَ شعبٍ حر، ويُحقِّق عليها الجماعة الإنسانية السعيدة. أتكون هي اللحظة الأبدية السامية التي يصل إليها قبل أن يعبُر جسر الموت الكئيب؟ ها هو ذا الموت يأتيه وهو في ذروة الأمل والفعل والحياة، بعد أن زَهِد في العالم وتخلَّى عن السحر، فهل تكونُ هي لحظة الفعل النقي الذي يعلو على كل ما هو أرضي؟ وهل تكون هي اللحظة التي خاطَبَها بقوله «تَريَّثي قليلًا فما أجملَك!»؟

تصل المأساة إلى قمَّتها ثلاثَ مراتٍ في ثلاثِ مآسٍ متوالية: مأساة جريتشن، الفتاة الطيبة، المذنبة البريئة. ومأساة هيلينا، مثَل الجمال بل مِثال المثَل. ومأساة فاوست حين يموتُ وهو الحاكم الذي لا يزال يسعى إلى التشبُّث بالعالم والسيطرة عليه.

والمعروف أن مأساةَ جريتشن من الأصول الأُولى للعمل الشعري الكبير؛ ففي حكاية الفتاة «الطيبة البريئة» التي يُحبها الساحر فاوست ثم يتخلَّى عنها ليُعاني ندم الخائن أصداء من قصة حب جوته حين كان يطلُب العلم في شتراسبورج لفردريكه بريون، ولكن الدافع الحقيقي الذي حرَّك فكرةَ فاوست كلَّها في نفسه هي قضية الفتاة «سوزانا برانت» التي قتلَت طفلها خوفًا من العار ثم قُبِض عليها في سجنٍ قريب من بيتِ أُسرة جوته وشغلَت دوائر القضاء في فرانكفورت كما شغلَت المحامي الشاب وبعضَ أفرادِ أُسرته حتى أُعدِمَت في الرابع عشر من يناير ١٧٧٢م. هزَّت مأساةُ البريئة المذنبة قلب جوته الشاب هزةً عنيفة، ومن حقنا أن نقول إن في معالجتها نوعًا من الاعتراف الذاتي والندَم على محبوبه الشباب التي تخلَّى الشاعر عنها بغير ذنبٍ جنَتْه. إن فاوست الذي أغوى «جريتشن» وحالَ الشيطانُ بينه وبين إنقاذها يُجرِّب أقصى ما يستطيع الإنسان من إحساسٍ بالذنب وتعاطُف مع التُّعَساء، وهي أشياءُ لا يُفهَم عنها روح الأرض الذي يتجلَّى له ولا الشيطان نفسه شيئًا. ليس فاوست هنا ذلك الساحر العملاق الذي يتألَّه ويُريد أن يتخطَّى حدود الوجود، بل

الإنسان الذي يتعذَّب عذابًا لن نُصادِفه في المأساة كلها بعد ذلك، ويحترقُ بنار المعرفة حتى يصل إلى قمَّة اليأس حين يهتف: «آه يا ليتني ما وُلِدت!»

ومأساة جريتشن تدُور بين نقاء الحب ونَشْوة الجنس؛ فالحب يهَب القلبَ إحساسًا مباشرًا بنعمة اللحظة، وكأنه عطيةُ الله للبشر، غير أن هذه اللحظة فانية؛ فهي تحمِل في نفسِها شوكة النقصِ والتناهي. وفاوست يتعذَّب لأنه لا يلبَثُ أن يكتشِف أن هذه اللحظة التي يُحس بخلودها إن هي إلا لحظةٌ عابرة ككل لحظةٍ سواها. واللهب الخالد الذي يُحس به يُحيله الشيطان إلى كذبٍ وخداع، ويكشِف عنه قِناعَه فإذا هو مُتعة الحواسِّ ووَهْم الجنس. إنه، في أوَّل لقاءٍ له مع جريتشن (مارجريته) يُمسِك بيدَيها فترتجِف ويقولُ لها:

آه لا ترتجفي! دعي هذه النظرة،
دعي قبضتي على يدكِ تقولُ لك،
ما لا يُفصِح عنه اللسان،
إن نهَب أنفسَنا للحب ونُحِس ببهجة
لا بُد أن تكون خالدة!
خالدة! لأن انتهاءها معناه اليَأس.
لا ليسَ لها نهاية! ليس لها نهاية!

(٣١٨٨–٣١٩٤)

هذا الشعور اللامتناهي باللحظة الخالدة، هذا الإحساسُ بأن لحظةَ الحُب هي التي تُوحِّده بالمحبوب، وتنقلُه إلى قلب الحياة، هو الذي ينقُضه مفيستو ويُجرِّده من معناه، ولا يرى فيه غيرَ المتعة والغِواية، في حين يَرى فيه فاوست نعيم السماء على الأرض.

ويزداد إحساس فاوست بالخطيئة في حق جريتشن، ويعرف أنه هو الذي ساقها إلى مصيرها الحزين، وأن حُبَّه النقي هو الذي دفَعها إلى إثمٍ لا يمكن أن يغفره لها البشر، ولا يستطيع هو أيضًا أن يغفره لنفسه. إن الشهوة والقلَق هما اللذان دفَعاه على ذلك، ولكن هل الحب حقًّا مُجرَّد قِناع للشهوة؟ هل الوفاء وَهْم يخدَع الإنسان به نفسه؟ إن فاوست ينحدر شيئًا فشيئًا، والشيطان يَشحَذ كل أسلحته الجهنَّمية ليُضِلَّه ويُجرِّدَه من تأنيب الضمير، ولكن الجواب على السؤال السابق لا يأتي من الشيطان، وإنما نُحِس به في المشهد

الأخير من المأساة، وجريتشن التي أصابتها لوثةُ الجنون تَنتظِر في زنزانتها تنفيذَ حُكم البشَر عليها، حين يقول الشيطان: لقد هلَكَت! فيُجيب صوتٌ من السماء: لقد نجت!

لقد سقَطَت جريتشن في تعاسة الذنب والخطيئة، إنها تعرف ذلك عن نفسها، ولكنها على الرغم من خطاياها تحيا في فلَكٍ لا يُدرِكه الشيطان، إنه لا يَقدِر على الاقتراب منها — وإن كان يتسبَّب عن بُعدٍ في أذاها — ولكن الرب يغفر هذه الخطايا؛ لأنها نبعَت من الحب:

ومع ذلك فكلُّ شيءٍ دفعَني إليه
كان يا رب خيرًا، آه! وكان جميلًا!

وفاوست أيضًا يَعرِف أنه هو الذي دفع جريتشن إلى هاويةٍ من الغواية والخطيئة لم تعرف ببساطتِها ونقائها كيف تحمي نفسها من التردِّي فيها، ولكنها ليست مجرَّد تجربةٍ أدخلَه الشيطان فيها فسقط، بل هي كذلك الطرف المُقابِل للشيطان، «وأوَّل وأسمَى مُتَع الشباب التي طالما حُرم منها.» غير أن لهيبَ الحسِّ الذي أشعلَه فيه الشيطان، يُضيء بشرارة حُبٍّ إلهي، والعاطفة التي ساقته إلى الشر واليأس تَنطوِي على وسيلة الخلاصِ منها على يدِ المرأة التي ستهديه إلى السماء، فمأساةُ جريتشن بالنسبة لفاوست إذن غواية وهداية، نقمة ونعمة، عذاب الشهوة التي لم تشبع، وفرحة الخلاص التي ستَتحقَّق. وهذه الطبيعة المزدوجة في التجربة التي يُواجهها فاوست تُقابِل طبيعته المزدوجة التي تتصارع فيها نفسان تتشبَّث إحداهما بالأرض وتتطلع الأخرى إلى السماء، كما أن أخطار المادة التي يتعرض لها لا تستطيع أن تُحطِّم جوهر الحب النقي ولا أن تقتُل فيه طفولةَ القلب التي تُحافظ رغم كل شيءٍ على براءتها وسعادتها.

ومع ذلك تظل اللحظة الخالدة الخصبة، التي تتجلى فيها الحقيقة العالية تجليًا مباشرًا، هي المشكلة الأولى في حياة فاوست، ولكن هذه المشكلة التي عُرِضَتْ في الجزء الأول من المأساة على نحوٍ ذاتي وتجريبي، تُقابِلنا في الجزء الثاني في صورةٍ رمزيةٍ وأسطورية، فالتناول هنا قد انتقل من الخاص إلى العام؛ لأن التخصيص والتنويع من صفات الشباب (على حدِّ تعبير جوته نفسه في حديثه مع ريمر في عام ١٨٣١م)، والرمزية عند الشاعر ومعناها أن يتَحوَّل الجانب الإلهي إلى صورة، بحيث يظل في هذه الصورة فعَّالًا إلى أقصى حَدٍّ وبعيدًا وممتنعًا إلى أقصى حَدٍّ أيضًا، إنه الآن شيء لا يمكن التعبير عنه بلغة أو لسان، كلُّ ما يحدُث فهو رمز وتشبيه، فالواقع لا بُد من النظر إليه على أنه رمزٌ والصور الشعرية

هي في الحقيقة صُورٌ تعكِس تلك الرموز. لم يعُد الأمرُ مقصورًا على التصوير المباشر لنفس فاوست الحائرة في علاقتها بالله والعالم والحقيقة، بل نحنُ الآن — ولنعُد إلى الكلام بلغة ليبنتز — فصاحب هذه «المونادة» الجبارة أو هذه الذات الفَردة التي لا تكُف عن السعي والشوقِ والقلَق في عوالمَ مختلفةٍ تَعكِس آمالها وإمكانياتِها وحدودها، لا بل إن هذه الذات الفَردة قد أصبحَت ظاهرةً أُولى أو فكرةً أفلاطونيةً لا يمكن أن تصل إليها إلا عن طريق الانعكاسات التي تَظهَر فيها، مثلما يستحيل على العين أن تُدرِك الشمسَ نفسَها فتكتفي بانعكاساتها في الألوان والمرئيات أو على سطحِ الماء.

حقًّا إن فاوست يرتفع في القسم الثاني فوق السحر وأساليبه، كما يَرتفِع فوق الخطيئة التي جناها من حُبه القديم ويصل بالفكر والواقع إلى آفاقٍ من العالم أوسعَ وأشدَّ نفاذًا وتأثيرًا من تجاربه الذاتية في القسم الأول. وليس الأمر هنا أمر تطوُّرٍ في شخصية فاوست فحَسْب، بحيث يصل إلى درجةٍ من الكمال والإشراق والبصيرة لم يستطع أن يبلُغْها من قبل؛ فالحقيقة أن مأساتَه تزدادُ عمقًا بازدياد قوة السحر وخَطرِه وامتدادِه إلى آفاقٍ أسطورية وروحانية لم يصل إليها من قبل، وهل هناك مشهدٌ أكثر فزعًا ورهبةً من رؤية فاوست العجوز في نهاية المأساة، تحيط به أرواح الشياطين من كل جانب، وتدفَعه إلى اقترافِ ذنبٍ مُروِّع بتدمير بيتٍ صغير يسكنُه عجوزان آمنان (فيلمون وباوكيس) لمجرد أنه يُعطِّل مشروعاته العمرانية؟ وهل هناك دليلٌ على فظاعةِ مأساةِ هذه النفس التي لا تمَل السعيَ والجهاد والخطأ، من أن «الهَمَّ» يُطفئ نور عينَيه في النهاية بينما هو يُشرِف على حَفْر قناةٍ ولا يعلمُ أن الأرواح تَحفِر قبره؟

إن النفسَين لا تزالان تتصارعان في صدره؛ إحداهما تتشبَّث بالعالم في لذة الحب العارمة والأخرى ترتفع في شوقٍ لا يَشبَع إلى نعيم الجدود الأعلين. كل شيءٍ يدُل على أن فاوست لا يزال يتطلَّع إلى اللامحدود فيصدمُه وجوده المحدود. صحيحٌ أن نفسه قد ازدادت عمقًا وبصيرةً ورحابةَ أُفق، ولكن مأساتها ازدادت كذلك حدَّةً وقسوةً ووضوحًا. إن العجوز الذي يُريد الآن أن يستعمر الأرض ويبني حياةً مثالية «لشعبٍ حُر على أرضٍ حُرة» لا يتورَّع عن التسبُّب في تدمير عالمٍ مثاليٍّ صغير، وتحطيم كوخٍ مُسالمٍ يسكُنه عجوزان على حافة القبر، والمشروع الضخم الذي يُقدِم عليه بانتزاع الأرض من البحرِ لتعميرها لصالح المجموع يقوم على قرصنة ثلاثةٍ من أتباع الشيطان الأقوياء. فاوست لا يزال يبحث عن لحظةٍ سعيدةٍ خالدة يستطيع أن يقول لها: «تريثي قليلًا فما أجملَك!» ولكنه يسعى إليها بوسائل السحر والشر، ويزيدها بعدًا عنه في كل لحظة. هذا الهدف الأخير الذي يسعى إليه

فاوست تعبيرٌ عن سعي الإنسان الذي لا يمكن أن يصلَ إلى الهدف الأخير؛ لأن الإنسان قد كُتِب عليه أن يعيش في تناقُضٍ متصل بين شوقه غير المحدود وبين قدرته المحدودة.

هذه اللحظة السامية الخالدة التي ظل طول حياته يسعى إليها ويقَع في سبيلها فيما لا نهاية له من الأخطاء والذنوب ينظُر إليها مفيستو نظرةً ساخرةً ويُسمِّيها «اللحظة الأخيرة، الرديئة، الفارغة». إنها في رأيه قد تحمل للإنسان متعةً مؤقَّتة، ولكنها في النهاية دليلٌ على انخداعِه بالأوهام.

حقًّا إن فاوست الذي يفاجئه الموت مختلفٌ كلَّ الاختلاف عن فاوست الذي عقَد الحِلف مع الشيطان، ولكن جوهر مأساته لم يتغير؛ فالصراع لا يزال يدُور بين نَفسَيه، والرغبة الشيطانية غير المحدودة لا تزال تصطدم بالقدرة البشرية العاجزة، والبحث المُخلِص عن الله (فهو لا يزال عبد الرب كما قال عنه الإله العجوز!) تُضلُّه الشهوة العارمة، وتُوقِعه على الدوام تحت سَطْوة الشيطان. كُتِب عليه أن يُخطئ ما دام يُواصِل السعي، وكُتِب عليه أن يحمل تناقُض الوجود، ما دام يخدمُ الرب والشيطان، ويُحاوِل أن يُرضي الجسد والروح في آنٍ واحد.

إن مأساتَه إذن هي مأساة الإنسان نفسه، الذي يعيش في تناقُضٍ مُستمرٍّ بين الحِس وما فوق الحِس، والأرض والسماء، والنعيم والشقاء، والمحدود وغير المحدود، واليأس من الحياة والإيمان بالحياة، والقرب من الله والبعد عنه، وإن كانت مأساتُه تزدادُ مع كل تجربةٍ عُمقًا وتطرُّفًا؛ فكل معرفةٍ جديدةٍ يَكتسبُها لتقرُّبه من الحقيقة تزيدُه عنها بعدًا، وكل قوة أو سلطان يبلغه عن طريق السحر يزيده وحدة وانفرادًا، وكل متعةٍ يُجربها تُباعِد بينَه وبين «اللحظة الخصبة الخالدة».

كان فاوست قد وعَد الشيطان عند توقيع الحِلف معه أنه إن قال ذات يومٍ للحظةٍ تَريَّثي قليلًا فما أجملَكِ فإن ساعتَه تكون قد انتهَت وله أن يَقبضَ رُوحَه كما يشاء. وقد ظن مراتٍ عديدةً أن هذه اللحظة قد جاءت، ولكنه كان ظنًّا فحَسْب، سرعان ما أكَّده الذنبُ والحسرةُ والندَم. لم تأت هذه اللحظة الفانية الخالدة أبدًا، لأنه لم يكُفَّ عن السعي والشوق والحياة؛ ولذلك استحق أن تمُد العناية يدَها فتجذبه إليها في النهاية، وتُوحِّد بين نفسَيه المتنازعتَين بالحب والحنان. هذه الوحدة الصوفية لا يمكن أن تتحقق إلا بالسعي المستمر؛ فالذي يسعى «هو وحده الذي يُكتب له الخلاص»، والذي يُكابِد ويشقَى ولا يتريث، هو وحده الذي يصل إلى لحظةٍ لن يحتاج أن يقول لها «تَريَّثي قليلًا!» لأنها ستكونُ هي لحظة الجمال والسعادة والخلود! وليس مصادفةً أن تقوم المرأة بهذا الدور فتُصبح هيلينا هي

رمز بلوغ الإنسانِ مَرتبةَ الألوهية عن طريق الجمال، وجريتشن هي رمز خلاصه عن طريق الحب؛ ذلك لأن الأنوثة الخالدة، كما يقول آخر بيتٍ في المأساة، تجذبنا إليها على الدوام.

ما هي إذن هذه اللحظة التي يطلُب منها أن تتريث؟ هي لحظة الإشباع الدائم والتحقُّق الكامل الذي لا يعرف شوقًا جديدًا ولا رغبةً جديدة، هي لحظة ربما أَحسَّ فاوست (إحساسًا غامضًا ولا شك) باستحالتها في الزمان، وتناقُضِها مع طبيعة الحياة؛ فلقد جرب الشيطان معه كل وسيلة، وأدخلَه في كل تجربةٍ يُمكِن أن تُهيِّئ له اللحظة التي «تتريَّث قليلًا»، بغير أن يُفلِح في إرضاء شوقه القلِق. وليست محاولات مفيستو معه في «حانة أوروباخ» في «ليبزج» أو في مطبخ الساحرة أو في ليلة قاربورج، ولا تجربته الأليمة مع جريتشن غير جهودٍ يائسةٍ لخلق هذه اللحظة التي يُريد لها أن تتريَّث حتى يَروَى ويَشبَع ويكُف عن السعي والشوق والعذاب. ويُواصِل الشيطان مُحاولتَه في القسم الثاني — على صورةٍ أعلى وفي آفاقٍ أرحب — ولكن المحاولة تخيب؛ فظهورُ فاوست في بلاط القيصر ظهورَ من يَصنَع المعجزات ويُنقِذ المملكة من الإفلاس والهزيمة، قد يُرضي غروره ولكنه لن يُرضي شوقه، والجمال المُطلَق الذي رآه في صورة هيلينا، لا بل في زواجه بها وإنجابه منها ذلك المخلوق الشاعري العجيب «أويفريون» الذي لم يكد يدِبُّ على الأرضِ حتى راح يشتاق للعودة إلى السماء — وكأنه نفس فاوست في جسد طفل! — كل هذا لم يُشبِعِ الدافع الغامض لديه، وصراعُه الأخير مع الواقع، وكفاحُه لتعمير الأرض من أجل «شعبٍ حُرٍّ سعيد» ربما أرضى فيه نزعة الخير والحكم والتسلُّط والفعل المستمر، ولكنه لم يُفلِح كذلك في أن يُرضيَه الرضاء الكامل، ولم يخلق له تلك اللحظة البعيدة المرجوة. لقد ظل يخوض كل هذه التجارب دون أن يستقر أو يستريح، وها هو ذا يُعبِّر عن ذلك في نهاية المأساة بقوله:

كلُّ ما فعلته أنني انطلقتُ أجري في العالم،
كلُّ متعةٍ أمسكتُ بها من شَعرها،
وكلُّ ما لم يُرضِني، تركته يفلت مني.

تشبَّثَت يده إذن بكل شيء، تركَت كُل شيءٍ يفلت منها، لم يجد شيئًا يمكن أن يقول عنه إنه ملكه، أو يزعم أنه هو «ختام الحكمة» وفصلها. وها هو الآن شيخٌ عجوز يُخيَّل إليه أن «الفعل المحض» هو الذي يُتيح له أن يقولَ للحظة: «تريثي قليلًا فما أجملك!» فهو

قد أصبح حاكمًا على مملكة، كما وهَبه القيصر أرضًا يعمُرها ويكفُل فيها المسكن والعمل والغذاء «لشعبٍ حُرٍّ على أرضٍ حرة». وهو يملك الآن قصرًا يطل منه على الطبيعة العظيمة، ولكن هل أرضاه هذا؟ إن مفيستو يتوهَّم أنه قد حقَّق كل شيءٍ فلم يَبقَ لديه ما يطمع فيه، وهو يُريد أن يُهنِّئه فإذا بفاوست يقول ساخطًا:

وهكذا أتعذَّب أشد عذاب،
الثراء يجعلنا نُحِسُّ بما نَفتقِر إليه.

لم يتغير فاوست إذن! ما زال كما قال عن نفسه في شبهِ اعترافٍ أفضى به إلى «الهم»:

إنه يجد العذابَ والسعادةَ في مواصلة السعي،
في كل لحظة لا يُرضيه شيء!

لقد اكتشف أن الفعل أيضًا له حدوده، وأنه لم يستطع أن يحُلَّ مشكلة حياته؛ لأنها لا تُحل من الخارج أبدًا، ولقد استطاع الحب والسحر والقوة أن تمنحه لحظاتٍ شَعَر فيها بالرضا والسعادة، ولكن هذه اللحظات لم تدُم؛ ولذلك فلم تستطع أن تُحقِّق حلمه في اللحظة الخصبة الكاملة؛ ذلك أنه كان يخرج من كل تجربةٍ مر بها — سواء كان ذلك في المونولوج الأول الذي عبَّر فيه عن ضيقه بحياته أو في حديثه الأخير الذي توهَّم فيه أنه وصل إلى أسمى لحظاتِ حياته — بحقيقةٍ تُلازمه على كل مراحل الطريق؛ تلك هي فَناء الحياة وقصورها وتناهيها؛ ولذلك فلم يضعف إحساسُه بالألم الكوني، بل ازداد مع كل تجربة ألَمًا، وبقِيَت الحياة كما كانت مشكلةً لا تحل!

هذا هو فصل الحكمة،
لا يستحق الحرية ولا الحياة
إلا من يقتحمها كل يوم.
وهكذا يقضي حياته النشيطة
طفلًا ورجلًا وشيخًا،
والخطر يُحدِق به من كل جانب.
أريد أن أعيش كي أرى هذا الزحام،
وأقف على أرضٍ حرة، مع شعبٍ حر.

هناك يحق لي أن أقول للحظة:
تريثي قليلًا فما أجملك!
عندها لا يمكن لأيامي على الأرض
أن يضيع أثَرها في خِضَم الزمان.
وها أنا ذا الآن أذوق أسمى لحظة،
وأستشعر تلك السعادة السامية.

(١١٥٧٤–١١٥٨٦)
(القسم الثاني، الفصل الخامس)

كانت تلك آخر كلماتٍ خرجت من فم فاوست. لقد ظن أنه يستشعر مقدمًا طعم اللحظة السامية، بل أسمى اللحظات جميعًا، ولكنه كان مجرد ظنٍّ فحَسْب، جال في خاطره وهو على عتبة الموت، فلم تستطع قوة أن تضع حدًّا لشوقه إلى الحياة، ولم يستطع شيءٌ غير لحظة الموت أن يهَبه اللحظة الأخيرة التي يتريث فيها، ولولا أن الموت عاجله لأحسَّ من جديدٍ بخيبة الأمل في الفعل، ولَعَرف أنه لن يستطيع أن يمنحه كلَّ ما كان ينتظره منه.

إنه ينتهي راضيًا مطمئنًّا، فيُخيِّل له الوَهْم والعمى أنه يُشرِفُ على حَفْر قناةٍ تُفيد الشعب الحر، بينما هو يُشرِف على حَفْر قَبْرٍ يضُم جسَده العجوز الفاني. وإذا كانت تجاربه الكثيرة لم تُفلح في إشباع روحه فإنها لم تنجح كذلك في أن تجعلَه إلى اليأس أو خيبة الأمل، ومع ذلك فلعلَّها قد أفلحَت في أن تخلُق لديه ذلك الرضا الوحيد الذي لا يأتينا إلا من الباطن، ويَهبُنا الإيمان بالحياة في مجموعها، والثقة بأن أيامنا التي قضَيناها في البحث والشوق والاجتهاد لا يُمكِن أن تضيع في خضم الزمان؛ ومن ثَم فقد استطاع أخيرًا أن يجد أو يُوهِم نفسَه بأنه وجَد تلك اللحظة التي يحِقُّ له أن يقول لها: تريثي قليلًا فما أجملك!

ولكنَّها ليست لحظةً دائمة — ولعل هذا التناقُض في التعبير قد اتضَح الآن! — بل لحظة تفرض على الإنسان أن يقتحمَها ويغزُوَها في كل مرة، وتَضطَرُّه أن يَهتِفَ بها كل حين: تريثي قليلًا! وإن كانت لا تَتريَّث أبدًا!

هل تَعرِف البلدَ البعيد؟

حول أغنية «منيون» لجوته

هل تعرف البلد الذي يَزدهِر فيه الليمون،
في الشجَر المُعتِم تتوهَّج ثمارُ البُرتقال الذهبية،
ريحٌ ناعمةٌ من السماء الزرقاء،
شجرةُ الريحان ساكنةٌ والغار عالٍ، أتعرفها حقًّا؟
إلى هناك! إلى هناك
أوَدُّ أن أمضيَ معكَ يا حبيبي.

* * *

هل تعرفُ البيت؟ على أعمدةٍ يستقرُّ سطحه،
القاعة تلمَع والمخدَع يتألَّق،
وتماثيل المرمر تقفُ هناك وتنظر إليَّ.
ماذا فعلوا بك، يا طفلتي المسكينة؟
أتعرفُه حقًّا؟
إلى هناك! إلى هناك
أودُّ أن أذهبَ معكَ يا من ترعاني.

* * *

هل تعرف الجبل ودَربَه الملفوفَ في السَّحاب؟
الدابَّة تبحثُ عن طريقها في الضباب،

في الكهوف يسكُن أبناءُ التنِّين الكبار،
الصخر يَهوي ومِن فَوقه الطوفان،
أتعرفُه حقًّا! إلى هناك! يمضي طريقنا!
آه أيها الأب، دعنا نذهب!

أغنية انتقلَت من فمٍ إلى فمٍ وتجوَّلَت من لغة إلى لغة، وتلقَّفَتها أصابع المُلحِّنين والعازفين حتى كادت تُصبِح مِلكًا للمُغنِّين في الطرقات والحارات. أنشدَتها فتاةٌ مسكينة طوت صَدرَها على سرها المُحزن الرهيب، وضمَّها الحنين الذي ظل يشغل حياتها المعذَّبة القصيرة، حتى طواها الموت، سِر الأسرار. لم تعرف الأجيال المُتعاقِبة التي سحرتها الأغنية إن كانت تُعبِّر عن حنين صاحبتها التعسة «منيون» إلى الجنوب، بلد الدفء والنور، أم تُعبِّر عن شوق الشاعر الذي أنشدها على لسانها في روايته الكبرى «فيلهم ميستر». واختلف الشراح حول هذا البلد الذي تزدهر فيه أزهار الليمون، ويتوهَّج البُرتقال الذهبي، وتهُبُّ الريح الناعمة من السماء الزرقاء، وتقف أشجار الغار ساكنةً شامخة. قالوا إن هذا البلد لا بد أن يكون في الجنوب، وإن هذه الأشجار والثمار والسماء الصافية لا تكون إلا في إيطاليا، بلد الدفء والفن والنور، الذي ما بَرِح أبناء الشمال العظام يحنُّون إليه ويُهْرَعون إلى أحضانه، من رسامهم المجيد «دورر» إلى شاعرهم الأكبر جوته، ولم يكن من العسير عليهم أن يربطوا بين شوق الفتاة الصغيرة وبين شوق الشاعر الذي «هرب» ذات صباحٍ من بلاد الضباب إلى بلاد الشمس وسَجَّل مشاعره عنها في رحلته الإيطالية. ولم يكن من العسير أيضًا أن يجدوا في حياته النفسية ما يُؤيِّد ظنهم، وفي حياته القلقة الشغوفة بالأسرار ما يُبرِّر حُبه للشمس وشَوْقه إلى النور.

وانتقَلوا إلى المقطوعة الثانية من القصيدة، فلم يَعدَموا دليلًا على فرضهم وإن صادفَتْهم مع ذلك مشكلاتٌ لم يهتدوا فيها إلى حل؛ فالفتاة المعذبة تَسأل حبيبها وراعيَها الذي يَكبَرها بأعوامٍ كثيرة ويربطها به حبٌّ عجيب: هل تعرف البيت؟ ثم لا تزال تصف هذا البيت حتى يُساوِرنا الشك في أن يكون بيتًا كسائر البيوت التي نعرفها! إن سطحه يستقر على أعمدة، والردْهة تلمع بالنور، والمخدَع يتألق. والتماثيل المرمرية واقفةٌ هناك تنظُر إليها وتسألها في إشفاق: ماذا فعلوا بكِ، يا طفلتي المسكينة؟ فأي بيت هذا الذي تتكلَّم فيه تماثيل المرمر ويُضيء كل شيء، وتسكُن كل حركة كأنما يغمُره هدوء الأبد والخلود؟ هل يُمكِن أن يكون بيتًا يزوره الإنسان ويُلِحُّ على زيارته؟ وماذا يفعل هناك وكلُّ شيءٍ يتألق

بنور كأنه لم يخلق لعيون البشر، وتغلفه أسرار لا يقوى عليها البشر؟ وهذه التماثيل المرمرية، ما الذي جعلَها «تقف» هناك كأنها تنتظر الفتاة المسكينة، لا لتضُمَّها وترعاها وتتعهَّد شبابها، بل لتسألها السؤال الأخير الذي لا يبدو له جواب: ماذا فعلوا بكِ يا طفلتي المسكينة؟ هؤلاء الذين فعَلوا بها ما فعَلوا، هؤلاء الذين ظلَموها هذا الظلم الذي حرَّك حتى تماثيل المرمر، أين هم وما شأنهم وهل يمكن أن ينتموا إلى نفس العالم الذي تقف فيه هذه التماثيل؟ «يقف، ويسكن، ويستقر»، لمعانٌ وتألُّق ونورٌ يغمُر كل مكان، تماثيلُ واقفةٌ صامتة تنظُر في إشفاق وتسأل عيونُها عن الظلم الذي لحِق بالطفلة التعيسة. أين يكون هذا كله؟ في أي بيت؟ وفي أي مكان؟ أتُراهُ رمزًا وراء كل البيوت وكل الأمكنة؟

على أن الشُّرَّاح حين انتقَلوا إلى المقطوعة الثالثة والأخيرة من القصيدة واجهَتْهم الحَيْرة، وراحوا يلفُّون حولها ويدورون، مُحاوِلين أن يحشروها في نسيج تفسيرهم لها كتعبيرٍ عن الشوق الإيطالي في نفس الشاعر والفتاة. وأغلب الظن أنهم كانوا يعترفون بأنه تفسيرٌ لا يكفي، وأن الأبيات الخمسة الأخيرة أصابتْهم برعشةٍ غريبة لا يمكن أن تأتي من إيطاليا ولا من غيرها من البلاد؛ فبعد أن وصفَت الفتاة الطبيعة والبيت الذي تقصده، عادت إلى الشيء الذي كان ينبغي أن تبدأ به. لقد رجعَت إلى وصف الطريق المؤدي إليها، ولكن يا له من طريق! إنها تسأل «الأب» (لاحظ أنها لا تقول يا أبي بل تقول أيها الأب!) عن الجبل الذي يلتف دربه في السحاب، وتتحدَّث عن الدوابِّ التي تبحثُ عن طريقها في الضباب. وبعد أن تصف الجبل وطريق الجبل تهبط فجأة إلى الكهوف التي يسكُنها أبناء التنين العجائز الذين ينفُثون النيران من أفواههم البَشِعة، وينشُرون الرعب في كل مكان حولهم، ثم تنتقل إلى الصخور التي تهوي ومن فوقها الطوفان، لترسمَ صورةً من الانهيار الكوني أو ما يُسمِّيه الغربيون بالـ «أبوكاليبسه» على نحوِ ما صوَّرها سِفر أيوب وجاءت في رؤيا يوحنا. ومع أن الجبل يلُفه السحاب، والطريق إليه غارق في الضباب، ومع أن أبناء التنين يسكُنون في كهوفه ويتربَّصون بكل عابرِ سبيل، والصخر يهوي ومن فوقه الطوفان، وكل شيء يثير الخوف والارتعاش، ويبتعد عن النور والتألُّق والسكون الذي رأيناه في المقطوعة السابقة، مع هذا كله فإن الطفلة لا تزال تهتفُ باندفاع: إلى هناك! إلى هناك! إنها تقول في يأس واستسلام إن طريقنا — لا طريقها هي وحدها — يمضي إلى هناك، هو القدَر الذي لا مهرب منه ولا نجاة، فلنذهب إذن ولا نتردد. أيكون هذا الجبل بكل ما فيه من صور الفزع هو الطريق إلى البلد الذي تزدهر فيه ثمار البرتقال والليمون وتهُب الريح ناعمة من السماء؟ أم يكون هو الطريق إلى البيت الساكن الذي تلمع ردْهته «ويتألَّق» بالنور مخدعه؟

وكيف تكون كل هذه الصور المفزعة طريقًا وهي نفسها نهاية وهاوية؟ أم تُراها تكون المستَقَر الأخير بعد أن ترى البلد الذي حنَّت إليه، وتطوف بالبيت الذي وجَدَت من ينتظرها فيه؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا جاء ترتيب هذه المقطوعة في النهاية وكان مكانها في البداية؟ أيكون خطأً وقع فيه الشاعر أم هو الذي قصد إليه؟

أسئلةٌ كثيرة تُوشِك ألا تنتهي! لعل السر الذي يلُف القصيدة من أوَّلها لآخرها هو الذي جعلَنا نقع فيها بغير أملٍ في الجواب، أو لعل شخصيةَ الفتاة التي تنتشُدها والمصير التعس الذي أحاط بمولدها وموتها هو الذي يجعل كل كلامٍ يُقال عنها أشبه بالرعشة والارتجاف.

لنُحاول إذن أن نفهَم القصيدَة من «داخلها» فهي الطريقة التي يبدو أنها أسلمُ من كل طريقةٍ سواها في فَهم الشعر والأعمال الفنية على وجه الإجمال، ولنبتعد ما استطعنا عن كل التفسيرات التي تَتذرَّع بحياة الشاعر والفنان أو تبحَث عن مبرراتها في ظروفه النفسية أو الاجتماعية؛ فقد تكون لهذه التفسيرات فائدتُها المحقَّقة في إلقاء الضوء على النص الأدبي، ولكن لا ينبغي أن تكون هي الأساس ونقطة الانطلاق.

القصيدة أغنية تأتي على لسانِ إنسان، وهذا الإنسان شخصية في رواية أو خيط في شبكةٍ كبيرة من الأحداث والوقائع والشخصيات، فكيف نستطيع أن نفهم الأغنية قبل أن نعرف من هو المُغَني؟ صحيح أن الرواية ربما كانت مجهولةً عند معظم القُراء، ولكن هذا لا يجوز أن يمنعنا من الحديث عن هذه الطفلة المسكينة (منيون) التي وقف بها النضجُ بين براءة الطفولة، وأشواق المراهقة، وراحت تهُب عليها من وراء الزمان والمكان رياحٌ تحمل معها رعشة السر والعذاب.[١]

نحن نُقابِل القصيدة في بداية الكتاب الثالث من رواية جوته «فيلهلم ميستر: سنوات التعلُّم». إننا نُحسُّ لأوَّل وهلة كأنها نسمةٌ من عالمٍ غريب، مستقلةٌ بذاتها عن أحداث الرواية ووقائعها، غير مندمجة فيها كغيرها من القصائد والأغنيات التي تُغنِّيها هي نفسها أو تُنشِدها شخصيةٌ أخرى هي عازف القيثار العجوز. إن بطل الرواية فيلهلم — هذا الشاب الذي يتعلَّم ويبحَث عن نفسه في عوالم المسرح والنبلاء والطبقة الوسطى وتُسجِّل

[١] يُستحسَن الرجوع إلى الرواية الأصلية، كما يستطيع القارئ أيضًا أن يرجع إلى مقالةٍ عن أغنية منيون في هذا الكتاب الذي اعتمدتُ عليه كثيرًا: Seidlin, Oskar; Von Goethe Zu Thomas Mann, s. 23–37—Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1963.

حياته قصة الثقافة والتربية في القرن الثامن عشر — يسمع موسيقى أمام بابه، ويُميِّز صوتَ منيون التي تُغنِّي فيَفتَح لها الباب «ودخلَت الطفلة وأنشدَت الأغنية التي سجَّلْناها الآن.» أعجبَه اللحن والتعبير، وإن لم يستطع أن يفهم كلمات الأغنية. وطلب منها أن تُعيد عليه المقطوعات وتشرحها له، ثم دوَّنها وترجمَها إلى لغته، ولكن ترجمته، كما يقول الكاتب، لم تستطع أن تُحاكي الأصل إلا من بعيد، بل إن براءة التعبير قد اختفَت منها، حين رَبَط بين أجزائها وجعَل من لغتها الكسيرة شيئًا مُنسَّقًا متوافقًا. لم تستطع الترجمة إذن أن تَعكِس سِحر اللحن الأصيل. كانت الطفلة تبدأ كل بيتٍ باحتفال وروعة، كأنها تُريد أن تلفِت الانتباه إلى شيءٍ فريد في بابه، أو تنقل خبرًا له أهميته، وفي السطر الثالث زاد الصوت خفوتًا وحزنًا، وأخذَت تنطق سؤالها: «هل تعرفه حقًّا؟» بنغمةٍ غامضةٍ متأنية، وتُعبِّر بقولها: «إلى هناك! إلى هناك!» عن شوقٍ طاغٍ، كما تقول «دعنا نذهب.» فتخرج من فمها تارةً مُتوسِّلة مُلحَّة، وتارةً أخرى مُستحِثَّة واعدة، وعندما انتهت من إنشاد أغنيتها للمرة الثانية سكَتَت لحظة، ونَظرَت إلى فيلهلم نظرةً جادةً وسألَته: «هل تعرف البلد؟» أجاب فيلهلم: لا بُد أنه إيطاليا. من أين جئت بهذه الأغنية الجميلة؟» — قالت «منيون» بصوتٍ له دلالته، وبغير أن تنفي أو تؤكد ما قالته: «إيطاليا! إن ذهبتَ يومًا إلى هناك، فخذني معك، أنني أتجمَّد هنا من البرد.» وعاد فيلهم يسأل، وكأنه ظَفِر منها بالجواب الصحيح: «هل كنتِ هناك من قبلُ، يا صغيرتي العزيزة؟» لكن الطفلة ظلَّت صامتة، ولم يستطع أن يستخرج من بين شفتَيها كلمةً واحدة.

هل رأت «منيون» هذا البلد من قبلُ؟ وإن صح أن إيطاليا هي بلدُ الجنوب التي تحِنُّ إليها فهل نشأَت فيها ورأت عيناها أزهار الليمون وشجر البرتقال الذهبي؟ إن هذه الطفلة التي تقترب من سن الفتاة وما تزال تحتفظ ببراءة الطفولة وأسرارها، هذا الإنسان الغريب الذي تكشَّف حُبه لفيلهم في مناسباتٍ عديدة، فلم يَدْرِ هل هو حب الابنة لأبيها وراعيها أم حب الفتاة لحبيبها، لا بد أن تكون لها قصة، وقصتها نعرفها على لسان الطبيب الذي يزورها في مرضها الأخير، ويُذكِّرنا (في الكتاب الثامن من الرواية) بصور من تلك الأغنية القديمة التي حار في أمرها (في الكتاب الثالث منها). لقد خرج الطبيب من عندها وانفرد بفيلهم ليقول لها إن هذه الطفلة تطوي صدرها على سِرٍّ لا تُريد ولا تستطيع أن تبُوح به. إن طبيعة الطفلة الطيبة تكمُن في شوقها العميق لرؤية وطنها، وشوقها إلى فيلهم، هو الشيء الأرضي الوحيد فيها؛ كلاهما يمتد بها إلى بُعدٍ لا نهاية له، وكلاهما عسير النوال على هذا الوجدان الفريد. لعلها نشأَت في ضواحي ميلانو، كما يقول الطبيب، واختطفَتْها

جماعة من الراقصين على الحبال وهي ما تزال طفلة. غير أن المرء لا يستطيع أن يعرف منها أكثر من ذلك، ربما لأنها كانت لا تزال أصغر من أن تُدرِك اسم المكان الذي وُلِدَت فيه واختُطِفَت منه، أو لأنها أقسمَت بينها وبين نفسها ألا تكشِف لإنسانٍ حي عن أصلها ونشأتها. إن الذين عثَروا عليها تائهة وراحت تصفُ لهم بلدها ومسكنها وتتوسل إليهم بالدموع أن يُعيدوها إلى وطنها أخذوها معهم واعتقدوا أنها لن تستطيع أن تعود إليه وحدها. أطبَق على المسكينة يأسٌ فظيع، وخُيِّل إليها أن العذراء المقدَّسة تجلَّت لها ووعدَتها أن ترعاها وتتولى أمرها، ومن تلك الليلة أقسمَت قسمًا مقدسًا ألا تثق في المستقبل بأحد ولا تروي قصتها لأحد بل تحيا وتموت على الأمل في معونة الله. لم يعرف الطبيب ذلك كله من الطفلة بل جمعَه من فلتات لسانها، وأضغاث أحلامها، وغرائب اعترافاتها واغتيالاتها، وتشنُّجات قلبها المسكين الذي تُوشِك أشواقه المعتمة أن تُوقِف ضرباته.

إن حفلةً تُقيمها راعيتُها الحنون «ناتاليه» للفتيات اللائي تتعهَّدهن بالتربية قد تُلقي الضوء على طبيعتها الحافلة بالأسرار؛ فقد سمِعَت هذه الفتيات من أفواهِ أبناءِ الفلاحين أن الملائكة والسيد المسيح يظهرون في بعض الأحيان بأشخاصهم للأطفال فيُكافئونهم أو يُنزِلون بهم العقاب. ورأت ناتاليه أن تُحقِّق لهن هذه الرؤية واختارت «منيون» لتقوم بدور الملاك، ولَبِسَت الطفلة ثوبًا أبيض خفيفًا، ولفَّت حول صَدرِها حزامًا ذهبيًّا، ووضعَت في شعرها المنسدل جوهرة، وعلى كتفَيها جناحَين ذهبيَّين. وما إن تجلَّت الطفلة حتى هتَف الأطفال «إنها منيون»! ومنَعَتْهم الرهبة والجمال من الاقتراب منها. قالت الطفلة وهي تمُد ذراعها بسلةٍ في يدها: ها هي ذي هداياكم. وتجمَّع الأطفالُ من حولها، يتأمَّلونها ويسألونها. قال طفل: «هل أنت ملاك؟» أجابت منيون «تمنَّيتُ لو أكون.» سأل طفل آخر: «لماذا تحملين في يدك زنبقة؟» ردَّت منيون: «ليت قلبي كان نقيًّا وصريحًا مثلها، إذن لأصبحتُ سعيدة.» سأل طفلٌ ثالث: «ما هذه الأجنحة؟ دعينا نراها!» فأجابت منيون «إنها تُمثِّل أجنحة أجمل، لم تُفرد بعدُ.» وهكذا راحت تُجيب بالرمز العميق على كل سؤالٍ بريء. وبعد أن ردَّت على كل سؤال، وأرضت كلَّ تطلُّع، وبدأت الدهشة تختفي من العيون الصغيرة، طلب إليها الحاضرون أن تنضُوَ عنها ملابسها العجيبة، فقاومَت بكل ما تستطيع، وأمسكَت معزفها وجلسَت على مكانٍ مُرتفعٍ وراحت تُنشِد هذه الأغنية، في صوتٍ ساحرٍ رقيق:

دعوني أظهر، حتى أكون،
لا تنزعوا عني الثوب الأبيض!

أنا أمضي مسرعة من الأرض الجميلة
لأهبط في ذلك البيت المكين.

* * *

هنالك أرقُد لحظةً قصيرة،
ثم تتفتَّح العين على المشهد الجميل،
هنالك أتركُ الغلالة الصافية،
وأدَعُ ورائي الحِزام والإكليل.

* * *

وتلك الأشكال السماوية
لا تسأل عن رجلٍ ولا امرأة،
ولا الملابس ولا التجاعيد
تُحيط بالجسَد المُنير.

* * *

حياتي عِشتُها حقًّا، بلا هَمٍّ ولا عناء،
لكنني حَملتُ من الألم العميق، ما يكفيني
الحزن جعلَني أشيخُ قبل الأوان،
فأعيدوا إليَّ خلود الشباب!

وصمَّمَت راعيتها «ناتاليه» أن تتركَ لها الثوبَ وتُعطيَها ثيابًا أخرى تسير فيها كما تسير النساء، وتُعبِّر فيها عن جانبٍ خفيٍّ من طبيعتها، فها هي ذي الآن لا تجري ولا تقفز كما كانت تفعل من قبل، بل تدفعها نزعةٌ غامضة إلى التنزُّه فوق ذُرى الجبال، والسير على أسطح البيوت، والانتقال من شجرة إلى شجرة، ولعلها في أيامها الأخيرة كانت تحسُد الطيور التي اهتدَت إلى مُسكنِها الأخير فراحَت تَبني أعشاشها بين الأغصان في نظامٍ واطمئنان!

ولكن ما هي إذن قصَّتها؟ ما حكاية الأعمدة والتماثيل التي عَلِقَت صُوَرها في ذاكرتها، والتماثيل المرمرية التي تنظر إليها وتسألها: ماذا فعلوا بك يا طفلتي المسكينة؟ إننا نعرف في ختام الرواية كيف كانت نهايتها. كان فيلهلم بطل الرواية الذي يبحث عن نفسه مع ناتاليه يتفرجان على قاعة الماضي التي دُفنَ فيها عمِّها وملأها قبل موته بالتماثيل والصور والتوابيت العجيبة، وكانا يُوشِكان أن يغادرا القاعة حين أقبل فلياس الصغير

(ابن فيلهلم) ومنيون وهما يتسابقان لإبلاغ النبأ المفرح الفاجع؛ فقد وصلت «تيريزة» التي أراد فيلهلم أن يتزوجها، والتي أقبلت لتكون عروسه وحبيبته. ألقت منيون بنفسها على صدر راعيتها ناتاليه وقلبها المريض يدقُّ في عنف، وكأنه شاء أن يعلن للمرة الأخيرة عن حبه الغريب لفيلهلم وغَيْرته من العروس الموعودة. قالت لها ناتاليه: «يا صغيرتي الشريرة، ألم تُحرَّم عليك كل حركةٍ عنيفة. انظري كيف يدقُّ قلبُك!» أجابت منيون وهي تتنهد: «دعيه ينكسر؛ فقد طالت دقاته.» ولم تكد العروس تعانق فيلهلم وتهتف به: «يا صديقي وحبيبي وزوجي، إنني لك إلى الأبد.»، ولم يكد فيلهلم يقول لها «يا عروسي.» حتى رفعت منيون يدَها اليسرى إلى قلبها، ثم مدَّت ذراعها الأيمن وهي ترتجف وما هي إلا لحظةٌ حتى صرخَت وسقطَت ميتةً أمام قدمي ناتاليه. كان الرعب هائلًا، ولم يلاحظ أحدٌ حركة من القلب أو النبض، حملَها فيلهلم على ذراعه ومضى بها إلى أعلى، وتعلَّق الجسد الذي يرتعش رعشاتِه الأخيرة فوق كتفَيه. لم يستطع الطبيب أن يحمل لهم العزاء وكما عجز الطب عن رد الحياة إلى الكائن المحبوب. ويلتئم الجمع بعد أن دفنت منيون في «قاعة الماضي» ليسمعوا حكايتها من مُذكِّرات المركيز كما يقرؤها عليهم القسيس التقي؛ فالمركيز يصف أباه الجادَّ، الذي راح يفرض على نفسه وعلى البيئة المحيطة به قوانينَ صارمةً لا ترحم. كان للأب أبناءٌ ثلاثة تعهَّدهم بالتربية القاسية، لكي يُشرِف الأول على أملاكٍ واسعة، ويصبح الثاني (وهو المركيز) رجلًا من رجال الدين، والثالث (وهو أصغرهم) جنديًّا، ولكن الأخير كان يبدو عليه الميل إلى الهدوء والحياة الحالمة، والاتجاه إلى العلوم والموسيقى والشعر، وأفلَح الأَخوان الأخيران بعد صراعٍ عنيف في إقناع الأب بتبديل الحياة المقبلة التي رسمَها لهما، ورضي الأب وإن لم يقتنع أبدًا بصواب هذا الرأي، وعاش أيامه الأخيرة منعزلًا عن المجتمع، لا يكاد يخالط أحدًا غير صديقٍ قديم خدَم فترةً في الحرب وفقَد زوجتَه هناك، وعاد مع ابنته التي كانت تبلُغ العاشرة من عمرها ليعيش في هدوء في ضيعته. كان يحضر لزيارة أبيه في أيامٍ معلومة من كل أسبوع، ويُحضِر معه ابنتَه البالغة من العمر عَشْر سنوات، التي كانت تزدادُ مع الأيام روعة وجمالًا، ودخل الأخ الأصغر أوغسطين الدير، واستسلم بكُلِّيته لحياةٍ خشنة كانت ترفَعه أحيانًا إلى سماء المتعة والوجد، وتَخفِضه أحيانًا أخرى إلى حضيض اليأس والملل، وتحسَّنَت حالتُه شيئًا فشيئًا بعد وفاة أبيه، ولكنَّه راح يطلُب من أخوَيْه أن يُخلِّصاه من العهد المقدَّس الذي قطَعه للكنيسة، وأن يُوافِقا على زواجه من جارتهم «سبيراتا» التي كان يبدو أنه وقَع في حبها. وحينَ ألحَّ الأخوان في الأمر على قسيسِ الأُسْرة وكاشفاه رغبة أخيهما، تردَّد كثيرًا ثم أطلَعَهما على السر العجيب. لقد كانت

سبيراتا شقيقتَهُما من الأب والأم؛ فقد أحس الأب العجوز في أواخر حياته بأن الطبيعة قد تغلَّبَت عليه، وأنه يوشك أن يُرزَق بطفل، في وقتٍ يُستبعَد عليه ذلك وعلى زَوجتِه، وكأن الناس لا يزالون يتندَّرون بحالةٍ مشابهة حدثت في المنطقة، فأخفى الأب النبأ عن الجميع، ووضَعَت أمُّهُم سِرًّا، وأرسلَت الطفلة إلى الريف، وتعهَّد الصديق بأن يُعلِن عن أُبوَّته لها، كما تعهَّد القسيس بأن يكتُم السر فلا يَبوحُ به إلا إذا اقتضَت ذلك الضرورة القاسية. وحاوَلَ الأخوان أن يُقنِعا شقيقَهما بالحقيقة، ولكن بلا فائدة. كان في كل مرة يقول لهما والغضب يتطاير من عينيه: «وفِّرا خُرافاتِكما الكاذبة للأطفال والبلهاء. لن تنزعوا سبيراتا من قلبي؛ فهي لي. إنها ليست شقيقتي بل زوجتي!» كان يروي لهما كيفَ أعادَتْه سبيراتا إلى الحياة وأبرأَتْه من الوحدة والانعزال، وكيف وهَب نفسه بكُلِّيتها لهذه الفتاة التي لم يعرف قبلها أحدًا، وأصاب الأخوَيْن فزعٌ رهيب حين فاجأهما ذاتَ يومٍ بأن سبيراتا قد حملَت منه، وفعل القسيس كل ما يستطيع، ولكنَّ حُبَّ شَقيقتِهما كان أشدَّ قُدسيةً في عينَيه من كلِّ ما هو مقدَّس، والأُبوَّة التي حكَمَت بها الطبيعة كانت أسمَى من كل القوانين التي وضعَتْها الأديان والأخلاق. إن الطبيعة الخيرة قد عوَّضَته أخيرًا عن حَيْرته ويأسه، وأنعَمَت عليه بالحب وهو أسمى عطاياها، ومُحالٌ أن يُفرِّط في هذه العطية. إن من قاسى ما قاساه من العذاب يملكُ الحق في أن يكون حُرًّا. لقد جمع الحب بينهما فلن يُفرِّق بينهما إلا الموت.

وحاول الأخوان أن يُقنِعاه، فأصَرَّ على موقفه، وأشار عليهما القسيس أن يحبساه في البيت، ولكنه استطاع أن يفلِت منه، وأراد أن يستقل مركبًا تقلُّه إلى الشاطئ الآخر حيث تعيش زوجتُه وشقيقتُه، ولكن الملاحين الذين أسَرَّ إليهم القسيس بالخبر أوصلوه إلى الدير، واجتمَعَت عليه هموم الندم والتوبة والشك فنام في القارب، ولم يعُد إليه هدوءُه حتى سمِع باب الدير يُغلق وراءه.

أما الأم فقد أخفى الجميع عنها النبأ، وتعهَّدها أحدُ آباء الكنيسة بالرعاية، وراح ينقل إليها أخبار الحبيب الذي لم يَرَه، وينصحها بأن تهتم بالطفل وتضَع ثقتها في الله، وبدأ يُطلِعها على خطيئتها شيئًا فشيئًا، ويُهيِّئ روحها المتدينة للإنابة والتوبة.

ونمَت الطفلة وتفتَّحَت طبيعتُها الغريبة مع الأيام؛ تعلَّمَت المشي والغناء بأسرعَ مما كان يُقدَّر لطفلةٍ في مثل سنها، بل لقد أتقنَت العزف على القيثار بغير أن يُعلِّمها أحد، ولكنها كانت تكشف عن عجزها عن التعبير، الذي لم يكن راجعًا إلى نقصٍ في أعضاء النطق بقَدْرِ ما كان راجعًا إلى عجزٍ في قدرتها على التفكير، وكانت الأم تراها وهي تلعب وتنمو

أمام عينَيها، ويُعذِّبها الصراع الذي يدُور في نفسها بين فَرحة الأم بابنتها وبشاعة الجريمة التي كانت سببَ وجودها.

وأخذوا الطفلة منها لتعيشَ مع قومٍ يسكُنون عند البحيرة، ولاحَظَ الناس ولعَها بتسلُّق الجبال وحبها للسير فوق القمم وتقليد راقصي الحبال الذين كانوا يَفِدون كثيرًا إلى تلك المنطقة. كانت تقفز وتجري، وتغيب عن البيت وتتوه بعيدًا، ولكنها كانت تعودُ دائمًا، هناك يجدُونها تحت أعمدة المدخل الرئيسي لأحد البيوت الريفية المجاورة، تجلِس لحظاتٍ على الدَّرَج لتستريح ثم تنهض لتسير في القاعة الكبيرة وتنظُر إلى تماثيلِ المرمر قبل أن تعود إلى البيت، ولكنها ذهبَت في يومٍ من الأيام ولم تعُد، ووجَدوا قُبَّعتَها طافيةً على سطح الماء، غير بعيدٍ من الموضع الذي ينحدر فيه أحد الأنهار إلى البحيرة، ورجَّح الناس أن تكون قد سقَطَت بين الصخور وهي تتسلَّقها على عادتها، ولكنهم لم يعثروا لجسدها على أثَر.

وسمِعَت الأم بوفاة ابنتها، فتلقَّت النبأ في هدوء وصفاء، وربما أظهَرت شُكرها لله الذي استَردَّ وديعته المسكينة، وأراحها بكارثة موتها من كارثة أكبر في حياتها، واعتقدَت أن الطفلة قد كفَّرت عن خطيئتها وخطيئة أبوَيها، وأن اللعنة التي نزلَت عليها قد رفعها الموت عنها. وانتشَرت الخرافات عن البُحيرة التي تطلب بين حينٍ وحينٍ فتاةً بريئة، ولا تُطيق الجثث الميتة، بل تَقذِفها إلى الشاطئ حتى آخرِ عظمة فيها، وعن الأُم التي غَرِق طفلها في الماء، فراحت تدعو الله والقدِّيسين ألَّا يَحْرموها من عِظامها، وتتجوَّل على الشطآنِ لتجمعَ العظام التي يلفِظها الموج، وقذَفَت العاصفة بالجُمجُمة، ثم لَفظَت الجذْع، ولَّما اجتمعَت العظام لفَّتْها في ثوبٍ وذهبَت بها إلى الكنيسة، ولم تكَدْ تدخُل من بابها حتى أحسَّت بأن الثوبَ ينتفخ، ولم تكَد تضعُه على درجات المذبح حتى بدا الطفل يصرخُ ويخرجُ من الثوب كاملًا، ولم ينقُص فيه شيء سوى عظمةٍ صغيرة في الإصبع الأصغر لليد اليمنى، لم تسترح حتى عثَرت عليه، ودفنَتْه في الكنيسة.

تأثَّرت الأمُّ المِسْكينة بهذه الحكايات، فلم تنقطِعْ عن التجوُّل على الشاطئ أملًا في العثور على عظامِ ابنتها. لم يكن أحدٌ يجد في نفسه الجرأة ليُصارِحها بأن العظام التي تجمعُها ليست إلا عظام حيوانات وأسماك ميتة، فقد كانت تعيش على أملِ أن تَحمِل طِفلتَها ذات يومٍ إلى كنيسة القديس بطرس في روما، لتضعها أمام البابا وبقية الآباء، ليُعلنوا بين صيحات الجماهير أن خطيئةَ أبوَيْها قد غُفرَت إلى الأبد، وكان الناس يرونها كل يوم وهي عائدةٌ من الشاطئ، تضُم يدَيْها في حنانٍ على العظام الصغيرة، فيقفون ليُشبِّكوا أذرعهم على صدورهم ويُسرِع الأطفال إلى تقبيلِ يدَيها وطَرَف ردائها.

واقتَرَحَ الطبيب أن يضَعوا إلى جانب العظام التي دأَبَت على جمعها هيكلًا عظميًّا صغيرًا، لعله أن يعينها على الشفاء، أو يرُدَّها عن البحث الذي لا ينتهي ويُضاعِف أملها في السفر إلى روما. وكان ما توقعه الطبيب؛ فقد كانت فرحةُ الأم تزداد مع كل قطعةٍ جديدة يُقدِّمونها إليها، حتى اكتمل الهيكل العظمي الصغير، فعَكَفَت عليه تُشبِّكه بخيوط الحرير، كما هي العادة المتبعة مع عظام القديسين. وفي يوم من الأيام جاء الطبيب لزيارتها، وأرادت السيدة العجوز التي ترعاها أن تُريَه كيف تُمضي وقتَها فأخرجَت الهيكل من صندوقه لتعرضه عليه، كانت الأم في تلك الأثناء نائمة، وحين استيقظت ذهبت إلى الصندوق ففتَحَتْه، وخرَّت على رُكبتيَها راكعةً وهتفَت في فرح: «نعم! إنه حق! لم يكن حلمًا. إنه حق! افرحوا معي يا أصحابي! لقد رأيت الطفلة الجميلة مرة أخرى، وقفَت أمامي وألقت القِناع عن وجهها الساطع، وغمر نورها الحجرة، وتجلَّت كالملائكة، وارتفعَت عن الأرض، ولم تستطع أن تُعطيَني يدها على الرغم من محاولتها، ولكنها نادت عليَّ ودلَّتْني على الطريق. سأتبعها على الفور يا أصحابي، وسيفرح قلبي. حزني تلاشى ورؤية طفلتي التي بُعثَت حيةً جعلَتْني أُحسُّ بطعم السعادة في السماء.» من ذلك اليوم انصرفَت بكيانها عن كلِّ ما يتصل بالأرض، وأخذَت روحُها تتحرر شيئًا فشيئًا من قيود الجسد، حتى وجدوها في النهاية شاحبة الوجه، ولم تفتح عينَيها بعد ذلك أبدًا؛ فقد كانت قد أصابتها الحالة التي نُسمِّيها بالموت.

أما أخوها أوغسطين فقد لَبِث مقيمًا في الدير، منع الرهبان أخوَيه من زيارته، فكانا يذهبان للاطمئنان عليه من بعيدٍ وهو يسير في حديقة الدير أو ممراته. وكانا يسمعان أنه دائم القلق، لا يستريح لحظةً إلا إذا جلَس ليعزفَ أو يُغنِّي على قيثارته، وأنه يرى في الليل رؤيا تُعذِّبه وتقتُل نومه؛ غلامًا جميلًا يقف إلى جوار فراشه ويُهدِّده بسكينٍ لامع في يده، وتُعاوده الرؤيا بالنهار وهو يسير في فِناء الدير فلا يدري وسيلةً للهروب منها إلا بالمزيد من القلق والعذاب، وكم كان منظره يُؤثِّر في القلب وهم يرونه واقفًا في نافذة زنزانته ينظر إلى ما وراء البحيرة! ومع أن الجميع أخفَوا عنه نبأ وفاة زوجته وشقيقته وكيف أصبحَت قديسةً يحُج إليها الشعبُ ويتَبرَّك بها، فلا يدري أحدٌ كيف عرف الخبر، ولا كيف استطاع أن يُنفِّذ خطة الهرب من الدير في دهاءٍ مذهل. وفي الليل ذهب إلى حيث رقدَت حبيبته، لم يكن هناك إلا بعض المتبتلين حول تابوتها، وصديقتها العجوز عند رأسها. نظر إلى الجثمان لحظةً ثم مدَّ يده وتناول يدَها، ولما أفزعَتْه برودتُها تركها تسقُط من يده وتلفَّت حوله قلقًا قبل أن يقول للعجوز: لن أستطيع أن أبقى معها الآن؛ فأمامي سفرٌ طويل، ولكنني سأعود في الوقت المناسب، فأبلغيها ذلك حين تصحو!

هل تعرف البلد الذي تزدهرُ فيه أشجار الليمون؟
في الشجر المُعتِم تتوهَّج ثمار البرتقال الذهبية؟

قلنا من قبلُ إننا نُفاجأ بهذه الأبيات في مطلع الكتاب الثالث من رواية فيلهلم ميستر، إنها تبدو كصوتٍ غريب على عالم الرواية الواقعي، لا هو يجد مكانه في سياق النص كسائر الأشعار، ولا هو ينمو من موقفٍ مُعيَّن فيها، وحين ننتهي من قراءتها لا ندري من الذي يُغنيها، حتى إذا عرفنا أخيرًا أنها الطفلة المسكينة «منيون»، عاودَتْنا الحَيْرة فلا ندري عن أي شيءٍ تُغنِّي ولا أي بلدٍ تقصد؛ فها هو ذا التتابُع الزمني الذي تجري فيه الأحداث قد انقطع، وها هي ذي قوةٌ غريبة قد نفذَت إلى دائرة الحياة اليومية للأبطال، قوةٌ تخلع الزمن — هذه الصورة التي لا يكون بغيرها فكر ولا وجود — من أساسه، وترفض أن تنضوي تحت قوانين العالم المعقول، وهي لا تخرج بنا عن الزمان فحَسْب، بل تُقصِينا كذلك عن كل بُعدٍ مكاني حين تسأل عن مكانٍ لا تعرفه ولا تُسمِّيه، مكان لا السائل يدريه ولا المسئول، شيء كأنه يأتي من وراء العالم يحمل معه رعشةَ السر وغموض الأرواح. صحيح أن الكاتب يُفيض في وصف الأغنية فيقول إنها تصدُر من أعماق القلب في صوتٍ مُؤثِّر بالغ التعبير، فائق الروعة والسحر، ومع ذلك فهو بهذا الوصف لا يزيدُنا إلا حَيْرة، والجهد الذي يبذُله ليُدخِلها في نسيج الواقع لا يستطيع أن يسُدَّ الهوة التي انشقَّت فجأة في أرض الواقع، ثم إن الأغنية التي تقرؤها ليس هي نفسها أغنية منيون، بل ترجمةٌ ألمانية لها، لا تستطيع أن تُحاكي الأصل إلا من بعيد. صحيح أننا نعلم من قراءتنا للرواية أن شخصية منيون خليط من دماءٍ فرنسية وإيطالية وألمانية، كما نعرف عن طفولتها أنها كانت تُعاني صعوبةً في الكلام، لعلها أن تكون نتيجةً لاضطراب الفكر أكثر من أن تكون خللًا في أعضاء الكلام.

ومع ذلك فإن الكاتب يؤكد لنا أن الأغنية مُترجَمةٌ عن «لغةٍ غريبة»، أية لغة هذه؟ لا يمكن أن تكون هي اللغة الإيطالية، وإلا لكان الحوار الذي يأتي بعدَها بين فيلهلم ومنيون عن البلد الذي تقصده لا داعي له، وبخاصة وأن الكاتب يرفُض أن يُحدِّده بأي بلدٍ معين ولو كان هذا البلد هو إيطاليا، إذن فلا بد من الجواب الوحيد عن السؤال السابق، مهما بدَت غرابة هذا الجواب. إن الأغنية لا تتكلَّم بأية لغةٍ على الإطلاق، والمعاني التي تُحاوِل أن تنقلَها إلينا لا تَتجسَّد في لغة، ولو لم يكن الأمر كذلك لما قال الكاتب إنها ممزَّقةٌ لا ترابُط فيها وإن ترجمة فيلهلم لها هي التي جعلَتْها على ما هي عليه، وأدخلَت عليها التناسُق والالتئام.

وحتَّى هذه اللغة الجديدة التي ظَهَرت فيها ليست إلا انعكاسًا باهتًا لها، والرداء الذي ظَهرَت به ليس إلا صورةً شاحبة لمعنًى غيرِ أرضيٍّ يفلِتُ من كل تحديد، وتصبح القصيدة

بذلك قطعة مما يمكن أن نُسمِّيه بالشعر الأصلي الذي تُحاول اللغة عَبثًا أن تلتقِطَه في الكلمات، تُصبِح، إن جاز التعبير، جوهرًا أو مثالًا أفلاطونيًّا تُعوِزُه المادة. وليس من قبيل المصادفة أن يقف المؤلف عند اللحن فيقول إن سِحرَه لا يَعدِله شيء، وأن يتحيَّر القارئ أمامها فلا يفهم كلماتها ولا يدري أي بلدٍ تقصده. وليس أسهل علينا من القول بأن البلد هي إيطاليا، وأن الأغنية تُعبِّر عن حنين منيون وحنين الشاعر إلى إيطاليا، ولكن الرؤية التي تنقلها إلينا لا تقبل هذا التحديد؛ فليست رؤيا مكان؛ لأنها تخرجُ من حُدودِ عالم المكان والزمان، وليست رؤيا بال «كلمات» لأنها تنقلنا إلى مملكة من الألحان الخطرة التي لا تعرف الكلمات أو إلى منطقة الأسرار التي تخلو من «الترابط» والتلاؤم والانسجام.

منيون تقول: إلى هناك! إلى هناك! ثلاث مراتٍ تُلِحُّ على حبيبها وسيدها وراعيها أن يمضي بها إلى «هناك»، وهناك هذه لا بد أن تكون مكانًا يندفع إليه شوقها وتوسُّلاتها؛ فهو مرةً «بلد» وأخرى «بيت»، وثالثةً جبل في ثلاث مقطوعاتٍ متتالية. هل نقول إنها تُعبِّر عن شوقها إلى الجنوب، إلى إيطاليا بلد الدفء والنور؟ قد يصح هذا على المقطوعتَين الأُوليَين، ولكن ما بالُ المقطوعة الأخيرة تنتهي بنا حيث كان ينبغي أن نبدأ؟ وكيف تَصِف الطريق المُفزع — لعله ممر في جبال الألب، تزدحم فيه ذكرياتٌ مخيفة عن مغامراتِ الطفلة بين الصخور وفي أعالي الجبل وعند الجدول المُتدفِّق — بعد أن انتهت من وصف البلد والبيت الذي تقصده؟ هذه الرؤى القلقة التي تمتلئ بها المقطوعة الأخيرة من الأغنية من جبل يلفه السحاب والضباب، وكهوف تسكُنها سُلالة التنين، وصخور تَهوي ومن فوقها الطوفان؛ هذه الرؤى لا يمكن أن تنسجم مع الشوق إلى الجنوب، ولا يمكن أن يكون لها مكانٌ في إيطاليا. لا مفَر إذن من تفسير هذه المقطوعة الأخيرة من داخل القصيدة لا من خارجها وبغير أن نُقحِمَها قسرًا في حياة الشاعر أو ظروفه النفسية! ولا بد بالتالي أن نُسقِط عبارة الحنين إلى إيطاليا من حسابنا.

لا شك أنه حنينٌ هذا الذي يرفُّ علينا من الأغنية، حنينٌ تنطق به كلماتها كما ينطق به لحنها، لكنه حنين من نوعٍ خطير ومخيف؛ فالهدف الأخير من الرحلة الذي تُلِحُّ عليه منيون ليس بلدًا ولا بيتًا، ولكنه شيء وراء العالم، شيء لم تخطُ فيه قدَم ولم تَرَه عين إنسان. إنها تتحدث عن جبل يسير دربه في السحاب، وهو في حقيقته درب يسير إلى اللامتناهي، درب لم يُخلق لتسير عليه الأقدام، والطريقُ مُعتِم يخترق الضباب، ويزدحم بكائنات من عالمٍ خرافي؛ فهنا التنِّين، وحشُ ما قبل التاريخ أو وحشُ نهاية التاريخ وعلامة انقضائه. وتكتمل صورة الانهيار الكوني حين تتحدث القصيدة عن الصخور التي تهوي من فوقها الطوفان.

إن منيون تتغنى هنا بهذا الطريق الجميل المخيف إلى العدم، إلى الموت، إلى الأبد الساكن المميت، الذي اختفت منه الأجسام والأشكال، وراح السحاب والضباب والطوفان يُغرِق كل ما هو ثابت ومرئي فيه، هو طريقٌ يصعد في أوله إلى أعلى، إلى حيث تتلاشى كل صورة عن المكان، ولكنه سرعان ما يعود فيهبط فجأة إلى الهاوية حيث تنحدر الصخور؛ ذلك أن عالم الأبد، أو بالأحرى ما ليس بعالم ولا يُوجَد في عالم، يستوي فيه الأعلى والأدنى، والقمة والقرار «اهبط إذن، أو أستطيع أن أقول اصعد؛ فالأمر سواء.»

ألا يدور الزمان كذلك على نفسه؟ ألا تلتحم البداية بالنهاية؟ وإلا فما هو المعنى الأصيل الذي ينبغي أن نفهمه من «أبناء التنين العجائز»؟ أليست صورةً للانهيار الكوني، لليوم الأخير؟ ألا تنحل أجزاء الصورة إلى العناصر الكونية الأولى؟ ألا تجتمع الأرض (الجبل والصخر) والهواء (السحاب والضباب)، والماء (الطوفان) والنار (التنين رمزٌ للحيوان الذي ينفُث النار في التصوُّر الشعبي) في هذه الصورة المفزعة الأخيرة؟

ومع ذلك فإن منيون تُلحُّ على حبيبها وراعيها أن يحملها إلى هناك، إلى موضع بعيد وراء كل مكان وزمان. ومن هنا تغير نداؤها الأخير هناك! أود أن أمضي معك يا حبيبي، لأنها كانت تعرف البلد كما تعرف البيت، غير أنها تقول الآن: إلى هناك، إلى هناك، آه أيها الأب، دعنا نذهب. فلا تحدد مكانًا ولا هدفًا، بل تترك الطريق مفتوحًا بلا هدف محدد يصل إليه. وليس عجيبًا بعد ذلك ألا تخاطب السيد ولا الحبيب بل تقول أيها الأب، فترمز بذلك للألوهية نفسها.

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

حقًّا إن المقطوعة الأُولى ترسمُ لنا خلفيةً من الطبيعة الإيطالية، ولكننا لا يجبُ أن نقفَ عند أشجار الليمون والريحان والغار أو عند ثمار البرتقال الذهبية بما هي أشجار وثمار؛ ذلك لأنها رمز للحياة نفسها. صحيح أن النباتات التي تُصوِّرها لنا نباتاتٌ تنمو في الجنوب، ولكن الصورة ترسمُها لنا في حالة النماء العضوي الذي تتطور فيه حركة الحياة؛ أزهار الليمون هي النبات في مرحلة التفتُّح، وثمار البرتقال الذهبية هي النبات في مرحلة النضوج. صباحٌ ومساءٌ يطويان رحلة النبات من الزهرة المتفتِّحة إلى الثمرة الناضجة، حتى تُتوَّج الصورة بأشجار الريحان والغار، والقارئ يعرف أنهما رمز الحياة الأبدية على

اختلاف الشعوب والعصور؛ فهي أشجارٌ دائمة الخضرة، تكشف فيها الطبيعة عن الثبات في التغيُّر، والتغيُّر في الثبات وهي الظاهرة التي طالما تحدَّث عنها جوته؛ ولذلك فهي أَوْلى الأشجار بأن تُوصَف بالتحرُّر من قيود الزمن.

ومنيون لا تتغنَّى هنا بصورةٍ من صور النبات، ولكنها تُذكِّرنا بحكاية الحياة والنماء؛ هناك الصباح والمساء، وهناك الاخضرار الدائم إلى الأبد، والحياة التي تدور في دورة العَوْد الأبدي الذي لا ينتهي. إن الطفلة تسأل في احتفال، كأنها تُشير بإصبعها أو تُحاوِل أن تلفت الأنظار؛ ذلك لأنها تتغنَّى بسر الحياة نفسها. وقد لا يخلو من معنًى أن نتذكَّر كيف أن الشاعر في كتابته الثانية للقصيدة قد استبدلَ الشجر الأخضر بالشجر المُعتم، وشجرة الريحان «المِرحة» بشجرة المسك الساكنة، ولعله أحسَّ أن الظلام والسكون أنسبُ للتعبير عن دورة الحياة الخالدة وأكثرُ اتفاقًا مع الثبات والنضوج.

فإذا انتقَلْنا إلى المقطوعة الثانية وجدنا أن تيارَ الحياة قد توقَّف، وأن الزمان الذي يتحرك فيه كل ما هو حيٌّ قد أخلَد إلى السكون؛ فالأغنية تدُور الآن في عالم المكان النقي الخالص الذي لا يتحرك فيه شيء؛ إذ لا حركة بغير زمان. لقد تجمَّدَت الحياة في صورة المكان المُطلَق؛ فهنا البيت والأعمدة والقاعة والمخدَع؛ كل شيء هنا ساكنٌ وهادئٌ ومطمئن، حتى الأفعال تلاشت منها الحركة! إنها تلجأ إلى أفعال مثل: يَطمئِن ويلمَع ويتألَّق ويقِف، بعد أن كانت تلجأ في المقطوعة السابقة إلى أفعالٍ مثل: تزدهر، وتتوهَّج، وتهُب. والبيت الذي تصفُه لا يمكن أن يكون بيتًا مما يسكُنه الأحياء بل بيتُ الأموات الذي يمتلئ بتماثيل المرمر، ليس بيتًا من بيوت البشر، بل هو «البيت» على وجه الإطلاق؛ فكل شيءٍ فيه نحتٌ ومعمار، وكل شيءٍ فيه فن، وهل يصنع الفن شيئًا غير هذا؟ أليس هو الذي «يُخلِّد»، أليس هو الذي يُوقِف تيار الحياة المُتدفِّق «ليُثبِته» في لوحة أو قصيدة أو تمثال. وهل يكون عجيبًا بعد ذلك أن يكون الفن قاسيًا على الدوام؛ لأن قسوته تُقيِّد المعنى في الكلمة، وتأْسِر الفكرةَ في الحجر واللون، وتسجل النغمة في الصوت. هل قلت يقسو؟ لا بل يقتُل ويخنُق الحياة فيما ليس فيه حياة. ومع ذلك، ويا للمفارقة، يمتلئ العمل الفني بالحياة، بعد أن يتجرد من الحي أو بعد أن يَفنَى الفنان! ولم يَبعُد أرسطو عن الحقيقة كثيرًا حين قال إن الفن «ميمزس» (محاكاة) فليس الفن هو الحقيقة الحية والواقع المُتدفِّق، بل هو الحقيقة المُتمثِّلة، والواقع المُتصوَّر الذي نُشاهِده وننفعلُ به ثم نُثبِته (أو قل نقتلُه!) في كلمة أو حجر أو لون! ومع ذلك فلا خلاص إلا بالفن، أو لنقل مع «شوبنهاور» أن الفن هو السبيل

الوحيد إلى الخلاص من وحش الزمان المُجتَر، وهو الحالة السعيدة التي تقف فيها إرادة الحياة لتهدأ وتطمئن بعد طُولِ صراع.

لذلك تسأل تماثيلُ المرمر طِفلتَنا المسكينة بعد أن ختمَت رحلةَ العذاب وبلغَت بلد الضباب: ماذا فعلوا بكِ يا طفلتي المسكينة؟ فالفن لا يسأل الآن على لسان التماثيل المرمرية عن الحياة التي لا تتوقف حركتها، والتي لا تعرف هدفًا غير ذاتها بل يسأل: لِمَ كان كلُّ هذا؟ وما معنى تلك الرحلةِ كلها؟ لأن الفن وحده هو الذي يستطيع أن يتوقف ويتأمل، وهو وحده الذي يستطيع أن يتخلص من حركة الحياة وعَنائها وتطوُّرها. ماذا فعلوا بكِ؟ والسؤال ليس مُوجَّهًا لكِ وحدكِ يا منيون بل لكلِّ طفلٍ مسكينٍ قُذِف به إلى الحياة أو حُكِم عليه بالحياة. إنه سؤالٌ يفيض بالشفقة والأمومة والحنان؛ فالفن وحده هو الذي يستطيع أن يهَب العزاء، والبيت الهادئ الذي تقف فيه تماثيل المرمر وتسأل كلَّ طفلٍ مسكينٍ عن الظلم الذي عاناه هو المكان الوحيد الذي تستطيع منيون أن تستريح فيه مع كل الأطفال.

ومع ذلك فإذا كان الفن وحده هو الذي يهَب العزاء، فهو وحده الذي يعزل الإنسان عُزلةً مخيفة؛ لأنه هو الفن «المميت» أو بيتُ الأموات الذي لا يجد الإنسان فيه غير تماثيل المرمر الباردة، وغير القاعات التي تلمَع، والغرف التي تتألَّق بغير دفءٍ ولا حياة.

وليست منيون وحدها هي التي تُريد الهرب إلى هذا البيت؛ لأن كل فنانٍ يُريد أن يلجأ إليه، على الرغم مما ينتظره فيه من العذاب، لا بل من نهايةِ كلِّ عذاب، والشاعر نفسه قد لجأ إليه في شباب على لسان طفله المسكين «فرتر» الذي هرب بالانتحار إلى بيت العدم «لأنه لم يستطع أن يجد الحب في بيت الحياة.» أعني لم يستطع أن يتشبَّث بالحي، وأورست (في مسرحيته «أفيجينيه») قد هرب إليه بأشواقه إلى العالم السفلي وحنينه إلى أن ينزع من صَدرِه تَشنُّج الحياة، وكذلك الشاعر المسكين «تاسو» الذي اضطُر أن يُقيم في بيت الفن بعد أن عانى مرارة الفشل في بيت الحياة؛ كلهم إخوةٌ للطفلة المسكينة منيون، وكلهم أبناءٌ للشاعر «جوته» الذي أَحَسَّ بقوة الفن القاهرة للزمن، القاتلة للحياة كما لم يُحسَّها أحدٌ بعده حتى توماس مان.

في هذا البيت المميت تقف تماثيل المرمر، لا تتحرك ولا تتكلم، حتى سؤالها الحنون تقوله قبل أن تنطق به الكلمات. إنها جامدة جمود الموت، ساكنة سكون الخلود، مع ذلك فنظرتُها تسأل السؤال الرحيم: ماذا فعلوا بكِ يا طفلتي المسكينة؟ ماذا جنَوا عليكم، يا أيها الأطفال؟

هكذا تتتابع المقطوعات الثلاث واحدة بعد الأخرى، كأنها محطاتٌ على طريق السفر الطويل، على الدرب الذي لا عودة منه. لقد سارت من مملكة الحياة الزاهية إلى مملكة الموت الساكنة، حتى وصلَت إلى العدَم الذي لا شكل فيه ولا شيء؛ ذلك هو حنين منيون إلى سكون الأبد، إلى الخلود الميت أو الموت الخالد. وإلى هذا الهدف المخيف تحاول أن تُغري فيلهلم وتُلِح عليه متوسلة «إلى هناك! إلى هناك! يا سيدي ويا حبيبي.» غير أنها حين تصل إلى المرحلة الأخيرة من رحلتها الرهيبة لا تعود تُخاطبه ولا تقول له يا أبي بل تقول «أيها الأب.» ذلك لأنها لم تعُد تتوسل إلى بشرٍ لا يملك أن يمضي بها إلى راحة الموت أو طمأنينة الخلود، ولا تجد أحدًا تخاطبه غير «الأب» في السماء.

إن صور هذه الرحلة تعود في فصول الرواية الأخرى، في المكان الذي نشَأَت فيه عند البُحيرة التي ظنوا أنها غَرِقَت فيها، في الموضع الذي دار فيه ذلك الحب المُحرَّم بين أبيها وأمها الشقيقَين، وكل هذه الأمكنة تصبح رموزًا في الأغنية الفريدة وخيوطًا في نسيج الرؤية الغريبة التي تحملُها الطفلة المسكينة في صدرها. إنه ذلك الشوق المخيف إلى عالمٍ تستريح فيه، تبوحُ به إلى حبيبها وراعيها حين تُعبِّر عن حنينها إلى الحياة نفسها وإلى بيت الخلود المقيم. لكن يبدو أن هذا الشوق أخطر مما تظن؛ فهو لا ينتهي إلى الموضع الذي ينتهي فيه عذابها فحسب، بل ينتهي فيه العالم بأَسْره فتتحلَّل عناصره ويَنحدِر في قاع الكارثة؛ ولذلك لم تستطع أن تستنجد بالحبيب ولا السيد الذي يحميها، وإنما لجأت إلى الأب أو الإله لعله يرحمها في ذلك الموقف العصيب. هناك يتلقَّى الإله المخلوق المسكين ويضمُّه إليه، وهناك يصل الحنين إلى غايته، ويخفُت الصوت القائل: إلى هناك! إلى هناك! أَوَدُّ أن أمضي معك يا حبيبي.

ذلك هو الحنين الذي عبَّرت عنه «منيون» ودفعَت حياتها من أجله، كما كانت الضحية التي قدَّمَها الفنان جوته إلى معبد الفن القاتل المخيف؛ قدمها وقلبُه يتمزَّق، حتى تُكتَب له الحياة كإنسان يريد أن يعيش ليخلق. ومهما يكن رأينا في هذا الشوق الغريب المخيف، ففي صَدرِ كلِّ واحدٍ منا شيءٌ من هذا الشوق، يستيقظ لحظةً في حياتنا فنهتفُ بأحبَّائنا، أو نهتفُ بأنفسِنا إن لم نجد من يسير إلى جوارنا: هل تعرف البلد البعيد؟

انتظر فسوف تستريح

حول قصيدتين لجوته وبرخت

فوق كل القمم
هدوء،
على أعالي الشجر جميعًا
لا تكاد تُحِسُّ
نفسًا واحدًا،
الطيور الصغيرة صامتة في الغابة.
انتظر فحَسْب،
أنت أيضًا
سوف تستريح.

قصيدة كتبها جوته في ليلة السادس من شهر سبتمبر عام ١٧٨٠م، على جدار كوخٍ خشبيٍّ متواضع، بالقرب من «المنأو»، كان قد تعوَّد في أسفاره أن يقضي الليل فيه. القصيدة تحمل عنوان «قصيدة مشابهة»، وتأتي في طبعاتِ أشعاره على صفحةٍ واحدة بعد قصيدةٍ أخرى جعل عنوانها «أغنية متجولٍ في الليل»[١] ويرجع تاريخها إلى عام ١٧٧٦م.

[١] أعمال جوته الكاملة، المجلد الأول، طبعة هامبورج، ص١٤٢. انظر كذلك التعليق على القصيدتَين في نفس المجلد، ص٤٧٧–٤٧٨. Goethes Werke; Hamburger Ausgabe, Band I, s. 142, 477–478.

أنت يا من تأتي من السماء،
وتسكن كل العذاب والألم،
وتملأ قلب من تضاعفَت تعاسته
بالسرور المضاعف،
آه! لقد تعبت من الترحال
ما معنى الألم كله؟ ما معنى السرور؟
يا أيها السلام الحلو
تعالَ، آه تعالَ إلى صدري!

في القصيدة الأولى يُعبِّر الشاعر عن شَوقِه إلى الراحة والهدوء، في عالمٍ تلفُّه السكينة والسلام. إنه لم يصل إلى هذا الهدوء بعدُ، ولكنه يتهيأ له في ثقة، وينتظره في اطمئنان، وبناء القصيدة نفسه يُعبِّر عن هذا الهدوء، ويعكس التجانُس الكامل بين التكوين اللغوي وبين حركة الإيقاع في الطبيعة. ليس هناك انفصالٌ أو تنافُر بين إحساس الشاعر الذاتي وبين حالة الطبيعة الموضوعية بل توازُنٌ كامل بين الرؤية الكونية وبين الإحساس الكوني. إن «الأنا» لا تُطِل برأسها لحظةً واحدة، ولا تُفسِد الانسجام الشامل السعيد. إنها تشعُر بنفسها كما لو كانت قاربًا صغيرًا يتهَدْهد على سطح البحر الكبير، وتتحد مع العالم المحيط بها فلا تعود تقول له «أنا» و«أنت»، والشاعر نفسه يخاطبها بقوله «أنتِ»، كما خاطب العالم الكبير من قبل وقال له «أنتَ». ما من صراعٍ أو تضادٍّ تُحاول القصيدة أن تُعبِّر عنه، بل استسلامٌ وديع وانتظارٌ هادئ، واطمئنان إلى أن النفس التي لم تتخلص بعدُ من عذابها ستستريح يومًا من الأيام على صدر الأم الكبيرة.

القصيدة تهبط شيئًا فشيئًا في خطٍّ ناعمٍ يمتد من القِمَم العالية إلى أعالي الشجر في الغابة، حتى تصل إلى الأرض التي يقف عليها الشاعر. إنها تسير من الجو الخارجي إلى الجو الباطني، من اللانهاية الشاملة إلى قمم الجبال الصماء، ثم تتدرج في سُلَّم الحياة العضوية من الأشجار إلى الطيور إلى الإنسان، حتى تُصبِح القصيدة نفسها عالمًا عضويًّا صغيرًا يعكس العالم العضوي الكبير. ما من تشبيهٍ أو وصف، أو رمز، أو استعارة، بل ثلاثة حقائقَ بسيطة تنتهي بأمل في المستقبل. على أن نقص الصفات والأسماء المفردة لم يجعل من القصيدة شيئًا باردًا جامدًا، بل بث فيها روحًا كونيةً نابضة. إنه يقول القمم، والطيور، وأعالي الشجر، لا يُخصِّص منها شيئًا أو يُسمِّيه، بل يلمح النموذج العام الذي

يختفي وراء الأفراد، ويرى الوجود الأزلي الكائن وراء الظواهر، ثم يُعبِّر عنه بكلماتٍ مباشرة بالغة التعميم والبساطة، ويصوغه في إيقاعٍ موسيقيٍّ واحدٍ منسجم.[٢]

إن اللغة نفسها تكشف مباشرةً عن إحساس الشاعر برهبة السكون في المساء؛ فيكفي أن نقرأ كلمة هدوء Ruh ونمد «الواو» فيها لنشعرَ بالهدوء الشامل الذي يُرفرِف بجناحَيه على الطبيعة بعد الغروب. والهمسة الرقيقة في كلمة «نفس Hauch» تكاد تُصوِّر لنا الطبيعة كلها كأنها كائنٌ يزفُر زفرة المستريح، أو كأنها بين أوراق الشجر أنَّات الريح. إن الشاعر يكاد يحبس أنفاسه وهو يتصنَّت إلى آخر أنفاس الرياح وهي تُحتضَر بين الأوراق، ويصبح السكون هو الكلمة الرئيسية في القصيدة، وتطوف الذات المستغرقة في الكل بالقمم والأشجار والطيور الناعسة لتعود إلى السكون الشامل في الطبيعة وفي القلب. إن اللغة لم تعد في حقيقة الأمر تُصوِّر السكون في المساء، بل أصبحت هي نفسها سكون المساء، والراحل المتجول في الليل والغابة لم يعُد يُواجه الطبيعة ليملأ عينَيه منها، أو ليلاحظ الهدوء الذي سيلمس صدره المتعب ذات يوم، ولم تعُد الطبيعة شيئًا آخر يحيط به أو يعكس أشواقه ومشاعره، بل لقد ذاب بكُلِّيته فيها، واتحدت نبضاتُ قلبه الصغير مع قلبها الكبير، وأصبح يُحس بنفسه كما لو كان قطرة ماء في المحيط. إنها الآن تعانقه، وترى فيه نهاية تطورٍ عضوي طويل، سار من غير الحي إلى الحي، ومن المعدن إلى النبات إلى الحيوان، من قمم الجبال، إلى أعالي الشجر، إلى الطيور، إلى الإنسان. ولغة القصيدة لا تُعبِّر عن عملية الخلق الأزلية في الطبيعة فحَسْب، بل لقد أصبحَت هذه العملية نفسها لغة صاغها الشاعر في مادته، وأذاب التجربة الذاتية والتجربة الموضوعية في بوتقةٍ صغيرة، جمعَت حكمته الكونية الشاملة. وكأني بفاوست الذي بذل حياته في البحث والعَناء ينتظر أن تُحقِّق السماء وَعْدَها له بالخلاص.

القصيدتان المذكورتان مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا بحياة جوته. لقد كتبهَما في أوائل عهده بالإقامة في بلاط «فيمار»، بين عامَيْ ١٧٨٠م، ١٧٨٦م، في منتصف الطريق بين شبابه في فرانكفورت وبين رحلته الشهيرة إلى إيطاليا. كلا القصيدتَين يصل إلى الصياغة العبقرية ويُمثِّل ذروة شاعرية يعجز كل تفسيرٍ نثري عن التعبير عنها، وكلا القصيدتين يُعبِّر بالمقطع الواحد المُركَّز والنغْمة الباطنية الحرة عن الطابع المميز لأعظم قصائد جوته؛

[٢] فريتس شتريش، الشاعر والزمن، يرن، ١٩٤٧م، ص٦٠ وما بعدها. Fritz Strich, Der Dichter und die Zeit, Bern, 1947, s. 60 f.

فهما شخصيتان إلى أبعدِ حد، كما أنهما عامتان إلى أبعدِ حَدٍّ أيضًا. إنهما تُصوِّران موقفًا شخصيًّا مَرَّ به الشاعر في قمةِ نُضجِه الكلاسيكي. كان وجدانه في ذلك الحين مسرحًا لألوان من الصراع تتطاحَن فيه، بينما كان عقله المتيقِّظ أبدًا قد حدَّد له الطريق وبيَّن له الهدف، ولكنَّ القصيدتَين تنطبقان كذلك على كل إنسان يجد نفسه في موقفٍ مشابه، حتى ليكاد يُحِسُّ أنهما قد كتبا له وحده، مثلما يُحِس الإنسان أمام كل عملٍ شِعريٍّ حق.

كان جوته في السابعة والعشرين من عُمره حين ابتهَل إلى السلام أن يلمس صدره: «يا أيها السلام الحلو. تعال، آه تعال إلى صدري!» وكان في الثانية والثلاثين من عمره حين راح يناجي نفسه التي ما زالت تبحث عن السلام: «انتظر فحَسْب. أنت أيضًا سوف تستريح.»

غير أن من الخطأ أن نبحث في حياته الشخصية عن تفسير للقصيدتَين؛ ذلك لأنهما في صميمهما انسانيتان إلى الحد الذي يختفي فيه الشخصي في العام تمام الاختفاء؛ فليس الذي يستنزل السلام على قلبه هنا إنسانًا بعينه، بل هو الإنسان بوجهٍ عام، في كل موقفٍ مشابه يمُر به. إنهما تعبيرٌ طبيعي عن القلب الإنساني، وُضِع في القالب الكلاسيكي؛ أي القالب النموذجي العام.[٣]

نقول إنهما تعبيرٌ طبيعي، ولكنَّنا لا نستطيع أن نُنكِر سِحر اللغز المُحيِّر فيهما، والذي يجعلنا نسأل أنفسنا كيف استطاع الشاعر بهذا المضمون البسيط، في هذا الشكل المُوجَز، أن يبعَث من قصيدتَيه كل هذا الإشعاع الشعري الباهر، ويُؤثِّر فينا كل هذا التأثير؟ إن دقَّة البناء اللغوي، وسِحْر النغم الشعري، ووَحْدة الحركة الإيقاعية في اللغة وفي الطبيعة؛ كل هذا قد يُساعِدنا على الإحساس بالقصيدتَين ولكنه لن يُقرِّبنا من الحقيقة الشاملة التي تكمُن في القصيدة الأُولى بوجهٍ خاص. هذه الحقيقة لا بد لنا أن نبحث عنها في الجو النفسي والعقلي، في عالم الخيال والشعور الذي تضعُنا فيه، ويتجاوز بنا كلَّ ما تنقلُه إلينا الكلمات.

قلنا إن القصيدتين تُعبِّران عن موقفٍ إنساني عام، ولكن هذا لا يعني أنه موقفٌ عادي بل الأَوْلى أن يُقال إنهما ترتفعان بنا فوق كلِّ ما هو عاديٌّ ومألوف ارتفاعًا لا يصل إليه الإنسان إلا بمقدارِ ما يكون إنسانًا بحق. إنهما صلواتٌ يعلو بها الإنسان فوق الحياة، في طريقه إلى «الكل» أو «الواحد» أو «الله» أو ما شئتَ له من أسماء، ولكن صلوات جوته

[٣] هـ. أ. كورف، تحول الصورة الشعرية عند جوته، الجزء الأول، ليبزج، ١٩٥٨م، ص٢١٠–٢١٤. H. A. Korff; Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Leipzig, 1958. S. 210–214.

صلواتٌ عالمية أو أرضية إن صح هذا التعبير، صلواتُ مؤمنٍ بالعالم والأرض التي يرى فيها مجلَى الفعل الأبدي الخلاق. هي صلواتٌ دينية، وإن لم ترتبط بدينٍ معين، يُعبِّر فيها الشاعر عن تقوى المؤمن الذي جعل من الأرض مَعبَده، ومن وحدة الوجود الشاملة عقيدته. قد يكون ما يقوله في هذه القصيدة شيئًا أبسط من البساطة، شيئًا يُخيِّل إلينا أن في استطاعةِ كل إنسان أن يقوله، ولكن المعجزة هنا هي نفس المعجزة في كلِّ شِعرٍ حقيقي، وهي أنه يُعبِّر عما نشعُر به فحَسْب، ويَنطِق عما أَحسَّ به قلب الإنسان دائمًا دون أن يقوى على الإفصاح عنه. انتظر فحَسْب. أنت أيضًا سوف تستريح! من منا لا يقولها لنفسه حين يعزُّ العَزاء، ومَن منا لا ينتظر من الشاعر أن يقولها له؟ ومَن عسى أن يقولها له سواه؟

فوق كل القمم
هدوء،
على أعالي الشجر
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

كانت هذه هي تجربة جوته الكونية، جمع فيها حكمته المُؤثِّرة النبيلة، وعَبَّر فيها وهو في شبابه عن موقفه الذي لم يتغير في شيخوخته، فإذا تصوَّرنا شاعرًا حديثًا يستعير هذه الأبيات نفسها ليُعبِّر عن موقفه من الحياة والكون والإنسان فكيف يا تُرى تبدو هذه القصيدة؟

إن هذا ما فعله الشاعر برتولد برخت (١٨٩٨–١٩٥٦م) حين كتَب ما يشبه أن يكون متنوعاتٍ شعرية على هذه الأبيات من جوته. لقد سمَّى قصيدته «قدَّاس النسيم»، فلنقرأها معًا لنرى كيف أصبَحَت صلاة جوته الهامسة في يدِ شاعرٍ ثائرٍ حديث:

١

ذات مرةٍ جاءت امرأةٌ عجوزٌ من بعيد،

٢

لم يكن قد بقِي لديها خُبزٌ تأكله،

٣

الخبز أكلَه الجنود.

٤

هنالك سقطَت في البالوعة، وكانت باردة؛

٥

فلم تعُد تُحِسُّ بشيءٍ من الجوع،

٦

عندها صمتَت الطيور الصغيرة في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء
فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِسُّ
نفسًا واحدًا.

٧

وذات يوم جاء طبيب الموتى من بعيد،

٨

قال: العجوز مُصِرَّة على مظهرها.

٩

عندها وارَوا العجوز الجائعة التراب،

١٠

وهكذا سكتَت المرأة العجوز.

١١

أما الطبيب فراح يضحك عليها،

١٢

كذلك الطيور الصغيرة صمتَت في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء
فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

١٣

وذات يوم جاء رجلٌ وحيد من بعيد،

١٤

ولم يكن لديه أيُّ إحساس بالنظام،

١٥

ووجد في المسألة شيئًا على غيرِ ما يُرام،

١٦

كان يُعِد نفسه صديقًا للعجوز،

١٧

قال: ينبغي أن يجد الإنسان ما يأكله، أرجوك ...

١٨

عندها صمتَت الطيور الصغيرة في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء

فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

١٩

وذات يومٍ جاء فجأةً مُفتِّش البوليس،

٢٠

وكان يحمل في يده هراوةً من المطاط،

٢١

ضرب بها الرجل على مُؤخر رأسه حتى صارت كالعجين،

٢٢

وعندها سكت هذا الرجل أيضًا عن الكلام،

٢٣

ولكن المُفتِّش قال، بصوتٍ ردَّده الفضاء،

٢٤

والآن تصمُت الطيور الصغيرة في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء
فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

٢٥

ثم جاء ذات يومٍ ثلاثة رجالٍ من ذوي اللحى من بعيد،

٢٦

قالوا: ليست القضية قضية إنسانٍ واحد بمفرده.

٢٧

وأخذوا يُعيدون هذا القول، حتى أصبح له ضجيج،

٢٨

ولكن ما لَبِث الدود أن نفَذ في لحمهم، حتى وصل إلى العظام،

٢٩

ثم سكت الرجال ذوو اللحى عن الكلام،

٣٠

عندها صمتَت الطيور الصغيرة في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء
فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

٣١

وذات يومٍ جاء رجالٌ كثيرون من بعيد،

٣٢

أرادوا أن يتكلموا مع الجنود،

٣٣

ولكن الجنود تكلموا بالرصاص،

٣٤

هنالك سكَت الرجال جميعًا عن الكلام،

٣٥

ومع ذلك كانت على جباههم تجعيدة،

٣٦

عندها صمتت الطيور الصغيرة في الغابة
على أعالي الشجر،
هدوء
فوق كل القمم،
لا تكاد تُحِس
نفسًا واحدًا.

٣٧

ثم جاء ذات يومٍ دبٌّ عظيم من بعيد،

٣٨

لم يكن يعرف شيئًا من العادات السائدة، ولا كانت به حاجة إلى معرفتها،

٣٩

على أنه لم يكن ابن الأمس، ولا كان من طبعه أن يهاجم كل حيوان،

٤٠

والتهَم الطيور الصغيرة في الغابة،

٤١

عندها لم تعُد الطيور الصغيرة تصمُت في الغابة

على أعالي الشجر،
ضجيج
فوق كل القمم،
تُحِسُّ الآن
نفسًا يضطرب.

ماذا فعل برخت بقصيدة جوته؟

إنه لم يُغيِّر من ترتيب أبياتها فحسب، بل غيَّر ذلك من مضمونها، ووضعها داخل إطار قصةٍ درامية تتطور تطورًا ديالكتيكيًّا يسخر من واقعٍ اجتماعي، ويحُضُّ على الدهشة منه، والثورة عليه؛ فهناك العجوز التي تبدو من بعيد وهي تتقدم في الغابة، عجوزٌ خائفة، لم يَبقَ لديها من الخبز ما تأكله؛ فقد اغتصَبه منها الجنود، وتسقط في بالوعة البؤس والنسيان فلا تعود تُحِس بأثَرٍ للجوع، وعندها تسكُت الطبيعة التي لا تكترث بأحد، وتصمتُ الطيور في الغابة، ويسود على أعالي الشجر هدوء، ويُخيِّم فوق كل القِمم سكونٌ لا تُحِس معه نسمةً واحدة، ويأتي الطبيب فيُقرِّر أنها ماتت، ويصمت صمت العاجز عن تغيير شيء، وتصمتُ معه الطيور في الغابة، ويعود الهدوء إلى أعالي الشجر، والسكون إلى قمم الجبال. ويأتي ذات يومٍ رجل كان يعد نفسه صديقًا للعجوز (ربما لأنه واحد من طبقتها) يُحِس بأن في المسألة شيئًا على غير ما يُرام، وأن من حق الإنسان أن يجد ما يأكله، ولكنه يأتي وحده، والوحيد لا يملك أن يُغيِّر من نظام الكون شيئًا، وتصمتُ الطيور في الغابة، ويمُد السكون ظلَّه على القمم، وتَحبِس الرياح أنفاسها على ذُرى الأشجار. ويتحد ثلاثة رجال في إحساسهم بالظلم، ويقولون: ليست القضية قضية إنسانٍ واحد بمفرده؛ لأن ما حدث للعجوز يمكن أن يحدث لنا أيضًا. ولكنهم لم يكونوا يملكون غير الكلام، وثَرثَروا لحظة ورفعوا أصواتهم بالاحتجاج، ثم جاء رجال البوليس فأسكتوهم إلى الأبد عن الكلام، وربما انتبهَت الطيور الصغيرة لحظة ولكنها عادت إلى السكون، وبقي الهدوء يُرفرِف على أعالي الشجر وفوق قمم الجبال. وانتقل السخط إلى عددٍ أكبر من الرجال، أرادوا أن يتكلموا مع الجنود فرَدَّ عليهم هؤلاء بالرصاص، وسكَت الرجال أيضًا عن الكلام، وسقَطوا على الأرض بـ «تجعيدة» فوق الجباه، وبَقِيَت الطيور صامتة في الغابة، والهدوء منتشرًا على قمم الجبال؛ فلم يكن في مقدور الرجال أن يهزُّوا بثورتهم الطيور والأشجار والجبال؛ إذ لا يثير الطبيعة إلا ثورةٌ لا تقِل عنها قوة، ولا يُزلزِلها من جمودها القديم غير زلزالٍ بشري عظيم. وما دام الناس عاجزين عن تغيير نظام بنظام، وما داموا لا يملكون لتبديد الظلم

والظلام غير الهتاف والكلام، فليتقدم إذن وحشٌ عظيم من بعيد، وحشٌ لا يعرف شيئًا عن عادات الناس وتقاليدهم ولا هو في حاجةٍ إلى معرفتها، وليلتَهِم الطيور الصغيرة كما يحلو له، عندها لن تسكُت الطيور الصغيرة في الغابة، ولن يستمر الهدوء على أعالي الشجر، بل ستسمع الضجيج فوق كل القمم، وستُحس بالأنفاس تَضطرِب في كل مكان.

وهكذا تُصبِح قصيدةً من قصائد التراث الشعري المقدس الذي يعيش فيه الشاعر موضوعًا للتهكم والسخرية، ويُصبِح الشعر الغنائي أداة للكفاح السياسي والاجتماعي. إن الشاعر الثائر يجرد الشعر من طُموحه الأزلي، ويربطه بعجلة الأحداث المعاصرة له، ويُعطي للكلمة وظيفةً جديدة، فلا تعود وسيلةً للكشف عن حقيقة الوجود، بل سلاحًا من أجل مستقبلٍ أفضل، لا يستغل فيه الإنسان الإنسان. إنه الآن يُعلِّم القارئ كيف يُغيِّر العالم على نحوِ ما قال له في قصيدةٍ أخرى:

غَيِّر العالم فهو يحتاج إلى التغيير!

ويصبح كل شيء قابلًا للتغيير، حتى صمت الطيور في الغابة، وسكون الريح على أعالي الشجر، والهدوء الشامل على قمم الجبال. ما من قانونٍ أبدي يكمن وراء الظواهر ويستعصي على التبديل، بل كل شيءٍ يتغير، نفسه في إحدى قصائده «أغنية عن سيولة الأشياء»:[٤]

مهما أطلت النظر إلى النهر
الذي يسيل في خمول
أبدًا لن ترى نفس الماء،
أبدًا لن يرجع منه
ما ينحدر إلى أسفل،
ما من قطرة منه
تعود إلى منبعه،
لا تتشبَّث بالموجة

[٤] فالتر مشج، من تراكل إلى برخت — شعراء النزعة التعبيرية، ميونيخ، بيبر، ص٣٥–٦٥. ;.Muschg, W
.Von Trakl zu Brecht, Dichter des Expressionismus. München, Piper, s. 35–65

التي تتكسَّر على قدمَيك،
طالما وقفتَ في الماء
فسوف تتكسَّر عليهما
أمواجٌ جديدة.

إن وظيفة الشاعر الجديدة قد أصبحَت صدى لوضعه الجديد في المجتمع. لم يعُد للشاعر، في رأي برخت، من حق في الحياة إلا إذا وضَع نفسَه في خدمة التغيير الثوري عن طريق الاشتراكية. لم يعُد له الحق في التعبير عن عواطفه الذاتية، بل صار واجبه أن يُعبِّر عن مشكلات المجتمع، وتحوَّلَت عملية الخلق الفردي إلى عمليةٍ جمعية، تهدف إلى تغيير ظروف البيئة والمجتمع. إنه يستطيع الآن أن يتحدث في نغمةٍ جديدة، ويكتب بأسلوبٍ جديد، يعمل فيه بنصيحةِ لوثر التي يدعو فيها إلى النظر إلى فم الشعب. البؤس والتعاسة والثورة تصبح موضوعاتٍ تستحق أن تُكتب عنها السوناتا ويُؤلَّف عنها النشيد. العمال البسطاء، والمكافحون من أجل القوت اليومي يحتلُّون مكان القادة والملوك والنبلاء. حماسُ العاطفة ورقَّة الكلمة وسُكْر الحواس يترك مكانه التهكُّم الساخر، واللفظ الوقِح، والغلظة المتعمِّدة، والكلماتُ التي تدخل في الدم فتصدُم وتجرَح وتهزُّ الجسم كالكهرباء. ويصبح البيت الشعري وسيلةً لإحداث «أثَر الإغراب»[٥] الذي يدور حوله مسرحه الملحمي الذي ارتبط به اسمه وأراد به إزالة الوهم من المسرح، وتربية المتفرج على الحكم الموضوعي على ما يعرضه الممثل أمامه، وخَلْق مسافةٍ بين الممثل والدور الذي يعرضه دون أن يندمج فيه، وبين الجمهور والمسرح الذي تجرَّد من سِحْر التمثيل والتخييل.

ذلك هو الفرق بين الشاعر العميق ذي النظرة الكونية الشاملة، الذي يرى الكمال كله في فَناء الواحد في الكل، وبين الشاعر الثائر الذي يدعو إلى تغيير الكل عن طريق فهم الواقع والكشف عن متناقضاته والتمرُّد المشترك عليه. في القصيدة الأُولى حركةٌ باطنية تُصوِّر استسلام الفرد لأحضان الكل الكبير، وفي القصيدة الثانية حركةٌ تُعبِّر عن تضامُن الفرد مع المجموع، وتُصوِّر ثورة المظلومين التي تشبُّ وتَكبَر شيئًا فشيئًا كعمود النار حتى تصبح طبيعةً ثانية تُخرج الطبيعة نفسها عن جمودها الأبدي وتُجبِرها على تغيير نظامها الخالد

[٥] Verfremdungseffekt أو VE كما يؤثر برخت في بعض الأحيان أن يكتبها!

إلى حد المشاركة في آلام الإنسان. إن الشاعر هنا ينتزعُ القارئ من موقف التلقِّي السلبي، ويُفزِعه من مَلجئِه الأمين، ويبعث فيه الخجل من نفسه أمام ثورة العصافير!

لم تعُد وظيفة الشاعر أن يجيب على سؤال، أو يحمل العزاء إلى المحزونين، والراحة إلى المتعَبين. إن الشعر عنده قد أصبح سؤالًا ملحًّا لا ينقطع. إنه لا يقبل العالم على ما هو عليه، ولا يرى أن هناك يقينًا يرتفع فوق الشك (فالشيء اليقيني الوحيد لديه هو الشك نفسه!) بل يُعلِّمنا أن نسأل: لِمَ كان هذا كذلك، وهل هناك ضرورةٌ تمنع من تغييره؟ إنه الآن يُدهش، ويُزلزل، ويقلق، لا يَنسِج من شعره قِناعًا يضعُه على وجه الحقيقة، بل يُمزِّق كل الأقنعة، ويَقلِب كل القيم والموازين، ويجعل شعره نفسَه حقيقة ومعرفة، تُؤذِن بزلزلةٍ اجتماعية، وتُبشِّر بمستقبلٍ جديد. ومهما اختلفنا مع برخت في طبيعة هذه الزلزلة، فنحن لن نملك معه إلا أن نفتح عيوننا لنندهش ونقلق ونثور، ولن نملك أن نرى الظلم على اختلاف صوره دون أن نرفع صوتنا بالسخط عليه، حتى يختفي الاستغلال، ويصبح الإنسان عونًا وصديقًا للإنسان. شاعران، وطبيعتان، لا شك أنك ستختار منهما ما يتفق مع طبيعتك ومزاجك، فأما برخت فلن يترك لك فرصة الانتظار، بل سيُحركَ إلى الفعل والتغيير. وأما جوته فسيأخذ بيدك إلى الطبيعة العظيمة ويُلقي بك على صدرها الرحيم ويقول لك:

انتظر فسوف تستريح.

جانيميد

في أَلَقِ الصباح
كم تتوهَّج حولي
(وتغمرني بنورك)
أيها الربيع، يا حبيب!
بألف صورة وصورة
من بهجة الحب
يسري في قلبي
شُعورٌ مقدَّس
بدفئك الخالد،
بحسنك غير المحدود!
كم أتمنَّى أن أُطوِّقكَ
بهذه الذراع!
آه! على صدرك أرقُد
أتلهف،
وورودك، وعشبك
تتشوَّق إلى فؤادي.
أنت تُرطِّبين
العطش المحرق في صدري
يا ريح الصباح الحبيب!
تحملين صوتَ البلبل الحنون

وهو يُناديني من وادي الضباب
أنا قادم، أنا قادم!
إلى أين؟ آه، إلى أين؟
إلى أعلى! إلى أعلى!
يكون المسير.
السحب ترفُّ هابطة،
السحب تنعطف
إلى الحب المشتاق.
إليَّ! إليَّ!
في حضنكنَّ
احملنني،
اصعدن بي!
معانقًا معانقًا!
يا أيها الأب الرحيم!

في هذه القصيدة التي يُحتمَل أن تكون قد كُتِبَت في أوائل عام ١٧٧٤م، يُهيبُ جوته بصورة ذلك الغلام الجميل الذي تتحدث عنه الأسطورة اليونانية، والذي فُتن به زيوس كبير الآلهة فأرسل إليه نسرًا خطَفه من على الأرض وجاء به إلى الأوليمب ليكون ساقِيَه، أو لعله كما تقول روايةٌ أخرى قد تجسَّد هو نفسه في صورة ذلك النسر.

القصيدة تتحدث عن العاشق السعيد، وتُمثِّله نموذجًا للإنسان الذي اختارَتْه الآلهة ليقيم بينها، وهي تتحدث كذلك عن الربيع، الزمن القصير في عمر الأرض، حيث يتفتَّح الوجدان، وتتألَّق الورود، ويُسمَع صوت البلبل وهو يُنادي من وادي الضباب. الدفء يسري في كيان الطبيعة، والدفء يمَسُّ كيان الإنسان، وفي ألَق الصباح أو في احمرار الغسَق كما تقول النسخة القديمة التي عدل عنها الشاعر فيما بعدُ — يشتعل وهَج الحب ويغمُر الغلام بنورٍ كونيٍّ مخيف. هذا الوهج لا يمَسُّ الغلام وحده، ولا يضيء كائناتٍ مفردة، بل يُشعِل قلبه الذي اتحد بقلب الوجود؛ فالسماء الشاسعة تفتح صدرها وتكشف عن «حياتها الباطنة المقدسة»، واللامحدود يُنادي جانيميد المحبوب، كما يستجيب جانيميد لدعوة الحبيب.

المحبوبان يتحدان في نشوة الصعود إلى الأب الرحيم، وفي عناق الأب الرحيم للابن المشتاق. وتسكُت اللغة لتترك الوجدان يقول ما لا يُعبِّر عنه الكلام.

جانيميد يصعد إلى الأب الحبيب، لا ندري إن كانت السماء هي التي ترفعه أو إن كان الحب الإلهي هو الذي يُحرِّكه ويدفعه. ليس فَناءً ما يحس به ولا هو استسلام؛ فبهجة الحب السماوي لم تمحُ إرادته ولم تحبس صوته الذي راح يُجيب عليها بقوله:

كم أتمنى أن أُطوِّقك
بهذه الذراع!

والسحب تنعطف إليه، كأن الشوق الذي يحرقه قد أشعل أطرافها. الوحدة التي يتحدث عنها الصوفية والفَناء الذي كابدوا من أجله يكاد يتحقق. غير أن الذات ما زالت تؤكد نفسها: إليَّ إليَّ! والإرادة ما زالت تسأل عن الطريق: إلى أين؟ آه! إلى أين؟ وهي حين يضمها الحب الأزلي لا تفنى ولا تستسلم بل تفنى وتؤكد نفسها في وقتٍ واحد، وترسم الدائرة المقدسة التي تجمع الحبيبَين بغير أن تُذيب أحدهما في الآخر. «معانقًا» معانقًا! مطوقًا مطوقًا، وما أنبلَ الأخذ والعطاء، وما أروعَ السلب مع الإيجاب!

صعود إلى غير المحدود، يتم مرحلة بعد مرحلة، عرف الشاعر كيف يقيسها ويُقدِّر مُدَّتَها، ويُوجِّهها إلى هدفها الأخير الذي ندركه في لحظة التحقيق والوصال: «الأب الرحيم المحبوب.» ذلك هو الشاطئ الذي حملَته إليه أمواج الشعور، وجانيميد كان في حاجة إلى الربيع ليمضي في رحلته المقدسة، والربيع أيضًا كان في حاجة إلى جانيميد ليعانقه ويسري به إلى المحبوب، والورود، والعشب، وريح الصباح، وصوت البلبل، والدفء الخالد المقدس، كانت هي الزاد الذي لا يستغني عنه المسافر المشتاق؛ لأن الصعود إلى السماء لا بد أن يمر أولًا بالأرض، والارتفاع إلى القمة لا بد أن يبدأ من وادي الضباب، كم يبدأ الاتحاد بقلب الوجود من قلب الإنسان، والأزَل والخلود من اللحظة الحاضرة.

معانقًا معانقًا؛ تلك هي الصيغة الموجَزة التي عثَر عليها جانيميد، في لحظةِ إشراقٍ لا مثيل له. لقد وجد هذا التعبير الذي يصور استسلامه وإرادته، وفَناءه وذاتيته، وكان التعبير المفاجئ المدهش القصير، الذي وُلِد من اللحظة المفاجئة المدهشة القصيرة؛ هذه اللحظة هي التي خلقَت الكلمة كما خلقَت مضمونها، كما أن الكلمة هي التي أوجدَتْها وكثَّفَت الإحساس بها.

ذلك أن الشاعر يُجرِّب اللغة هنا، كما يُجرِّب العاشقُ الطبيعةَ انفعالًا وفعلًا، وتلقيًا وعطاءً. وإذا كنا نُسلِّم بأن لكل شاعرٍ لغته الخاصة التي تُولَد في لحظة التجربة وتكون بنت الإحساس فلا بد أن نُسلِّم أيضًا بأن اللغة هي التي تخلُق عالم الموضوعات، وهي التي تُكوِّنه

وتبُثُّ فيه الحياة، وأن اللغة والحياة، والكلمة والطبيعة، لا يمكن أن تنفصل عن بعضها البعض. وما دامت الصفة الأساسية للشعر الغنائي أنه شِعرٌ وجداني ينبع من الباطن، فلم يكن من المستطاع أن يقع الشاعر على تعبيرٍ يكشف عن هذا الوجدان الباطن، ويُصوِّر إحساس الحب الذي يُوحِّد بين قلب الإنسان وبين قلب الطبيعة الشاملة مثل هذا التعبير الموجز المفاجئ: معانقًا معانقًا حيث يمتزج الداخل والخارج، والإنسان والكون، والقلب والوجود، ويحتفظ كلٌّ منهما مع ذلك باستقلاله وتفرده! هنا يلتقي الإنسان والكون في نقطة المركز، كما تتلاقى اللغة مع الخليقة في تعبيرٍ واحد.

وكما أن اللغة قصيرة ومفاجئة فكذلك اللحظة التي أنجبَتْها كانت قصيرة ومفاجئة؛ ومن ثَمَّ تجلَّى الإحساس الفريد بأن الإنسان، ممثلًا في العاشق النشوان نموذجه الأسمى، قد جاء يعانق الكون الذي فتح ذراعَيه ليضمه على صدره، مثلما فتح زيوس ذراعَيه ليعانق جانيميد الذي جاء أيضًا يعانقه بكل ما يملك من طاقة الحب. مثل هذه اللغة التي يجدها عندئذٍ، حين يصل إلى الهدف في النهاية «أيها الإله المحب الحنون.» لا يمكن أن تكون قد وُجِدَت من قبلُ كما تُوجَد الطبيعة بل لا بد أن تكون قد نشأت في لحظة الخلق، أو في لحظة الكلام، ولم تلجأ إلى اللغة لتأخذ منها كما لو كانت مخزنًا للكلمات مُعدًّا لكل من يمد إليه يدَيه! ولذلك لم تكن هذه القصيدة ولا كان شعر جوته، وبوجهٍ خاصٍّ شِعره الغنائي المبكر الذي ألَّفه وهو يعيش في فرانكفورت واشتراسبورج شِعر العقل بل شِعر القلب، أو كان الشعر الذي يأتي من القلب ويتجه إلى القلب؛ ذلك لأن ما يُؤثِّر على القلوب ينبغي أن يأتي من القلوب، كما يقول بيتٌ مشهور في «فاوست».

في هذه الأبيات الحرة المجردة من القافية تُسجِّل الذات مناجاتها للربيع، كما يُعبِّر إحساسها بجماله الفائق وقوته المتفجرة عن تجربتها بالإله، وهذا الإله ينادي من جانبه على الذات، وينعطف نحوها من عليائه، ويلفُّها في سحابة من سحبه، ويرفعها في حنانٍ إلى سمائه.

فالذات البشرية تُعبِّر إذن عن اتحادها بالذات الإلهية، وانطلاقها من أَسْر التفرد إلى شمول الوحدة، كما تُعبِّر عن حركةٍ تسير في اتجاهَين؛ يصعد أحدهما من الأنا إلى الإله أو الطبيعة (لنلاحظ هذه الصيغة المعبرة عن فلسفة اسبينوزا التي تأثَّر بها جوته كل التأثُّر)! كما يهبط الآخر من الإله أو الطبيعة إلى الأنا البشرية. لن يخفى علينا أن الاندفاع من جانب الأنا يغلب في قوته الانعطاف من جانب الروح الإلهي. غير أن الحركتَين معًا — وذلك ما

يُميِّز القصيدة في بنائها الفريد — تصلان إلى الذروة في البيت الثالث من المقطوعة الأخيرة، أعني في هذه الصيغة الموجزة المعجزة: معانقًا معانقًا.

الأبيات المتقدمة التي تقول أنا قادم! أنا قادم! وتقول: كم أتمنى أن أضمك بهذه الذراع! تصب في كلمة معانقًا umfangend كما أن نداء الرب وإلحاحه وإشراقه يصل إلى غايته في النصف الثاني من البيت المذكور، أعني في كلمة: معانقًا umfangen التي لم تعُد تُعبِّر في صورتها السلبية عن حركةِ فعل بل عن هدفٍ ونهاية وتُبيِّن حالة الذات التي تشعر الآن بأن الروح الإلهي قد اقترب منها، لا بل ضمَّها وحملَها بين كفَّيه. وفي هذَين الفعلَين اللذَين يُعبِّران عن السلب كما يُعبِّران عن الإيجاب تصويرٌ للحالة التي استهدَفَتها القصيدة كلها، وهي حالة القرب الحقيقي من الإله. ولم يكن هناك شيءٌ يمكن أن يُلخِّص الأغنية أو المناجاة كُلَّها كما فعلَت هذه الصيغة الموجَزة البالغة في تركيزها واتزانها؛ ذلك لأن النصف الثاني من البيت (معانقًا) يُكرِّر نفس الإيقاع النغمي الذي يتردَّد في نصفه الأول. وتكاد الكلمتان أن تتشابها كل التشابه، لولا اختلاف الفتحة عن الكسرة في صورتها العربية، ولولا هذا الحرف الوحيد d الذي يُميِّز الكلمتَين في لغتهما الأصلية، ويُضفي التحدُّد على الكلمة الأُولى، ويُكسِب الأخرى شعورًا بالنعومة والانسياب.

وليس الفارق بين الكلمتَين مجرد فارقٍ في زيادة حرفٍ أو نقصانه ولكنَّه فارق في المعنى والمفهوم، يجعله يتحوَّل من حالة الايجاب في معانقة الإله إلى حالة السلب والاستسلام لهذا العناق من جانب الذات. ومع ذلك فالحالتان متَّصلتان ببعضهما أوثقَ اتصال، حتى لنستطيع أن نقول إنهما جانبان لحالةٍ واحدة، هي حالة الاتحاد بين «الأنا» البشرية و«الأنت» الإلهية في عناقهما الأخير.

لعل هاتَين الكلمتَين اللتَين وقفنا عندهما فأطَلْنا الوقوف أن تكونا خيرَ تعبيرٍ عن موقف جوته من العالم، وعن حكمته وتجربته التي لم تكد تتغيَّر بالكون والله والطبيعة.

أقول لم تكد تتغيَّر لأنه لم يصل إليها من أول الأمر بل مَرَّ بمرحلةٍ من التحدِّي والتهوُّر والعناد والطموح الذي يُلازم طباع الشباب المُبكِّر على نحوِ ما نجد ذلك كله في قصيدته الشهيرة عن بروميثيوس. لقد كان في هذه القصيدة يُعاني من الإحساس الطاغي بالذات، وكان حبيس هذه الذات العنيدة المُتكبِّرة لا يستطيع أن يخرج منها ولا يجد طريقه إلى هذا الخروج. ألم يتَحدَّ بروميثيوس الإله الأكبر زيوس بهذه الأبيات المخيفة:

غَطِّ سماءكَ يا زيوس
ببخار السحاب!

وجَرِّب قوَّتكَ
على أشجار البلُّوط وأعالي الجبال
شأن الغلام
الذي يُطيح برءوس الأشواك.
عليك أن تترك
لي أرضي على حالها،
وتدَع لي كوخي
الذي لم تَبنِه،
وموقدي
الذي تحسُدُني على ناره.
أنا لا أعرف شيئًا تحت الشمس
أبأس منكم أيها الآلهة.
أنتم تطعمون جلالكم
على نحوٍ محزن
من ضرائب الأضاحي
وأنفاس الصلوات.
ولو لم يكن الأطفال والشحاذون
حمقى يملؤهم الأمل
لعذَّبتْكُم الحاجة.

* * *

حين كنتُ لا أزال طفلًا
لا أعرف لي سبيلًا
وجَّهتُ بصري الحائر
إلى الشمس،
لعل مِن فوقها
أذنًا تسمع شكواي،
وقلبًا كقلبي
يُشفِق على المحزون.
من أعانني

على غرور العمالقة؟
من أنقذني
من الموت والعبودية؟
ألم تُتمَّ كل شيء بنفسك
أيها القلب القدسي الوهج؟
ألم تشغل،
وأنت الشاب الطيب المخدوع
نار الشكر
لذلك الذي يغُطُّ في نومه هناك؟
أنا أُكرمك؟ لأي شيء؟
هل خفَّفتَ آلام المحزون؟
هل حقَّقتَ دموع المكروب؟
ألم يصنع الزمن الجبار
مني رجلًا؟
ألم يجبل القدَر الأزلي
سادتي وسادتك؟
هل تصوَّرتَ
أن أُبغض الحياة
وأفرَّ إلى الصحاري
لأن أحلام الصبية
الشبيهة بأزهار الصباح
لم تنضَج جميعًا؟
هنا أجلس، أخلُق بشرًا
على صورتي،
جنسًا يُشبهني
ليتعذَّب ويبكي،
ويتمتَّع ويفرح

ولا يكترث بكَ
مثلي أنا.

إن بروميثيوس، هذا اللص العظيم الذي تقول الأساطير اليونانية إنه سرق النار التي احتفَظ بها الآلهة ليعطيها للبشر، فأمر زيوس أن يُقيَّد بالسلاسل على جبل القوقاز وتنهَش جوارح الطير كبده فلا يحيى ولا يموت، هذا الثائر العظيم الذي تقول عنه الأساطير كذلك إنه كان يخلق بشرًا من الطين وينفخ فيها الروح، يتحدَّث هنا بنفسه، ولكن حديثًا يبدأ متحديًا وينتهي متحديًا. ألا تبدأ القصيدة بأمر يوجهه إلى زيوس؟ ألا تنتهي بلفظة «أنا»؟ ألا يواجه كبير الآلهة ويقف منه موقف العناد والكبرياء؟ ألا تكشف وَحْدته عن قُوَّته؟ صحيحٌ أنه ما زال يخضع لبعض الآلهة التي يخضع لها سكان الأوليمب، وأعني بها القدَر الأزلي (مويرا) والزمن الجبار (خرونوس)، ولكن هذا لا يمنعه من أن يقف وحيدًا غاضبًا محتقرًا! وكأنه رمز أسطوريٌّ للعبقري الذي يعتز بقُدرته على الخلق ويعتقد أن هذه القدرة تُؤهِّله — وهو في الأسطورة نصف إله ومن سلالة العمالقة — لأن يقيس نفسه بالآلهة، لا بل أن يتحدى كبيرهم وجهًا لوجه! وليس هناك ما يفوق ذلك في الإحساس بالقوة والعناد وتضخُّم الذات. لقد كان العبقري الشابُّ يُحِسُّ بذاته وحدها، ولم يكن قد استطاع بعد أن يخرج عن هذه الذات ليرقى معها إلى الاتحاد بالكل؛ ولذلك فقد كان من الضروري أن تأتي قصيدة جانيميد، وهي انطلاقٌ خالص، على أثَر بروميثيوس، لتُوحِّد بين طرَفَي الشعور الديني الكامل. وليس من المستغرب بعد ذلك أن يشعُر جوته في مستقبل حياته بشيء من الضيق كلما ذُكِرَت أمامه قصيدة بروميثيوس أو وقَع عليها بصره، وأن يجمع دائمًا بينها وبين «جانيميد» في كل طبعات أشعاره. وليس بمستبعدٍ أيضًا ما يُقال من أنه لم ينشرها بنفسه، بل نشرها أحد أصدقائه (وهو الفيلسوف ياكوبي) في عام ١٧٨٠م؛ أي بعد تاريخ تأليفها بست سنوات! مهما يكن من شيء فإن المقارنة بين القصيدتَين تفيدنا كثيرًا في فهم هذا الطريق الصاعد الذي يسير عليه جانيميد؛ ذلك أن هذا الطريق سيصبح هو طريق الشاعر نفسه، وستظل القوة الإلهية التي تضُم الذات وتحملها هي هدفه الأكبر والأخير.

لنُقارن الآن بين «جانيميد» وبين قصيدةٍ أخرى تتحدَّث فيها الذات عن فرحتها البريئة بالربيع، وتُعلِن عن سعادتها الفياضة بالحب. إنها قصيدة «أغنية مايو» التي كتَبها جوته في ربيع سنة ١٧٧١م؛ أي قبل كتابة جانيميد بثلاثِ سنوات، لا شك أنها لم تمُرَّ على الشاعر بغير أن تغير من نظرته وإحساسه.

أغنية مايو

ما أجملَ الطبيعة
في روعة الضياء!
كم تسطعُ الشمس!
كم يضحك المرج!
الأزهار تتفتح
من كل فرع
وآلاف الأصوات
من الأغصان.

* * *

والفرح والبهجة
من كل صدر
يا أرض، يا شمس!
يا سعادة يا بهجة!

* * *

يا أيها الحب! يا أيها الحب!
يا حُسنك الذهبي
كسحب الصباح
على ذُرى القمم!

* * *

تُبارك الحقلا
بروعة الفجر،
وتغمُر الدنيا
بالعطر والزهر،
أيتها الفتاة! أيتها الفتاة!
القلب كم يهواك!
يا لنظرة عينَيك
يا لحبك لي!

* * *

كذا تُحب القُبَّرة
الشدو والهواء
والورد في الصباح
روائح السماء.

* * *

أنا الذي يهواك
بدَمِيَ الدافئ،
منحتَني الشباب
والفرح والشجاعة
أغنيةً جديدة
ورقصةً سعيدة،
عيشي على الدوام
سعيدة الحظ
كمثلِ ما تُحبِّينني!

كتب جوته هذه القصيدة في شهر مايو سنة ١٧٧١م، في الفترة التي بدأ فيها يكتشف طريقه ويُحِسُّ أنه وجد كوخه كما كان يقول، وهو طريق القلب وكوخ الوجدان الهادئ العميق. إنه يعترف فيها بذلك الحب السعيد لتلك الفتاة (فريدريكة بريون) التي أسلم لها القلب واستحقَّت من الاحترام بقدر ما استحقت من الحب كما يقول في الكتاب العاشر من ذكريات حياته (شعر وحقيقة). أُحِسُّ بهذا الحب الذي سيظل يرعى حياته كلَّها مهما وجَد من تقلُّبات ومهما عانى من الضنى والعذاب.

ذلك أن نجمًا بزغ له في سماء «زيزنهيم» الريفية، نجم الحب لابنة القسيس الجميلة، ونجمة الشعر الذي يأتي من القلب فتلمَس نغمته العميقة كل القلوب كما ينفُذ رنينه الصادق في كل الأسماع.

هنا يتغنَّى الشاعر بالربيع كما يتغنَّى بالحبيبة. الشعور بالحب يُسعِده، كما يُسعِده الإحساس بأنها تُبادِلُه ذلك الحب. لقد اتحدا معًا وارتفَعا فوق كل شيءٍ، وخرج بهما الحُب من المسار العادي الذي تمضي الحياة فيه رتيبةً مملة. الحب هو الذي انتَزَعَ القلب من هذه الرتابة، فهو يتحرك هنا وهناك في موضوعٍ واحد سابحًا في شعور الحب الذي يُهدهِده.

إنه يتحرك هنا وهناك، لكن لا إلى هدف ولا في اتجاه، كما تسير حياة الناس في كل يوم. ويسقط السؤال: إلى أين؟ ولأجل أي شيء؟ فالحب السعيد ليس في حاجة إلى تبرير. إنه يشعُر بأنه يتهَدهَد في إحساس الكمال كما يُحِسُّ بأن حبه ليس محدودًا بشخص المحبوب، بل إن قلب الوجود كله يتفتح له كمثلِ ما يتفتَّح له قلب الحبيب «في الحب يُحِسُّ الحي بالحي.» كما يقول هيجل في إحدى كتابات شبابه عن الدين، فيُعبِّر بالفكرة عما أحَسَّ به جوته الشاب بقلبه إحساسًا ظاهرًا أو خفيًّا:

والفرح والبهجة
من كل صدر …

ها هي ذي الأزهار تتفتَّح وتندفع من كل فرع، وآلاف الأصوات من كل غصن، ولحن المحبِّين يشارك فيه كل كائنٍ ذي إحساس. إنهم يعرفُون من يُشبِهونهم، ويسكنون إلى من يألفونهم، وهم يريدون كذلك أن يعرفهم هؤلاء الذين يُشبِهونهم ويشعرون بشعورهم. هكذا تُصبح «أغنية مايو» اعترافًا بالحاجة إلى الآخرين، ونداءً شعريًّا يقول لهم:

إنني منكم، عليكم أن تعرفوني كما أعرفكم، بل إنه ينادي بما هو أكثر من ذلك؛ فهو في حبه لم يعُد يعترف بأن هناك شيئًا غريبًا عليه؛ ولذلك فقد راح يُنشِد أغنيته الفرحة للعالم كله، وقد أصبح وطن الحب غير المحدود. هذا الإحساس الذي يُهدهِده، كما يقول في خطابٍ له إلى كاتارينا فابريزيوس، لا يجمع المُحبِّين فحَسْب. إنه يضُم إليهم الطيور، والمروج، والأزهار، والحقل الندي، والشمس والأرض وسُحُب الصباح. لقد تخلص المحب الشاب من كل قيدٍ في اللغة أو في الوجود؛ فهو يُغنِّي في الربيع، والربيع يُغنِّي فيه، والشعور المنبعث من قلبه يتحد مع الشعور المنبعث من كل ما يحيط به؛ فالحب يُبارِكه ويُسعِده مثل سُحُب الصباح على تلك القِمَم العالية ويختلط ما تُحبه النفس بما تراه العين فتتراكم الأبيات بغير اختيار:

والفرح والبهجة
من كل صدر
يا أرض! يا شمس!
يا سعادة! يا متعة!

وتختفي الفوارق التي تُقيمها الملاحظة الموضوعية فيُصبح الشيء المُدرَك إحساسًا نفسيًّا، كما يصبح الإحساس النفسي شيئًا مدركًا؛ فالبهجة شمس، والأرض سعادة، وكلاهما

يمكن أن يحل محل الآخر؛ فليس هنا شيء يخضع للتنسيق والتنظيم. إن العاشق يترنَّح في نشوة الحب من أبعد الأشياء إلى أقربها، ومن أعلاها إلى أدناها، واثقًا من أن الحب لن يتخلى عنه، مطمئنًّا إلى أن العالم كله لن يظهر فيه ما يزعجه؛ لأن حبه الخصب يفيض على كل صغيرٍ وكبير فيه، ويظل يطوف على هذه الحال من الأرض إلى السماء، ومن الحقل الندِيِّ إلى ذُرى القمم، ومن الزهور إلى سُحُب الصباح حتى يعرف باليقين ما خامره بالإحساس، أعني أن قلبه قد صار قطعةً من قلب الوجود الشامل الجميل.

كان لا بد للشاعر من أجل ذلك أن تختلف نظرته إلى الطبيعة؛ فهو لا يضع مشاهدَ منها واحدًا إلى جانب الآخر، بل تُصبح الطبيعة كلها وجدانًا باطنًا كما يصبح الوجدان الباطن «طبيعة»؛ فالسحب، والأغصان، والأزهار تصبح جزءًا حقيقيًّا من شعور الإنسان، أو تصبح مشاعر من مشاعره.

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

إنما المهم أن الشاعر لا يملك إلا أن يقول إن قلبي هو قلب الوجود أو إن قلب الوجود هو قلبي. ولعل هذه التجربة هي الأصل والمنبع في كل شعره وفكره، بل هي الأصل والأساس الذي يقوم عليه ما يُسمِّيه النقاد والمؤرخون بـ «عصر جوته»، واللحن الأساسي الذي يعزف على الدوام مُتنوعاتٍ منه.

ومع ذلك فإن وصفنا لهذا الشعر بأنه «باطني» لا يصدُق على هذه القصيدة وحدها بل يصدُق على شعر جوته كله. إن الأزهار تبزغ من كل فرع، وآلاف الأصوات تتردد من كل غصن، والفرح والبهجة من كل صدر. الحب يطل من عين الفتاة، والحياة الباطنة في أعماق النبات والحيوان والإنسان تسيل وتتدفق، والقلب العاشق يُحسُّ بدبيب الحياة في كل حي، سواء أكان يزدهر فوق الأرض أم ينبض في جوفها.

لنذكُر هنا تلك الليلة التي وصفَها جوته في مذكرات حياته (شعر وحقيقة، الكتاب السابع عشر) في فترة من فترات حبه السعيد مع «ليلى»: «كانت حالةً من تلك الحالات التي تقول عنها الآية المقدسة: «أنا نائم، ولكن قلبي سهران.» الساعات المشرقة كانت شبيهة بالساعات المعتمة، ضوء النهار لم يستطع أن يطغى على نور الحب، والليل جعلَته العاطفة الناصعة نهارًا باهر الضياء.»

كنا قد قمنا بنزهة في المنطقة الفضاء تحت سماءٍ صافية النجوم، وبعد أن صحِبتُها هي ورفاقها كلًّا إلى باب بيته، ثم ودَّعتُها أخيرًا أحسستُ بقلة الرغبة في النوم حتى إنني لم

أتردد في القيام بنزهةٍ أخرى، وسِرتُ على الطريق الريفي المؤدي إلى فرانكفورت تُراودني الرغبة في الاستسلام لأفكاري وآمالي، وجلستُ على أريكة، يُحيط بي هدوء الليل الشامل وترتفع فوقي سماءٌ ساطعة النجوم، ويُخالجني الإحساس بأنني أنتمي إليها كما أنتمي لنفسي.

بدا لي كأنني أُلاحظ صوتًا من الصعب تفسيره قريبًا مني كل القرب، لم يكن صوتَ حفيفِ شجر ولا خريرِ ماء، وأمعنتُ في الانتباه فاكتشفتُ أنه صوتٌ يأتي من باطن الأرض، ويصدُر عن دبيبِ حيواناتٍ صغيرة، ربما كانت قنافد أو خنافس، أو ما يمكن أن يقوم بهذا النشاط في مثل تلك الساعة.

سِرتُ بعد ذلك في اتجاه المدينة وبلغتُ جبل رودر حيث تعرفتُ على الدرجات الصاعدة إلى بساتين الكروم من مظهرها الجيري الأبيض. صَعِدتُ إلى هناك، وجلستُ على الأرض ورحتُ في النوم. ويضيف جوته قائلًا: إن النفوس المحبة ستَتلقَّى هذا الحادث بالسرور والارتياح.

ويعود الشاعر إلى مثل هذه الحادثة بعد سنواتٍ طويلة في روايته «الأنساب المختارة» حين يصف واحدًا من أشد المحبين عذابًا في أدبه ويقول على لسان بطلها إدوارد: «قال لنفسه إن الجدران والأقفال تفصل الآن بيننا، ولكن قلوبنا لا يفرق بينها شيء. لو أنها وقفت أمامي لألقت نفسها بين ذراعَيَّ ولألقيت نفسي بين ذراعَيها، وأي يقينٍ أحتاج إليه بعد هذا اليقين! كان كل شيء ساكنًا من حوله، لم تتحرك نسمةٌ واحدة، وبلغ السكون حدًّا جعله يسمع دبيب الكائنات الحية الصغيرة تحت الأرض، تلك الكائنات التي يستوي عندها الليل والنهار.»

أعماق الحياة الخفية تعلن عن نفسها للقلب الذي لا ينام، حين يغفُل عنها النائمون وتصمُّ آذان الغارقين في مشاغل الحياة وضجيج النهار، وتُصبح الكائنات الصغيرة الدائبة النشاط رمزًا للحياة الباطنة، النائية عن رتابة التعوُّد المألوف. وإذا كان الإنسان يخضع للزمن المتغير فيتعب ويشيخ، فإن قُدرته على الإنصات لقوَّة الخلق الأزلية، والاستماع لما يتحرك تحت الأرض أو يهمس في أعماق القلب، هي ضمان استمرار الحياة التي لا تفنَى ولا تنفَد. وهل هناك شيء يوحي للإنسان بمعنى الخلود مثل احساسه بأن القوة التي تكمُن في قلبه أو في قلب الكائنات قوةٌ واحدة؟ لقد ذاق العاشق الوحيد هذه السعادة النادرة في ليلةٍ لا تتكرر في عمر الزمان. إنه سيعود حتمًا إلى مشاغل الحياة وضجيج النهار، ولكن طعم هذه اللحظة لن يفارقه ما عاش، وسوف يُمكِنه بعد ذلك أن يمسك بالقلم ليكتب

«أغنية مايو» كما يكتب غيرها من الأشعار، دون أن يفارق ذلك الجو الباطني الذي احتواه، وستُعلن هذه الحياة الباطنة عن نفسها في كل مرة فجأةً وعلى غير انتظار، على نحو، تتفتح اللوزة أو قل على نحوٍ ما تتفجر، وسينعكس هذا على اللغة كما يبدو في «أغنية مايو» فتصبح لغةً مفاجئة، تكتفي بأقل قدْرٍ ممكن من الروابط النحوية والعروضية، لا بل تكاد تستغنى عن فعل يكون، لتنتهي كما بدأَت في نشوة المفاجأة السعيدة؛ ذلك لأن الفرحة المفاجئة لا تعرف التمهُّل ولا التطور البطيء، ولأن كل لحظةٍ فيها قمةُ شعور وحماس، وكل إيقاع صورة عالمٍ كامل وحاضرٍ ومباشر.

ومع ذلك فلا ينبغي أن نبالغ في التحمُّس لهذه القصيدة المُبكِّرة من شعر جوته أو نستخرج منها أكثر مما فيها؛ فلعل سحرها أن يكون كامنًا في عدم إدراك الشاعر تمام الإدراك لمدى قدرته على الخلق والإبداع. لقد لمس سِر الشعر المباشر الذي يصدُر عن الباطن وينبعث من الأعماق وراح يُسعِد نفسه ويُسعِد حبيبته بهذه الأبيات التي وُفِّق إليها، في ثقةٍ وبراءةٍ أشبه ببراءة الأطفال. إنه ينقل إليها قطعة من الحياة في الفردوس دون أن يُثقلَها بأفكار تدور حول الله أو الخلق أو الأسرار، وسيمتلئ شعره بعد ذلك — البدايات أعلنَت عن نفسها بالفعل في قصيدة جانيميد! — بالأفكار والتأملات ولكنها لن تضُره في شيء؛ ذلك أنه سيكون قد عَرفَ طريقه الذي سينفرد به وسيظل يُميِّزه عن شعراء لغته وعصره، وسيكون قد اهتدى إلى كوخه الذي طال به التجوال (وما أكثر قصائده في هذه الفترة المُبكِّرة من حياته عن المُتجوِّلين في الليل والعاصفة والأمطار!) حتى عثَر عليه واطمأن إلى السكن فيه؛ إنه طريق القلب الهادئ الهامس الرقيق، و«كوخ» الروح التي تتعذَّب ما تتعذَّب ثم تخلُد إلى هذا الملجأ الساكن العميق![1]

[1] راجع الكتاب السابق لإميل اشتايجر، جوته، المجلد الأول، من ص٥٢ إلى ٨٤ الذي استفدتُ منه في شرح القصيدة.

صمت جوته

من الناس نتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت.

بلوتارك

(من مقالته عن الهذر، الفصل الثامن، ضمن رسالة في الأخلاق.)

«في المشاركة وحدها تكمن السعادة الحقة.»[1]

كلمة قالها جوته في شيخوخته، وهل هناك من هو أحقُّ منه بقولها، وقد كانت حياته الخصبة الطويلة التي قاربت على قرنٍ من الزمان شاهِدَ صدقٍ عليها؟ فكيف إذن نستطيع أن نُحدِّث عن صمته؟ بل كيف نذهب إلى أنه كان من أعظم الصامتين في هذه الدنيا؟

الرجل الذي استطاع أن يقول عن نفسه في شبابه إنه «حبيب الآلهة»، وأن يكتب إلى أمه قائلًا إن الآلهة لم تترك نعمةً لم تنعم بها عليه، كيف يجد اليأس من كل شيء والضيق بكل إنسان طريقهما إلى نفسه؟ القلب الذي تفتَّح لكل التجارب، كيف استطاع أن يحجُب سره وراء ألف ستار؟ والعين التي لم تشبع من مشاهدة هذا العالم — وكأنها عينُ إغريقيٍّ وُلِد في العصر الحديث في بلاد الشمال كما يقول شيللر في خطابه الشهير إلى جوته بمناسبة عيد ميلاده — كيف حدث لها أن تُغمِض الجفون لكيلا ترى شيئًا؟ وهذه الحياة التي اتجهَت بكلِّ ما فيها من حماس إلى الواقع على اختلاف مظاهره وأشكاله، تريد أن تغترف

[1] من رسالة له إلى سارة فون جروتهاوس في ٢٣ أبريل سنة ١٨١٤م.

من كل نبع، وتُفتِّش عن كل كنز، وتتحسَّس بالعين واليد كل ما على الأرض من معدنٍ أو حَجرٍ أو نبات، وأن تعرف مع ذلك حدودها فلا تتعدَّاها، وتبقى على إجلالها لحقيقة الوجود وخشوعها أمام عظمته، كيف ننتظر من هذه الحياة أن تُقيم من حولها سورًا لا تتطفل إلى ما وراءه عينُ بشر، وتضِن بالتعبير عن ذاتها الحقيقية فلا تنطق بكلمةٍ واحدة، وتُغلِّف مركز وجودها بالسر والصمت والخفاء؟

ليس معنى هذا أن العجوز الذي صقلَته التجارب، وزيَّن رأسَه تاجُ الحكمة هو وحده الذي عرف الصمت أو لجأ إليه كما يلجأ الإنسان إلى كلمته الأخيرة. إن الشباب الغارق في نشوة المجد والشهرة — ولم يكَد يبلُغ السابعة والعشرين — المنهمك في حياة البلاط في أول عهده في «فيمار»، بكلِّ ما فيها من مُتَع ومغامرات، ومن سخفٍ ورسميات، يمتدح حياة الصمت ويجد فيها صورةً من صور الوجود التي تعوَّد عليها وعاش فيها: «إنني أعيش دائمًا في العالم المجنون، منطويًا على نفسي انطواءً شديدًا.»[٢] و«لن يستطيع مسافر أن يحكي لك شيئًا عن ظروفي الحقيقية، بل لن يستطيع ذلك أحدٌ ممن يسكنون معي، لقد صمَّمتُ تصميمًا أكيدًا على ألا أُنصِت لشيءٍ مما يُقال عني.»[٣] إنه لا يكتفي، كما يقول في رسالةٍ له إلى حبيبته المشهورة شارلوته فون شتاين في عام ١٧٧٨م، بـ «تحصين القلعة» التي يحرسُها منذ زمنٍ بعيد، بل يبدأ في تحصينِ «مدينة نفسه»: «إن الآلهة تحفظ عليَّ الاتزان والصفاء على أكمل وجه، ولكن زهرة الثقة، والصراحة، والحب المتفاني تذبُل يومًا بعد يوم. من قبلُ كانت نفسي كمدينةٍ تحيط بها أسوارٌ منخفضة، ومن خلفها قلعةٌ على الجبل. الحصن قمتُ على حراسته، والمدينة تركتُها في السلام والحرب بغير سلاح، لكنني بدأتُ الآن في تحصينها.»[٤] ويعود بعد عشرين عامًا فيلتقط هذه الصورة في رسالة له إلى صديقه شيللر: «الأسوار التي أحطتُ بها وجودي ينبغي أن تُرفع الآن عدة أقدام.»[٥] قد تبدو هذه العبارة من رجل في الخمسين من عمره أمرًا لا يثير العجب، ولكن التعبير المتصل عن الصمت على مدى عشرات السنين يجعلنا نرى جوته الشاعر الإنسان في ضوءٍ جديد.

---

[٢] إلى ج. هـ. ميرك، في ٥ يناير ١٧٧٧م.

[٣] إلى تسمرمان، ٦ مارس ١٧٧٦م.

[٤] من رسالة إليها من برلين، بتاريخ ١٧ مايو ١٧٧٨م.

[٥] بتاريخ ٢٧ يوليو ١٧٩٩م.

يقول في رسالةٍ له إلى صديقه لافاتر: «لقد باركني الله سرًّا وغمَرني بنعمه الوافرة؛ ذلك لأن قدَري مستور عن الناس تمامًا، فليس في إمكانهم أن يَرَوا منه شيئًا أو يسمعوا عنه شيئًا.»[٦]

وفي رسالةٍ أخرى إلى فون كنيبل: «إنني أظل في صميمِ خطَطي ومقاصدي ومشروعاتي مخلصًا مع نفسي على نحوٍ تحيط به الأسرار، وهكذا أعود فأَعقِد خيوط حياتي الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والشعرية في عقدةٍ خفية.»[٧] هذا المقصد الذي ينبُع من صميم طبيعته، يجعله يجتهد في أن «يُخفي وجوده وأفعاله وكتاباته عن الناس.»[٨] ويقتنع اقتناعًا لا شك فيه بأن الإنسان يسير في هذا العالم مجهولًا لا يعرف من أين جاء ولا إلى أين يسير، فيحرص بقَدْر استطاعته على أن يُخفي اسمه عن الناس في أسفاره القريبة والبعيدة:[٩] «لهذا فسوف أُوثِر دائمًا في حديثي مع الغرباء ومن لا أعرفهم معرفةً كاملة أن اختار الموضوع الذي لا أهميةَ له أو التعبير الذي لا يدُل على شيء، وأن أضَع نفسي بذلك، إن جاز هذا القول، بين ذاتي وبين المظهر الذي يبدو مني.»[١٠] وبينما يستعد بلاط-فيمار ليحتفل بعيد ميلاده السبعين بتمثيل مسرحيته الشهيرة «جوتس فون برلشنجن» نجده يهرب بنفسه بعيدًا عن هذا الاحتفال ويكتب إلى ولده الوحيد فيقول: «لقد عُرِف عني من زمنٍ بعيد كما صرَّحتُ أكثر من مرة بأنني أَنفِر في الوقت الحاضر أشدَّ النفور من كل اتصالٍ شخصي. نبه إلى هذا في أدب ولطف».[١١]

وتُفاجئه أزمة الصمت فيُخرِس الكلمات التي تكاد تنطلق من بين شفتَيه: «أمضيتُ المساء في ملء صفحاتٍ عديدةٍ أَصِف فيها حالتي، وفي صباح اليوم، حين جاء الرسول يُريد أن يأخذها، لم تُطاوِعني نفسي على إرسالها معه. إن أعباءنا الخفية وضعفَنا المستتر، وأحزانَنا الساكنة لا تبدو على الورق في مظهرٍ يسُر الخاطر.»[١٢] وهو يكتُب قبل ذلك بعامٍ

---

[٦] إلى لافاتر، في ٨ أكتوبر ١٧٧٩م.

[٧] إلى فون كنيبل، في ٢١ نوفمبر ١٧٨٢م.

[٨] من رسالة إلى شيللر، بتاريخ ٩ يوليو ١٧٩٦م.

[٩] من رسالة إلى ي. هـ. ماتر.

[١٠] إلى شيللر، في ٩ يوليو ١٧٩٦م.

[١١] إلى ابنه أوجست، في ١٨ أكتوبر ١٨١٩م.

[١٢] كما يقول في رسالة إلى صديقه وولي نعمته الأمير كارل أوجست، في ٧ مايو ١٨١٠م.

إلى الناشر كوتا — وكان الأَمرُ يتعلَّق برأيه في مسألةِ حريةِ الصحافة في النمسا: «كنتُ قد أعدَدتُ بالفعل مذكرةً تمهيدية، وأبديتُ موافقَتي على المُقدِّمة وعلى القضية حين مدَّ شيطانٌ يده، لحُسن الحظ أو لسوئه، فأمسَكَ بكُمِّي ونفَث فيَّ الشك في أن الوقت المناسب لم يحِن بعدُ للتدخُّل في الشئون العامة، وأوحى إليَّ أن الإنسان إنما يحيا حياةً طيبة، حين يحيا في الخفاء.»[١٣]

هنا، كما يقول جوته، مفتاح الكثير من ألغاز حياته. حدث له قبل وفاته بعشرين عامًا أن قدَّمتَ له الأميرة سولمز-براونفلز نقشًا عجيبًا «يصلُح لأن يُوضع على قبره»، قالت فيه فيما قالته إن حاجته إلى النفاذ إلى صميم جوهر الناس والأشياء تفوق بكثيرٍ حاجتَه إلى التعبير عن أفكاره تعبيرًا شعريًّا. ورد جوته وقد أدهشَه هذا القولُ وتبيَّن له مبلغُ صوابه: «وتستطيع صاحبة السمو أن تضيف: كما تفوقُ حاجته إلى التعبير عن نفسه بالحديث والرواية والتعليم والسلوك. بذلك تحصُلين على مفتاح الكثير مما لا بد قد أشكَل على الناس فهمُه من شخصيتي وحياتي.»[١٤] وهو قد كتب قبل ذلك باثنَي عشر عامًا إلى شيللر يقول: إنه قد حُرم من موهبة التأثير على الناس عن طريق التعليم.[١٥]

كان جوته يرى كأنه «قوقعةٌ سحريةٌ طافيةٌ على الأمواج العجيبة.»[١٦] وينظُر إلى نفسه كما لو كان مُترهبًا وحيدًا، «يُنصِت من صومعَته إلى صوت البحر الهائج.»[١٧] لقد تعلَّم هذه الحقيقة التي لا يبرح يرددها «إننا وأشباهَنا لا نزدهر إلا في السكون.»[١٨]

وتزداد به الوَحْدة قبل موته بعامَين فيقول لصديقه تسلتر إنه إنسانٌ وحيد، يُشبِه الساحر مرلين الذي تتحدَّث عنه الأسطورة ويُخرج من رِمْسِه المضيء بين الحين والحين صدًى هادئًا متقطعًا يُسمَع من قريب ومن بعيد[١٩] «خير ما في الوجود هو السكون العميق.»

---

[١٣] في أول أكتوبر ١٨٠٩م.

[١٤] في ٣ يناير ١٨١٢م.

[١٥] في ١٢ أغسطس ١٧٩٧م.

[١٦] كما يقول في إحدى رسائله المتأخرة إلى شارلوته فون شتاين، في ٨ مارس ١٨٠٨م.

[١٧] كما يختم إحدى رسائله إلى زوليس بون ساريه، في ١٦ يوليو ١٨٢٠م.

[١٨] من رسالة له إلى فوجنت، في ٢٧ فبراير ١٨١٦م.

[١٩] في ١٤ ديسمبر ١٨٣٠م.

تلك هي الحكمة التي يبدو كأن جوته يضع فيها سِرَّ وجوده كله، حتى إنه لم يجد من يبُثُّه إياها خيرًا من مُذكِّراته الشخصية: «خيرُ ما في الوجود هو السكون العميق الذي أحيا فيه بعيدًا عن العالم وأنمو وأكسب ما لا يستطيع أن ينتزعه مني بالسيف والنار.»[٢٠]

من يُحب الصمت والخفاء هذا الحب يُصبِح الصمت عادةً لديه: «إنني أعيش في وحدة واغتراب عن العالم كله، يجعلني أخرس كالسمكة.»[٢١] إنه يكتب من روما وهو في رحلته الإيطالية الشهيرة إلى شارلوته فون شتاين فيقول: «إن من يتعود على الصمت يصمت.»[٢٢] هذا الصمت الذي أصبح عادةً يستطيبها ويمتدحها يُذكِّرنا بحادثة يرويها للأمير كارل أوجست عن «المعركة في فرنسا»؛ فقد حدث له أنه لم يستطع، أثناء الانسحاب من فرنسا، أن يتمالك نفسه حول إحدى الموائد المستديرة من الحديث عن الماضي، وأن يشكُو من كارثة الحرب المحقَّقة وما أعقبها من بؤس وتعاسة، فقد نهض جاره، وكان جنرالًا في الجيش، فوجه إليه الكلام في «صورة لا غبار عليها، وإن كانت مؤكَّدة.» ودعاه إن صح هذا القول إلى «النظام»؛ عندئذٍ نجد جوته يقول: «فأثنيت في السر على نفسي لأنني لم أقطع الصمت المعتاد على الفور.» هذا الصمت المحمود الذي يُعبِّر عنه وهو في الأربعين من عمره — كان ذلك في عام ١٧٨٤م[٢٣] — يعود فيذكُره بعد أن بلغ الخامسة والسبعين: «لقد أقلعتُ عن الكلام عما يسميه الناس بالحِكَم والأمثال، حتى إنها لم تعُد تخطُر لي على بال في محادثاتي التي تدور بين أربعة أعيُن، ولم تعُد تعاودني في المجتمعات الودية الكبيرة أبدًا.»[٢٤] وحين بدأت الحبيبة شارلوته فون شتاين تُدير ظهرها للعاشق الهارب من مجتمع البلاط في فيمار، ومن أرض الشمال الجادَّة المعتمة إلى أرض النور والجمال والروح الكلاسيكية العريقة، نجده يكتب إليها من روما قائلًا: «لم تصلني حتى الآن رسالةٌ واحدة منك، حتى ليغالبني الظن بأنك تتعمَّدين الصمت، أريد أن أحتمل هذا أيضًا وأن أفكِّر بيني وبين نفسي: لقد ضربتُ أنا المثل على ذلك، لقد علَّمتُها كيف تصمت.»[٢٥]

---

[٢٠] من مذكراته الشخصية، بتاريخ ١٣ مايو ١٧٨٠م.

[٢١] من رسالة إلى ف. هـ. ياكوبي، في ١٤ أبريل ١٧٨٦م.

[٢٢] في عشرين ديسمبر ١٧٨٦م.

[٢٣] إلى الأمير كارل أوجست، في ٢٦ ديسمبر ١٧٨٤م.

[٢٤] من رسالة إلى ل. ف. شولتس، في ٣ يونيو ١٨٢٤م.

[٢٥] من رسالة إليها، بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٧٨٦م.

هنا يُطِل علينا وجهٌ آخر من وجوه الصمت عند جوته، ملامحه عابسة، مُتعَبة، شقية؛ هذا الصمت الكئيب المقدور الذي يرزَح بثقله على النفس كأنه لعنةٌ من لعنات الآلهة قد صَحِب وجوده كله من شبابه إلى شيخوخته، كأنه ظلُّه الذي لا يفارقه. إنه يُلِمُّ به من حين إلى حين فيقطع ما بينه وبين الناس، ويردُّه إلى ذاته الوحيدة المغلقة على يأسها، ويُدهش الأصدقاء الذين يفتقدون فيه الحكيم النهِم إلى كل تجربة، المتفتح لكل جديد، الذي جعل شعاره في الحياة أن «يفعل»، حتى أصبح «الفعل» عنوان حياته وعبقريته. وقد يمتد به هذا الصمت الإلهي الأليم فيفيض القلق بأقرب أصدقائه إلى قلبه، تسلتر، ويقول له مشفقًا عليه: «إنني أتصوَّرك الآن وقد عاودك داؤك القديم، وحيدًا، غارقًا في أحزانك، تُهلِك نفسك بنفسك.»[٢٦]

هذا الصمت الذي يتحدَّث عنه الصديق في قلق وإشفاق، ينِمُّ عن وجدانٍ مُعتمٍ مُنهارٍ تكاد تَتقطَّع الأسباب بينه وبين الله والعالم.

إنه يكشف عن الوَحْدة والمرارة في قلب الحكيم الذي عَزفَت نفسه عن كل شيء. ها هو ذا يكتب قبل موته بشهورٍ قليلة إلى صديقه تسلتر[٢٧] «كثيرًا ما تحدوني الرغبة في تدوين النتائج الغريبة لفكرٍ ساكنٍ وحيد، ثم أعود فأنصرف عن رغبتي، فلينظر في آخر الأمر كلُّ إنسان بنفسه، حين يدخل في علاقة مع غيره، أن يلتمس المعقول فلا يستغني عنه.» إنه لا يضيق بالكلام فحسب، بل إن يده لتَنفِر من أن تمسك بالقلم، وهو الذي عَبَّر قبل ذلك بعشر سنوات عن المفارقة الكامنة في وجود الكاتب الصامت في هذه العبارة الجميلة: «هذا إذن هو أشدُّ ما يثير النفس في حياة الكاتب التي تكتنفها فيما عدا ذلك الشكوك، وهو أن يُقابل أصدقاءه بالصمت بينما يستعد في نفس الوقت ليشترك معهم في حديثٍ مستفيضٍ يمتد إلى جهات العالم كلها.»[٢٨]

العارف لا يتكلم. هذه الكلمة المأثورة عن الحكيم الصيني «لاوتسي» تُعبِّر عن حياةٍ يُريد صاحبها أن يقضيها بـ «غير ضجيج»[٢٩] بين التفكير والتأمل: «إنني واحدٌ من أولئك الذين

[٢٦] من تسلتر إلى جوته، ٢١–٢٣ أبريل ١٨٠٦م.

[٢٧] في أول يونيو ١٨٣١م.

[٢٨] من رسالة إلى تسلتر، في ١٨ فبراير ١٨٢١م.

[٢٩] إلى شارلوته فون شتاين، في أول ديسمبر ١٨٠٧م.

يَودُّون أن يعيشوا في هدوء وألا يستثيروا الشعب.»[٣٠] و«حين ألمس لديَّ الرغبة في الحديث عن كشفٍ نهائي يبدو كأن صورته تتشكَّل في نفسي، فإنني أُحِسُّ عندئذٍ كما لو كنت أجد متعةً متزايدة في التأمل لنفسي، كما أُحِسُّ أن متعة التأمل من أجل الآخرين تتضاءل عندي شيئًا فشيئًا. إن الناس يعبثون بألغاز الحياة ويضيقون بها، وقليلٌ منهم من يهتم بإيجاد حل لها. ولما كانوا جميعًا محقِّين في ذلك، فإن على الإنسان ألا يحاول تضليلهم.»[٣١] ثم يعود فيُكرِّر هذا المعنى في حديثٍ له مع تسلتر قبل موته بشهر ونصف حين يقول:

«كلما وجَدَت الجماهير في الألفاظ والعبارات الطنانة متعةً تُشبِعها، كان على الإنسان ألا يعمل على تضليلها.»[٣٢]

قد يلمس القارئ في هاتين العبارتَين أثرًا للكبرياء والانطواء اللذين يلازمان الحكمة والحكماء في كل زمان، وقد يشتم فيها رائحة الاحتقار للجماهير حين تسير معصوبة العقل والعينَين وراء حنجرةٍ عالية. وليس في استطاعة أحد أن ينكر هذا، فكم أعلن جوته سخطه على الجماهير حين تفلِت من كل زمام، وتُحاول بالعنف والدم والصراخ أن تُحطِّم كل نظام (وموقفه الحذر المستريب من أحداث الثورة الفرنسية مثلٌ مشهورٌ على هذا)، ولكنه كان يعتقد دائمًا أن مثل هذه الفوضى ليست إلا عرضًا من شأنه أن يزول، لكي تتكامل «دائرة» النظام والتجانُس الكوني من جديد. وليس في استطاعة أحد أن ينكر في مقابل هذا أن جوته — كما صرَّح عدة مراتٍ في أحاديثه مع أكرمان — قد وهَب حياته كلها لتربية الشعب، وتهذيبه، وإبعاده عن الجمود وضيق الأفق. ومن الظلم بالطبع أن نُفسِّر صمته الجليل بأنه تعالٍ على الجماهير، كما أن من الظلم أيضًا أن نتطفل بالتفسير أو بغير التفسير على هذا الصمت المقدَّس الذي لا يستغني عنه فنان. وكم رحَّب جوته بأن يرتفع صوتٌ في وجه التصفيق والهُتاف الذي كثيرًا ما يبذله الجنس البشري لأفعالٍ وأحداثٍ تؤدي به إلى الدمار![٣٣]

---

[٣٠] إلى ف. هـ. باكوبي، في ١٠ مايو ١٨١٢م.

[٣١] إلى شيللر، في ١٢ يوليو ١٨٠١م.

[٣٢] الحديث في ٤ فبراير ١٨٣٢م.

[٣٣] إلى يوهان فون موللر، في ٢٦ يوليو ١٧٨٦م.

لم يُغفِل جوته من حسابه أن الجمهور سيُسيء فهمه، وهذا بالفعل ما حدث له في أواخر حياته؛ ومن ثَمَّ كانت هذه النغمة الساخرة الممتزجة بالمرارة في حديثه عنه، أو بالأحرى في امتناعه عن هذا الحديث: «لو لم يكن لديَّ شيء أقوله إلا ما يُعجِب الناس لآثَرتُ الصمت المطبق!»[٣٤] «لا ينبغي على الإنسان أن يترخَّص مع الشعب.»[٣٥] ليس هناك إذن سبيلٌ للأخذ والردِّ بين الكاتب والجمهور، فالكاتب يعرف، ولا بد له أن يعرف خيرًا منه ما ينفعه مما يضره: «ينبغي علينا في الحقيقة أن نعرف بوجهٍ عامٍّ ما يصلُح للشعب خيرًا مما يعرف هو نفسه. إن من حق السكان في مدينةٍ من المدن أن يطالبوا بأن تسيل الينابيع وبأن يكون لديهم من الماء ما يكفيهم، أما من أين يلتمسون هذا الماء فأمرٌ يتعلق بصانع المواسير وحده. إن الجمهور السادر في غياهبه لا ينفك عن المطالبة بالماء بعد الماء، ولا يبرح يستبشع في الغالب أسخى الينابيع. علينا أن نتركَ ذلكَ على حاله، وأن نَتذرَّع بالسكوت ونهتدي في أفعالنا بما نقتنع به.»[٣٦]

كان هذا الصمت في بعض الأحيان مجرد قناعٍ يحاول به جوته أن يحمي نفسه تارة من غرور رجال الدين وتحذلُقهم، وتارةً أخرى من لغو الجمهور فيما يعرف وما لا يعرف.

ولكنه كان كذلك في أحيان أخرى ذلك الصمت المُوحِش الذي يُقيم بينه وبين أحبَّائه وأقرب أصدقائه إليه جدارًا كثيفًا، ويجعله يضِنُّ عليهم حتى بالإشارة إلى ما يتوصَّل إليه من حقائق القلب والوجود.

وليس من قبيل المصادفة أن يُوصي قبل موته بأن يُختَم بالشمع على المشاهد الأخيرة من الجزء الثاني من قصيدته الكونية الكبرى «فاوست»، وبألا ترى المخطوطةَ عينٌ حتى يُوارى التراب. وكان أن حُرم معاصروه من أن يرفعوا عيونهم بالدهشة أو السؤال لينتظروا الجواب من بين شَفتَي الشاعر الحكيم على ألغاز هذه الأبيات المُتصوِّفة العميقة التي لم تزل تحير الناس في تفسيرها جيلًا بعد جيل. ومن العجيب أن نجد الرجل الذي لم يبلُغ أحدٌ من التمكُّن من اللغة مثل ما بلغ يتحدث عن قصور اللغة وعجزها عن التعبيرِ عما يريد. وما

[٣٤] إلى س. ل. ف. شولتس.

[٣٥] إلى شيللر، في ٧ نوفمبر سنة ١٧٩٨م.

[٣٦] إلى إيشئتت، في ٢٣ يناير ١٨٠٥م.

أكثَر ما وقفَت اللغة حائلًا بينه وبين الكلام عما كان في استطاعته وما كان ينبغي عليه أن يقوله:[٣٧] «إن أفضل الآراء التي نقتنع بها لا يمكن التعبيرُ عنها بالكلمة. إن اللغة لم تُعَدَّ لكل شيء.» كما يقول قبل موته بأسبوع واحد للجراف فون شترنبرج.

إن تجربة التعبير عن «انعكاسات العالم الخارجي المحيط به على عالمه الداخلي.»[٣٨] على هذا الحَرَم الذي لا يصحُّ أن تطأه قدم، تجعلُه يلزم الصمت. إنه يعلم الآن تمام العلم أن عليه أن يُحيط نفسه بـ «دائرةٍ سحرية» وأنه لا يستطيع أن يعمل إلا في ظل الوحدة المطلقة، وأن الكلام ليس هو وحده الذي «يُجفِّف ينابيعه الشعرية.»[٣٩] بل إن مجرد وجود من يُعزُّهم ويُقدِّرهم في بيته يُحدِث هذا الأثر. وخيرُ ما علَّمَتْه التجربة، كلَّما صادفَته الصعوبات فعجز عن السيطرة على مادةِ عملٍ من أعماله الفنية، أن ينتظر في سكون، وأن يُحاول بقَدْر طاقته ألا يكترث بالجمهور.[٤٠]

من المؤرخين والنقَّاد من لم يستطع إلى اليوم أن يغفر لجوته حرصه على البعد عن الجمهور، وانعزاله عما يجري حوله من أحداث العالم. إنه يحكي عن نفسه أنه كان يتعمَّد، كلما تَهدَّد العالمَ السياسي خطرٌ داهم، أن ينأى بنفسه عنه ويستغرق في درسٍ جادٍّ عميق. وبينما كانت معركة ليبزج الحاسمة في عام ١٨١٣م على الأبواب كان هو مُنكبًّا على دراسة تاريخ دولة الصين دراسةً جادَّة![٤١] بل إن قراءة الصحف اليومية أصبحَت تشُقُّ عليه: «أنت ترى — والكلام لصديقه تسلتر — أنني لستُ في حاجةٍ إلى أن أشغَل نفسي بالصحُف اليومية، فإن الرموز المتناهية في الكمال تتحدَّث أمام عيني.»[٤٢]

إنه يتحدَّث هنا عن مشهد الأشجار التي يقطَعها الفلاحون في الغابة ويتركونها تطفو على النهر! إنه لا يريد أن يعرف شيئًا ولا أن يسمع شيئًا عن ضجيج المجانين الذي ينبعث من الصحف اليومية والذي يُحِسُّ عند سماعه إحساس من «يتعلَّم أن ينام في الطاحونة.»[٤٣]

---

[٣٧] كما يقول في رسالة له إلى شولتس، في ١١ مارس ١٨١٦م.

[٣٨] إلى ك. ف. فور رينهارد، في ٢١ أغسطس ١٧٧٤م.

[٣٩] كما كتبه إلى الأمير كارل أوجست من روما، في ٨ ديسمبر ١٧٧٨م.

[٤٠] إلى فون كنيبل، في ١٦ يوليو ١٧٩٨م.

[٤١] كما كتَب في مُذكِّراته «الأيام والسنين» عن عام ١٨١٣م.

[٤٢] في ١٩ مارس ١٨١٨م.

[٤٣] في ٣١ ديسمبر ١٨١٧م.

بل أنه ليُؤثِر أقربَ أصدقائه إلى نفسه (تسلتر) ليُسِر إليه النبأ المدهش: «لقد أقلعتُ، بعد قرارٍ حازم سريع، عن قراءة الصحف إقلاعًا تامًّا!»[٤٤]

قد نتسرع فنقول: هروب من الزمن! ولكن علينا أولًا أن نتفق على مفهوم الزمن عند شاعرٍ عظيم يعرف عن نفسه أنه يخلُق لكل زمنٍ كما يعرف أن الشاعر الحق لا يُقيِّده زمان. ومهما اختلفنا في تحديد هذه الكلمة، فإن علينا ألا ننسى أن جوته لم يكن يهمُّه أن يكتب لزمنه ولا أن يُرضي معاصريه على حساب الحقيقة الخالدة. ولا يتعارض هذا مع ما كتبه إلى فريدريش شليجل[٤٥] حيث يقول: «إنني أُحب من كل قلبي أن أعيش في الزمن، ولكنني لا أعرف كيف أُعبِّر عنه التعبير الصحيح إذا ما عشتُ معه؛ لذلك ينذُر أن تجدَني في تلك الكتابات التي أتناول فيها العصر الحاضر، بل قد لا تجدُني على الإطلاق.»[٤٦] ولا مع ما يقوله لشيللر: «إن الفرح والبهجة والمشاركة في كل شيء هي وحدها الشيء الحقيقي وهي التي تُنتِج الحقيقة، كل ما عدا ذلك فهو فاسدٌ أو مفسدٌ فحَسْب.»[٤٧]

ليس هناك إذن اغفالٌ للزمن (وكيف يُغفِل الإنسان الزمن الذي يعيش فيه وهو سواءٌ قبِلَه أو رفَضَه وسواءٌ شاء أو لم يشأ إنما يُعبِّر عنه بالضرورة سلبًا وإيجابًا؟) بل تجاهلٌ لمشاغلَ صغيرة وهمومٍ تافهة تُفسِد وتُشتِّت، ومحاولةٌ لنسيانِ أحداثٍ تجري في الزمن لتذكُّر الزمن نفسه. إن جوته يعترف بهذه «الهِبَة الإلهية السامية»، بنهر «ليته» (نهر النسيان في أساطير اليونان) الذي يسري في كياننا كله ويمتزج بكل نفسٍ من أنفاسنا، كما يمجد هذا النسيان الذي عرف بنفسه دائمًا «كيف يُقدِّره، وينتفع به، ويُعلي من شأنه.»[٤٨] ومهما يكن من رأينا في الدوافع الخفية التي دفعَتْه على أن يلزمَ الصمتَ في بعض فتراتِ حياته، فإن من واجبنا بعد كل شيء أن نسأل أنفسنا: ألم يكن هذا الصمت نفسه وسيلةً للإنصات إلى صوت الوجود؟ ألم يكن ذلك الصمت الذي يسبق الفعل، يُمهِّد للكلام بلسان الحكيم؟ ألم تكن

---

[٤٤] في ٢٩ أبريل ١٨٣٠م.

[٤٥] فيلسوف الرومانتيكية الألمانية وشاعرها (١٧٧٢–١٨٢٩م) ابتدأ متأثرًا بكانْت وانتهى بالارتماء في أحضان الكنيسة الكاثوليكية، شقيق الناقد الشهير ومترجم شكسبير أوجست فيلهلم شليجل.

[٤٦] من رسالة إلى فريدريش شليجل، في ٨ أبريل ١٨١٢م.

[٤٧] إلى شيللر، في ١٤ يونيو ١٧٩٦م.

[٤٨] كما يقول لتسلتر، في ١٥ فبراير سنة ١٨٣٠م.

حساسيته لما يُشتِّت فكره من ضجيج هي حساسية من يُريد ألا يعوقَه شيءٌ عن الاستماع إلى صوت الحقيقة؟ وكيف للإنسان أن يُنصِت ويُفكِّر — والفكر بطبيعته فعلٌ صامت — إذا لم يتذرع بالصمت؟ ألم يقل هو نفسه إن «طريقه المجرَّب القديم» الذي لا يستطيع شيء أن يحيد به عنه هو أن يتكشَّف المشكلات في رفقٍ وهدوء «كما يفُضُّ الإنسان القشور عن البصل»، وأن يحتفظ بالاحترام لكل البراعم الحية حقًّا؟ إن هذه الكلمات التي نُورِدُها عن خطابٍ له إلى تسلتر تتفق تمام الاتفاق مع ما كتبه قبل ذلك بنصف قرن إلى شارلوته فون شتاين: «ولَّما كنتُ الآن صافيًا هادئًا كالهواء، فإن أنفاس الطيبين الهادئين هي أحبُّ الأشياء إلى قلبي.»[٤٩]

هذا الصمت الذي يُهيِّئ له أن يُنصِت ويستمع شيءٌ أعمقُ بكثير من مجرد السكوت أو الامتناع عن الكلام. إن السكون الذي يُظلِّل الروح بجناحَيه، سكونٌ أشبه ما يكون بما يُحسُّ به الصوفي حين يُميت جسدَه ويطرح بدنَه لكي تتهيأ روحه لتلقِّي نور الحقيقة، وهو الذي يعنيه جوته بحكمته التي يقول فيها: «... أن أنكر نفسي بقَدْر ما أستطيع، وأتلقَّى الموضوع في ذاتي كأنقى ما يكون.» إنه الصمت المُتفتِّح لا الصمتُ المغلَق، صمتُ المُتوحِّد المنكر لذاته، لا صمتُ الأناني المنعزل عن الوجود والناس، الصمتُ الذي يُعلِّم صاحبه كيف يقرأ الأشياء ويراها على ما هي عليه — كما يقول في رسالةٍ إلى هردر في أثناء رحلته الإيطالية[٥٠] — ويملأ كِيانَه فيحيله سمعًا خالصًا لصوت الطبيعة، كما يُحيل عينَيه نورًا خالصًا يُلقى على جميع الأشياء. في هذا الصمت المُستمع ما فيه من فَناءٍ في الكل وإجلالٍ للحقيقة، وخشوعٍ أمام سر الوجود. إنه حَلْقة في سلسلةٍ طويلة تصل صمت فيثاغورس الذي مكَّنه من الاستماع إلى أنغام الكواكب، بصمت المُفكِّرين والعلماء المعاصرين العاكفين على البحث في مكاتبهم ومعاملهم.

إن الصمت خليقٌ بمن يعرف حدوده، ويُميِّز ما يستطيع مما لا يستطيع، فلا يحاول — وهو الكائن المحدود — أن يطمح إلى ما لا يُحدَ، وأخلَقُ منه بالصمت الفنَّان العاكف

[٤٩] في أواخر سبتمبر ١٧٧٩م.

[٥٠] في ١٠، ١١ نوفمبر ١٧٨٦م.

على فنه؛ عندئذ يكون الواجب الأكبر على «صانعي» الكلام أن يسكتوا عن الكلام. إن صمت الحفَّار الذي يُفتِّش عن الكَنْز في جوف الأرض يبدو كأنه عبثٌ إلى جانب هذا الصمت الجاد العميق الذي يلتزمون به: «إنه لجنون ينطوي على معنًى بالغ العمق ذلك الذي يُحتِّم على الإنسان، لكي يعثُر حقًّا على كنز في باطن الأرض ويضَع يده عليه، أن يلتزم الصمت فلا ينطق بكلمةٍ واحدة، مهما بدا له من كل ناحيةٍ مما يبُثُّ في قلبه الرعب أو يجلب إليه الفرح.»[٥١] إنه لا يكاد يبدأ بالحديث إلى شيللر[٥٢] عن مشروع عملٍ من أعماله الجديدة حتى يكتشف خطأه فيغلق فمه: «لَمَّا كنت أعلم أنني لا أتم شيئًا كشفتُ عن خطَّته لأحد من الناس أو صارحتُه به، فإنني أُوثِرُ أن أقف عند هذا الحد فلا أزيد عليه.» ذلك لأن من عاداتي — كما يستطرد بعد ذلك بخمسة عشر عامًا — أنَّ ما أتكلم عنه لا أضعه موضع التنفيذ،[٥٣] وأن على الإنسان — كما قال ذات مرة لصديقه «بواساريه» في معرض كلامه عن الجزء الثاني من «فاوست» — «ألا يتحدَّث عما ينوي أن يفعل، ولا ما يفعل، ولا ما فرَغ منه بالفعل.»[٥٤] هذه التجربة التي يعرفها كلُّ من عانى شقاء الكتابة وذاق ثمرتها المرة فجعلَته يحرص على العمل الفني الكامن في نفسه حرص الأم على جنينها؛ هذه التجربة قد صحِبَت جوته من شبابه إلى شيخوخته، من «فرتر» إلى «فاوست» الثانية. إنه يقول لصديقه «يا كوبي» بعد أن سكَنَت عاصفة الخَلْق التي تمخَّضَت عنها رواية «فرتر»: «انظر يا عزيزي، إن مبدأ كل كتابة ونهايتها يظل سرًّا خالدًا. الحمد لله أنني لا أنوي أن أُفصِح عن شيء منه للمُبحلِقين ولا للثرثارين.»[٥٥]

من الناس من لا يملك القدرة على الصمت. إنه يتكلم في كل شيء، ويتطفل على كل شيء. إذا نظرتَ في ملامح وجهه وجدتها تنطق بالهم، وإذا دقَّقتَ النظر في عينَيه وجدتهما تمتلآن

---

[٥١] كما يقول في مُذكِّراته التي دوَّنها في كراسات الأيام والسنين، لعام ١٨٠٣م.

[٥٢] من رسالة إليه في ٢٨ أبريل ١٧٩٧م.

[٥٣] إلى فون رينهارد، في ٨ مايو ١٨١١م.

[٥٤] من حديث مع بواساريه، في ٢٢ أكتوبر ١٨٢٦م.

[٥٥] من رسالة إلى ياكوبي، في ٢١ أغسطس ١٧٧٤م. وراجع أيضًا كتاب الفيلسوف المعاصر يوسف بيبر عن صمت جوته، الذي جمع كل هذه النصوص. Joseph Piper; Uber das Schweigen Goethes. München, Kosel-Verlag, 1951.

بالخوف؛ الخوف من مواجهة الذات، والرعب من الانفراد بها. وقد عُرف مرض الكلام من قديم الزمان، ووُجد مِن القدماء والمُحدَثين مَن وصَف الثرثرة بأنها أخت اليأس؛ اليأس من بلوغ اليقين، والعجز عن التركيز على موضوع بعينه والتفرُّغ له بالتأمُّل والتفكير. إننا نعيش في زمنٍ لا يعرف الصمت ولا يريد أن يعرفه — ألستَ تسمع الضجيج الذي يُخرب حياتنا الحاضرة في كل لحظة من الليل والنهار ويطرد الصمت الجاد منها إلى الأبد؟ وهل هناك دليل على الجدب والفراغ أوضح من كارثة الترانسيستور في كل مكان؛ في الشارع والحديقة، وفي الترام والأوتوبيس؟! لقد ساد الضجيج حياتنا حتى لتُضطَر دعوة الداعين إلى الصمت أن تكون هي نفسها عالية الضجيج! زمن شعاره الضجيج بأي ثمن، في الصوت واللون والحركة والمُؤثِّر الحسي، يريد به يائسًا أن يهرُبَ من فراغه ويصمَّ أذنَيه عن النداء المختنق الذي يدعوه إلى أن يعرف ذاته (ولن يعرفها بغير الصمت والسكون).

ليس الصمت هو التوقف عن الكلام؛ فالصمت الحقيقي يقتضي منا أن نُخرِس كل تافه ودنئ في نفوسنا، ولكننا لن نستطيع ذلك حتى يبسط السكون ظله علينا، مثل هذا السكون لن نستطيع أن نحدثه بإرادتنا — فمن الخطأ أن نظُن أن الكف عن الضجيج يكفي لكي يُولَد عنه الصمت، وإلا كان صمتًا أجوف ميتًا، يعلو هو نفسه على كل ضجيج — بل ينبغي أن ينبُع من نفوسنا، حتى لنستطيع أن نسمعه ونتنفَّسه. إن أعظم الأشياء ليس هو أعلاها صوتًا، وأعمق الآلام ليس أشدها صراخًا. وإذا كانت الطبيعة — كما يُقال — تفزَع من الفراغ، فإنها ولا شك تفزَع من الضجيج، هذه الصورة الحديثة من الفراغ والضياع. الطبيعة العظيمة دائمًا صامتة وساكنة — حتى هدير البحر وثورات البراكين وهزيم الرعود لا يجرح السكون — لأنها تُباشِر عملية الخَلْق المستمرة في سكون، وتصنع المعجزات في صمت. ولا يجرح سكونَ الطبيعة العظيمة إلا الصوتُ البشري، ومن هنا كانت أهميته وخطورته في آنٍ واحد. وقديمًا استطاع الشاعر العربي أن يستأنس بالذئب إذا عوى، حتى إذا صوَّت إنسانٌ كاد يطير! تُرى لو بُعث هذا الشاعر اليوم فأين يجد شبرًا من عالمنا البائس المحبوب لا «يطير» فيه الإنسان، بعد أن وصلَت ضجَّة الآلة والطائرة والحنجرة إلى كل غابةٍ عذراء، وتوغَّلَت في كل صحراء ساكنة «جرداء»؟

ما أكثَر ما يَدين به الإنسان للصمت والسكون، أثمن شيء لأنه أندر شيء!

ليس هذا الصمت مفتاحًا سحريًّا يحل جميع المشاكل — فمن السخف والسذاجة أن نَتصوَّر هذا — ولا هو كهفٌ يلجأ إليه المتعبون ليُغلِقوا على أنفسهم أبوابه، ولكن الصمت

والقدرة عليه ضرورة يحتاجها الإنسان الحديث لكي يعرف من جديدٍ قيمة التركيز — أبي الفضائل جميعًا — ويتذكر أن العمل الجاد هو دائمًا العمل الصامت. (ما أكثَر ما تمنَّيتُ — والأمنية لا شك سخيفةٌ بقَدْر ما هي مستحيلة! — أن تتوقَّف إذاعاتُ العالم عن الإرسال يومًا واحدًا في كل عام، حدادًا على الصمت الذي قتلَتْه إلى الأبد، بطوفانِ ضجيجها الذي يُغرِق البشرية ليلَ نهار!)

ما من عملٍ عظيمٍ إلا وهو وليد الصمت، ولا شجرةٍ مثمرة إلا وقد نمت بَذْرتها في ظلال الصمت. وإذا كان اليونان القدماء — وكم كان يحلو لهم أن يقضوا حياتهم اليومية في «الدردشة» مع بعضهم! — قد عَرَّفوا الإنسان بأنه حيوانٌ ناطق، ففي استطاعتنا أيضًا أن نُعرِّفه بأنه حيوانٌ صامت، بل أن نزيد على ذلك فنقول إنه الحيوان الوحيد الذي يمكنه أن يصمت؛ ذلك أنه لا يستطيع أن يصمت إلا من يستطيع أن يتكلم؛ فالحيوان والأبكم لا يقدران على الصمت؛ لأنهما لا يقدران على الكلام (أي على اللغة المنطقية المعقولة). وليس الصمتُ كما قلنا مجرد امتناع عن الكلام — وإلا كانت الحكمة مِلكًا مُشاعًا لكل من يغلق فمه! — ولكنه إمكانية من إمكانيات اللغة، بوصفها أحد الأُسُس التي يقوم عليها وجود الإنسان في العالم، وهو قبل كل شيءٍ نظام، وتربية، واستعداد؛ نظامٌ يخضع له الإنسان بإرادته وهذه هي قمة الحرية، وتربيةٌ للنفس والعقل على التركيز على «الواحد» وطرح «الكثير»، واستعدادٌ للمعرفة ولسماع صوت الحقيقة، وهو بعد هذا كله رمزُ شجاعة وأمل؛ لأنه يُقرِّبنا من مركز وجودنا ووجود العالم بقَدْر ما تُبعِدنا الثرثرة اليائسة عنه.

يقول جوته: «إن المثقَّفين ومن يعملون على تثقيف غيرهم يحيَون حياتهم بغير ضجيج.» وليس أَوْلى من المثقفين في بلادنا بتفهُّم هذه الكلمة، فيوم نعرف أن الثقافة ليست بالذراع ولا بالحناجر العالية ولا هي سوق يتصايح فيه الباعة على بضاعتهم ويتهالكون على الشهرة والكسب بأي ثمن، فسوف نستطيع عندئذٍ أن نقول إننا نعرف حقًّا ما تحمله هذه الكلمة من الجد والمسئولية والالتزام … وغيرها من المعاني التي يعجب الإنسان كيف لم نمَلَّ من ترديدها طوال السنوات الأخيرة. وقد يكون من الخير أن يتطلَّع الإنسان من حين إلى حين إلى جبهةٍ عالية مضيئة تنير له الطريق الذي يتعثَّر فيه، فإذا عرف القارئ من هذه النصوص التي أوردتُها عن جوته قيمة العمل الصامت الجاد، فحَسْب صاحبها منه هذا الجزاء، أو قل هذا العزاء.

الرسول الثائر

سلام على الأكواخ! حرب على القصور!

تبدو الأمور في سنة ١٨٣٤م وكأن آيات الكتاب المقدس قد كذَبت، أو كأن الله قد خلق الفلاحين والعمال في اليوم الخامس، والأمراء والمنعمين في اليوم السادس، ثم قال لهؤلاء: «مدوا سلطانكم على كل حيوانٍ يزحف على الأرض وجعل الفلاحين والمواطنين من جملة الديدان. إن حياة المنعمين يومُ أحدٍ طويل؛ فهم يسكنون في بيوتٍ جميلة، ويرتدون ثيابًا مزركشة، وجوههم سمينة وألسنتهم تتكلم لغةً خاصة بهم، أما الشعب فيرقد أمامهم كالسباخ في الحقل، الفلاح يسير وراء محراثه، أما الغني المنعَّم فيسير خلفه هو والمحراث، ويُلهِب ظهره كما يُلهِب ظهور الثيران المعلَّقة في المحراث، إنه يأخذ القمح ويترك له الأعواد الجافَّة. حياة الفلاحين يوم عملٍ طويل؛ الأجانب يفترسون حقوله أمام عينَيه، جسده قُشف، عرقُه مِلحٌ على مائدة الأغنياء المترفين.»

بهذه الكلمات الخطيرة بدأ طالب الطب في مدينة جيسن «جورج بُشنر» منشوره الثوري الذي سماه «رسول هيسن». كانت دوقية هيسن العظمى في ذلك الحين هي أشد الإمارات الألمانية المتحالفة — وقد بلغ عددها أربعًا وثلاثين إمارة — ظلمًا ورجعية. كانت بلدًا صغيرًا، لا يتجاوز عدد سكانه سبعمائة ألف نسمة، مُشتَّتًا على الرغم من ضآلة حجمه بين وادي نهر «النيكر» في فور تمبرج وبين جبال فستفالين. وكان القسم الذي يقع منها على الضفة اليسرى من نهر الراين — وهو الذي أعاده مؤتمر الحلفاء في فِينَّا إلى الأمير لودفيج الأول على أثر هزيمة نابليون في معركة ليبزج الحاسمة في أكتوبر سنة ١٨١٣م من الروس والنمسويين والبروسيين — قد تخلَّص تحت حكم الفرنسيين من النظام الإقطاعي القديم،

واستطاع المواطنون هناك في مدنٍ مثل ماينز أو فورمز أن يرفعوا رءوسهم ويتكلموا عن الحرية بصوتٍ أعلى قليلًا من صوتِ زملائهم في بقيةِ أجزاء الإمارة؛ ذلك أن مظالم الإقطاع كانت لا تزال سائدة في المنطقة القديمة التي كانت عاصمتها دارمشتات وفي منطقة هسن العليا، بمدينتها الجامعية الصغيرة جيسن، على الرغم من أن نظام رقيق الأرض قد رُفع عنها منذ عام ١٨١١م.

وحين استطاع الفلاحون العُزْل أخيرًا أن يثوروا في عام ١٨١٣م على جلَّاديهم فزحَفوا على القرى وهم يهتفون بهتاف الثورة الفرنسية «الحرية والمساواة» وأحرقوا مجموعةً من مِلفَّات السلطات الحاكمة في الريف، تمكَّنَت قواتُ الأمير إميل — وهو شقيق الأمير لودفيج الذي كان يَحكُم في ذلك الحين — من إيقافهم والتنكيل بهم عند قرية زودل. كان جنود هذه القوات من أبناء الفلاحين المتمردين هم الذين عذَّبوا وقتلوا آباءهم وإخوتهم، وكانوا هم أنفسهم الذين أقسموا على الولاء للطغاة وحراسة قصورهم. إن دقَّات طبولهم، كما سيقول المنشور السري بعد ذلك، تخنُق تنهُّداتكم، وعِصيَّهم تُحطِّم جماجمكم، إذا واتتكم الجرأة على التفكير في أنكم بشر أحرار. إنهم القتَلَة الشرعيون الذين يحمون اللصوص الشرعيين. تذكَّروا «زودل»! إن إخوتكم وأبناءكم قد قتَلوا هناك آباءهم وإخوتهم.

كان بُشنر في ذلك الحين يبلُغ من العمر اثنَين وعشرين عامًا، وكان كل شيء في حياته يدعوه إلى أن يترك دور المتفرج المحايد ليشارك بالفعل والثورة في تغيير ما حوله. لقد انتقل من شتراسبورج المرحة الحُرة ليواصل دراسته في جيسن الضيقة المظلمة. إنه الآن بعيد عن خطيبته الحبيبة، ضَيِّق الصدر بجو الخريف الكئيب، ساخط على مجتمع الطلبة الذين لا هَمَّ لهم إلا شرب البيرة، مُتبرِّم بدراسته التي ستضمن له الخبز ولكنها ستسلبُه حرية الخلق والإبداع. وأثَّرَت حالته النفسية على صحته، فأُصيب بالتهابٍ في المخ اضطَره إلى العودة إلى موطنه في دارمشتات ليكون تحت رعاية أبوَيه.

قضى هناك أسابيع يستشفي من علَّته الجسدية، أما همومه أو لنقل هموم الشعب التي تُعذِّب قلبه المشتاق للعدل والحرية فلم تتخلَّ عنه لحظة. إنه يكتب وهو ما يزال على فراش المرض إلى صديقه أوجست شتوبر فيقول: «إن الظروف السياسية تكاد تُصيبني بالجنون؛ فالشعب المسكين يجُر صابرًا العربة التي يُمثِّل عليها الأمراء وأدعياء الحرية مهزلة القرود. إنني أُصلي في كل ليلةٍ للحبال التي سيُشنق عليها أعداء الشعب.» بهذه الحرارة وهذا التصميم على المشاركة في الثورة، عاد بُشنر إلى جيسن في أوائل عام ١٨٣٤م،

إلى سياسة الزوايا والأركان، وثورة العيال والأطفال، كما كان يقول باحتقار عن دَوْر المثقَّفين وأدعياء الحرية الليبرالية هناك.

عاد ليُلقي بنفسه في مغامرةٍ خطيرة، يدفَعه إليها مزاجه الحادُّ، وعواطفه الملتهبة التي أشعلها السخطُ على الظلم والشوقُ إلى العدل.

ظن في الأسابيع الأولى من إقامته في هذه المدينة أن الاشتغال الجاد بدراسة الطب في الصباح والتاريخ والفلسفة في المساء قد يُعيد إليه التوازن المفقود، أو يشغَلُه عن مشاكل السياسة العاجلة، وانصرفَ بالفعل إلى دراسته حتى اتهمَه زملاؤه بالغرور والكبرياء.

ولكن المؤامرات المتكررة في ظل النظام البوليسي المتعنِّت سرعان ما أفقدَتْه صوابه، والهوان الذي رأى الشعب غارقًا فيه علَّمه الحقد على المترفين والأرستقراطيين؛ فها هو ذا دوق الإمارة الكبيرة الذي يحكمها منذ عام ١٨٣٠م يكبِت الحرية ويُنفِق أموال الشعب على حياة الترف في الأوبرا والبلاط. لم يكد يتولى الحكم في تلك السنة حتى طلَب من رعاياه في البرلمان أن ينقلوا مليونَي «جولدن»[١] من الأموال التي أنفقَها وهو ولي للعهد إلى 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 قصرٍ جديد وزيادة المصاريف المخصصة له ولبلاطه، فحل هذا المجلس أيضًا في عام ١٨٣٣م وإن لم يكن قد مضى على انتخابه أكثر من عام. وزاد السخط في البلاد حتى عَبَّر عنه بُشنر في منشوره الثوري قائلًا: «إن كبار الأوغاد يقفون الآن إلى جانب الأمراء، على الأقل في الدوقية الكبرى، فإذا حدث أن دخل رجلٌ أمين في الحكم طردوه، ولو استطاع رجلٌ أمين في هذه الأيام أن يكون وزيرًا فلن يكون تحت الظروف السائدة الآن إلا دميةً تشُدُّ حبالَها دميةُ الأمير، أما خيال المآتة الذي يُسمَّى بالأمير فيشُد حبالَه خادمٌ أو سائس أو زوجته وعشيقها أو أخوه غير الشقيق أو هؤلاء جميعًا.»

كان الحلف الألماني الذي تألف بزعامة «ميترنخ» بعد هزيمة نابليون بين بروسيا والنمسا قد تمخَّض عن دساتيرَ إقليميةٍ للإمارات والدويلات المختلفة، غير أن هذه الدساتير المزعومة بقِيَت قشًّا أجوف أو صيحةً في فراغ.

---

[١] الجولدن عملةٌ فضية قديمة سادت في ألمانيا والبلاد المجاورة لها ابتداءً من منتصف القرن السابع عشر بعد اختفاء مُعظمِ العملات الذهبية.

فالأمراء ظلوا مقتنعين بحقهم الإلهي، والحكم الذي مارسوه ظل حكمًا مطلقًا، والجور على أبسط الحريات — المكفولة على الورق — أمرًا يجري كل يوم. استطاع الحلف الألماني حقًّا أن يحافظ على السلام، أو لنَقُل إنه استطاع أن يتجنَّب الحرب، وذلك حتى نهايته في عام ١٨٦٦م، غير أنه كان سلامًا غالي الثمن، دفَعَه المواطنون من حريتهم وخبزهم؛ فقد استمرَّت الامتيازات الإقطاعية التي كان يتمتع بها الأمراء، وساد نظام الحكم البوليسي في معظم الدويلات، وقامت بعض حركات التمرد من العمال والفلاحين على هذا النظام، فثار الفلاحون في «هيسن العليا» في سبتمبر سنة ١٨٣٠م تلك الثورة التي انتهت بحمَّام الدم في قرية زودل التي سبق الإشارة إليها، كما استطاع الأحرار الذين شجَّعَتْهم حركات الاستقلال في البلاد الأوروبية المجاورة أن يعصفوا به في عام ١٨٤٨م، ولكنها كانت جميعًا حركاتٍ مؤقتة لا تلبث أن تُخمد بقوة السلاح. وظلت الدعوة إلى الحرية قاصرة على الطلبة والشعراء والمفكرين، تتردَّد تحت تأثير الثورات الآتية من الغرب في نداءات «فشته» الوطنية إلى الأمة الألمانية، أو في رسائل «شيللر» عن تربية الإنسان وتحريره بالفن والجمال، أو في وقوف «جوته» في صف الحرية السياسية المتزِنة العاقلة، أما الواقع اليومي لجماهير الشعب فلم يطرأ عليه تغييرٌ يُذكر، ويكفي أن نعرف أن حقوق الانتخاب الطبيعية لم تُكفَل للمواطنين البروسيين إلا في عام ١٩١٧م، بينما زحفَت جموع الشعب الفرنسي على قلاع الاستبداد في عام ١٧٨٩م وهي تنادي بالحرية والمساواة!

كانت الأحوال أسوأ ما تكون في الجزء الشمالي من الإمارة الكبرى، وهو منطقة هيسن العليا، موطن بُشنر؛ فحق الانتخاب يكاد يكون مقصورًا على مجموعة من كبار المُلَّاك والموظَّفين، بحيث لا يملك الترشيح للبرلمان سوى عددٍ لا يزيد على الألف من بين الرعايا البالغ عددهم سبعمائة ألف نسمة، وسلطان سادة الاقطاع ما يزال سائدًا في الواقع وإن قيَّدَته القوانين المكتوبة، والفلاحون يرزحون تحت أعباء الضرائب لخزينة الدولة في «دارمشتات» ويقومون بأعمال السخرة كرقيق الأرض. أما المثقَّفون — وأغلبهم موظَّفون مُطمئنُّون يقبضون رواتبهم الشهرية نظير عبوديتهم للدولة — فلم يشاركوا في ثورات الفلاحين مشاركةً فعلية، ولم يُحسُّوا بالضنك الذي عاش فيه هؤلاء في سنوات الجوع التي تلت الحرب (١٨١٥–١٨٣٠م) فانخفَضَت أسعار القمح وزادت أعباء الضرائب، واضطُرت موجاتٌ من السكان إلى الهجرة، وحتى هذه الهجرة كانت لا تتم إلا بإذن من الحكام وبعد دفع ضرائبَ باهظةٍ لجمارك الحدود.

وهكذا وقف البلاط ومعه الموظَّفون والحُراس الذين يحرسونه في جانب والعمال اليدويون والفلاحون الذين يُطعِمون البلاط والموظَّفين والحُراس في الجانب الآخر!

وتألَّفت في ذلك الحين جمعياتٌ من الشباب المنادي بالحرية والحرب على الرجعية، واستطاع أحد أعضائها المتحمسين (كارل لودفيج ساند) أن يقتل عميل الرجعية الأول في عصره وهو أوجست فون كوتسبوه (١٧٦١–١٨١٩م) وراحوا يسيرون في شوارع مدينة جيسن وعلى ملابسهم شعار آمالهم السياسية باللون الأسود والأحمر والذهبي. غير أن بُشنر رفض أن ينضم إليهم؛ فقد رأى أنه يتفق معهم في الهدف الأكبر وهو تحقيق الحرية، ولكنه يشُك في وسائلهم وينظُر إلى عباراتهم السياسية نظرة الارتياب. ولقد كان الخلاف في الواقع شديدًا، فهم يطالبون بالحرية السياسية وهو يطالب بالحرية الاجتماعية والاقتصادية، وهم يريدون إقامة حكمٍ قيصري وهو يريد تأسيس جمهورية ديمقراطية. كان من رأيه أن توفير البطاطس للفلاح وأطفاله أهم في تلك المرحلة من شعارات الحرية الليبرالية التي يرفعها المثقَّفون. ومع هذه الخلافات كلها فقد جمَعَه وإياهم السخطُ المشترك على الاضطهاد الذي كانوا يعانونه في ظل نظامٍ بوليسي راح يبُثُّ الجواسيس في كل مكان في المدينة والجامعة، وينثُر سموم الشك بين أفراد المجتمع فلا يستطيع أحدٌ أن يثق في أحد. واشتركوا جميعًا في السخط على الضغط على الحريات، الذي أدَّى إلى انهيار كل الأعمدة التي يقوم عليها كيان الشعوب، من ثقة وعدالة واحترام للأخلاق والقانون. ولم تَبقَ إلا حريةٌ واحدة يتمتع بها الحاكم وهي اعتبار كل معارضةٍ صريحة أو خفية لإرادته جريمةً تستحق أشد العقاب. ولم تَبقَ كذلك سوى حريةٍ واحدة للمواطنين، هي الطاعة والخضوع واعتبار الحرية والمساواة عباراتٍ جميلة يُزيِّن بها تلاميذ المدارس موضوعات الإنشاء!

أحَسَّ بُشنر أن زملاءه في الدراسة ينفرون منه، وأن جمعيات الفتيان لا تُعبِّر عن مثَله الأعلى، فعاش وحيدًا متهمًا بالغرور والكبرياء، ولكنه تعرَّف على طالبٍ مسكين فأحبه ولازمه. كانوا يسمونه بيكر الأحمر، ولم يكن لهذه الكلمة الأخيرة أي مغزًى سياسي، ولعلها أُطلقَت عليه لأنه كان يُفضِّل ارتداء سُترةٍ روسيةٍ سوداء اشتُهر بها حتى أصبح ظاهرة في حياة المدينة. كان أبوه قسيسًا بروتستنتيًّا مات وهو صغير، واضطُر أن يُقاسِي الجوع في أثناء دراسته، ويرضى بالمهانة التي ترتبط في الجامعات الغربية بما يُسمُّونه «الوجبة المجانية». ولكنه رأى ذات يومٍ أن دراسة اللاهوت لا تستحق كل هذا الذل الذي يتحمَّله من أجلها، فهجر التعليم وعاش مضطهدًا من رجال البوليس «بلا مهنةٍ محددة» كما تقول الكلمة الرسمية. وأدرك بُشنر أن وراء هذا المظهر المسكين قلبًا كبيرًا، وأن خلف الجسد النحيل فكرًا حُرًّا لا يعرف المهادنة، كما أدرك «بيكر الأحمر» كذلك أن وراء هذا الطالب المتهم بالغرور نفسًا نبيلة تُقدِّس العظمة والجمال. إنه يقول عنه «بُشنر هذا كان صديقي

الذي ظل يثق بي في أخص أموره ثقةً كان يضِنُّ بها على أُسرته أو على غيره من زملائه؛ مثل هذه الثقة جعلَتْني أهبه قلبي، وشخصيته المحبَّبة، ومواهبه الفائقة، التي لا أستطيع أن أعطي عنها هنا صورةً كافية، جعلَتْني أُحبه إلى حد التعصُّب. كانت وطنيته تقوم في الحقيقة على الشفقة الخالصة والإحساس النبيل بكل ما هو جميلٌ وعظيم، وحين كان يتكلم ويرفع صوته، كانت عيناه تلمعان كما تلمع الحقيقة.»

وعن طريق أوجست بيكر تعرف بُشنر على فريدريش لودفيج فيدج (١٧٩١–١٨٣٧م) وكان ناظر مدرسة في «بوتسباخ» وهي إحدى المدن الصغيرة التي لا تبعُد كثيرًا عن جيسن. كان هذا الرجل من الثوار المتحمسين للأفكار التي قاتل الشباب من أجلها في حروب التحرير، وكان يؤمن إيمانًا قويًّا بتوحيد البلاد الألمانية تحت الحكم القيصري، ويتصل بجماعات الفتيان التي سبقَت الإشارة إليها، ويُعِد المنشورات السرية التي أثارت ثائرة رجال البوليس ومن بينها المنشور الذي سماه «أنوار وكشَّافات لهيسن». وكانت المقابلات القصيرة بينهما كافيةً لكي يدرك المعلم المجرب أنه أمام شخصيةٍ ثوريةٍ واعدة، كما جعلت بُشنر يُقدِّره وإن لم يتصوَّر مدى الاختلافات التي ستنشب بينهما؛ ذلك أن فيدج كان من رجال اللاهوت المتحمسين لإقامة دولةٍ مسيحيةٍ خالصة، بينما كان بُشنر مشغولًا بمشكلات الحاضر ومظالمه عن كل فردوسٍ دينيٍّ موعود.

ومع ذلك فلم يُحجم عن التعاون معه، خاصة وأنه كان يملك مطبعةً سرية أخفاها في بدروم أحد البيوت البعيدة في مدينة أوفنباخ على نهر الماين، وقام بالعمل فيها رجالٌ مخلصون لقضيته.

كانت قيمة العمل السياسي عند بُشنر في تحقيق كرامة الإنسان وتحريره من الضيق المادي. وكان من رأيه، على خلاف المثقفين وجماعات الفتيان، أن الثورة من أعلى لا جدوى منها، وأن رفع الظلم الاجتماعي عن كاهل الشعب أَوْلى من المطالبة بحرية الرأي والصحافة ورفع الرقابة. لقد فكَّر بقلبه فوجد أن توفير الطعام للجائع، ورفع الظلم عن المضطهد، وإعلان السخط على الحاكم المُتجبِّر لا بد أن يسبق الدعوة إلى إصلاح الدستور أو ضمان الحريات أو إقامة دولةٍ مسيحية؛ ولذلك فقد وقف منذ البداية إلى جانب العمال اليدويِّين والفلاحين، اقتناعًا منه بأنهم هم أول من يكسب من نجاح الثورة وآخر من يخسر من فشلها، أما مناقشاتُ المثقَّفين وأساتذة الجامعات فقد احتقَرها من كل قلبه؛ فالثورة عنده لا بد أن تأتي من أسفل، والارتفاع بمستوى الشعب أهم بكثير من الارتفاع بمستوى العقل: «إن القهر المادي الذي يرزحُ تحته جانبٌ كبير من البلاد شيءٌ مؤسفٌ ومهين كالقهر

الروحي سواء بسواء. وفي نظري أنه لا يؤلم النفس أن يعجز هذا المتحرر أو ذاك عن نشر أفكاره بقَدْر ما يُؤلِمها أن تجد آلاف العائلات الألمانية نفسها عاجزةً عن الحصول على البطاطس التي تُسوِّيها.»

ولكن كيف يرتفع الثائر الشاب بمستوى الشعب في وقتٍ حُرِّمَت فيه حرية التجمع والرأي والصحافة؟ لا بد إذن من اللجوء إلى الوسيلة التي لا مفر منها، وهي طبع المنشورات السرية وتوزيعها في المعامل والقرى. وأعَد بُشنر منشوره السري الخطير بعد أن زوَّده فيدج بالإحصائيات الضرورية واقترح عليه الاسمَ الذي عُرف به فيما بعدُ وهو رسول هيسن أو ساعي البريد من هيسن. وعندما سلَّمه له تردَّد الناظر المُتديِّن بين الحماس والخوف؛ الحماس للصدق المُطلَق، وإقناع الحجة، وبساطة العرض، والخوف من اللهجة الحاسمة المُتهوِّرة التي تصل في بعض المواضع إلى حد التجديف. ووافق فيدج على طبع المنشور بشرط أن يُدخل عليه بعض التعديل، وقَبِل بُشنر أو اضطُر أن يقبل، حتى لا يضيع الجهد كله هباء، واستطاع فيدج أن يُقنِعَه بضرورة الالتجاء إلى بعض عبارات الكتاب المقدَّس للتأثير على الفلاحين الذين لا يفهمون ولا يثقون في كتاب غيره، ولم يعترض بُشنر على ذلك، ولكنه غضب غضبًا شديدًا حين رأى كيف غيَّر فيدج كلمة الأغنياء التي استعملها عامدًا في منشوره بكلمة المُترفين أو المنعَّمين؛ ذلك أنه كان يقصد الأغنياء في مقابل الفقراء، كما كان يريد أن يُعبِّر عما ستُعبِّر عنه البيانات الاشتراكية فيما بعدُ من أن الثروة في ظل النظم الفاسدة ليست إلا نوعًا من سرقة الفقراء؛ ولذلك فقد غضب بُشنر — فيما يروي صديقه بيكر — غضبًا شديدًا ولم يُرِد أن يعترف بأن المنشور الذي طبعه فيدج هو منشوره الأصلي بعد أن حذف منه أهم ما فيه.

مهما يكن الأمر فقد سكت بُشنر على مضض؛ فلقد عرف أن الفائدة التي يمكن أن تعود عليه من فيدج أكبر من ضرره، وأنه يمكن أن يتعلم كثيرًا من مساعديه في توزيع المنشورات وأساليب العمل السياسي غير المشروع.

وهكذا أسَّس في مدينتَي دارمشتات وجيسن في نفس الشهر الذي كتب فيه منشوره جمعيةً سماها جمعية حقوق الإنسان (لاحظ أثَر الثورة الفرنسية على هذه التسمية!) تتولى نشر الوعي السياسي، والعمل على رفع الظلم المادي عن الفلاحين، بعيدًا عن كل دعايةٍ مصطنعة. ولم يشارك فيدج في تأسيس الجمعية، وإن وعَد بُشنر بالعون والحماية، كما قاطعتها جمعيات الفتيان ودوائر الطلبة الذين أثارهم أنها فتحت أبوابها لغير الجامعيين، وكبُر عليهم أن يجلسوا إلى جانب الحدَّاد وصبيِّ الخبَّاز والجزَّار. كان بُشنر هو الروح

المحركة للجمعية، فقد وضع موادَّها الأربع عشرة ونظَّم صفوفها وجعل منها جمعيةً من الثوار لا ناديًا للجدل السياسي. بل إنه كما كتب شقيقه فيلهلم بعد ذلك بسنوات، قد راح يُشرِف على تدريب أعضائها على السلاح، ويُعِد العدة لثورةٍ شعبية ترفع الظلم عن الجموع المحرومة من أبسط حقوق الإنسان.

تم طبع «رسول هيسن» في أواخر يوليو من نفس العام (١٨٣٤م)، وبدأ التفكير في نشره بين الفلاحين الذين كُتب من أجلهم. واشترك مساعدو فيدج وأعضاء جمعية حقوق الإنسان في هذه العملية التي لم تكن تخلو من الخطر. وكان المنشور يبدأ ببعض التوجيهات التي كتبها فيدج مبينًا فيها طريقة استعماله. كان السطر الأول منها يوحي على الفور لكل من يقرؤه بأنه يُعرِّض نفسه لتهمة الخيانة العظمى: «مهمَّة هذه الصحيفة أن تُعلِن الحقيقة لبلاد هيسن، ولكن من يقول الحقيقة يُشنَق، ومن يقرؤها يحكم عليه القضاة المزيَّفونَ بالعقاب؛ ولذلك فإن الواجب على كل من تقع هذه الصحيفة في يده أن يُبعِدَها عن بيته ويُخفيَها عن أعين الشرطة، ولا يُعطيها إلا للأصدقاء الذي يثق فيهم ثقته في نفسه، وإذا عُثر عليها فعليه أن يعلن أنه كان ينوي تسليمها لمركز الشرطة.» ولذلك فلم يكن عجيبًا أن يسرع كل من وجد منشورًا منها تحت بابه بتسليمه للسلطات، خوفًا من الأذى والطرد من البلاد والحرمان من الرزق، وأن يكتشف بُشنر أن معظم نسخ «رسول هيسن» قد استقرَّت بين أيدي رجال البوليس!

ثم جاءت الخيانة من أحد أعوان فيدج المقرَّبين، الذي وشَى بالمتآمرين وأعلن عن تحركاتهم لجمع المنشور وتوزيعه، ولم يفُته بالطبع أن يُفشِي للشرطة باسم كاتب المنشور. وهكذا ألقى القبض على أحد أصدقاء بُشنر وزملائه في الدراسة وهو كارل مينجيروده، بينما كان عائدًا من مدينة أوفنباخ ومعه مائة وخمسون نسخةً من المنشور. ولم يشُكَّ بُشنر في الخيانة، ولكنه لم يتردَّد عن السفر من فوره إلى «بوتسباخ» للتشاور في الأمر مع فيدج، وتحذير بقية أصدقائه في أوفنباخ.

وهكذا غادر مدينة جيسن بلا جواز سفر، ودون أن يحمل معه شيئًا سوى خطابٍ من أحد أصدقائه يطلب فيه مقابلته في فرانكفورت. وفُتِّشَت حجرته في غيابه فلم يجد الشرطة فيها شيئًا ولكنهم صادروا رسائلَ خطيبتِه من باب الاحتياط لأنها كانت مكتوبة باللغة الفرنسية! وحين عاد من رحلته الجريئة قدَّم نفسه لقاضي التحقيق في الجامعة فلم يجد شبهة في سلوكه، وكتب إلى أُسرته القلقة يقول: تستطيعون أن تطمئنوا عليَّ! ولم يُغضِبه شيء كما أغضبه وقوع رسائل الحب التي بعثَتْها إليه خطيبته في أيدي هؤلاء الرجال القذرين حتى إنه راح يطلُب ردَّ شرفٍ لهذا الانتهاك لأسراره المقدسة!

ومر الفصل الدراسي الصيفي بلا استجواب، وعاد بُشنر إلى بيت أبوَيه في دارمشتات، وهناك أصر الوالد على إبقاء ولده الثائر تحت إشرافه، وبذلك انتهت فترة الإقامة في جيسن، وبقي المنشور الثوري بلا صدًى. لقد كان الضمير الاجتماعي ما يزال يغُط في نومه، فلم تستطيع هذه السطور الرائعة أن توقظه، وزاد اقتناع بُشنر بأن الثورة لا يمكن أن يقوم بها حَفْنة من المثقفين، بل لا بد أن تنهض بها جماهيرُ الشعب الحاشدة، ولن يتم ذلك إلا إذا وُزِّعَت المنشورات السرية بين جموع الفلاحين، وتحدَّثَت إليهم بلغةٍ يفهمونها عن الظلم والجوع والمهانة التي تَحيق بهم، لا عن حرية الصحافة أو قوانين الانتخاب أو شعارات المثقفين الجوفاء.

كان من رأيه أنه يجب أن يُقال لهم أنهم يحملون أثقل أعباء الدولة على رءوسهم، ويدفَعون الضرائب الباهظة عن الأرض التي يشْقَون عليها بينما يفلت الرأسماليون منها، ويخضعون لقوانين تتحكم في حياتهم وأرضهم وضَعَها لهم الأغنياء والنبلاء والموظفون.

هل يحتاج الفقراء إلى دليل؟ من يراوده الشك فعليه أن يفتح عينَيه ليقتنع بنفسه: «اذهبوا مرة إلى دارمشتات وانظروا كيف يلهو السادة بأموالكم، ثم احكُوا بعد ذلك لنسائكم وأطفالكم الجياع كيف تتلذَّذ بطون الأجانب بخبزهم. احكُوا لهم عن الثياب الجميلة التي صبَغوا ألوانها بعرقهم، والأشرطة المُزركَشة التي فصَّلوها من شقوق أيديهم. احكُوا لهم عن القصور الرائعة التي بُنِيَت من عظامِ الشعب، ثم ازحفوا إلى أكواخكم المُدخنة، وأحنُوا ظهوركم في حقولكم الجرداء، حتى يستطيع أطفالكم ذات يومٍ أن يذهبوا إلى هناك حيث يجتمع ولي عهد مع ولية عهد ليتشاورا في أمر إنجاب ولي عهدٍ آخر، وينظروا من وراء النوافذ ليروا الموائد التي يأكل عليها السادة، ويشمُّوا رائحة المصابيح التي يُشعلونها من لحم الفلاحين.» كلماتٌ واضحة لا تدع مجالًا للشك، كان من السهل أن يفهمها الفلاحون كما يفهمون كلمات الإنجيل، كلماتٌ خالية من البلاغة والادعاء، تطالبهم بأن ينظروا إلى القصور التي يعيش فيها السادة، والملابس التي يختالون فيها، ليتأكدوا من أن تلك القصور قد بُنِيَت على حساب هذه الأكواخ، وأن تلك الملابس ليست إلا من هذه الجلود، فإذا عادوا إلى أكواخهم وانزوَوْا فيها عرفوا أنهم لا يملكون شيئًا، وتأكدوا أن حاضرهم ومستقبلهم لا شيء «ستة ملايين جولدن تدفعونها في الإمارة لحفنةٍ من الناس وضَعَت حياتكم وأملاككم تحت رحمتها، مثلكم مثل غيركم في بقية أجزاء ألمانيا الممزقة. إنكم لستم شيئًا ولا تملكون شيئًا، حقوقكم سُلِبَت منكم، عليكم أن تدفعوا ما يطلبه منكم مستغلوكم الذين لا يشبعون، وأن تتحملوا ما يُلقونه على أكتافكم من أعباء، افتحوا أعينكم وعدُّوا حَفْنة المستغلين الذين

لا يستمدون قُوتَهم إلا من الدم الذي يمتصُّونه من عروقكم، ومن الأذرع التي تُقدِّمونها لهم وأنتم مسلوبو الإرادة.»[٢]

ولكن حفنة المستغلين ليست هي وحدها التي تمتص دماءهم، أو ليست هي أخطر من يمتص هذه الدماء؛ فهناك الأمير الأكبر رأس كل فساد «إن الأمير هو مصاص الدماء الذي يرزح فوقكم، والوزراء هم أسنانه والموظفون ذنَبُه، وأصحاب البطون النهِمَة من السادة المترفين الذين يُوزِّع عليهم المناصب العالية مصاصو دماءٍ يفرضهم على البلاد، وحرف اللام[٣] الذي يُوقِّع به مراسيمه وأوامره هو العلامة المميزة للوحش الذي يصلي له عبيد الأصنام في عصرنا، ومعطف الأمير هو السجَّادة التي يتمرغ عليها سادة البلاط والنبلاء فوق السيدات. إنهم يغطون أورامهم الخبيثة بالشرائط والنياشين ويُدثِّرون أجسادهم المقروحة بالثياب النفيسة، بنات الشعب هن خادماتهم وبغاياهم، وأبناء الشعب عبيدهم وجنودهم.»

ولكن من هم هؤلاء وما عددهم؟

إن عددهم لا يزيد على عشرة آلاف في الإمارة الكبيرة التي يبلغ عدد سكانها سبعمائة ألف. فهل يسكُت هؤلاء على ظلم ذلك العدد القليل؟ وإذا سكتوا حينًا، فإلى متى يدوم هذا السكوت؟ أليس من المحتوم أن تنفجر الثورة الحقَّة يومًا من الأيام؟

«إن عددهم قد يبلغ عشرة آلاف في الإمارة الكبرى، وعددكم سبعمائة ألف، وهذه هي نسبة عدد المستغلين إلى عدد أفراد الشعب في بقية أجزاء ألمانيا. حقًّا أنهم يهددون بالسلاح والفرسان المدججين بالدروع والحراب، ولكنني أقول لكم: إن من يرفع سيفه في وجه الشعب يُقتَل بسيف الشعب. ألمانيا اليوم ساحة جثث ولكنها ستكون غدًا جنة عدن، والشعب جسد، وأنتم عضو في هذا الجسد. عندما يعطيكم الرب علاماته عن طريق رجال يقودون الشعوب من العبودية إلى الحرية فانتفضوا واقفين، وسوف ينهض الشعب كله معكم.»

ولكن بُشنر يقضي الشتاء كله تحت إشراف والدَيه، يُعذِّبه المرض الذي سيصرعه في النهاية، وتُؤرِّقه الآلام التي يعاني منها جموع الناس. ويظل يواصل الاجتماع سرًّا بأعضاء

---

[٢] يستطيع القارئ أن يرجع إلى نص هذا المنشور الثوري في إحدى طبعات أعمال بُشنر وأهمها طبعة فرتز برجمان، مطبعة إنزل، ١٩٥٨م.

[٣] يقصد بُشنر الحرف الأول من اسم الأمير لودفيج الثاني حاكم دوقية هيسن في ذلك الوقت.

جمعيته، ويستوجب أمام المحاكم، ويهرب من بيت أبوَيه ليعود إليه محطمًا بعد قليل، ويسمع صوت الإلهام فيكتب كالمحموم مسرحياته موت دانتون[٤] وليونس ولينا وفويسك، ويُجرِّب عذاب الفن والمرض والقلق واليأس من نجاح الثورة حتى يسلم أنفاسه في فبراير سنة ١٨٣٧م ولم يكد يُتم الرابعة والعشرين عامًا من حياته الرائعة القصيرة، حياة شاعر وشعر حياة.

[٤] انتهى كاتب السطور من ترجمة «موت دانتون» ويرجو أن تكون بين يدي القارئ عما قريب. أما مسرحيتاه «ليونس ولينا» و«فويسك» فقد ظهرتا في سلسلة مسرحياتٍ عالمية، العدد الحادي عشر، مع مُقدمةِ بُشنر وفنِّه.

الدمية المسكينة

كلمات عن مسرح جورج بُشنر ...

الطفلة تلعب بدميتها، هي في لعبها تُقلِّد ما تفعله أمها وغيرها من الأمهات بأطفالهن. إنها تُطعمها، وتُلبسها، وتحكي لها الحواديت، وتشكو لها أحزانها الصغيرة، وتسألها عما تريد، والطفلة تعلم أن الدمية لا تأكل ما تُقدِّمه لها من طعام، ولا تتدفأ بالفستان الذي تضعه عليها، ولا تفهم شيئًا من حواديتها، ولن تُجيب على أسئلتها الكثيرة؛ فهي تعلم تمامًا أنها ليست طفلًا حيًّا، بل دمية تلعب بها، وتقف منها موقف الأم من وليدها، ولكنها مع ذلك تعيش في بُعدَين، وتُضفي على دميتها وجودَين، وجود الشيء الواقعي البسيط، ووجودًا سحريًّا يتحرك حركته الحرة في الخيال. الدمية إذن لا تلعب مع أمها الصغيرة، بل يُلعب بها، وليس معنى هذا أن الدمية مجبورة على اللعب؛ فهي لا تعرف شيئًا عن هذا الجبر، وليس لديها الحرية في أن تلعب أو لا تلعب.

واللعب يظل لعبًا ما بقي حُرًّا من كل هدف، وما بقِي تفتُّحًا طليقًا لإمكانيات الوجود؛ ذلك أن من علامات اللعب أنه يكفي نفسه بنفسه، وأنه لا يتقيد بهدفٍ يتجاوز حدوده وقواعده.[1] وإذا كان الشاعر الكبير شيللر يقول إن الإنسان يكون إنسانًا بكُلِّيته حين يلعب،

---

[1] فريدريش يونجر، الألعاب، مفتاح معناها، فرانكفورت على الماين، فيتوريو كلوسترمان، ١٩٥٣م، ص١٩٨ وما بعدها. Jünger, Friedrich; Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung. Frankfurt/Main, V. KJostermann, 1953, s. 198 ff.

فهو إنما يكشف بذلك عن جانبٍ أساسي من جوانب وجوده، على نحوِ ما يتكشف له هذا الوجود حين يُحِس بالموت، وحين يعمل، ويحب، ويكافح من أجل الحياة.

في أعمال جورج بُشنر المسرحية وفي رسائله وقصته الوحيدة «لنس» نُحس كأننا في مسرحٍ كبير للدمى والعرائس، تُحرِّكها يدٌ خفية مجهولة، وتُلقِّنها ما تُعبِّر به عن عذاب المصير. إننا لا نرى لعبةً واحدة متكاملة، بل سلسلة لا تنتهي من الألعاب الصغيرة الخاطفة، كل لعبة فيها وَحْدةٌ قائمة بذاتها، ومسرحٌ كوني صغير، الممثلون فيه لا يلعبون بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة؛ فقد انتُزِعَت منهم حرية اللعب. لقد أصبحوا دُمًى حيةً تُؤدِّي دورًا فُرض عليها، وتقف لحظاتٍ على المسرح تضحك وتبكي وتطرد عن نفسها الملَل وتُحاوِل أن تتعزَّى عن مصيرها المظلم المحتوم.

قد يخطر ببالنا أن الدُّمى التي نتحدَّث عنها هنا هي نفس «الدمى الخشبية» التي نراها لدى الشعراء المثاليين الذين يتحدث عنهم بُشنر في رثاءٍ واحتقار،[٢] فهي لا تحمل أنوفًا في زرقة السماء، ولا تتصنَّع عاطفةً مفتعلة؛ ذلك أن شخصيات بُشنر وإن بدت لنا في بعض الأحيان كالدمى الأليفة التي تُحرِّكها قوًى مجهولة وتشدُّها بخيوطٍ غير منظورة[٣] (مثل الدكتور والضابط في مسرحية «فويسك»، ومثل روبسبير في مسرحية «موت دانتون» حين تتسلط عليه العقيدة الفكرية فيُصبِح البوقَ الناطق بلسانها) فهي لا تتجمَّد في هذا المظهر الذي يبدو منها، بل إن وجودها الخفي يلمع لمعاتٍ خاطفةً من وراء القناع الخشبي الجامد، والأنا الحقيقية تبرقُ فجأة للحظاتٍ قصيرة، لكي تعود بعد ذلك فتستَتِر خلف الآلية التي تُسيطِر على حركاتِ الدمية وسكناتها.

حديثنا إذن عن الدمى المسكينة في أعمال بُشنر لا ينبغي أن يُفهم منه أن شخصياته جامدةٌ ثابتة لا تؤدي إلا الحركة التي تُفرض عليها من الخارج، بل الأَوْلى أن يُقال إنها شخصياتٌ تتحرك في الفراغ، وترقُص دائمًا على حافة الهاوية، وتقف على أرضٍ غير ذات قرار، يمكن أن تنشَق في أية لحظةٍ فتبتلعها.[٤] إنها تتحرك حركةً أشبه بحركة البندول،

---

[٢] راجع أعمال بُشنر، نشرة فريتز برجمان، دار النشر إنزل، فيسبادن، ١٩٥٨م، وبخاصة قصة لنس، ص٩٤، ورسالة إلى العائلة بتاريخ ٢٨ يوليو ١٨٣٥م، ص٤٠٠. Büchners Werke; Hrsg. Von. Fritz Bergmann, Insel-Verlag, 1958.

[٣] راجع مسرحية «موت دانتون» في أعمال بُشنر السابق ذكرها، الفصل الثاني، المشهد الخامس، ص٤٥.

[٤] راجع مسرحية «موت دانتون»، الفصل الثاني، ص٤٤؛ «لنس»، ص١٠٠، ومسرحية «فويسك».

تتألق لحظة ثم لا تلبث أن تغوص في الظلام، لكي تعود فتخطَف الأبصار من جديد. لقد فقدَت المركز والوسط، فهي تحيا في توتُّرٍ دائم بين طرفين، وتتأرجح بغير انقطاعٍ بين قطبَين، أحدهما يجذبها إليه والآخر يطردها عنه، وحيث تعجز لغتها المحمومة المُتقطِّعة عن التعبير عن المجهول الذي يُقيِّدها بأغلاله، تُحاول إيماءاتها الصامتة أن تشير إليه، وتُؤدِّي دورها الكبير في التعبير الدرامي عنه. الإشارة العاجزة، الإيماءة الخرساء، الحركة الكسيرة المغلولة، كلها تكشف عن الشخصية التي يلعب بها قدرٌ محتوم، لا يدري أحدٌ إن كان يأتي من العالم الخارجي، أو إن كان يسكن في ضمير الإنسان. وتُصبِح الشخصيات نفسها مسرحًا لقوًى مستورة تتصارع على الدوام، فيبدو لها الحلم كأنه الواقع، والواقع كأنه حلم. غير أن الواقع لا يشفُّ بكليته حتى يصير حُلمًا، والحُلم لا يستطيع أن يعكس كل أطراف الواقع. إنهما يختلطان على الدوام، ويقفان في علاقةٍ متبادلة مع أحوال النفس والوجدان، كل هذا يجعل من المستحيل على القارئ أو المشاهد أن يحشر الشخصية في شكلٍ سابق، أو يتنبأ بأفعالها على أساس من التطور العلي أو المنطقي — كما نستطيع أن نفعل مثلًا مع شخصيات شيللر التي تكاد كلُّ كلمة تقولها وكل خطوة تسيرها أن تكون محسوبةً مقدَّرةً من قبل! — ذلك أن شخصيات بُشنر من الثراء والتعقُّد بحيث يستحيل وضعها في قالبٍ مرسوم، ولربما كان في استطاعة التناقض والمفارقة وحدهما أن يكشفا لنا عن جوهرها ويُقرِّبانا من حقيقتها.

إن قوةً رهيبة لا اسم لها تلعب بمصير الإنسان، والإنسان يستسلم لهذا اللعب كما لو كان دميةً تعبث بها طفلة، ولكنه «يعرف» أن قوةً غيبية تلعب به، كما «يعرف» أنه مُجبَر على اللعب؛ هذه المعرفة بالـ «جبر» الغريب الذي فُرض عليه أن يلعب لعبه المضحك الحزين، هذا الوجدان بأنه دميةٌ مسكينة تجذبها خيوطٌ لا تستطيع منها فكاكًا، هو الذي يميزه كإنسان؛ فلحظة الوجدان لا أثَر لها لدى الدمية الفاقدة الحياة، ولا وجود لها عند الحيوان ولا عند الملاك؛ لأن الإنسان وحده هو الذي يعرف أن اللعب من إمكانيات وجوده الأرضي المحسوس، مثله في ذلك مثل الموت والعمل والحب والكفاح. هذا الوعي بوجود قوةٍ مجهولة لا سبيل إلى الإفلات من سلطانها الجاثم الثقيل، هي التي تزيد من عذابه، وتُجرِّد لعبه من معناه الحقيقي. فويسك ودانتون (في المسرحيتَين المعروفتَين بهذا الاسم) لا يلعبان، ولكن يُلعب بهما، التأمُّل عندهما أقوى وأوضح من أن يتيح لهما الاحتفاظ بما يُسمِّيه هينريش فون كلايست بـ «لطافة الدمى»، التي تحدَّث عنها في مقاله المشهور عن «مسرح العرائس»؛ فكلما ضعُف هذا التأمل وازدادت عتامته، كلما تألَّقت اللطافة في نورها البهي. فويسك

ودانتون يلعبان، ولكن القوى الغيبية تُلقي ظلالها عليهما فيبدوان كالأشباح المعتمة في مسارح الظل والخيال. غير أن الإنسان يعلم أنه ليس دمية، فإذا اكتشف الحقيقة ذات يومٍ ورأى أن يدًا مجهولة تُحركه وتلعب بمصيره فقد عرف في نفس الوقت أن حرية اللاعب قد سُلبَت منه إلى الأبد، وأن عليه مع ذلك أن يستمر في لعبه، دون أن يعلم شيئًا عن طبيعة الدور الذي يقوم به، أو المُلقِّن الذي يُجري الكلام على لسانه، أو الخاتمة التي ستُسدل عليها الستار. إن صراعًا هائلًا يعصف به، بين وجدانه، بأنه إنسانٌ المفروض فيه أنه حُر، وبين إحساسه بأن وجوده قد ارتدَّ إلى وجود «شيء»، أو إلى دمية لا تختلف عن الدمى الخشبية. هاتان الشخصيتان تنتميان على المستوى الميتافيزيقي إلى مجموعة يمكن أن نُسمِّيها تجاوزًا بالدمى الإنسانية. أما على المستوى الاجتماعي فهناك شخصياتٌ لم يبزغ بعدُ لديها الوعيُ بأنها دُمًى، فهي أقرب ما تكون إلى الدمى الصمَّاء. إنها تأخذ نفسها مأخذ الجد، بينما هي لا تدري فحسب أنها تلعب، بل لا تدري كذلك أن قوةً مجهولةً تلعب بمصيرها. إنها جميعًا تؤلِّف ما يشبه مسرح العرائس، الكل فيه ممثلون، والكل فيه لا يستطيع أن يحافظ على مسافة البعد الضرورية بينه وبين الدور الذي يقوم به. إن صائح السوق في مسرحية «فويسك» يكشف عنهم القناع، ويفضح سُخريتهم المضحكة المبكية، ويُحيلهم إلى حيوانات أو أشياء، والطبيب والضابط وضابط الطبول في المسرحية نفسها مَثَلٌ واضح على ذلك.

هنالك إذن في مسرح بُشنر ثلاثة أنواعٍ من اللَّعِب يمكن أن نُبيِّنها على الوجه التالي:

(١) اللَّعِب بالإنسان كما لو كان دمية، وهو هنا لعبٌ ميتافيزيقيٌّ وكَونيٌّ تحكُم الإنسانَ فيه قُوًى غيبيةٌ مجهولة لا اسم لها ولا عنوان.

(٢) تقليد الإنسان الذي لا يدري أنه دمية، ولا يُحس أن يدًا خفيةً تعبث به. الصائح في السوق يكشف عن هذا اللعب، والطبيب والضابط يقومان به.

(٣) لَعِب باللعِب، حيث لا يعرف الإنسان دورًا يُمثِّله، ولا يجد مسرحيةً يظهر فيها، بل لا بد له أن يخلُق له دورًا، وأن يبحث عن شخصيةٍ يتقمَّصها، حتى لا يغوصَ إلى العدم ويسقُط في الفراغ. الشخصيات في مسرحية «ليونس ولينا» مَثَلٌ على هذا.

إن الدمى في مسرح بُشنر لا تُشبِه في شيءٍ تلك النماذجَ الخشبية الجامدة التي نراها على مسارح العرائس؛ فلو سلمنا بذلك لأنكرنا التوتُّر الهائل الذي تُعانيه شخصياتُه بين الدمية المسلوبة الإرادة وبين الإنسان الذي يعرف أنه محرومٌ من الحرية، بين الدَّور وبين الكائن الحي. إنها، إن صحَّت المفارقة في هذا التعبير، دُمًى حية.

وبُشنر يُظهِر هذه الدمى الإنسانية الحية على المسرح، دون أن يهبط بها إلى مستوى الدمى الخشبية التي نراها على مسرح العرائس.[٥] وإذا كنا نُسمِّيها دُمًى فما ذلك إلا لأنها تعرف أن قدَرًا قاسيًا محتومًا يلعب بمصيرها، دون أن «تعرف» مع ذلك شيئًا واضحًا عن طبيعة هذا القدَر.

إذا صَحَّ أن الدُّمى والعرائس تُفصَّل من المكان مباشرة،[٦] وأنها تعبير عن تصوُّر الإنسان للنِّسَب الفراغية، فإن الدمى في أعمال بُشنر تتخذ أشكالًا مختلفة من المكان، وترتدي أزياءً مختلفة من العادات والأخلاق والطباع. دانتون وفويسك كلاهما يقف على أرضٍ بلا قاعٍ، ويحيا في مكانٍ مُزدحِم بالظلال والأرواح. إنهما يسيران على الدوام على حافة هذا المكان، مهُدَّدَين في كل لحظة بالسقوط في هاوية المجهول. إنَّ قدَرًا معتمًا يطوف فوق رءوسهما، ويُرسل رعشتَه في نفوسهما وأجسادهما، أما في «ليونس ولينا» فالدمى قد جُبِلَت من المكان المطلق النقي، وزُيِّنَت بملابسَ شفافةٍ منسوجةٍ من خيوط الأحلام. إنها لا تظهر على المسرح كما لو كانت عرائسَ تُحرِّكها قوةٌ خارجية، بل تُحاول بالمرح الرقيق الحزين أن تُهوِّن من ضغط القدَر الجاثم على صدرها، وباللعب الرشيق أن تُحوِّل الأعين عن عبث اللعبة الخرساء التي فُرِضَت عليها. غير أن محاولتها لا تنجحُ إلا بمقدارِ ما تقف العين عند المظهر الخارجي من حركاتها الآلية، حتى إذا نفذَت إلى السر الباطن وراء هذا العالم المُلوَّن البهيج من الدمى والعرائس، استطاعت أن تُدرِك مقدارَ العذاب البائس الذي تُعانيه، وقسوة القدَر الذي تُحاول أن تتعزَّى عنه.

في مطلع الفصل الأول من «موت دانتون» نجد الإيذان بابتداء لُعبة القدَر في هذه المسرحية، وتبدو الشخصيات، وفي مقدِّمتها دانتون، وكأنها تبحث في اللعب عن ملجأ تهرب إليه وتعمل كلماتٌ كالتي يقولها دانتون: «إنني أُغازل الموت أو إنني أُدلِّلُــه.» على سلب الموقف طابعَه الجاد، وإن لم تستطع أن تسلبَه روحَه التراجيدية. إن الشخصيات تَظْهر في الفصل الأول وهي تلعب بالورق، بينما تلعب بها في الحقيقة قُوًى علوية غيرُ منظورة. ويبتعد دانتون عن نفسه بالسخرية التي يتهكم بها من ذاته، ويصبح هو المتفرج

---

[٥] شرودر، الملهاة عند جورج بخنر، رسالة دكتوراه قُدِّمَت إلى جامعة فرايبورج في عام ١٩٦٢م، ص١٣٣.
Schröder; Das Lustspiel bei G. Büchner. Dissertation. Freiburg/Brsg 1962.

[٦] رودلف كاسنر، العدد والوجه، عن البعد الرابع، ليبزج، دار النشر إنزل، ١٩١٩م، ص٨٠. Rudolf Kassner; Zahl und Gesicht, von der Vierten Dimension—Leipzig Insel-Verlag, 1919, s. 80.

على الدور الذي يقوم به، لعله أن يزداد معرفة باللعبة التي قُضي عليه أن يقوم بها. غير أنه كلما تمادى في اللعب كلما ازداد إحساسًا بخطورة موقفه. وهكذا تنقسم الأنا عنده إلى شطرَين، يُراقِب أحدهما الآخر مراقبة الذات للموضوع، ويتهكَّم به ويسخر منه. إنه يقوم بلعبةٍ لا معنى لها ولا نتيجة، تدور بين العقل والعاطفة وبين الكآبة والسخرية المريرة.[٧] ويزداد الصراع لديه بين الهروب من ماضيه والعبث بالقدر الذي يتهدده. إنه يلعب مرة حين يُحاول الهرب من ماضيه ومن ذكرى حمامات الدم المشهورة في تاريخ الثورة الفرنسية التي ساهم فيها في شهر سبتمبر بدورٍ كبير، وهو يلعب مرةً أخرى حين ينظر إلى الموت الذي يقترب منه نظرة السخرية والاحتقار. إنه يصرُخ في مشهد «الغرفة» قائلًا: «سبتمبر!» يريد أن ينسى وأن يمحو ذاكرته. إنه لن يجد الراحة والأمان إلا في القبر، وهو حين يلعب لعبته مع الموت يُحاول أن يجد الخلاصَ من قبضته. إن لعبه هروب ورجاء.

وهو كذلك يلعب في موقف المناقشة الحادَّة التي تدور بينه وبين روبسبير، بلسان قانونٍ أبدي صارم، وبينما يُعبِّر عما يمكن أن نُسمِّيه بال «نحن الجمعية» المُتسلِّطة عليه، نجد دانتون يتحدث إليه حديثَ الإنسانِ للإنسان، حديث الـ «أنا» مع الـ «أنت». إنه بذلك يخلط بين بُعدَين، ويُفسِد لعبته بنفسه، حتى تُصبِح لعبة الموت التي تقتله في النهاية، ولكن هذا لا يحدث عبثًا؛ فدانتون قد اكتشف الحقيقة، ورأى ببصيرته النافذة أنه ألعوبةٌ في يد قوةٍ غيبيةٍ مجهولة لا سبيل إلى الإفلات من قبضتها المحتومة، وهو يعرف أيضًا أنه كالدمية التي تُحرِّكها هذه القوة إلى المصير المظلم المجهول. إنه يحاول عبثًا أن يؤكِّد الحياة الشخصية في مقابل الأيديولوجية الجامدة، ويضع عذاب الذات الفانية في مواجهة الفكرة المملة المجردة، ويدافع عن حقوق النفس إزاء الواجب الذي يفرضه التاريخ. ربما كان دانتون يُحاول بذلك أن يُعبِّر عن حق هذه الدمى المسكينة في أن تصرخ قائلة: «لا.» حتى ولو لم تجد أُذنًا تستمع إلى صرختها اليائسة، وربما أَحسَّ أن هذه الصرخة لا جدوى منها، فقنع بأن ينزع النقابَ عن الحياة الإنسانية والفعل الإنساني، وأن يضع على شفتَيه ابتسامتَه الساخرة، وعلى وجهه إماراتُ عدم الاكتراث. إنه يؤدي الآن لعبته الصغيرة داخل اللعبة الكونية الكبيرة، ويعرف أن اللعبة خاسرةٌ في النهاية، كما يعرف أن كل لعب لا جدوى منه ولا طائل من ورائه: «ما نحن إلا دُمًى، تشُد خيوطها قُوًى مجهولة. عدَمٌ نحن،

[٧] قارِن بوجهٍ خاص مونولوج دانتون، المسرحية، الفصل الثاني، المشهد الرابع، ص٤٢.

ما نحن إلا عدَم، سيوفٌ تتصارع بها الأشباح فيما بينها، غير أن الإنسان لا يرى الأيدي التي تحركها، تمامًا كما يحدث في الخرافات.»[٨]

وعلى الرغم من معرفته بضياع الإنسان وعلمه بأنه كالدمية العاجزة في يد القوى العمياء، نجده يواجه القَدَر مواجهة اللاعب الحر. إننا لن نجد فيه أثرًا للعدَمية التي طالما وصَفَه بها النقاد؛ فمعرفته بأنه لا حيلة له أمام القوة المجهولة تزيد عاطفته حدة، وتعمق الألم الذي يحاول أن يكتمه، وإدراكه لدوره الصغير في داخل مسرح الدمى الكوني الكبير هو الذي يدفعه — بإرادته — إلى يدِ الجلَّاد الذي سينتظره على المقصلة.

في المشهد الأول من الفصل الثاني من «موت دانتون» نلمس هذا اللعب المتعِب الذي يمتزج فيه الملل بالكآبة. اللاعب يتعذب باللعب، ويضيق بالدور الذي فرض عليه من قبل: «هذا شيء ممل إلى أقصى حد، أن يلبس الإنسان القميص أولًا، ومن بعده السروال ويرقُد في الفراش في المساء، ويعود فينهض منه في الصباح، ويُقدِّم على الدوام قدمًا على الأخرى، دون أن يعرف إلى متى سيستمر هذا كله ولا متى سيتغير.»[٩] ويصبح اللعب، الذي كان من الممكن أن يجد فيه الإنسان مخرجًا من دائرة الحياة اليومية المتشابهة، هو نفسه أزمة لا مخرج منها. الإنسان إذن لا يلعب، بل يُلعَب به. هذه المعرفة الأليمة تُضفِي على العمل الدرامي طابعَه القدَري الحزين، وتهبط بالشخصيات إلى هاوية الضياع، وتُصبِح المأساة الحقيقية هي مأساة الإنسان الذي يُلعب به، لا في اضطراره هو نفسه إلى اللعب. إن كلمة «يجب» هي إحدى اللعنات التي عمد عليها الإنسان.[١٠] كان اللعب دائمًا بطبيعته متحررًا من القهر والاضطرار، وها هما يتحدان هنا بأوثقِ رباط، ويخلقان جوًّا من الكآبة والتعب من تَكْرار الشبيه الأبدي. قوةٌ قدَرية غامضة تُخيِّم على اللعب، وتُحرِّك الشخصيات، كما يُحرِّك الإنسان دُميةً من خلف ستار. إنها تُحيل المكان الذي تُدثِّره الظلال إلى ما يشبه مسرحَ خيالِ الظل. الشخصيات تحلُّ محل بعضها، وتسير غير مقيدةٍ ولكن غير حرة، حالمة ولكن مسلوبة من وَهْم الأحلام، وتلعب لَعِب الدمى فيبدو صراع الإنسان مع «القانون الحديدي»[١١] الذي يقيده شيئًا مضحكًا محزنًا في وقتٍ واحد، وتتجمع كلها في صرخة

---

[٨] «موت دانتون»، ص٤٥.

[٩] «دانتون»، الفصل الثاني، غرفة، ص٣٣.

[١٠] من رسالة لبُشنر إلى خطيبته، كتبها من مدينة جيسن، نوفمبر ١٨٣٣م، ص٣٧٤.

[١١] نفس الرسالة السابقة.

تطلقها امرأة تقول لدانتون: «ضائع!» فتتردَّد في جنَبات الصالة وتُجاوِزها إلى قاعة المسرح الكوني الكبير، كأنها شكوى الخليقة تتقدم بها إلى سمع إلهٍ صامتٍ بعيد.

من العلامات الدالة على مسرح بُشنر أن المشهد الأول من «موت دانتون» يبدأ كما ينتهي باللعب؛ فالجماعة التي نراها على المسرح بمجرد أن تُرفَع الستار تلعب الورق، ولكنه لَعِب حُدِّدَت خسارته من قبلُ، كما أضفى التعب والملال على المشهد الخافت الأضواء غلالته الشاحبة. الشخصيات مشلولة عن الفعل؛ فلا هي تستعيد الماضي ولا هي تنتظر المستقبل، جو من الصمت والكآبة المقدورة يُوحي بالنهاية المقبلة. إن المشهد يبدأ بقول دانتون: «انظر إلى السيدة الجميلة، كيف تُفنِّط الأوراق بمهارة! حقًّا! إنها تفهم كيف تلعب؛ يُقال إنها تُبيِّن لزوجها «القلب» ولغيره «الكارو». ويختتمه هيرو بقوله: «نعم، لتضييع الوقت فحَسْب، كما يحدث في لعب الشطرنج.» فنعود إلى اللعب من جديد.

من ذا الذي لعب إذن في هذه القاعة، وقد حرم الجميع من حرية اللاعبين؟ من الذي أدار المسرح، وحَرَّك الشخصيات، وخلَق مسرحًا صغيرًا في داخل المسرح الكبير؟ إنها القوة المجهولة الرهيبة، التي لن نجد لها اسمًا إلا أن نقول عنها «هي». ويخلق الصراع الباطني المحتدم بين الشخصيات وبين الـ «هي» المجهولة ذلك التوتُّر الدينامي الذي يسري في كل مسرحيات بُشنر؛ ويختلط الواقع وما فوق الواقع، ويتشابك العالم الدنيوي مع العالم الآخر، وتقف الخليقة المعذَّبة وجهًا لوجه أمام الكل الصامت الذي لا يكترث.

ولكن كيف يبدو العالم وكأنه مَسرحٌ من الدمى والعرائس؟ وكيف نستطيع أن نقول إن الدمية غير الحية التي تُحرِّكها يدٌ كما تشاء يمكن أن تنطبق على الإنسان؟ من الذي يجذب خيوطها ويُحدِّد لها دورها؟

ليس هو الله على كل حال، بل تلك القوة المجهولة المحتومة التي تنطق بلعنة «يجب» والتي لا مفر من قانونها القاسي العنيد. ربما اقتربنا من هذه القوة المتسلطة التي لا يدركها العقل إذا عرفنا رأي بُشنر في قدَرية التاريخ، كما عبَّر عنه في رسائله الكثيرة إلى خطيبته ووالديه: «إنني أشعر كأنني أنسحِق تحت أقدام القدَرية التاريخية المقيتة. إنني أجد في طبيعة الإنسان تشابهًا مفزعًا، وأرى في العلاقات الإنسانية قوةً حتمية أُعطِيَت للجميع ولم تُعطَ لأحد. ليس الفرد إلا زبدًا يطفو على الموج، ولا العظمة غير عرض زائل، ولا سلطة العبقرية سوى لعب بالدمى، وصراعٍ مضحك مع قانونٍ حديدي، أقصى ما يطمح الإنسان إليه أن يعرفه، وإن يكن من المستحيل فعليه أن يتحكم فيه.» ثم يقول في رسالة أخرى: «ما هذا الذي يكذب فينا ويقتل ويسرق؟» «آه! نحن الموسيقيين المساكين الذي نرفع أصواتنا

بالصراخ. أنَّاتُنا ونحن نُجلد، هل جُعِلَت لتنفُذ من بين شقوق السحب وتظل تتردَّد وتتردَّد كأنها همسةٌ منغَّمة لتموت في آذان السماء؟!»[١٢]

هذه القدَرية المقيتة هي التي تَتحكَّم في مصير البشر، وتسخر من مأساة وجودهم الفاني، وتُجرِّف أتعابهم إلى البحر، والبحر ليس بملآن، وهذه القوى الرهيبة لا تتسلط فوقهم فحسب، بل تسري في حياتهم، وتنفُذ في لحمهم وعظامهم، والذي يكذب ويقتل ويسرق لا يدري ما يفعل. إن قوةً معتمة تسوقه إلى هذا الفعل، دون أن يدري عنها شيئًا (كما نرى في فويسك الذي لا يقتل بل يدفع إلى القتل كأنه ممسوس) وكل من ينفُذ ببصيرته إلى أسرار قانونها، يبدو له كل فعل عبثًا وكل تعبٍ لا جدوى منه. إن معرفته تشلُّ فعله، وتأمُّله يذيب إرادته؛ هذه المعرفة التي يكتشف فيها أنه دمية عاجزة هي التي تمهد لسقوطه (كما نرى عند دانتون الذي يكاد أن يكون صورة من هاملت).

عالم «فويسك» عالم تتسلَّط عليه هذه القوة الرهيبة التي سمَّيْناها بال «هي» فتسوقُه كما لو كان دمية، وتجعل حياته كما لو كانت لعبةً من ألعاب الدمى. وشخصيتا «الدكتور» و«الضابط» أقرب شخصيات المسرحية إلى طبيعة الدمية؛ كلاهما من طبقةٍ اجتماعية منقرضة،[١٣] يمثلان نظامًا اجتماعيًّا محكومًا عليه بالزوال، وينطقان عن عقلٍ أجوف، وأخلاقٍ فاسدة، ونزعةٍ علمية متحجرة. لقد صوَّرهما بُشنر في صورة المسخ الكاريكاتورية، وجمع فيهما كل طاقته الثورية في نقد المجتمع والعادات السائدة في عصره، ومع ذلك فهما أكثر بكثير من أن يكونا مجرد لوحتَين ساخرتَين من مجتمعه، وشخصيتاهما تتجاوزان حدود الدمى والأعراس الجامدة.

حقًّا لقد أثَّر الرسم الكاريكاتوري في تكوينهما، ولكنه لم يستطع أن يستنفد كلَّ ما فيهما من غنًى وثراء.[١٤] إن الأرض التي يبدو كأنهما يقفان عليها في ثقة واطمئنان، تنشق عن هاوية الضياع التي تتهدَّدهما في كل لحظة؛ فالضابط والدكتور يظهران وكأن فكرةً ثابتةً تسيطر عليهما؛ أما أحدهما فهو سجين تزمُّتِه الذي يحسبه فضيلة، وأما الآخر فيستولي عليه جنون التجريب العلمي، غير أن شخصيتهما لا تنحصر في حدود الكاريكاتير؛

---

[١٢] «موت دانتون»، الفصل الأول، المشهد الأول، ص١٠.

[١٣] من رسالة لبُشنر إلى جوتسكور، ربيع عام ١٨٣٦م، أعمال بخنر، ص٤١١-٤١٢.

[١٤] فولفانج كايزر، المسخرة في الرسم والأدب، هامبورج، روفولت، ١٩٦٠م، ص٧٨. Kayser, Gorg; Das Groteske in Malerei und Dicbtung. Hamburg, Rowohlt, 1960, s. 78.

ذلك أن وراء الآلية التي نراها في سلوك الضابط والدكتور ذاتًا محطَّمةً تختلج بين حين وحين بعاطفةٍ إنسانية تلمَس قلوبنا بصوتها؛ فالدكتور قلق على مريضه، على الرغم من النصوص العلمية التي يُردِّدها ترديد الآلة، والضابط كما يقول عن نفسه إنسانٌ من لحم ودم، يصيبه ما يصيبه بقية الناس من حزن واكتئاب، ويشعر بالـ «طبيعة» التي تقيد رجلًا مثل «فويسك» بأغلالها، حتى إذا تمكَّنَت منه فكرته الثابتة عن الفضيلة، عاد إلى طبيعة الدمية من جديد.[١٥] حقًّا إن شخصية الضابط أكثر تناقضًا من شخصية الطبيب، إنه يقفز من مستوًى إلى مستوًى، ويطفو على السطح مرةً ليغوص في الأعماق مرةً أخرى، ويُكرِّر جملته «أنت رجلٌ طيب» تكرارًا رتيبًا، ثم لا يلبث الحب والحزن أن يستوليا عليه ويُعرِّيا وجوده الممزق: «إذا جلستُ أمام النافذة وقد سقط المطر ورحتُ أتابع الجوارب البيضاء ببصري، ورأيتُ كيف تقفز على أرض الحارة، اللعنة يا فويسك، هنالك ينتابني الحب!» أو حين يقول: «شفتان يا فويسك، أنا أيضًا قد جرَّبتُ الحياة.» «إنني أُحس بالكآبة، بشيءٍ يُولِّد الحزن في نفسي؛ إنني أبكي دائمًا على الرغم مني، كلما رأيتُ سترتي معلقة على الحائط.»[١٦]

إنه في كل هذه الحالات يُوقظ في نفوسنا الإحساس بالمسخرة؛ في عباراتِه الجوفاء التي يُكرِّرها كالببغاء، ولغتِه التي تُعبِّر عن نفسها بالإشارات والإيماءات أكثر مما تُعبِّر عن نفسها بالجمل الدالة، بل لقد تُفصِح عن نفسها في حركات الأيدي والأرجل، فلا نستطيع أن نجد المركز أو الأنا الواحدة التي تختفي وراءها، بل نُحس أنها أقربُ ما تكون إلى الدمى.

سخرية هذه الشخصيات تتولد عن اصطدام الأنا بالقوة الغيبية المتسلطة عليها؛ فالضابط يبدو لنا كأنه أداةٌ في يد تلك القوة تُوجِّهه حيث تشاء، أو كأنه مخلوقٌ لا وجه له، يختفي وراء قناعٍ يُحس فيه بالأمن والارتياح. غير أنه لا يُفلِح في ذلك تمامًا؛ فهو على الرغم من كل شيء ليس مجرد دميةٍ صمَّاء كما قدمنا، وإنما يكشف لنا في لمحاتٍ خاطفة عن الصراع القائم في المسرحية كلها بين الخليقة والدمية، بين الكائن الحي والكاريكاتور الأجوف. وإذا كان هو نفسه لا يرى المسخرة التي تنطوي عليها شخصيته، بل يُصرُّ على أن يتندَّر بها عند غيره، فإن ذلك يزيد من سخرية شخصيته: «الوغد الطويل يُوسع خطاه، كأنه ظلُّ رجلٍ عنكبوت، والقدَم الأخرى تَعرَج. الرجلُ الطويلة صاعقة، والرجل الصغيرة رعد، ها ها! ... مسخرة! مسخرة!»

---

[١٥] راجع مسرحية «فويسك»، عند الضابط، ص١٥٢، شارع، ص١٦١.

[١٦] راجع مسرحية «فويسك»، شارع، ص١٦٣.

شخصية روبسبير في مسرحية «موت دانتون» مَثَلٌ آخرُ على هذا؛ فمحامي الثورة الفرنسية يرتدي قناع المدافع عن أفكارها الأيديولوجية المطلقة، ولكننا نلمح وراء هذا القناع ما تُعانيه نفسه من صراع يجعلها تنشق إلى شطرين ينكر أحدهما الآخر: «لست أدرى ما الذي يكذب صاحبه في ذاتي»[١٧] «كل ما أمامي خراب وفراغ. إنني وحيد.»[١٨] هذه الأنا المُتصدِّعة لم تذُبْ بعدُ في طوفان الأيديولوجية. إنه يُحدِّث نفسه حديثًا طويلًا ينفُذ به إلى باطنه، ويرى نفسه تِرسًا صغيرًا يدور في عجلة الثورة، تُسيطِر على «الأنا» لديه قوة الـ «نحن» المجرَّدة. ولكن المتعصب للمذهب ما زال بشرًا كغيره. وإذا كان يكبت حاضره في سبيل مستقبلٍ لم يأتِ بعدُ، فلن يلبث بعد حينٍ أن يُمزِّق القناع المصطنَع الذي يُغلِّف قلبه، ويستمع إلى صوته الخافت يهمس في أذنه. أرادت الـ «أنا» عند روبسبير أن تهرُب خارج الزمن، لكن قانون اللحظة الراهنة سيُجبِرها على أن تعود إلى نفسها. إن «موظفًا» جديدًا من موظفي الثورة (سان جوست) سرعان ما يحلُّ مكانه ليقضى عليه في النهاية. الآن قد تخلى عنه الجميع، فهو يستطيع أن يرجع إلى نفسه، والأنا التي تَعِبَت من ارتداء قناع النظريات المجردة، تُحس الآن وَحْدتها وانفرادها: «إنهم جميعًا يتخلَّون عني. كل شيءٍ حولي وحشة وفراغ. إنني وحيد.»

لكن القوة المجهولة التي سمَّيْناها بالـ «هي» — وإن كانت لا تعرف الأسماء — تحمل وجوهًا كثيرة وتلبس أقنعةً مختلفة، إنْ تسلَّلَت إلى الذات ووضَعَتْها في قيدها فهي نزوعٌ محموم لا يدري الإنسان كيف يُروِّضه أو يُسمِّيه. «ماريون» في «موت دانتون» تقول إنه هو «الطبيعة» التي لا تستطيع أن تفلت منها: «كانت تلك هي طبيعتي، من ذا الذي يستطيع أن يخرج عن طبيعته؟»[١٩] لقد استسلَمَت «للهي» المجهولة حتى ذابت نفسُها فيها: «لكنني صرتُ كالبحر الذي يبتلع كل شيء وراحت أعماقه تضطرب وتضطرب.»[٢٠]

---

[١٧] «موت دانتون»، الفصل الأول، المشهد الخامس، ص٣٠.

[١٨] «موت دانتون»، ص٣٣.

[١٩] «موت دانتون»، الفصل الأول، المشهد الخامس، ص٢٣.

[٢٠] على العكس منها نجد موقف دانتون من القوة المجهولة التي تتحكم فيه. إنه هو أيضًا يقول: «تلك هي طبيعتي، ولا حيلة لي فيها» (ص١٢)، ولكنه يحافظ على مسافة البُعد التي تفصله عنها وبذلك يستطيع أن يسخر من القدر المتسلِّط على الإنسان سخريته المرة المخيفة.

وضابط الطبول في مسرحية «فويسك» قد تسلَّطَت عليه كذلك هذه القوة الخفية، وراحت تدفعه كالدمية العاجزة، تشد خيوطها قوًى مجهولة.[٢١] لقد استحالَ كتلةً من اللحم المتوهِّج الأعمى، تسوقها الطبيعة والشهوة إلى حيث تشاء. وماريا — زوجة فويسك — يُعجبها هذا الاندفاع الغريزي فيه فتُعبِّر عن إعجابها بقولها: «صدره صدر ثور، وذقنه ذقن سبع!»[٢٢] إن هناك فكرة ثابتة تقيدهم جميعًا؛ فالضابط لا يستطيع أن يتحرر من خوفه من الشلل، والدكتور لا يستطيع أن يتحرَّر من جنون التجربة العلمية، وضابط الطبول لا يملك أن يقاوم طبيعته الشهوانية، وهو يأتي على لسان دانتون (الفصل الثاني، نزهة، ص٣٨) فيُعبِّر عنه هذا الدافع الحسي الذي يستطيع أن يُحول البشر إلى حيواناتٍ تُجامع بعضها كالكلاب على قارعة الطريق. دانتون: «ألا يبعث هذا على المرح؟ إنني أتشمَّم شيئًا في الجو، كما لو كانت الشمس تُفرِز الرذيلة والفجور. ألا يشتهي الإنسان أن يقفز ويمزِّق سرواله عن جسده ويجامع النساء كما تفعل الكلاب في الحارة؟»

والقوة المجهولة قد تنفُذ إلى ضمير الإنسان فتتحكَّم فيه فكرة ثابتة تُحيله إلى محض آلة تُردِّدُها ولا تستطيع أن تفلت من سلطانها. لنس (في القصة الرائعة التي لم تتم والتي عبَّر فيها بُشنر عن لحظات الجنون التي انتابت شاعر عصر العاصفة والاندفاع الألماني الغريب الأطوار في أواخر حياته) تُعذِّبه الرغبةُ المجنونةُ في أن يمشي على رأسه.[٢٣] وهو لا يستطيع أن يتصور كيف لا يتحقق اللامعقول على هذه الأرض، ولا كيف يعجز عن تحطيم القانون الطبيعي. إنه في مواضعَ كثيرةٍ من هذه القصة المحمومة يكاد أن يكون الدمية التي تستغيثُ وتصرخُ وتُحاول الإفلات من قبضة المجهول الذي لا تستطيع تحديده: «أبدًا تنفُذ الـ «هي» إليه، أبدًا تشُق صَدْره … وتعود إليه بلا انقطاعٍ فيُخيَّل إليه أن من المحتم عليه …»[٢٤]

إن قُوًى خفيةً محفوفة بالأسرار تدفع بلنس إلى هاوية الجنون، وتُرسِل الرعشة المحمومة في جسده ونفسه: «كان يُحس بقوةٍ طاغيةٍ تضطرب في نفسه وتشُدُّه إلى

---

[٢١] «موت دانتون»، الفصل الثاني، ص٤٥.

[٢٢] «فويسك»، حجرة ماريا، ص١٦٠.

[٢٣] «لنس»، ص٨٥.

[٢٤] راجع بحثًا لجرهارت باومان، لنس وبناؤها الدرامي، في مجلة أويفوريون Euphorion، العدد ٥٢، ١٩٥٨م، ص١٦٦.

الهاوية.»[٢٥] إنه يُقاوِمها بكل قوته، ويتمنى أو استطاع أن يَسحَق العالم بأسنانه ويَقذِف به في وجه الخالق.»[٢٦] ثم يكُف عن التجديف ويغلبُه الشوق إلى الأمان والاطمئنان في يد الرحمن، وتُعاوِنه النظرة الرحيمة التي تنبعث من عين العمدة الطيب وأبرلين الذي ينزل ضيفًا عنده، ويستبد به الإحساس بعذاب الخليقة فيرتدي مُسوحَ قديسٍ ويُحاول أن يرد الحياة إلى طفلٍ ميت، ولكنه يعود خائبًا من زيارته له، ويتشبَّث به الخوف من قوةٍ لا يدركها وإن كان يشعر بقبضتها، وتتفتَّت ذاته شيئًا فشيئًا إلى أن يفقدها في النهاية. ويظل يَتخبَّط في هذا الصراع الدرامي حتى يسقُط في ظلام الجنون الذي لا شفاء منه.

إن الحَيْرة تَملِكُنا أمام هذه القوة القدَرية المجهولة التي تتغلغل في أعمال بُشنر، فلا نستطيع أن نُحدِّد هل هي كامنةٌ في أعماق الإنسان أم في العالم المحيط به[٢٧] لقد انمَحَت الحدود الفاصلة بين الداخل والخارج، والحلم والواقع، والذات والموضوع، حتى صار من العسير علينا أن نعرف إن كان لَعِب الدمى يدور في العالم الخارجي، أو إن كانت نفس الإنسان هي مسرحه؛ فالباطن مختلط بالظاهر، والرؤى متداخلة في الأشياء، والمكان الدرامي تسوده ظلالٌ مرتجفة تتراقص في النور المعتِم، والأحداث يُغلِّفها ضباب الأحلام وتصل إلى مستوًى يفوق الواقع، ولكنها تحتفظ مع ذلك بثقل القوة المجهولة وتدُلُّ على قسوة قبضتها الغليظة.

ويظهر لعب الدمى في مسرح بُشنر في أوضح صورة في مسرحيته «ليونس ولينا». إن طابع الجِد الذي ساد اللعب حتى الآن يُصبِح، إن صح هذا التعبير، لَعبًا بالجِد. هنا تشفُّ الدمية عن خفَّتها ورشاقتها، وتُسخِّر سخريتها الرقيقة فتُبكينا ضحكاتها وتُسلِّينا دموعها.

«ليونس ولينا» مسرحيةٌ حالمة، أو حُلمٌ مسرحي، ولكن الحُلم الذي تسبح فيه ليس هدفًا في ذاته، بل يواجه الواقع مواجهةً ديالكتيكيةً مستمرة. وإذا كان هذا الواقع يبدو لنا كأنه قد صفا وشفَّ إلى حد الزوال، فهو يفرض نفسه علينا فلا نستطيع أن ننساه. ويمتزج الحلم بالواقع وتُصبِح المسرحية لعبةً مرحةً عن لعبة القدر المريرة. كلُّ ما حرَّك قلوب الناس منذ بدء الخليقة؛ الحب والأمل، الإيمان والحضارة، الثقافة والتقاليد، كلها

---

[٢٥] «لنس»، ص١٠٠.

[٢٦] «لنس»، ص١٠٣.

[٢٧] «فويسك»، ص١٦٦ (فضاء).

تقفز على المسرح كالدمى والعرائس: «لا شيء غير الفن والآلية، لا شيء غير ورقٍ مُقوًّى وزميلك!»[٢٨] إن هذه الدمى جميعًا تُحاول عن طريق السخرية بنفسها أن تُعرِّفنا بأنفسنا، وتُمهِّد لنا سبيل الحرية والخلاص عن طريق هذه المعرفة، ولكن المُحاوَلة تظل مع ذلك مجرد محاولة؛ فمع النهاية السعيدة يزداد الإحساس بتعاسة المصير، وبالرغم من العزاء الموهوم يتأكد لدينا اليقين بأنه ما من عزاء.

في «ليونس ولينا» تتداخل الدمية مع الكائن الحي، فالشخصيات (وبالأخص روزيتا) تُشبِه دُمًى حلوة مُلوَّنة ترقص وتُغنِّي وتبتكر على الدوام ألعابًا جديدة، دون أن تفقد مع ذلك شيئًا من حيويتها. ويُخيَّل لنا في سِحر الحُلم وصفائه كأن قوة القدر المجهولة قد غفَلَت عن اللعبة إلى حين؛ فالدمى الحية لا تني تبتكر لُعبةً بعد لعبة، وتنسج خيطًا بعد خيط، كأنما تخشى أن تسقط في العدَم بين لحظة وأخرى، أو يُباغِتها القدر على غير انتظار، ولكن لعبها المرح لا يستطيع أن يُخفي عنا أنها هي نفسها جزء من اللعبة الكبيرة، ومحاولتها المستمرة للعثور على حل لأزمتها لا يخدعنا عن أنه لا حل هناك، ودعاباتها اللطيفة بالكلمة الغريبة، والإشارة العجيبة لا تستطيع أن تملأ فراغ الملل المُوحِش الذي يحيط بها، حتى اللعبة المرحة ينبغي أن تُلعب بالإكراه. المهزلة الضاحكة تُظهر المأساة بدلًا من أن تُخفيها. الشخصيات تبدو في لحظة من اللحظات كأنها فاقدة الحياة، ولكنها لا تلبث أن تُبعث فجأة وهي تتفجر بالحياة. إنها مخلوقاتٌ عجيبة تبدو في كل لحظةٍ في شكلٍ جديد، وتضطر مع كل نفس تتنفسه أن تؤكد وجودها. اليد التي تُحرِّكها لا يراها أحد، والقوة التي تتحكم فيها لا سبيل إلى الخلاص منها. لَعِبُها في نفس الوقت عبثٌ وإكراه، مظهر وحقيقة، حُلم وواقع.

إن الشخصيات في «ليونس ولينا» لا ينتظمها حدثٌ منظور ولا تسير في خطٍّ متصل؛ هناك تفكُّكٌ بين الشخصية والفعل، وانفصالٌ بين الدور والممثل الذي يقوم به، ليونس ولينا كلاهما يبدو كأنه يهرب من الفعل الأساسي، ولكنهما يلتقيان مصادفةً وكأن يدًا خفية تُحرِّكهما إلى هذا اللقاء، وتؤلِّف بينهما في وحدة الانسجام المقدور. إن القوة المجهولة التي تدفع دانتون وفويسك إلى الموت هي نفسها التي تسوقهما إلى السعادة، ولكن المأساة تظل في السعادة كما في الشقاء هي نفس المأساة؛ فكلاهما يلعب به القدَر كما يلعب بالدمية

[٢٨] «ليونس ولينا»، الفصل الثالث (على لسان فاليريو).

المسكينة، وربما كان الفرق في الحالَين هو أن تلك القوة المجهولة تضع على وجهها قناعًا ضاحكًا وتُعبِّر بالنكتة والدعابة بدلًا من اليأس والصراخ. وفجيعة الطفل التائه في حكاية الجدة العجوز التي ترويها للأطفال في نهاية «فويسك» تلبس الآن حُلةً رقيقةً شفافة، دون أن تفقد شيئًا من عذاب الفجيعة والمأساة.

ليونس وفاليريو الذي يُحاول تسليته لا يلعبان دورهما بل يلعبان بهذا الدور، وإذا شئنا الدقة فهما لا يعرفان في الحقيقة دورًا يقومان به، بل يبحثان عن دَورٍ في مسرحية لا وجود لها؛ ومن ثَمَّ فهما لا يستطيعان أن يمثلا نفسهما أو غيرهما في لعبةٍ لم يعثرا عليها بعدُ، وإنما يكتفيان بالتهكُّم والسخرية من بقية اللاعبين. لقد عرفا حقيقة اللُّعبة، وابتعدا بمسافةٍ كافية عن اللعبة التي يقوم بها من لم يعرفوا بعدُ أن قوةً خفية تلعب بهما، فراحوا يُؤدُّون أدوارهم المرسومة لهم في جد واطمئنان.

لم تكن مصادفةً تلك التي دبَّرَت هذه اللعبة، بل قوة غير منظورة وجَّهَتْه وأضفَت عليه مظهر الحدث؛ ولذلك فالمهزلة لا تترك فينا أثرًا هزليًّا، والضحك لا يصبح ضحكًا خالصًا. إنه يمتزج دائمًا بالبكاء، كما تقترب الكوميديا من التراجيديا. القوى المُفزِعة تنفذ إلى العالم فيشعر الإنسان بأنه غريب فيه، ويتسلل ما يشبه الشلل الخفي فيُسيطِر على البشر والأشياء، ويُوقِف حركة الحياة، وينشر السأَم في كل مكان. ليونس وفاليريو غريبان في عالم غريب، يُحاوِلان أن يُحطِّما المنطق المألوف، ويُوقفا القانون الطبيعي، ويكشفا السر الكامن وراء اللعبة الكبيرة.

«يجب» المحتومة هي كلمة السر في هذه اللعبة، واللَّعِب الجدي الذي يصل في بعض الأحيان إلى ذروة السحر والصفاء، لا يستطيع مع ذلك أن يحجُب عنا هاوية اليأس التي يتراقص على حافتها اللاعبون. إن حكاية الطفل الضائع في متاهات الكون على لسان الجدَّة العجوز (في «فويسك»)، وشكوى دانتون وهيرو وكاميل،[٢٩] تتكرر في حلم «ليونس ولينا» في جوٍّ أثيريٍّ شفاف.

عذاب ليونس وفاليريو الذي لا عزاء عنه يكمُن في أنهما مُجبَران على لعبٍ لا مخرج منه. حقًّا أنهما يجدان متعةً في هذا اللعب، ولكنها ليست متعةً خالصة، بل هي — إن صحت المفارقة — متعةٌ تنبع من اليأس، هي متعة المهرج الذي فُرض عليه أن يُضحِك

[٢٩] «موت دانتون»، الفصل الثاني، ص٧٨.

الجماهير قبل ساعاتٍ من تنفيذ حكم الإعدام عليه. إنه يلعب الآن لعبة الموت والحياة، لا يترك قيمة إلا قلبها على رأسها، ولا شيئًا مُقدسًا إلا سخر منه. إن الشخصيات في «ليونس ولينا» تلعب بالكلمات كما يلعب الحاوي بالمناديل أو البهلوان بالكرات، وهو لعب لا ينجو منه الإنسان، فربما استطاعت روزيتا في المشهد الثالث من الفصل الأول أن تقول لليونس: أنت أيها اللاعب الأبدي، أما آن لك أن تكف عن اللعب بي؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يُوجِّهه ليونس ولينا إلى فاليريو في مشهد الأدوات الآلية. إنه في الحقيقة لَعبُ من يُحسون بالملل القاتل من كل شيء، وهو أيضًا ذلك اللعب المحزن المميت، الذي يستطيع في كل لحظة أن يُحطِّم نفسه بنفسه؛ التوتُّر فيه قد بلغ ذروته، والقطب قد انعطف على القطب المضاد له؛ فهناك الكلمة العابثة والآلة الجامدة، الوجه والدمية، المتعة واليأس، الفناء في الحب والابتعاد عن المحبوب.

اللعب في «ليونس ولينا» غيره في «موت دانتون»؛ فدانتون يبدو كأنه قد اختار دوره بنفسه وما هو في الحقيقة إلا ممثلٌ في تمثيلية قد حُدِّدَت من قبلُ. علمه بأنه ضائع وبأن اللعبة كلها خاسرة يشلُّ ما بقي في سلوكه من معنى اللَّعِب، كما يشلُّ التفكير والقدرة على العمل.

أما الشخصيات في «ليونس ولينا» فهي تقف على خشبة المسرح دون أن تعرف الدور الذي أُسند إليها، ولا الكلمات التي ستُردِّدها ولا المسرحية التي ستُمثِّل فيها، ولا يبقى أمامها إلا أن تُعِد مشهد حياتها وتخلُق دورها بنفسها. ما من مشهد في هذه المسرحية إلا وهو صفحةٌ كبيرةٌ بيضاء، على الشخصيات أن تكتب عليه حياتها بغير إبطاء. إن عليها كذلك أن تستنجد بالنكتة الحاضرة، وتلجأ إلى الكلمة المُفاجئة لتنقذ المسرحية كلها من السقوط في هُوَّة السأَم والفراغ.

والسأَم جار القلق من العدَم، ولن يستطيع الإنسان أن يفهم سِرَّه ويقترب من حقيقته حتى يربط بينه وبين العدم. وفاليريو هو المتهكِّم الحزين الذي يُحاول أن يتغلَّب على هذا السأم، ويقهر هذا الخوف المستمر من العدم، ولكنَّه يحاول عبثًا أن يتغلب عليه ببريق نكتته؛ فالعدم فراغٌ موحش لا يملؤه إلا الإيمان بمعنًى يسمو على الحياة،[٣٠] أو عقيدة تُحدد هدفها وغايتها. ومهما بلغت قدرة التهكُّم على تحرير صاحبه فهو لا يستطيع أن يُحرر

[٣٠] فالتر ريم، تجربة الوسط، ميونيخ، ١٩٤٧م، ص٩٦. W. Rehm; Experimentum Medietatis. München, Verlag H. Reim, 1947, s. 96.

فاليريو من ربقة السأَم والضياع. إنه يظل يشعر بهذا السأم القاتل على الرغم من محاولاته الذكية المضنية للتحرُّر من قبضته، وعلى الرغم من قدرته على طرد السأم عن غيره؛ ولذلك فإن لعبه يكشف عن عذابه في هذا العالم، وضياع كل معنًى من وجوده.

وفي «موت دانتون» يواجهنا هذا الإحساس المميت بالسأم والملال؛ فلوسيل («موت دانتون»، ٤، شارع، ص٨١) والمغني في الشارع (الفصل الثاني، نزهة) ودانتون (الفصل الثاني، مشهد الغرفة) يُعبِّرون عن هذا الإحساس بالملل أوضح تعبير. إنهم جميعًا يُصوِّرون سأَم الإنسان من إنسانيته، ويُعبِّرون عن عذابهم بالوجود الذي يتهاوى أبدًا إلى ليل العدم، وضيقِهم بالإيقاع اليومي الرتيب، وفزَعِهم من العود الأبدي: «إنه الشعور بالبقاء ذلك الذي يقول لي: غدًا سيكون كاليوم، وبعد غدٍ وكل ما يأتي من الأيام سيكون كاللحظة الراهنة.»[٣١]

وفي قصته «لنس» يشتد هذا الإحساس بالفراغ الذي لا يستطيع شيء أن يملأه. إن لنس يقول لأوبرلين: «نعم، يا سيدي القسيس، انظر، السأم! السأم! آه ما أفظعَ هذا السأم!»[٣٢] وفاليريو يُعبِّر عن هذا الإحساس نفسه — وإن كان سببه وتأثيره مختلفَين عندهما — إنه يعلم أن كل شيء ينبع من الملل، ليصُب في بحر الملل؛ الحب والصلاة؛ والفضيلة والرذيلة، والزواج والموت. شيئًا فشيئًا يتعلم فاليريو وليونس كيف يُحبان هذا الملل الذي لا غنى عنه، هذا العزاء النادر الوحيد وسط حياةٍ موحشةٍ خاليةٍ من كل معنًى، تتثاءب في وجههما وتصيبهما بالغثَيان وقد تدفعُهما إلى قلقٍ قاتمٍ رهيب.[٣٣] لنس وفاليريو وليونس، كلهم قد عانى تجربة العدم على طريقته، وبينما تدفع هذه التجربة بلنس إلى الجنون، وتغُوص به شيئًا فشيئًا إلى هاوية بلا قرار، نجد ليونس وفاليريو يهربان إلى اللعب لكي يطردا عنهما وحشة العدم والفراغ، ولكن لَعِبهما هو لَعِب الدمى اليائسة العاجزة، التي تعبث باللغة لأنها لا تجد شيئًا تلهو به، وتتعزَّى عن مصيرها قبل أن تتردَّى في الهاوية.

السؤال الأساسي عند بُشنر هو هذا السؤال الذي لا يدري «دانتون» إلى من يتوجه به: من الذي نطق بكلمة «يجب»، من؟! ما هذا الذي يكذب فينا، ويَفجُر ويَسرِق ويقتل؟[٣٤] فهل نستطيع الآن أن نُخمِّن على وجه التقريب بالجواب؟ لعلَّه هو تلك القوة القدَرية

---

[٣١] «موت دانتون»، الفصل الثاني، مكان فسيح، ص٤٢-٤٣.

[٣٢] «لنس»، ص١٠٥.

[٣٣] فالتر ريم، المرجع السابق، ص١١٠.

[٣٤] «موت دانتون»، الفصل الثاني، ص٤٥.

المجهولة التي لم نجد لها اسمًا فسمَّيْناها بالـ «هي»؛ تلك القوة التي تُحيل شخصيات بُشنر إلى دمًى حيةٍ تجذب خيوطَها يدٌ خفية، وتُفقِدها ذاتيتها وتُحطِّم «الأنا» لديها.[٣٥] والتوتُّر الذي تُعانيه هذه الشخصيات بين الأنا المحطَّمة والهي المُتحكِّمة فيها يقابله التوتُّر في كل لحظةٍ تعيشها؛ إذ هي لا تعدو أن تكون مجرد لحظاتٍ منفصلةً مستقلة بنفسها، ولكن هذه اللحظات هي التي تحمل الدلالة الدرامية كلها، حتى ليستطيع ليونس أن يقول: «إن وجودي كله في هذه اللحظة الوحيدة.»[٣٦]

الحياة عند بُشنر شبكة من اللحظات العابرة المنفصلة، كل لحظة منها تمثل مسرحًا كونيًّا صغيرًا؛ فالبداية والنهاية في هذا المسرح محضُ مصادفة، والدور الذي يقوم به الفرد في داخل الحدث المسرحي شيء لا أهمية له، والشخصيات مرهونة بحالتها النفسية، تتغير بين لحظة وأخرى، ولا تحتفظ في لحظةٍ واحدة بوَحْدتها وكليتها. إنها نسيج من الانفعالات والخلجات والرعشات، تستطيع في كل لحظةٍ أن تنقلب إلى العكس مما كانت عليه في اللحظة السابقة. إنها لا تدري شيئًا عن مصيرها ولا تملك أن تتحكَّم في قدرها، بل تعيش من لحظة إلى أخرى، أسيرة عاطفتها، فاقدة المركز والوسط والاتجاه، حقيقةُ وجودها لا تَتكشَّف بكُلِّيتها في أية لحظة، وصدقها كامن في صدق اللحظة الوجدانية التي تعيشها؛ هذه اللحظة الوجدانية لا تُعبِّر عن نفسها عن طريق الكلمة، بل تستَتِر وراءها، وتلمع بين حروفها لمعانًا يخطف الأبصار حينًا ثم ينطفئ، كأنه ضوء فنارة على شاطئ بحرٍ غير محدود. كل لحظة تلتمع حينًا ثم تخبو، وكأننا نشاهد أنوار الأراجيح التي تدور في المهرجان، والحياة تيارٌ يتذبذب بين السلب والإيجاب، بين النور والظلام. ما من تطوُّر عقلي أو نتيجةٍ منطقية، بل صراعٌ متصل وتوترٌ مستمر. إن شخصيةً مثل دانتون «تظهر» ولا «تُوجد»، كلماته لا تُعبِّر عنه هو نفسه، وإنما تنطق بلسان قدَرٍ مجهول وتعكس إرادته المتسلطة عليه. وإذا كان دانتون قد استسلم لهذا القدر الذي جعله ييأس من الوصول إلى حقيقته، فإن لنس يريد أن «يضم الكل في ذاته»،[٣٧] أن يحمل على ظهره عذاب الخليقة بأَسْرها، أن يُعانِق الوجود بخيره وشره، بكل صغيرةٍ وكبيرة فيه لكي ينفذ من «المظهر» إلى الحقيقة الكامنة وراءه. إن تعطُّشه إلى حقيقة الوجود يُعبِّر عنه شوقه إلى النور؛ فالنور

---

[٣٥] ج. باومان، المرجع السابق، ص١٦٦، ١٧١.

[٣٦] «ليونس ولينا»، الفصل الثاني.

[٣٧] راجع قصة «لنس»، ص٨٦.

عنده معناه الاطمئنان والأمان، وهو يشعُّ من عينَي مضيفه الطيب المؤمن أوبرلين، ومن وجوه الأطفال الأبرياء، والعذارى والعجائز الطيبات؛ هذا النور يحمل إليه الدفء والراحة، ويعيده إلى نفسه في لحظاتٍ نادرة يبرأ فيها من جنونه. حتى إذا انطفأ هذا النور أصابه ذُعرٌ رهيب، كذلك الذعر الذي يصيب الأطفال حين ينامون في الظلام؛ عندئذٍ لا تكون لشيء عنده من حقيقةٍ سوى حقيقة المظهر العابرة. وتختفي الحدود الفاصلة بين الحُلم والواقع، ويمر كل شيء أمامه كما تمر الخيالات في مسارح الظلال، ويتملكه «خوف لا اسم له»[٣٨] وتتسع هاوية الفراغ من حوله، وتتفتَّت ذاته إلى حُطام، ويرتطم رأسه المحموم بجدران العالم الذي يحاول يائسًا أن يفلت منه. إنه في الحقيقة لا يخاف من شيءٍ محدود؛ لأن خوفه رهيب من ذلك «اللاشيء» الذي نسميه تجاوزًا بالعدم (مع أنه في الحقيقة لا يحتمل الأسماء؛ لأنه ليس شيئًا من بين الأشياء). «تملَّكه خوفٌ لا اسم له من هذا العدم؛ كان يحس بأنه في الفراغ.»[٣٩] و«عندما حل المساء أصابه قلقٌ عجيب.» و«نما خوفٌ غامضٌ في نفسه.»[٤٠]

أما فويسك فخوفه من ذلك المجهول الذي يُقيِّده بأغلاله ويعبث بقدَره كما يشاء. إنه عنده «شيءٌ لا نُدركه ولا نفهمه، شيءٌ يُفقدنا عقولنا وحواسَّنا.» وهو يعتقد أن الأرض جوفاء من تحته، يمكن في كل لحظة أن تنشَقَّ فتبتلعه[٤١] وليست جريمة القتل التي يرتكبها فويسك جريمة أخلاقية أو تعبيرًا عن إحساس بالظلم الاجتماعي فحسب، بل هي كذلك نتيجة خوفه من أن يقف أمام العدم وجهًا لوجه. إنه يقتل لأن الوجود عنده قد فقَد معناه، ولأن خيانة زوجته له قد هدَمَت مأواه الوحيد، وحَرمَته من الإنسان الذي كان يمكن أن يقول له «أنت»[٤٢] وليس فويسك في ذلك وحده. إن الرجل الثاني في مسرحية «موت دانتون» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، ص٣٩) يُعبِّر عن خوف الإنسان من تلك القوى الغامضة الطاغية: «نعم، الأرض قشرة رقيقة؛ أريد أن أقول إن من الممكن أن أسقط من ثقبٍ كهذا.»

---

[٣٨] «لنس»، ص٨٦.

[٣٩] «لنس»، ص٨٩.

[٤٠] «لنس»، ص١١١.

[٤١] راجع مسرحية «فويسك»، ص١٥٥.

[٤٢] راجع للناقد الشهير بنو فون فيزه، التراجيديا الألمانية من لسنج إلى هبل، ص٥٤٩. Benno Von Wiese; Die Deutrche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, s. 533.

ويبدو كأن هذه القوى المغلَّفة بالأسرار لا تُهاجم الإنسان إلا في الظلام؛ فحيث ينطفئ النور يصبح لُعبةً في يدها، ويزدحم العالم بالظلال. في هذا الكهف المضيء المعتم يصل توتُّر الموجود إلى ذروته: «إن الأمر عندئذٍ كما لو كان الشيء موجودًا وغير موجودٍ مع ذلك.» كما يُحاوِل فويسك أن يُعبِّر بكلماته الحائرة عن شعورٍ لا يعرف له اسمًا.

لو كان في استطاعة الإنسان أن يشاهد لعبة الظلال هذه دون أن يشارك فيها، لكان من الممكن أن يجد مسافة البُعد التي تُخلِّصه منها، ولأمكننا أن نقول كما قال القدماء إن الحياة حُلمٌ عابر، وأن الإنسان سيجد الراحة في الإيمان بعالمٍ آخر يضمن له الخلود، ولكن شخصيات بُشنر لا تستطيع، مهما حاولَت، أن تقوم بدَورِ المتفرج من بعيد. إنها لا ترى الأشياء رؤية الأشباح ولا تنظر إلى الكل نظرتها إلى لُعبة الظل والخيال فحسب، بل إنها هي نفسها طرفٌ في هذه اللُّعبة التي يختلط فيها الوجه والقناع، ويتداخل الحلم والواقع، ويلتبس المظهر بالحقيقة، والجَبْر بالحرية، ويزيد من حدة الصراع الذي تعانيه أنها قد سُلبت حرية اللَّعِب، وأنها تلعَب ويُلعب بها في وقتٍ واحد. إنها لا تعرف إن كان كل ما تراه مَظهرًا فحسب، أو إن كانت هناك حقيقةٌ تقابل ذلك المظهر وتكمُن وراءه. ويُصبِح المسرح الذي تقف عليه متاهةً هائلةً معتمة، تتغير فوقه الأقنعة والكواليس، وتلتمع الأضواء وتنطفئ، وتتداخل الأجساد والظلال، ويختلط الإنسان والدمية ويتشابه الواقع والحلم، وكأننا في مسرح يُمثِّل في كل مكان وفي غير مكان.[٤٣] هل هي شخصياتٌ تلك التي نراها على خشبة المسرح؟ أجل! ولكن كيف نستطيع أن نختمها بخاتمٍ معين، أو نصُبَّها في قالبٍ محدود؟ إن هذا المسرح الكوني الصغير جُزءٌ من مسرح الكون الكبير، وكل حادثة تدور فوق خشبته مرآةٌ تنعكس عليها ألوانُ الصراع الأبدي الذي لن يتوقَّف إلا إذا توقَّفَت دورة الزمان، وسكَن قلبُ الإنسان.

قلنا إن الصراع الدائر بين الخليقة الوحيدة المعذَّبة وبين الـ «هي» المُتجبِّرة غير المنظورة يتخلل أعمال بُشنر ويطبعها بطابعه المذهل الفريد. وليست هناك فكرةٌ واحدةٌ أو شخصية

[٤٣] راجع مسرحية «موت دانتون»، الفصل الثاني، نزهة، ص٢٩: «هل رأيت المسرحية الجديدة؟ كأنها برجُ بابل! عالم من الأقبية، والسلالم، والطرقات، وكلٌّ هذا يرتفع في الهواء في خفَّة وجسارة. إن المرء يُحِسُّ بالدُّوار مع كل خطوة، ويختلط رأسه.»

تستطيع بمفردها أن تُقدِّم لنا مفتاح الأسرار لهذا العالم المُعتِم المضيء. وما أكثَر ما قيل في تفسيره منذ وفاة بُشنر — ولم يكد يُتِمُّ الرابعة والعشرين من عمره — في عام ١٨٣٧م إلى اليوم، وما أكثَر ما ذهب إليه النقاد من آراءٍ جعلَت منه واقعيًّا حينًا، ونصَّبَتْه رائدًا للحركة الطبيعية حينًا آخر، ورأت فيه ثائرًا على الظلم الاجتماعي في عصره — وقد كان بالفعل كذلك — أو جعلَت منه إمام العدَمية في الأدب الإنساني وأوَّل من أطلقَ صرخة الفزَع من المُحال والعبث واللامعقول في زمنٍ كان أبعدَ ما يكون عن الإحساس بها. وهذه الآراء كلها صادقة، ولكنها مع ذلك تعجز عن التعبير عن حقيقة هذا العالَم القاتم الساحِر المُحيِّر. ولسنا نملك الرأي الصواب في هذه المسألة، ولا ندعي أن في استطاعتنا أن نقول الكلمة الأخيرة عن شيءٍ لا يمكن أن تُقال فيه الكلمة الأخيرة أبدًا. وكل ما نستطيع أن نختم به هذه السطور هو أن نرجو القارئ الذي يريد أن يقترب من حقيقة مسرح بُشنر ألا يحاول أن يبحث عنها في فكرةٍ ثابتة، أو في شكلٍ فني محدَّد من قبلُ. إن عليه أن يُفتِّش عن هذه الحقيقة في عذاب الخليقة، وفي ومضة الحياة في كل كائنٍ مهما صغر شأنه، وعليه قبل كل شيء أن يضع نفسَه في هذه اللعبة التي يكون الإنسان فيها مجرد دُميةٍ مسكينة يلعب بها قدَرٌ مجهول.

في مسرحية «فويسك» تروي الجدة العجوز للأطفال الصغار هذه الحكاية: «تعالوا يا براغيث. كان ياما كان، طفلٌ مسكينٌ غلبان، لا له أب ولا أم. كان كل شيء ميت، ولا كان على وجه الأرض إنسان. كل شيء كان ميت. وراح الطفل يبحث ليل مع نهار؛ ولأنه ما كان أحد على الأرض، أخذ ينظر للسماء، والقمر نظر إليه نظرةَ حنان، ولَّما وصل للقمر، وجده قطعة خشب خسران. تركه وراح للشمس، ولما وصل للشمس، وجدها عبَّاد شمس دبلان. ولما راح للنجوم لقاها ناموس صغير مذهَّب، كانت كمثل البرقوق المنوَّر ولَّما أحب يرجع للأرض كانت الأرض ميناء مهدَّمة مقلوبة وكان وحيدًا في الدنيا كلها. قعد على الأرض وبكى وما زال قاعد لليوم. قاعد وحده يبكي.»

هذا الطفل المسكين سوف يضِلُّ في متاهة العالم إلى آخر الزمان، وسوف يبحث دائمًا ولن يجد شيئًا، وحين ينال منه التعب، سيجلس على عتبة هذا الكون ويبكي، ولن ينقطع أبدًا عن البكاء.

تشيكوف «شاعرًا»

لم يكَد تشيكوف يبلغ العشرين من عمره حتى بدا نجمه في الظهور.

كان ذلك في عام ١٨٨٠م، وكان تولستوي إذ ذاك قد بلَغ الثانية والخمسين من حياته الطويلة، واعتلى عرش الأدب كأنه قديسٌ خرج من بين دفَّتَي الكتاب المقدَّس. كما كان دستويفسكي في الخامسة والخمسين، يعيش في مُتحَفه الرهيب، ويُسجِّل عذاب البشر، وينشُد الخلاص على يد المسيح. وكان تورجنيف قد جاوز الستين ولم يَزلْ يُغنِّي للشعب أغانيه الشجية الحالمة، ويصل أدبه بأدب الفرنسيين. أما بوشكين وجوجول فقد بقيا ملكَين رحيمَين يُظلَّان سماء روسيا، ويُسيطِران على كل قلبٍ فيها على الرغم من وفاتهما في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وكان إبسن العظيم في مطلع العقد الخامس من عمره، يقف في القارة الأوروبية كالعملاق العنيد الذي يجمع أطراف عباءته التي تتجاذبها الأعاصير، ويُدافع عن مبادئه دفاع القديسين، ومعه مواطنه الكبير استرندبرج، يُحرِّران إنجيل الثورة العقلية، ويُسجِّلان صراع الإرادة البشرية أمام طغيان التقاليد.

وبالرغم من تفاوُت هذه الشخصيات بين الثورة والخضوع، وبين الصراع مع الواقع والهرب إلى الإنجيل، إلا أن المأساة التي كابدوها، والسر الذي شُغلوا بالحرب معه متشابهان.

في هذه البيئة عاش تشيكوف، ومن هذا الهواء تنفَّس أبطالَه وبطلاتِه.

قال عنه تولستوي ذات مرة: «تشيكوف فنانٌ لا نظير له. نعم، لا نظير له. إنه بوشكين يكتب نثرًا.»

والحق أن تشيكوف شاعرٌ كبير، وإن لم يكتب بيتًا واحدًا من الشعر.

فنه رقيقٌ كنفسه، صافٍ كعينَيه، طَيبٌ طيبة قلبه، فيه من الشعر عاطفتُه الرحيمة، ونغمُه المنسجم، ووقعُه الحنون. أنت دائمًا أمام روحٍ شاعري ينبض بالإحساس الجميل، ويرفُّ بالابتسامة العذبة، ويضطرب بالعذاب، وينفعل بالصدق. ومع ذلك فقد كان يكره الشعر، ولم يكن يستطيع أن يقرأ لغير بوشكين من بين جميع الشعراء، وكان يُحارب الذاتية وهي أخصُّ خصائص الشعر، ويرفَع الروح العلمية إلى أسمى الفضائل.

لم يكن تشيكوف كغيره من الكُتاب ممن تنطبق عليهم كلمة جوته: «الفن هو الخلاص.» كما لم يزعم يومًا أن فنه مرآةُ نفسه، ولا ادَّعى أنه «يغمس قلمه في مِدادِ قلبه ...»

لم يندم قَطُّ على أنه درس الطب، ولم يتَخلَّ عن إيمانه بالمنهج العلمي، فتراه يقول: «وقد جعلتُ نُصبَ عينيَّ دائمًا، وكلما كان ذلك ممكنًا، أن أضع الحقائق العلمية موضع الاعتبار، وعندما كان يستحيل عليَّ ذلك كنتُ أُوثِر ألا أكتب على الإطلاق.»[١]

هذا الكاتب الذي لم يَحِد عن الموضوعية أبدًا، كيف يمكن أن نُسمِّيه شاعرًا؟ الحق أنه لا تعارُض بين تشيكوف العالم، وتشيكوف الشاعر. إنه يؤمن بالعلم والطب، كما يؤمن بالذوق والجمال.

فليس ثَمَّة تعارُضٌ بين العلم والفن، أو بين التشريح والشعر.

والعبقريات لا تتصادم أبدًا؛ فقد كان جوته شاعرًا وعالمًا طبيعيًّا، والرجل الذي يعرف قوانين الدورة الدموية يُعَد من الأغنياء، فإذا أضاف إليها المعرفة بتاريخ الديانات وبألحان تشيكوفسكي، لم يزده ذلك فقرًا، بل زاده غنًى، والرجل الذي يُفكِّر تفكيرًا علميًّا يمكنه أن يرى بين لحنٍ موسيقيٍّ وشجرة من الأشجار شيئًا واحدًا مشتركًا؛ فكلاهما نتيجة قوانينَ منطقيةٍ وطبيعية.[٢]

إنك لا تُخطئ روح الشاعر في كتابات تشيكوف، ولكنك مع ذلك لا تنفصل عن الواقع أبدًا. إنه يُذهِلُك بالتفاصيل الجزئية البسيطة؛ لم ينس أبدًا أنه طبيب، فهو يشخص الأشياء ولا يصفها. لقد فحَص كلَّ بطل من أبطاله وتحسَّس جِلدَه وعُروقَه، ووضع المِسماع على قلبه قبل أن يُقدِّمه إليك.

---

[١] من رسالة له إلى الدكتور روسوليمو، في أكتوبر ١٨٩٩م.

[٢] انظر في هذا كله كتاب «تشيكوف بقلمه»، في سلسلة «كُتاب خالدون»، من تأليف سوفي لافيت. Laffitte, Sophie; Tchékhov par lui-même, images et textes presentés par SL “Ecrivains de Toujours”.

ومن خلف هذا الحشد الهائل من الوقائع والجزئيات الحية الملموسة كان تشيكوف يُبصِر بشاعريته ذلك السر الخفي الذي يكمُن وراء الظواهر، والمعنى الصوفي الأزلي الذي يدخل في صميم الشعر — كان تأمُّل الجمال يُوقظ فيه عاطفةً من الحزن الرقيق — ولم تكن «موسيقى نفسه» تتجاوب إلا في الريف، الريف الروسي الذي نراه في معظم لوحاته، ويغمُره القمر بأشعَّته الذهبية، وينمو الحنان والخير مع كل نبتةٍ فيه.

والموسيقى ترتبط بالشعر. إنها تُولَد في الريف وتتردَّد وراء الشجر، والغابة، والنهر، والعشب، والقرية، والنجوم. وما أكثر ما نستمع إلى صوت الجيتار والكمان والبيان في أعماق تشيكوف! إنها جميعا تشترك لتُحدِث هذا الصوت العميق المهموس، ولتُعبِّر عن المرارة، والحزن والحساسية المطلقة لمصير الإنسان، وعن الرجاء في عالمٍ يشبه عالم القمر والنجوم، يغمُره النور والخير والصفاء.

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

ترفيموف: نعم ها هو القمر (لحظة صمت) وها هي السعادة تتقدم إلينا وتقترب منا. إني لأسمع خُطاها. وإذا كُنَّا لا نراها ولا ندري كيف نَتعرَّف عليها فلا ضير. سوف يأتي مِن بعدنا مَن يراها ويتعرف عليها.[٣]

إن قراءة تشيكوف تجعلنا نشعر كأننا نعيش يومًا حزينًا من أواخر الخريف؛ الهواء شفاف، والأشجار عارية، والبيوت مظلمة، والخلق عابسون؛ كل شيءٍ هنا غريب، ووحيد وصامت، ومكسور الجناح، والمسافات البعيدة الزرقاء فارغة تلتقي بالسماء الشاحبة، وتتنفَّس هواءً مثلجًا ويكسوها جليدٌ لم يتجمَّد بعدُ.

وعقلُ تشيكوف يُشرِق كما تشرق شمس الخريف، فيُنير الطرقات اللاحبة، والدروب الملتوية، والبيوت القذرة البائسة. هنا يعيش أناسٌ صغارٌ مساكينُ يُضيعون حياتهم في الضيق والسأَم، والكسل، ويملئون مساكنهم ضجيجًا صاخبًا لا معنى له.

هنالك تعيش «العزيزة»، امرأة طيبة متواضعة صافية النفس، تسعى كأنها فأرٌ صغير، وتُحب حب العبيد، حبًّا جارفًا بلا حدود، هي الأمة الضعيفة المستسلمة، وإلى

[٣] ختام الفصل الثاني من بستان الكرز. انظر مثلًا هذه الترجمة أو أي ترجمةٍ عربية جيدة: 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.

جانبها تقف أولجا (إحدى الأخوات الثلاث)، تُحب هي الأخرى حبًّا بلا حدود، ولكنها تحني رأسها لنزواتِ امرأة أخيها، وتُشاهِد حياة أختَيها تتحطَّم أمام عينَيها، وتتساقط كأوراق الخريف من حولها. غير أنها تقف عاجزة، لا تملك إلا الصراخ، ولا تستطيع أن تثور بكلمةٍ واحدة على الفجاجة والفظاظة والعيش الرتيب المُبتذَل.

وهناك أيضًا تعيش «رانفسكايا» وكلُّ مَن كانوا يملكون «بستان الكرز»، كلهم أنانيون كالأطفال، نفوسهم هشة كالعجائز، عمُوا عن كلِّ ما يُحيط بهم من ثورة وتطوُّر، فلم يكن منهم إلا أن يتصايحوا ويبكوا ويجأروا بالشكاة، هم يمثلون جيلًا فات أوانه، وكان ينبغي ألا يُشار إلى وجوده إلا على شواهد القبور. وهنالك الطالب الأبدي «ترفيموف»، أجوف كالطبل، يُدير لسانه بكلامٍ بليغ عن العمل والواجب والمستقبل في حين يُضيع وقته في حديثٍ أبله وتسليةٍ مريضة. وفرشنين (بطل الأخوات الثلاث) يحلم بحياةٍ جديدة تُولَد بعد قرنَين أو ثلاثة من الزمان، ولكنه لا يُدرِك أن كل القيم تتحطَّم من حوله وتنهار، وأن سوليوني يُحاول أو يغتال البارون المسكين توزنباخ على مشهدٍ منه. لن يغيب عن خيالكَ مشهدٌ في الأخوات الثلاث يتحدَّث فيه الحاضرون عن مصير الإنسانية، في الوقت الذي تحترق فيه المدينة من ورائهم.

إن موكبًا طويلًا من العبيد يسير أمامك، عبيد قلوبهم، وكسلهم، ونهمهم إلى لذات الأرض، عبيد الخوف الغامض من الحياة، تُفزِعهم مواجهة الواقع، ويُحرِّكهم قلقٌ يائس، وشعور بأنه لم يعُد لهم مكان في الحاضر، فهم يملَئون الهواء كلامًا عن المستقبل.

وعندما تُدوِّي طلقاتُ الرصاص، نعرف أن تربليف في «طير البحر» أو إيفانوف قد قتل نفسه، وإنهما قد اكتشفا طريق الخلاص الذي بقي لهما، وأهلكا شبحَين من موكب الأشباح.

وما أكثَر شخصياتِ تشيكوف التي تحلُم بالمستقبل وبالحياة السعيدة، ولكن ما أقلَّ من يسأل نفسه: على يدِ مَن تتحقق هذه الحياة الجديدة، وكيف؟

وهنا يعبُر بهذه المخلوقات البليدة، العاجزة، المُفزعة، إنسانٌ عظيم وحكيم، فيُثبِّت النظر فيهم طويلًا، ثم يقول، وعلى شفتيه بسمةٌ حزينة، وفي عينَيه إشفاقٌ ومحبة لا حد لهما: «يا للحياة الشقية البليدة التي تَحيَونها، يا أيها السادة!»

يُخطئ من يظُن أن مسرح تشيكوف مسرحٌ ساكن، فاقد الحركة. إن حركته تنمو وتَتطوَّر من الداخل، موج يتلاطم في تيار الشعور، والشخصيات التي تبدو لنا عاجزةً ومشلولة

تطوي في ذواتها حيويةً دافقةً ملتهبة. إن أبطاله ساكنون، وفي سكونهم سر المأساة، إنهم يتناولون غذاءهم، أو يلعبون لُعبة الورق، لا يكادون يفعلون شيئًا غير هذا، ولكن في هذه اللحظة نفسها تُشيَّد سعادتهم أو تتحطم حياتهم.

إن المسرح كله يسوده جوٌّ عامٌّ من العذاب، والضجَر، والوجوم، والاستسلام، والرجاء في المستقبل؛ فمِن شُعوره الدقيق بالرؤيا الحسية، وإحساسه باللمسة واللون والطابع الفريد في الشخصية، ومن مجموع هذه الوحدات البسيطة المبعثرة، ومن الصمت الثقيل يُطبِق على شخصياته كالسحب البطيئة السوداء، يتكوَّن ما اصطلَحْنا على تسميته بالشكل الفني. إن شخصياتِ «الخال فانيا»، و«الأخوات الثلاث» و«بستان الكرز» شخصياتٌ سلبية، مستسلمة، ضائعة، مؤمنة بأنْ لا نجاة من القدَر المكتوب.

هنالك شعورٌ واحد يتدفَّق فيهم جميعًا، ويُعلِن لهم في كل لحظة بأنهم ضحايا مُضطهَدون، أرواحهم تجردت من كل طاقة، وزَهِدَت في كل صراع، وقلوبهم تحطَّمَت فيها الإرادة، غير أنهم مع ذلك يحسون الشوق إلى العمل، وتنتفض بين جنوبهم إرادةٌ عارمة نحو شيءٍ يشعُرون أنهم في حاجة إليه، حاجة مُلِحَّة خانقة. إنهم ساكنون، عاجزون، ينتظرون الطارق المجهول، ويترقَّبون العاصفة التي تبعث فيهم الحركة، والعمل، والحياة.

لقد انتُزعوا من حياتهم العملية، من واجباتهم الرسمية، من شئونهم اليومية، وغَرِقوا إلى آذانهم في حياةٍ رتيبة، مملة، يائسة. إن كاتبنا يهبط إلى مشاعرهم الباطنة، ويسكن معهم في «البدروم» الرطب الذي يعيشون فيه، ويُنصِت إلى صوت ضميرهم، وذكرياتهم، وأحلامهم. هنالك يكون الإنسان إنسانًا لا عبدًا لعمله، أو واجبه، أو أنانيته، أو مظهره. إنه يطَّلع على جوهر حياتهم الروحية، ويستمع إلى صوتٍ ينبثق من ضميرهم، ينتزعهم من عالمهم المادي، ويرتفع بهم إلى وجودٍ أسمى من وجودهم، يغمره الحب والإخاء والسعادة.

والحق أن تشيكوف مثاليٌّ عظيم، إن عاطفته ومرحه، وسخريته، وإنسانيته، وشاعريته، تنبع جميعًا من مثاليته، وهذه المثالية هي التي جعلت شخوصه خيرة، نبيلة، طيبة، لن تجد من بينها من تستطيع أن تسميه شرِّيرًا، والشر، إن وُجد، فليس طبعًا ملازمًا لهم، بل ظلٌّ كبير ينسحب على الحياة والأحياء جميعًا. إن شخصياته الكسيرة اليائسة شخصيات نبيلة ترتفع فوق همومها الفردية، وتتحدث عن مستقبل البشر، وتحلُم بعالمٍ تسود فيه المحبة بين الناس جميعًا، وتنشُد المثل الأعلى جمالًا في الطبيعة، وجمالًا في الإنسان.

ما من شيءٍ يُحقِّق لها هذا الحُلم إلا العمل، العمل وحده يخلُق الإنسان ويجعل لوجوده معنًى على هذه الأرض (ففي البدء كان الفعل كما يقول جوته)؛ لهذا تراهم يصرخون دائمًا: يجب أن نعمل، يجب أن نعمل. إنها مأساة الإنسان الذي يعلم أنه لن يستطيع أن يبلُغ

الكمال، ولكنه يشعر بأن عليه أن يُحاول ويُحاول. إنه الصراعُ الأبديُّ بين طموحه وقدرته، بين الواقع الذي يرفض أن يقبله وبين الحُلم الذي لا يقبل التنازل عنه.

فرشنين: نعم سوف ينسانا الناس، وذلك هو نصيبنا، ولا مفر منه، والذي يبدو لنا اليوم شيئًا خطيرًا سيُنسى ذات يومٍ وربما بدا وكأنْ لا وزن له (صمت) والعجيب أننا لا نستطيع أن نتبين على وجه التحديد ما يمكن أن يُكتب له البقاء في المستقبل، وما يُلقى في زوايا النسيان. أولم تبدُ اكتشافاتُ كوبرنيكوس وكولومبوس في حينها تافهةً وعقيمة في حين بدَت الكتاباتُ الفارغة التي كانت تُدبِّجها بعضُ الأقلام في ذلك العهد صادقةً في أعين الناس؟ وقد يأتي يومٌ ينظُر الناس فيه إلى حياتنا الراهنة التي نتقبَّلها اليوم عن طيبِ خاطر، فيجدونها حياةً شاذَّة، مضنية، عاطلة من الذوق والإحساس، بل ربما بدت لهم مُفعَمة بالإثم والخطيئة.

توزنباخ: من يدري؟ ربما نعَت الناس عصرنا بأنه عصرٌ عظيم، وربما ذكروه بالتبجيل والإجلال. لقد خلت حياتنا اليوم من غرف التعذيب، ومحاكم التفتيش، ومن الإعدام بالجملة والغزو العسكري، ومع هذا فما أشدَّ التعاسةَ التي يفيض بها عالم اليوم!

سولوني (في صوتٍ حاد): تشوك، تشوك، تشوك. إن البارون يستعذب الحديث عن الأفكار المجردة، كما يستعذب طعم الخبز واللحم.

توزنباخ: فاسيلي فاسيلفتش، أرجوك أن تتركني وحدي (يتحرك إلى مقعدٍ آخر) إن السأم يخنقني.

سولوني (في صوتٍ حاد): تشوك، تشوك، تشوك.

توزنباخ (لفرشنين): إن التعاسة التي نراها اليوم — وما أشد وطأتها — تدُل على أية حال على أن المجتمع قد بلغ مُستوًى خلقيًّا معينًا.

فرشنين: نعم، نعم، بالطبع.

تشيوتكين: سمعتُكَ يا سيدي البارون من لحظة تقول: إن عصرنا سيُوصف بأنه عصرٌ عظيم، ومع ذلك فإن الناس صغار، صغار (ينهض من مقعده). انظر كم أنا صغير!

في مثل هذه الأجواء الرقيقة الهادئة تسير بك كتاباتُ تشيكوف، ومؤرخو الأدب يتساءلون كيف أمكن لمثل هذا الفنان الرقيق أن يُبدِع للمسرح أجمل روائعه. هذا المسرح الذي ظل يرتكز في تاريخه الطويل على تراثٍ من الأصول المرعية، وقواعدَ من عقدة وأزمة وحركة وشخصيات، كيف أمكن لهذا الرجل الوديع الخجول أن يُغفِل الأصول المتوارثة، والقواعد التقليدية، ويخلق مع ذلك مسرحًا عظيمًا؟

وإذا خلا مسرح تشيكوف من الأزمة المعقَّدة، والأحداث المُفجِعة، والشخصيات النموذجية، فهل يخلو من كل شيء؟ لن تقول ذلك إذا شاهدتَ مسرحه أو قرأتَه. إنكَ ترى الحياة كما هي، طبيعية صادقة تتخلَّلها فتراتٌ طويلة من الصمت، كأنك لم تكن في مسرح، ولم تغادر بيتك. لقد كنتَ جالسًا إلى جوار المدفأة أو في غرفة مكتبك، تنسج أحلامك وتستعيد ذكرياتك. قد تضحك لفكاهةٍ تُلقى، أو تتحمس لحوارٍ يدور حولك، وقد تتسلى بلَعِب الورق أو بالحديث في هموم الشعب وشئون السياسة، ولكنكَ تعود دائمًا إلى مشكلتكَ أنت، وتُواجه قدَرك الذي كُتب على جبينك، لحظات من حياتك، تتوهج بالثورة حينًا، ويُثلجها جليدُ الصمت حينًا آخر، متقطعة دائمة، كأنها ألحان من بيتهوفن، أو رعشاتٌ على شفتَي غلامٍ أبكم.

لن تستطيع أن تُنكِر ما حدث أمامك، إن شيئًا خطيرًا ظل ينسج خيوطه مشهدًا مشهدًا حتى اكتملَت الرواية، وتسلل إلى نفسك بمفهومٍ عامٍّ عن حياة الناس، وقلقهم، وشوقهم إلى حياة أفضل، عالم نفسي محض، أفرغ فيه تشيكوف كلَّ ما كان في نفسكَ أنت من حزن ومرارة، من طموح وأمل.

يقول ستانسلافسكي، المخرج الشهير، ومؤسِّس مسرح الفن في موسكو في كتابه «حياتي في الفن»:

«إن الطاقة الشعرية في مسرح تشيكوف لا تبدو لأول وهلة. إنك تسأل نفسك بعد أن تشاهد المسرحية أو تطالعها في كتاب: جميل ... ولكنها ليست من طراز فريد ... وليست مما يثير النفس بالإعجاب. كل شيء في مكانه الطبيعي. صادق ... مألوف ... نعم ... لا جديد في هذه المسرحية ... بل إن القراءة الأُولى قد تصيبك بخيبة أمل. إنكَ تقف حائرًا صامتًا حيالها ... العقدة والموضوع تستطيع أن تفسرهما في كلمتَين. والشخصيات بعضها جميلٌ حقًّا ... غير أنها ليست مما يثير طموح الممثلين. حتى إذا استحضرتَ في ذهنكَ بعض الجمل والمشاهد، شعرتَ بحاجةٍ إلى إطالة التفكير فيها، والتأمُّل في مضمونها. ويعبُر فكرك جملًا ومشاهدَ أخرى، وتعود الرواية كلها فتطوف كالظلال الوادعة أمام عينيك ... وإذا بكَ تُحس الحنين إلى قراءتها من جديد؛ عندئذٍ تَتحقَّق من الأعماق الكامنة تحت السطح.»

إن شخصياتِه كالظلال، تَضمحِل شيئًا فشيئًا حتى تتلاشى وتتبخر، وتَهبِط الستارة في النهاية على مسرح صامتٍ مهجور، لما تَنتهِ المأساة عليه بعدُ، بل لعلها قد بدأَت.

إن الخال فانيًا قد فقد حماسَه للحياة، وأضاع الحب الذي كان يمكن أن يُعيد إليه شبابه. والأخوات الثلاث يُكافِحن كفاحًا مريرًا، علهن يجدنَ معنًى وراء حياتهن الريفية

الخانقة. والشاعر المتحرر «كوستا» يرى كل القيم الجديدة التي حاوَل أن يُبدِعها في فن المسرح تنهارُ أمام عينيه، بعد أن تسلَّطَت عليه نظرةٌ باردة من كاتبٍ كبيرٍ ناجح، والحبيبة التي ربط بها مصيره تهجره إلى غير رجعة، بعد أن أعشت عينَيها أنوار المجد الذي تحلُم به في موسكو. وامرأة تمثل نظامًا برجوازيًّا منهارًا ترى أملاكها تُباع على مشهدٍ منها وتُبصر طبقتَها وقيمَها العزيزة عليها تتحطم أمام عينَيها، فتقف عاجزة لا تَدرِي ماذا تفعل.

كل هذه الأحداث تجري في حركةٍ بطيئة شديدة البطء، تُشبِه أن تكون قدَرًا لا نجاة منه، بل إن مشاعر الحب، وأزمات الضمير، وانفعالات النفس تنطوي جميعًا في هذا الإطار الكبير، فلا تُحطِّمه بل تزيده ثقلًا وإبطاءً. والأحداث العنيفة التي تقع من حين إلى حين، كما نرى في انتحار قسطنطين، أو مبارزة توزنباخ، أو إقدام فانيا على القتل، لا تثير في نفوسنا الفزع بقَدْرِ ما تثير فيها الرثاء، ولا تنتهي إلى الكارثة المفجعة التي تهبط بعدها الستار على حين فجأة. إن الكارثة هنا هي كارثة المجتمع نفسه، كارثة البشر أجمعين. إنه يريد أن يقول للناس ببساطة، انظروا إلى حياتكم. كم هي فارغة، ومضجرة، ومخيفة! ألا تشعرون بالرغبة في الخلاص منها؟ ألا تُحسُّون الشوق إلى حياة أجمل؟

إن هذه الشخصيات تبدو عاجزةً أمام قدَرٍ أكبر منها، وتُدرك مدى قصورها وبطلانها. إنها تسير كأنها فقدَت الطريق، والإيمان، والثقة بالمستقبل، ومع ذلك فهي تجاهد جهاد اليائس لكي تُقنع نفسها بأن الغد سيكون خيرًا من اليوم، وأن الأبناء والأحفاد ربما كانوا أسعد حظًّا، وأن الحياة لذلك لم تكن هباءً كلها. إن تشيكوف، وهو الرجل المعذَّب، المريض، المستوحد لا ينقطع عن التفكير في مصير الإنسان ومستقبله على الأرض. إنه يحاول أن يجد العزاء لقلبه في الأمل؛ الأمل في إنسانيةٍ جديدة يُظلِّلها السلام، وتتجه بكل قُواها نحو الخير، والعدل، والحب، والجمال. يقول فرشنين في الفصل الثاني من «الأخوات الثلاث»:

«يبدو لي أن كل شيء على وجه الأرض ينبغي أن يتبدَّل شيئًا فشيئًا. بل إن كل شيء يتبدل بالفعل أمام أعيُننا. وفي غضون مائتَين أو ثلاثمائة سنة، وربما في خلال ألف سنة، ستُولَد حياةٌ جديدة، وسعيدة. يقينًا لن يكون لنا دور في هذه الحياة، ولكننا نعيش اليوم، ونعمل، ونتعذَّب من أجلها، نحن الذين سنصنعها بأيدينا، وتلك هي الغاية الوحيدة من وجودنا، أو لعلها إن شئتَ سعادتُنا الوحيدة. إن شعر رأسي يَبيَضُّ، وقد أوشكتُ أن أُصبِح شيخًا مُهدَّمًا، وأنا بعدُ لا أكاد أعرف إلا القليل ... آه! بل أقل من القليل! ... ومع ذلك يبدو لي أنني أضع يدي على سر الوجود. لكَم وددتُ لو أستطيع أن أُبرهن لكم على أن السعادة

لا وجود لها، ولا يمكن أن تُوجد ولن يكون لها وجود بالنسبة إلينا ... أما نحن، فلا ينبغي لنا إلا أن نعمل، ونعمل. وأما السعادة فهي من نصيب أبنائنا وأحفادِنا الأَبعدِين ...»

تحدث موریاك عن تشيكوف فذكر اسم موتسارت، والحق أن اسم تشيكوف في القصة يُذكِّرنا باسم موتسارت في الموسيقى. إن رقة الإيقاع، وعذوبة اللحن، ودقَّة الأداء، وشفافية الروح تقرب بينهما. ولكن موسيقى موتسارت نُورٌ بلا ظل، بلَّوْرةٌ تتلألأ، وفي تشيكوف ظلالٌ كثيرة، بل إنه هو نفسه ظلٌّ وديع طاف بعالمنا القديم حينًا ثم تلاشى. كأن شاعر «الأخوات الثلاث» و«النورس» قديسٌ من هؤلاء القديسين الذين تُرسِلُهم العناية الإلهية لتُضحِّي بهم من أجل البشر، وعندما تطوف ذكراهم بالنفس يستيقظ فيها لحنٌ جميل.[٤]

وما أكثر ما يُغيِّر تشيكوف من أسلوبه! إنه ينتقل من السرد الواقعي البسيط إلى أسلوبٍ غنائي فيه نفحةُ الشعر وشذاه. وكم تتردَّد هذه الظلال في أقاصيصه ومسرحه! يبدأ الفصل التاسع من «قصة الموجيك» هذا البدء:

«آه! يا له من شتاءٍ طويلٍ قاسٍ!» ثم يستطرد في سَردٍ قصصيٍّ عادي، يتغير إيقاعه فجأةً حين يصف نساءً يتردَّدن على الكنيسة كل صباح «آه! ما كان أجمل هذا الصباح! لقد كانت الحياة في هذه الدنيا تغدو جميلةً لو لم يكن للتعاسة من وجود، التعاسة الرهيبة التي لا نجاة منها.»

وفي قصته «في الخريف» يصف إنسانًا خرَّبَت الخمر روحه، يجلس وحيدًا في حانة، في ليلةٍ باردة معتمة:

«وازدادت حدة البرد شيئًا فشيئًا، وبدا كأن هذا الخريف الكالح الكئيب لن ينتهي أبدًا، وانطفأت الشمعة ... آه أيها الربيع ... أين أنت!»

وفي قصته الطويلة «الاستبس»:

«البومة تطير فوق الأرض، تُرفرِف بجناحَيها الكبيرَين، وفجأةً تقف كأنها تُفكِّر في تعاسة الحياة ... وعلى قمة أحد التلول تظهر شجرةُ حورٍ وحيدة ... أهي سعيدة؟! هذا الكائن الجميل؟ حرارة الصيف اللافحة، عواصف الثلج في الشتاء، والليالي الرهيبة في

[٤] Brisson, Pierre; Tchékhov on l'anti—Maupassant, in: Le Figaro Littéraire, du 3 Sept 1955.
بريسون، بيير، تشيكوف أو الطرف المقابل لموباسان (مقال نُشر في الفيجارو الأدبية، ٣ سبتمبر ١٩٥٥م).

الخريف. ما من شيء يُرى إلا الظلام. لا صوت يُسمَع إلا صوت الريح، وهي تعوي خائفةً ... وتظل الشجرة مدى الحياة، وحيدةً ... وحيدة ...»

وفي معجزته القصيرة «السيدة والكلب»:

«وفي أورلياندا جلسا معًا على مَقعدٍ غيرِ بعيد من الكنيسة، وتطلَّعا إلى البحر من تحتهما، ولبثا صامتَين. كانت مدينة «يالتا» لا تكاد تُرى من خلال ضباب الصباح، والسحب البيضاء ساكنة فوق قمم الجبال. والأوراق لا تَهتزُّ على الأشجار، والصراصير تطن، والصوت الأجوف المملول الذي ينبعث من البحر يرتفع إليهما، ويُترجِم عن السلام، والرُّقاد الأبدي الذي ينتظرنا.

كان هذا هو صوت البحر حين لم يكن ليالتا ولا لأورلياندا من وجود، وما يزال هو نفس الصوت الذي يصدر منه الآن، وسوف يصدر عنه في رتابة وعدم اكتراث، حين لا يكون لنا نحن أيضًا من أثَر. ربما كان في هذه الديمومة، في عدم الاكتراث الكامل لحياتنا أو مماتنا عهدٌ خفي على نجاتنا، على حركة الحياة التي لا تنقطع، والتطوُّر المتصل نحو الكمال. وخطر لجوروف وهو جالس إلى جانب امرأةٍ شابة يُلقي عليها الفجر ظلاله فتبدو فاتنة، رقيقة، محببة، مفتونة بكل ما يحيط بها — البحر والجبال، والسحب، والأفق الرحيب — خطر له أن يسأل كيف أن كل شيءٍ جميل خلا ما نفكر فيه أو نعمله نحن أنفسنا حين ننسي كرامتنا الإنسانية والغاية السامية في وجودنا.»[٥]

وحين يذهب «ستارتسيف» وحده إلى المقبرة في منتصف الليل، لينتظر حبيبته التي وعدَتْه باللقاء في أقربِ مكان، نجده يُسرِّح بصره في القبور المتناثرة حوله. ويُفكِّر فيمن يرقدون تحتها، وكم أحبوا، وتعبوا، وتعذبوا.

«فوجئ ستارتسيف بما رآه للمرة الأُولى في حياته، وما يحتمل ألا تقع عليه عيناه أبدًا بعد ذلك. عالم لا يشبهه شيء، ينساب في ضوء القمر رقيقًا ناعمًا جميلًا، وكأنه ينعَس هنا في مهده، حيث لا أثَر للحياة، لا أثر لها البتة. غير أنه كان يشعر بأن في كل شجرة حورٍ سوداء، في كل قبر، سرًّا غامضًا يُبشِّر بحياةٍ سعيدة آمنة، جميلة، سردمية، وكان ينبعث من حجارة القبور، ومن الزهور الذابلة، مع رائحة الأوراق الميتة، إحساسٌ بالمغفرة، والنسيان، والسلام.

---

[٥] Tchekhov; Select tales of Tchekhov, translated from the Russian by Constance Garnett. London, 1949. قصص مختارة من تشيكوف، ترجمتها كونستانس جارنيت، لندن، ١٩٤٩م.

لم يكن هناك أحد، فمن ذا الذي تسوقه خطاه إلى المقبرة في منتصف الليل؟ ولكن ستارستيف راح ينتظر، وكأن ضوء القمر أدفأ عاطفته، فالتهب خياله، وتراءت له القبلات والعناق، وجلس إلى جانب النصب نصف ساعة، ثم أخذ يذرع الأروقة الجانبية جيئة وذهابًا، وقُبعتُه في يده ينتظر ويفكر: كم من النساء والبنات دُفنَّ في هذه القبور، وكن جميلات فاتنات؟ كم من النساء والبنات أحببن، واشتعلَت عواطفهن بالليل، فاستسلمن للضم والعناق؟

وكم تسخر أمنا الطبيعة على حساب الإنسان، سُخْرِيَتَها المرة الفظيعة؟ وما أَضيَعَنا أن عرفنا ذلك!»

وهذا النغم الشعري يتردد في مسرحه بصورةٍ أوضح، ويكاد يدور حول موضوعٍ لا يتغير، هو الرجاء في غدٍ أجمل، ومستقبلٍ أسعد.

تقول إحدى الأخوات الثلاث:

«آه يا إلهي! سيمضي الزمن، وسنمضي معه إلى الأبد، وسوف ينسانا الناس، ينسون وجوهنا، وأصواتنا، بل ينسون عددنا، ولكن عذاباتنا ستستحيل أفراحًا لمن يأتون بعدنا وتستقر السعادة والسلام على الأرض، وسوف يذكُرنا أبناؤنا وأحفادنا بالخير، ويُباركون من يعيشون اليوم.»

وفي «بستان الكرز» تُناجي آنيا أمها والبستان فتقول:

«آه يا طفولتي. يا عهد صفائي وطهري. في هذه الغرفة نمت وأنا طفلة، ومن هذه النافذة تطلَّعتُ إلى البستان. كانت السعادة تستيقظ معي كل صباح، وكان البستان على ما هو عليه اليوم؛ لم يتغير شيء.

آه يا بستاني! بعد خريفٍ مظلم وحزين، وشتاءٍ ثلجي تعود شابًّا من جديد، ومن جديد تفيض بالسعادة. ملائكة السماء لم تتخلَّ عنك. آه لو كنتُ أستطيع أن أرفع عن صدري، عن كاهلي، هذا الحمل الثقيل. لو أستطيع أن أنسى الماضي! لقد بِيعَ البستان ولم يعُد له وجود. هذا حق. لا تبكي يا أمي، لا تبكي ... إن حياتكِ ما زالت ممتدة أمامك، وروحكِ ما زالت جميلة ونقية ... تعالَي معي، تعالَي يا حبيبتي. لنرحل معًا. سوف ترينه وسوف تدركين كل شيء وستهبط السعادة ... السعادة العذبة العميقة على روحك، كما تهبط الشمس ساعة الغروب. وسوف تبتسمين يا أمي من جديد ... أمي! تعالَي معي، يا حبيبتي، تعالَي! ...» (ختام الفصل الثالث.)

وتقول سونيا في نهاية مسرحية «الخال فانيا»:

«سوف نستريح! سوف نسمع أصوات الملائكة ونرى السموات تُغطِّيها النجوم كاللآلئ، ونُبصِر كل شرور الأرض وكل آلامنا تمحوها النعمة التي تفيض على الكون كله. وسوف تصبح حياتنا آمنة، رقيقة، عذبة، كأنها عناق. أنا مؤمنة بهذا ... مؤمنة به ... (تمسح عينَيه بمنديلها) أيها المسكين ... يا خالي فانيا ... أيها المسكين ... إنك تبكي ... (دامعة) أنت لم تفرح في حياتك أبدًا ... ولكن انتظر يا خالي ... انتظر ... فسوف نستريح ... (تعانقه) سوف نستريح!»

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

ربما كانت البيئة التي عاش فيها تشيكوف هي المسئولة عن تشاؤمه وقنوطه. كانت سماء روسيا في ذلك الحين تُظلِّلها سحاباتٌ من اليأس، والسخط، وخيبة الأمل؛ فلقد فشلت إصلاحات القيصر إسكندر الثاني وخليفته في أن تُغيِّر من حالة الشعب الروسي أو تُحقِّق أمانيه في الحرية والرخاء، وكان الفلاح الروسي الفقير يهجر أرضه إلى المصانع التي بدأت تفتح أبوابها، ويبدأ حياةً جديدة ليس له بها عهد. كانت مرحلة يسودها اليأس والهزيمة والانتظار. كانت فترة هدوءٍ نسبي سبقَتها ولحقتها الحروب والثورات.

وأعمال تشيكوف تعكس هذه المرارة النفسية وهذا الشلل الروحي الذي أصاب الأمة الروسية في ذلك الحين.

على أنك لن تجد عند تشيكوف مشكلاتٍ أخلاقية أو اجتماعية بالحدة نفسها والإصرار الذي تجده عند إبسن وأتباعه، فستجد هنا الطموح نحو المثل الأعلى، والسؤال الذي لا ينقطع عن ماهية القيم ودورها في حياتنا التي لا تكاد تخلو من الصراع في سبيل لقمة العيش.

إن تشيكوف لم ينفصل عن المجتمع أبدًا، فالمضمون الاجتماعي ينمو، ويتضح في أعماله على الدوام. كان المجتمع هو الموضوع الأساسي في كتابات المعاصرين لتشيكوف، ولكن كلًّا منهم كان يلتفت إلى جانب واحد منه؛ فمسرحيات هاوبتمان الاجتماعية مثلًا تشير إلى طبقةٍ معينة، وتعطف على مشكلاتها، فهناك الفلاحون الذين يُحطِّمون حياتهم ويجنون على مستقبل أبنائهم بإدمانهم الخمر، وهناك عمال النسيج الفقراء الذين تقضى رءوس الأموال الكبيرة على حياتهم.

ومسرحيات إبسن تدور هي الأخرى في حيزٍ معين، وفي كل واحدة منها مشكلةٌ جديدة. إنها في جملتها تُعبِّر عن الأزمة التي يخوضها المجتمع نتيجة إصراره على التمسُّك بمعتقدات ومبادئ بليت، ووجب عليه أن يتحرر منها.

كلا الكاتبَين مُصلحٌ اجتماعي يُحلِّل الداء، ويُعلِن الثورة عليه، ولن تجد هذا عند تشيكوف.

إن مسرحياته يسودها جوٌّ عامٌّ يضُم الجزيئات والتفاصيل. قد تجد فيها نقد الأوضاع الاجتماعية، أو إحساسًا بأن التغيير والثورة ضرورةٌ لازمة لانتشال المجتمع من جموده وفساده، أو حكمًا أخلاقيًّا على النظام الدائم، وتخطيطًا لإصلاحه والنهوض به. غير أن هذه جميعًا تياراتٌ في النهر الكبير، نهر الشعور الجمعي الذي كان يسبح فيه الشعب الروسي في ذلك الحين.[٦]

إن الصورة التي يرسمها تشيكوف تُعبِّر عن موقفٍ اجتماعي شامل، ولكنه يغزل خيوطها من خصائصَ فردية لا حصر لها، ومن ملامحَ نفسية متفاوتة فتنبض بالحرارة والحياة. موضوعها الرئيسي هو حالة مجتمعٍ يُدرِك عيوبه ويُحِس الحاجة المُلحَّة إلى تغييرها، ولكن عالمًا بأَسْره يموج فيها، عالمًا من اليأس والأمل، من الحب والكراهية، من الطموح والهزيمة، من الجنون والتعقل، يضطرب بعواطف الناس ومشكلاتهم التي يواجهونها في حياتهم اليومية، والصورة من الشمول والتعميم بحيث لا تكاد تسمح بأي تفسيرٍ ضيِّق لمدلولها الاجتماعي. إنها تتخطى حدود الزمان، وتنتهي إلى أن تكون صورة لحياة الإنسان نفسها، وأن كاتبها لا يدري لفرطِ ما تُمثِّل حياة الناس، هل يُسمِّيها مآسيَ أو مهازلَ أو مشاهدَ من حياة الريف. من العبث أن تصف شخصياته بأنهم «أبطال». إن كل واحدٍ منهم هو «كل واحد»، هو رجل الشارع بمشكلاته وأسراره، بضعفه ومخاوفه، بأفراحه وأحزانه. وحين كتب مسرحية «إيفانوف» عام ١٨٨٧م أراد أن يبعد عن بَطِلها كل أَثَر «للبطولة» فسمَّاها في البداية إيفان إيفانوفتش إيفانوف! كأنما أراد أن يقول إن إيفان هو كل رجل في روسيا!

---

[٦] رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، لندن، ١٩٤٦م، ص٧٩–٨٨. Peacock, Ronald; The Poet in the theatre, p. 79–88, London, 1946.

ويتبادر إلى الأذهان هذا السؤال: هل تعكس أعمال تشيكوف واقعًا اجتماعيًّا بعينه، أم إنها لا تُعبِّر إلا عن مشاعره الذاتية؟ هل يتفق هذا العالم الذي يُصوِّره تشيكوف مع الواقع التاريخي، وما مبلغ صدقه في التعبير عن إحساسه ومشاعره الشخصية؟

ربما كانت الإجابة المتواضعة على هذا السؤال هي أن الاتجاه الغالب في حياته النفسية كان يتفق مع الاتجاه السائد في الحياة الاجتماعية في ذلك الحين. كان تشيكوف مريضًا، معذبًا، وحيدًا، وكان المجتمع مريضًا، مهزومًا، مظلومًا، ينظر إلى السحب التي تنعقد في الأفق، وينتظر هبوب العاصفة. وكانت لدى تشيكوف عاطفةٌ تشبه الإلهام بأن الثورة على الأبواب؛ لذلك نراه صادقًا في تعبيره عن نفسه وعن مجتمعه في وقتٍ واحد. استطاع — وهو الطبيب — أن يلاحظ أعراض المجتمع المريض، وهدَتْه فلسفةٌ مثالية إلى ما أعتقد أنه الدواء؛ ومن ثَمَّ شاع في كتابته هذا المزيج الغريب من الصورة الموضوعية والنغمة الغنائية والعاطفة المثالية. واكتملت هذه الصورة في تمثيلياته فكانت أزمة الدراما هي أزمة المجتمع نفسه، وكل من يتحرك أمامك من الخادم إلى الأمير فهو طَرَف في هذه الأزمة أو عَرَض من أعراضها. هذه التعاسة الروحية التي يكابدها المجتمع كله هي إذن الأزمة، وهي المأساة الحقيقية.

إن أعمال تشيكوف كلٌّ متكامل، وليس يُجدينا أن ننتخب قصةً من قصصه، أو مسرحيةً من مسرحياته ونفضلها على رفيقاتها.

إنها تُشبِه لوحةً كبيرة، يسري فيها إلهامٌ واحد، وتخضع لضرورةٍ نفسية واحدة. الحياة تجري فيها كما تتلاحق الساعات، والأيام، والسنين، هادئة، طيبة، وديعة كما تسري الريح في جنبات الغابة. ليس من بينها ما يمكن أن نصفه بأنه دُرَّة أعمال تشيكوف.

فهناك تشيكوف نفسه؛ هناك روحه الرقيقة، وعبقريته الخلابة. إن قصصه التي يقول عنها إنها «أقصر من أنف راهب.» تتعاقب واحدةً بعد أخرى، وتوشك أن تكون بغير خاتمة، وكأن شخصياتها تنتظر أن تستأنف حياتها، ومغامراتها، وعذابها في قصةٍ جديدة. إنها جميعًا مفتوحة الأبواب، وكل واحدة منها تُفضي إلى الأخرى. وكأني بهم يتلاقون في مكانٍ واحد، فيروي كلٌّ منهم مأساته «ويدردش» ليُروِّح قليلًا عن حزنه ومرارته وأحلامه، ثم يتفرقون كل في سبيله. إنهم يتحدثون، وحديثهم شعرٌ حزين، يكاد يجرفك معه إلى الهاوية. وهم يشكون، وفي شكواهم مأساة شعب وعصر بأكمله. وقد يبدو تشيكوف في بعض الأحيان وكأنه يجهل كل شيء عن هذه المأساة، ولكنك تلمح الأمل يلمع من بعيدٍ

وراء أفقه القاتم. إنه الأمل في المستقبل، أمل الجيل المعذب المضطهد الضائع في جيلٍ جديد يخلفه ويكون أسعد منه، وأكمل، وأعدل.

إن قصة الحنان والإشفاق والحساسية العميقة لكل ما يصيب الإنسان من عذابٍ هي قصة تشيكوف نفسه. وما أشدَّ انطباق هذه الكلمات التي تجدها في قصة «الأزمة» على كاتبنا نفسه! «هناك مواهبُ أدبيةٌ ومسرحية وفنية. أما موهبته فهي من طرازٍ فريد. إنها موهبة إنسانية. إنه يملك الإحساس المدهش النافذ إلى كلِّ ما يصيب الإنسان من ألم أو عذاب.»

«تذكر أن من الخير أن تكون ضحية على أن تكون جلادًا.»

هكذا يقول تشيكوف في رسالة له إلى أخيه ألكسندر. كان الطفل أنطون ضحية أبٍ طاغية، متعصب، متلف الأعصاب. فصار كل أبطاله ضحايا. لم يُمسِك واحدٌ منهم سوطًا في يده.

إن قصته هي قصة عبدٍ ابن عبد، وحفيد عبيد، استيقظ وتحرَّر، فأراد أن يجعل الناس كلهم أحرارًا.

«إن ما يتلقاه الكتاب النبلاء مجانًا، بحق الوراثة، نشتريه نحن الكادحين على حساب شبابنا ... حاول إذن أن تكتب قصة غلامٍ صغير. كان أبوه عبدًا، مهنته البقالة، وكان يغني مع الجوقة في الكنيسة. لقنوه منذ الصغر كيف يوقر موظفي الحكومة، ويُقبِّل أيدي القساوسة، وينحني احترامًا لآراء الغير، ويحمد الله على كل كسرة خبز يأكلها. اكتب قصة عن صباه، كيف كان يجلد على ظهره، ولا يملك حذاء ينتعله إذ يجوس خلال الثلج ليعطي بعض الدروس. كيف كان يتشاجر مع رفاقه الصغار، ويعذب الحيوانات، ويفرح إذا ما ذاق طعم الأكل عند أقاربه الأغنياء. وينافق أمام الله والناس، وما به من حاجة إلى النفاق، اللهم إلا إحساسه بضيعته، وهوان شأنه. ارو إذن قصة هذا الشاب، وكيف راح يجاهد ليتحرر من العبد الكامن في نفسه. حتى استيقظ ذات صباح، فإذا هو يشعر بدمٍ جديد يسري في عروقه، دم إنسانٍ لا دم عبد ...»[٧]

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

[٧] Yermilov, VI; A. P. Tchekhov (1860–1904). Moscow, Foreign Languages Publishing House. (الكتاب كله لا غنى عنه لدراسة تشيكوف، ومن حسن الحظ أنه تُرجم أخيرًا إلى العربية.)

«يقول تولستوي إن الكاتب لا يحتاج إلا إلى ثلاثة أشبار من الأرض. غلط! فالموتى وحدهم هم الذين لا يحتاجون إلى أكثر من ثلاثة أشبار. أما الأحياء فليس يكفيهم أن يمتلكوا الفلك كله، وبالأخص الكاتب! إن الأخلاق التي يدعو إليها تولستوي لم تعُد تهزُّني. وإذا كان دم «الموجيك» — العبيد والأُجراء في روسيا — يجري في عروقي، فإن فضائلهم لا تُؤثِّر فيَّ. إن عقلي وشعوري بالعدالة يقولان لي إن الكهرباء والبخار يمكن أن تهَب الإنسان من الحب والسعادة أكثر مما يستطيع أن يهبه الزهد والتعفُّف والامتناع عن أكل اللحم.»

بمثل هذا التفكير يؤكد تشيكوف إيمانه بالعلم، وثورتَه على الأخلاق الروحانية التي دعا إليها تولستوي. وإن راية العصيان المقدَّس لترتفع في قصته التي أسماها «القاعة رقم ٦»، كما يرتفع صوته على لسانِ كثيرٍ من شخصياته.

كان جوركي يقرأ عليه مونولوجًا من مسرحيته «فاسيلي بوسلاييف» يقول فيه:

لو كنتُ أملكُ من القوة أكثَر مما عندي!
لأذبتُ الثلوج بأنفاسي الحارة،
وطفتُ حول العالم وحرثتُ أرضه،
وأسست المدائن،
وبنيتُ الكنائس، وأنبتُّ البساتين.
هنالك تبدو الدنيا كالعذراء الجميلة،
فأحتضنها كأنها عروس،
وأرفع الأرض إلى صدري،
وأحملها إلى الله!
انظر يا إلهي! انظر إلى العالم
لترى كيف ردَدتُه جميلًا،
أنتَ ألقيتَه في المَجرَّة كالحجر،
وأنا جعلتُ منه جوهرةً غالية!
انظر إليه وليفرح قلبك.
انظر كيف اخضَرَّ وأشرقَ تحت الشمس،
وددتُ لو أهديتُكَ إياه وأنا فَرِح،
ولكني لا أستطيع يا إلهي؛
فهو أغلى ما أمتلك!

وأُعجب تشيكوف بهذا المنولوج، وعاوَدَه السعال لحظة، ثم قال:

«جميل … جميلٌ جدًّا، صادق، وإنساني. هذه هي روح الفلسفات جميعًا. استوطن الإنسان العالم، وسوف يجعل منه مكانًا طيبًا ليعيش فيه!» وأطرق برأسه وعاد ليقول: «وسوف يفعل!» ثم سأل جوركي أن يُعيد قراءة المنولوج، وأخذ يُنصِت إليه وهو يتطلَّع من النافذة ثم قال بعد أن فرغ جوركي من قراءته: «جميل! جميل! ولكن السطرَين الأخيرَين لا يستقيمان! إنهما عاطلان، وسطحيان.»

ويروي جوركي فيقول:

«سمعتُ تولستوي يُطري إحدى قصص تشيكوف وأظنها «العزيزة» ويقول: إنها تشبه مفرشًا طرَّزَته عذراءُ بتولٌ. كان مثل هؤلاء العذارى يعِشْن في غابر الزمان. وكُنَّ يقضين حياتهن كلها يُطرِّزن أحلامَهُن على القماش، وكانت المفارش تزدانُ بأشواقهن الغامضة الصافية إلى الحب. كان تولستوي يتحدَّث بعاطفة صادقة، والدموع في عينَيه. وكان تشيكوف يجلس مُطرقًا برأسه، مُلتهب الخدَّين، يمسح أنفه بعصبيةٍ بين الحين والحين، ولَبِث صامتًا بعض الوقت ثم تنهَّد، وهمَسَ في صوتٍ رقيق: «إنها لا تخلو من الأخطاء المطبعية!»»[٨]

في النفس السلافية صفةٌ عجيبة؛ فيها قُوًى غامضة تتحرك في الخفاء، كل شيءٍ يجري في الضمير، في الأعماق، كما تجري تياراتُ الماء في قاع المحيط، وفي هذه الظلمات، وهذه التيارات، يتدفَّق تشيكوف كما يتدفَّق النهر إلى الغابة.

وربما كان تسامحه الفطري، وروحه المرح، وحسه الذكي الساخر، وعطفه العميق على الإنسان قد جعله يقول لنا في بساطة: إن الناس لا يزالون محبوبين مهما بلغوا من الغباء، والشقاء، والعجز. ولعله كان يؤمن بأن الأشرار أنفسهم، مثل ميشا في «إيفانوف» ولوباخين في «بستان الكرز» جديرون بعطفنا وإشفاقنا ومحبتنا.

إن العاطفة هي التي تُبقي العمل الفني عَبْر الأجيال، وهي الجَذْوة التي تكتب الخلود ما بقيت متوهجةً تحت الرماد، وتشيكوف عاطفةٌ كله، ولعل هذا هو سر بقائه. قد يكون في هذه العاطفة الكثير من العذاب واليأس والاستسلام، ولكن ليس لنا أن نلُوم الكاتب على

[٨] Gorky, M; Literary Portraits, p. 134–169. Foreign Languages Printing House.

يأسه أو حزنه، ولكننا نلومه إذا كان اليأس هو منتهى جهده وغاية رجائه؛ فالكاتب النبيل ينتزع الأمل من بين مخالب اليأس، ويُبشِّر بالمستقبل المضيء من خلال الحاضر المظلم. وقد ظل تشيكوف يُبشِّر بهذا الأمل دائمًا، وإذا كان أبطال قصصه ضحايا، محزونين ففَوقَ حُطامهم يقوم بناءٌ جديد، ويُشرِق فجرٌ جديد، ولا بُد لكل فجرٍ من ضحايا.

ما أكثر ما قرأنا لتشيكوف، وتحدَّثنا عن تشيكوف. ولكن ما أبعدنا عنه!

لنذكر أن تشيكوف الكاتب كان يقول دائمًا: «يجب أن نُطرِّز على الورق.»

وإنه قال لزوجته قبل موته بأيام: «لقد تركتُ ورائي أطنانًا من الورق، لا أحسب أن من بينها سطرًا واحدًا يُوحى بالفن الحقيقي.»

لنذكُر تواضُعه، وصدقه، وتفَانيَه، وأن تشيكوف الإنسان كان من أشد الناس إيمانًا بالإنسان. بمستقبله المجيد، ورُوحِه الفيَّاض بالخير، والحب، والنور.

مأساة بيراندللو

سأله أحد الناشرين أن يُدوِّن تاريخَ حياته، فكتب إليه يقول: «تريد أن أذكر لك شيئًا عن تاريخ حياتي، وليس أبغض إليَّ مما تطلب، وما ذلك إلا لسبب بسيط؛ لقد نسيتُ أن أحيا حياتي، نسيتُ حتى أصبحتُ اليوم عاجزًا عن كتابة أي شيء، اللهم إلا أنني لا أحيا حياتي، بل أكتبها.»[1] وإذن فهو لا يحيا حياته كما يفعل سائر الناس، ولكنه يُحيلها إلى مِداد، ويُوزِّع دمه يومًا بعد يوم قطراتٍ على حروف المطبعة؛ فالسعداء، كما يقول، لا يجدون وقتًا للكتابة!

لن نجد كاتبًا ارتبطَت أعماله بحياته مثل بيراندللو. إن مهازل الحياة والموت — أو مآسيهما إن شئت — هي المسئولة عما كتب. وإذا صَحَّ أن كل عملٍ فنيٍّ يخلُقه صاحبه مدفوعًا بضرورة داخلية، فهو ألزمُ ما يكون لدى هذا الكاتب. وإذا آمنتَ بما يقوله جوته من أن الفن هو التحرُّر والخلاص، فسوف تزداد إيمانًا بهذه الكلمة، كلما ازدَدتَ تأمُّلًا في أعمال هذا الشاعر الكاتب الفيلسوف. قد تحمل عبارة جوته حين نسمعها اليوم شيئًا غير قليل من الغرور والزهو والكذب، ولكنَّك ستصدقها حين تصدُر عن رجلٍ مثل بيراندللو وهو يقولها في تواضُع وطيبة واستسلام. وأنت — بعدُ — لا تدري هل حياتُه هي مرآةُ فنِّه، أو فنُّه هو مرآةُ حياتِه.

---

[1] Saurel, R; Beffe nella vita di L Pirandello ou Pirandello sans pirandellisme; in; Les emps modernes, de année No. 95, p. 723–741.

وُلِدَ في عام الوباء.

واختارت له الأقدار أرض صِقِلِّيَّة؛ جزيرة تعيش على الفطرة، للتقاليد والخرافات الشعبية فيها سلطانٌ كبير. يقول رفيقه ومؤرخ حياته «نرديللي»: إن اسم بيراندللو نفسه يوحي بالعذاب؛ فهو يتركب — في لهجةِ صِقليةَ المحلية — من مقطعين: بور Pur أو النار، وأنجيلوس Angellos أو الرسول، أيْ رسولُ النار، رسول التراجيديا القديمة ... رسول أجاممنون[٢] ...

اجتاحت الكوليرا جزيرةَ صقلية في عام ١٨٦٧م. كان الناس لا يُحرِّكون ساكنًا، بل ينتظرون الموت بعيونٍ مفتوحة، ولم يكن أمام السيدة كاترينا — أم بيراندللو — إلا أن تفِرَّ بنفسها إلى الريف. أما زوجُها استيفانو فقد منَعَته أعماله من مغادرة المدينة، وسَرَت إليه العدْوَى فعالجوه بالنبيذ والطوب المُحترِق، واستطاع أن يغالب المرض؛ فقد كان عملاقًا يبدو كأنه بطل من أبطال الإغريق، ولكن العملاق لم يستطع أن يُخفي الشحوب البادي على وجهه حين رجع إلى بيته، وانهار فلم تحمِلْه ساقاه، وبنظرة واحدة عرفَت كاترينا كل شيءٍ وغامت الدنيا في عينَيها. في هذه الليلة وضعَت وليدها، في عتمة الظلام والحزن، في جوٍّ مشبع برائحة الجثث والرعب، وكذلك فتح لويجي عينَيه على المأساة، كأنما قذفَت به بين الأحياء نفضةُ قلق، وكأني بالطفل قد خاف أن ينظر إلى الهاوية الممتدة تحت بصره، فأغمض عينَيه، وعاد ينظر في نفسه، وتلفَّت فوجد قريبًا منه غابةً من أشجار البلوط والزيتون، يُسمِّيها الناس في بلده باسم «العماء».[٣]

ولم تكن مشاهد الصبا مقصورةً على مدينة «جريجنتي» القديمة، بمعابدها وأبراجها وقلاعها، بل امتدت إلى ميناء «أمبدوقل»، وهو ضاحيةٌ من ضواحي المدينة يكسوها الغبار الأصفر المتصاعد من مناجم الكبريت، وتزدحم بعمال المناجم البؤساء. وسجن «سان فنت» يُطِل على المدينة من عَلٍ، وتستطيع أن ترى أشباح المساجين من بعيد، كأنهم طائفةٌ من المعذَّبين في طبقة من طبقات الجحيم. أما الشوارع فهي في النهار مسارحُ لمعاركَ لا تنتهي، والشمس لا تنفك تصب عليها حُممًا لافحة. وكم وقف بيراندللو وهو صغير ليُشاهد المواكب التي تَعبُر شوارع المدينة في صفوفٍ لا تكاد تنتهي: «كانت أجراس كنائسها الثلاثين تدُقُّ

---

[٢] Nardelli, FV; L'Uomo Segreto, Vita e croci di L Pirandello. Roma, Mondadori, 1932.

[٣] المرجع السابق.

من الصباح إلى المساء، وتُرسل الشكوى والدعاء إلى الصلاة، وتنشُر حولها جوًّا من الحزن الغامض المقدس. ولم يكن يمُرُّ يومٌ بغير أن يعبُر الشارع موكبٌ جنازي، يسير فيه الأطفال اليتامى بثيابهم البيضاء، ووجوههم الشاحبة، وظهورهم المحنيَّة. ولم يكن شيء يُثير الحزن في النفس كرؤية الأطفال المعذَّبين، يرهبهم شبح الموت الذي يسيرون في موكبه يومًا بعد يوم، وفي يد كلٍّ منهم شمعةٌ يختنق لهيبها في ضوء الشمس ...» أما الاحتفال بذكرى القديسين فكان يتم مرةً في كل سنة، ويسير فيه الصيَّادون وهم يحملون على أكتافهم تابوت القديس جالوبير، ويقفون من حينٍ إلى حين ليجرعوا زجاجةً من النبيذ، والجماهير التي أسكرتها النشوة الصوفية تتدافع من حولهم، وتَتبرَّك بهم.

كانت مُربِّيتُه ماريا ستيلا تنتزعه من الفراش قبل أن يطلع النهار، ويسيران معًا إلى الكنيسة، وهناك يُرتِّل ما لقَّنه أبواه من وصايا المسيح، ولكنَّ حادثةً صغيرة باعدَت بينه وبين هذا الشعور الديني؛ فقد اشترى له أبوه بذلة بحَّارٍ صغير، اعتاد أن يتباهى بها في أيام الأحد، ويضع على رأسه قلنسوةً صغيرة، وبينما كان يسير كالأمير الصغير، إذ رأى طفلًا مهلهل الثياب يلعب في الماء، فلم يتردد بيراندللو أمام هذا المشهد المُؤثِّر في خلع بذْلَته الجديدة، وتقديمها إلى الطفل، ثم عاد إلى بيته شِبهَ عار، والقلنسوة على رأسه، ولكن الآباء لا يأخذون الأمور مأخذ الأطفال، فقد أعادت الأم الفقيرة البذلة الجميلة إلى أصحابها، وبكى لويجي طويلًا: «أحرامٌ علينا أن نستر العرايا؟» وأصبح «ستر العرايا» عنوانًا لإحدى مسرحياته التي كتبها فيما بعدُ.

ولم يكد يتخطى العاشرة بقليل حتى كتب تمثيليةً من خمسة فصول سمَّاها «الحلاق» وأراد أن يُمثِّلها فجعل حديقة بيته مسرحًا، ورتَّب المشاهد والكواليس، وجرَّب سُلطة المَخرِج وقسوته لأول مرة في حياته. وفي ليلة العرض الأولى فُوجئ بأحد رفاقه الصغار ممن كان قد طَرَدَهم من «فرقته» يعود ليُفسِد حفلة الافتتاح بصفيره وتهريجه، ولقِيَ الممثل المطرود جزاءه، وعاد الحفل كما كان. ولقد كان لبيراندللو في أواخر حياته مَسرحَ عرف باسم «أوديسكالكي» أنشأ حوله مدرسةً فنية جديدة، وقُدِّر له أن يكون مركز إشعاع للفن الدرامي في بلاده وفي أوروبا بأَسْرها. وعرف هذا المسرح المنازعات التي عَرفَها مسرحه الساذج الصغير.

وحين بلغ الخامسة عشرة من عمره عَرضَت له حادثتان مؤلمتان، كان لهما أبلغ الأثر في إنتاجه القصصي فيما بعدُ؛ فقد اكتشَف حين كانت عائلته تقيم في «باليرمو» أن أباه العملاق يخون أمه المحبوبة مع ابنة عمه التي كان يُحبُّها قبل زواجه. ولم تكد إحدى

شقيقاته تبلُغ سن النضوج حتى مسها الجنون، وأثَّر جنونها في نفس أبيه تأثيرًا بالغًا؛ فقد رأى، وهو ابن صقلية التقي، كأن الله ينتقم منه، ويُعذِّبه على خطاياه، وقطع الأب علاقته الآثمة، وكفَّر عن خطيئته فأوجد لعشيقته زوجًا وأبًا لابنه منها، وعاد الوالدان إلى الجزيرة. وبقي لويجي في «باليرمو» عند إحدى قريباته، وهناك جَرَّب العذاب الجميل لأول مرة في حياته؛ أحب فتاةً تكبره بأربعة أعوام، وظل أكثر من ثلاث سنين يُحبها في صمت، ويكتُب أشعاره ويكتُمها عن الناس، وحين نُشِرَت هذه الأشعار احتفى بها النقاد، وبلغَت أصداء مجده شواطئ جزيرته؛ وعندئذٍ اعترفَت المحبوبة برجولته، وخطبها لويجي لنفسه، وصمَّم على أن يهجُر الفن والشعر ويعود إلى الجزيرة ليعمل في مناجم الكبريت التي يملكها أبوه. وكان أبوه أذكى من أن يرضى عن هذا الزواج المبكر، فوافق بشرط أن يكمل دروسه. وعاد لويجي إلى «باليرمو».

أصبح في استطاعته الآن أن يراها، ويتحدَّث معها، ويُمثِّل دَوْر الخطيب الرسمي، ولكنه لم يلبث أن اكتشَف أن هذا الدَّوْر لا يناسبه في شيء، ولكنه لم يستطيع أن يرجع في كلامه. وقَيَّد اسمه في جامعة روما، حيث قضى فيها سنتَين سافر بعدهما إلى «بون» ليدرُس اللغة الألمانية، وهناك سأله مسجل الكلية: اسمك؟

– لويجي بيراندللو.

– جنسيتك؟

– إيطالي.

– ديانتك؟

– لا شيء!

– ماذا؟!

– قلتُ لكَ لا شيء!

فرفع المُسجِّل العجوز رأسه عن الأوراق المكدَّسة أمامه ونظر إليه لحظة من تحت نظَّارته، ثم عاد يقول: لقد تم تعميدك، أليس كذلك؟ إذن فأنت كاثوليكي!

وأقبل بيراندللو على دراسة فقه اللغة، وإعداد رسالة الدكتوراه عن اللهجات المحلية في جزيرة صقلية، ولكنه استدُعي إلى وطنه على عجل؛ فقد مَرِضَت خطيبته، ولم يَدرِ ماذا يفعل. لقد تركها في رعاية أمه، وباتت مهدَّدة بالجنون. لقد أُصيبت أخته بهذا الجنون من قبلُ، وها هو ذا يُهدِّد خطيبته. ولم يَدِر ماذا يفعل، فتركها في رعاية أمه، وعاد إلى بون ليتابع دراسته. وحين عاد إلى باليرمو بعد ذلك بعام، والتقى بخطيبته التي استقرَّت فيها

بعد شفائها، وجد نفسه غريبًا عنها، كما وجدت نفسَها غريبة عنه. وشَعَر كأنما نبت له جناحان، فطار إلى روما، واعتكف في دَيرٍ على قمة جبل مونتي كالفو وهناك كتَب روايته الأولى «المنبوذة».

ولم يكد يفلِت من هذا القفص حتى وقع في قفصٍ جديد لم يخرج منه مدى الحياة؛ فقد زوَّجه أبوه من «أنتونيتا» ابنة شريكه في مناجم الكبريت، وكأنه يعقد صفقةً تجارية. وقصة هذا الزواج وحدها مأساةٌ مؤلمة، طبَعَت إنتاج بيراندللو بطابعها الحزين، ووجَّهَته إلى المسرح ليجد فيه مُتنفَّسًا عن آلامه. لقد وجد امرأةً تستقر في بيته، ولم يتبادل معها قبل ذلك كلمةً واحدة، ولا عرف أحدهما عن الآخر شيئًا، وبدأت قصةٌ طويلة تفيض بالغَيْرة والمرض والجنون. كان الأصدقاء يزورونه في بيته، ما بين رسَّام وشاعر ومثَّال؛ كان أحدهم يرسم صورةً لأنتونيتا، أو يُهدي روايته للويجي.

وفي هذه الفترة من حياته نشَر أبياتًا من شعره في صحيفة الحياة الإيطالية وكتَب عددًا كبيرًا من قصصه ورواياته، كما حارب أسلوب «دانونتزيو» في الكتابة، وإن لم يستطع أن يُزحِزحه عن عرش البلاغة. وكتَب أولى مسرحياته ذات الفصل الواحد، وظهرت أولى مجموعاته القصصية في روما وتورينو، كما رأى أول أطفاله نور الشمس. وكانت مأساة أنتونيتا قد بدأت منذ حين، مأساةٌ باطنية تزيد الأحداث من قسوتها يومًا بعد يوم. كان بيراندللو يسمح لها بأن تقابل صديقاتها، بشرط ألا يتكلمن في الأدب.

وكان يعمل النهارَ كله، ويتريَّض في المساء في صحبة كلبه العزيز.

وفي إحدى الليالي عاد من نزهته اليومية ليجد امرأته طريحة الفراش، مشلولة الساقَين، كانت قد قرأَت الرسالة التي بعث بها أبوه يعلن فيها ضَياعَ ثروته. لقد غرق منجم الكبريت، وفقدَت أنتونيتا مهرها الذي ادخره لها في أعماله، وكان ذلك هو الخراب بالنسبة لبيراندللو وزوجته وأطفاله الثلاثة. نصحه أبوه أن يلجأ إلى حماه، وأبى لويجي أن يطلب العون من أحد، وفكَّر في الانتحار، فقد تستطيع زوجته وأولاده أن يعيشوا مع جدهم بعد موته. غير أن ارتباطه بالفن جعله يتشبث بالحياة، ليت القدَر يُحقِّق له المعجزة فيختفي بغير أن يموت! وأعجبَتْه هذه الفكرة فبدأ يكتب روايته «المرحوم ماتياس باسكال». وقرَّر أن يلجأ إلى قلمه، فانكَبَّ على العمل، وعَرفَ طريقه إلى الناشرين، وباع رواياتٍ لم يخُطَّ فيها حرفًا، واشتغل أستاذًا للأدب في إحدى كليات البنات، وأخذ يُعطي دروسًا في اللغة الإيطالية لعددٍ من الألمان.

ظلت أنتونيتا إلى هذا الحين بلا حراك، فقد ألجأها الشلل إلى الفراش، واعتاد بيراندللو أن يقضي الليل إلى جوارها، ويكتب على ضوء مصباحٍ زيتي. وبعد قليل سعت إليه الشهرة،

وجمع ثروة لا بأس بها، وتُرجمَت رواياته إلى اللغتَين الفرنسية والألمانية. وتماثلت زوجته للشفاء، وإن لم يعُد إليها هُدوءُها الروحي؛ لقد بدأَت الغَيْرة تنهَش صَدْرها، وصَوَّر لها الوهم أشباحًا من المُمثِّلات والمُعجَبات يُحطن بزوجها، ويُحطِّمن حياتها، وظلَّت هذه النار تحرق روحها وعقلها ثمانية عشر عامًا حتى تركتها رمادًا، وظل بيراندللو على وفائه لها، يطوي عذابه في قلبه، ويُنفِّس عنه في قصصه ومسرحياته. كانت عيناها المروعتان تتبعانه في كل مكان؛ صحا ذات ليلة فوجدهما تُحملقان فيه، كأنهما تتجسَّسان عليه حتى في نومه. لم يكن يطيق أن يراها تتعذب أمامه، فكان يُقدِّم لها كشف الحساب عن كل حركاته، ويسألها الصفح والغفران عن أخطاءٍ لم يُفكِّر فيها، ويقف أمامها كما يقف الشحَّاذ أمام بابٍ لن يُفتَح له أبدًا، ولكن إخلاصه لم يُغنِه شيئًا، كما لم تنفعه كل محاولاته للظهور أمامها على حقيقته، مجردًا من كل قناع. إن لويجي الحقيقي لم يعُد له وجود؛ لقد صار رجلًا آخر، صنعَتْه من أوهامها وغَيْرتها وجنونها، وفي هذا الازدواج سر مأساته، وفيه مفتاح عدد كبير من مسرحياته، «لكلٍّ حقيقته»، و«ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، و«كما تهواني»، وهنا أيضًا نسمع صرخة «هنري الرابع»: «اتركوني أعيش حياتي البائسة»، «حياتي التي حرمت عليَّ».

وعاش في سجنٍ غريب؛ كانت تفتح خطاباته، وتُراقب زواره، وتتجسَّس عليه عند انصرافه من كلية البنات، وتُفتِّش الكَرَّاسات التي يحملها معه، وتُمزِّق ما تشتم منه رائحة العطر. وكان الصراع ينتابها في بعض الأحيان، فتندفع إلى الغرفة التي حبَس نفسه فيها، وتظل تدُقُّ الباب بيدَيها وقدمَيها ورأسها. وهَجَره الأصدقاء، وما زالت زوجته تَصرُخ في وجهه: «ما الذي يضمن لي أنك لا تخونني؟» فيضطر بيراندللو أن يسكت أو يُطمئنها.

لم يُفكِّر في الخلاص منها، ولا خطر له أن يحبسها في المستشفى، ولم يمنعه جنونها من الوفاء لها إلى آخر لحظة في حياته، كأنما كان حِرصُه عليها حرصًا على ينبوع فنه.

واشتَعلَت الحرب العالمية الأولى. كان بيراندللو وزوجته يعيشان كما يعيش زوجٌ من الفيران في مصيدةٍ واحدة! وكانت المريضة تصرخ: تريدون أن تُسمِّموني! ولم تكن تضع في جوفها لقمة قبل أن تذوقها ابنتها «ليتا»، وكأنها امبراطورٌ روماني يُسخِّر عبيده ليذوقوا له الطعام خشية أن يُسمِّمه أعداؤه! وتراكمت عليه المصائب؛ ماتت أمه في صقلية وتركت أباه شيخًا مُحطَّمًا فاقد البصر، وذهب أكبر أبنائه إلى ميدان القتال حيث أُسِر وأصابه داء الصدر في سجنه. ومات ابنه الثاني في خط النار، وحاولَت أحب أولاده إلى قلبه أن تُطلِق

النار على نفسها، فرارًا من جحيم أمها، فلما فَشِلَت حاولت مرةً أخرى أن تلقي بنفسها في نهر التيبر.

كانت الحرب والكوارث المتتالية قد دفعَتْه إلى المسرح، وإذا به يكتب «ست شخصياتٍ تبحث عن مؤلف» في عام ١٩٢١م بعد أن ظلَّت تُطارِده ستة أعوامٍ كاملة، ولم يضع القلم من يده قبل أن يبدأ في «هنري الرابع» حتى بلغ ما كتبه في عامٍ واحد تسع مسرحيات.[٤]

حرمَتْه زوجته المجنونة من أن يحيا حياته، فقَنع بسماع أصدائها الجَهَنَّمية من سجنه، وجرَّدَته من كل حرية إلا حرية البهلوان الذي يسقط من السماء إلى الأرض وهو يَتشبَّث بمظلةٍ من الكلمات والأفكار. ولم يبقَ أمامه إلا أن يهرُبَ من عالم الجنون الذي يُحيط به في بيته إلى عالمٍ آخر لا يكاد الواقع يتميز فيه عن الوهم، ولا الحقيقة عن الخيال؛ عالم المسرح. وربما وجَد في حُبه اليائس للممثلة الشهيرة «مارتا ألبا» عَزاءَ شيخوخته، فصوَّرها في تمثيلياته الأخيرة مثالًا من النبل والجمال والكمال.

غمَر بيراندللو العالم الأدبي بفيض من القصص القصيرة قبل أن يعرفه الناس كاتبًا للمسرح، ولم ينقطع عن كتابة القصة حتى اكتمل له منها عددٌ ضخم في مجموعاته المعروفة بـ «قصة لكل يوم من أيام السنة». وقصص بيراندللو هي أثره الباقي، وهي مَجلَى قُوَّته، وفنه، والبَذْرة التي نمَت منها معظم أعماله المسرحية.

في «الحياة عارية» يُصوِّر لنا كيف تُؤثِّر قُوة الحياة على أفكارنا ومشروعاتنا. إنها فتاةٌ مات عريسها فجأة في ليلة زفافها، ومات بموته كل أملٍ في نفسها، وطغى عليها الحزن فهي تريد أن تُخلِّد أحزانها إلى الأبد. وتذهب إلى مثَّالٍ تطلب منه أن ينحت تذكارًا لفقيدها، وأن يُصوِّر الحياة في صورة فتاةٍ صغيرة مستسلمة للموت وهو يضمُّها إليه في جنون، والموت هيكلٌ عظمي كئيب. وتصر الفتاة في أول الأمر على أن تستُر جسد الحياة، برغم إلحاح المثَّال ودفاعه عن صنعته، ولكنها حين تقع في حب صديقه، وتذبُل ذكرى عريسها في قلبها، تعود فتُصِر على أن تُصور الحياة عارية، تقاوم الموت بكل ما تستطيع.

وهو في قصةٍ أخرى يسير في عكس هذا الاتجاه، فترى أبطاله يبكون ماضيًا لن يعود؛ فالليلة الأولى تُصوِّر لنا ليلة الزفاف بين اثنَين من أهالي الريف البسطاء في صقلية هما ليزي

[٤] المرجع السابق Saurel, R: Beffe.

كير وماراستلا؛ كلٌّ منهما له ماضيه، فليزي أرمل يعيش على ذكرى زوجته، وماراستيلا أحبَّت صيادًا غرق قاربه في العاصفة. ويقضي الزوجان ليلة الزفاف في الجبَّانة، ويهبط كلٌّ منهما في الليل والقمرُ ساهرٌ يُنير القبور وينشر عليها الصفاء والرحمة ليبكي على قبر محبوبه «وأطل القمر من سمائه على مقبرةٍ صغيرة عند التلال. لم يَرَ أحدٌ سواه في هذه الليلة الصافية من ليالي أبريل وهو يرمق هذَين الشبحَين على الدرب الصغير المُصفَر. وركع دون ليزي على قبر زوجته الأولى وهو ينشج باكيًا: «نوتريا، نوتريا. هل تسمعينني؟».»

وبرغم الجو العجيب الذي تدور فيه القصة، والشخصيات التي تتحرك فيها كالأشباح، فهي تُمثِّل جانبًا من المأساة التي يُعبِّر عنها بيراندللو في كل إنتاجه، وتترك في نفوسنا هذا الإحساس الأليم بالتعاسة الذي لا يُغادِرنا حتى بعد أن نترك الكتاب من أيدينا.

ونجد مثل هذا الإحساس في قصته «غرفة في الانتظار»، وهي تروي لنا حكاية أخواتٍ ثلاث وأمهن المترملة، ينتظرن أخاهن الذي ذهَب ليحارب في طرابلس فلم يعُد. لم يتلقَّين عنه خبرًا منذ أربعة عشر شهرًا، ولم يُعثَر له على أثَر بين القتلى أو الأسرى أو الجرحى، ولكن أمه وأخواته ينتظرن عودته في كل لحظة، ويُهيِّئنَ حجرته لاستقباله. إنهن يدخلنها كل صباح، فيُغيِّرن الماء في الدورق، ويُرتِّبن الفراش، ويملأن الساعة مرةً كل أسبوع؛ كل شيءٍ يُوحي بأن الأمل في عودته لن يذبل من نفوسهن أبدًا، ما من شيء يدل على الزمن الذي فات، اللهم إلا الشمعة التي ضاقت بالانتظار فاصفَر لونها. أما الجيران فكانوا يشفقون على هذه الأسرة، ثم ما لبث إشفاقهم أن تحوَّل إلى سخط، وأيقنوا أن الأمر كلَّه تمثيل في تمثيل. وإذن فحقيقة «شيزارينو» الأخ الغائب لا وجود لها إلا بالنسبة لهذه الأسرة، وللحُجرة التي تترقَّب عودته كما كانت منذ غادرها. هي حقيقة ثابتة في قلوب أمه وأخوته، وليس لهن من حقيقة سواها، والزمن أيضًا ثابت، لم يتغير إلا بالنسبة لخطيبته كلاريتا التي كانت تزورهم في الأيام الأولى، ثم ندرت زياراتها بالتدريج. وتصل المأساة إلى ذروتها حين تبلُغهم الأنباء بزواج كلاريتا، وترقد الأم العجوز على فراش الموت، يتطلع إليها البنات والحسَد يلمع في عيونهن. سوف تتخلص أمهن من عناء الانتظار، وتتحرر من الشك، وسترى إن كان ولدها قد بلغ العالم الآخر، وإن كانت لا تستطيع أن تعود لتخبرهن بما رأت. وتشفق الأم على بناتها، فإن عليهن أن ينتظرن عودة أخيهن، وسوف يعشن على هذا الأمل الذي يُهيئ لهن أنه لا يزال حيًّا، وأنه سيعود في يومٍ من الأيام، وتهمس الأم وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة: «أخبرنه أنني انتظرتُه طويلًا.»

في هذه الليلة لا تمتد يدٌ إلى الغرفة، ولا يُبدَّل الماء في الدورق، ولا يُرتَّب الفراش، وتظل النتيجة المعلقة على الحائط مشيرةً إلى اليوم السابق: «إن وهم الحياة في هذه الغرفة قد توقَّف ليومٍ واحد، وكأنه قد توقَّف إلى الأبد.» وتظل الساعة وحدها تنطق بلسان الزمن، في هذا الانتظار الصامت الأليم.

وتتردَّد هذه الفكرة نفسها في سائر انتاجه، فالحقيقة التي تُضفيها على حياتك هي التي تُحدِّد لك صورتها. والحياة والحقيقة بالنسبة للأم والأخوات الثلاث مرتبطة بحجرة أخيهن، وليس لهن من حياة أو حقيقة سواها. أما حقيقة الابن الغائب فهي ثابتة لا تتغير هناك في غرفته التي تنتظر عودته، كأنها مثالٌ أفلاطوني خالد، أو كأنها عالم الشيء في ذاته الذي صوَّره لنا «كانْت»، بعيدًا محجوبًا عن البشر، لا سبيل إلى معرفته أو الوصول إليه.

أما في الرواية فقد بدأ بيراندللو مقلدًا رواد الحركة الطبيعية في الأدب الإيطالي، مثل كابوانا وفرجا. فعل ذلك في رواياته الأولى «المنبوذة»، و«المرحوم ماتياس باسكال» و«الشيوخ والشباب»، و«واحد، لا أحد، ومائة ألف»، ولكن جموع الفلاحين الصيادين في صقلية، وعواطفهم الساذجة البسيطة، وعاداتهم وتقاليدهم وتراثهم الشعبي لم يُشبِع عبقريته المتطلعة إلى كل غريب، وسرعان ما انصرف عن الطريقة الموضوعية الخالصة وبدأ يبحث عن النماذج النفسية المريضة التي خلَقَتها حضارة القرن العشرين. كانت كل شخصية من شخصياته رمزًا يُعبِّر عن فكرة تُعذِّبه وتُؤرِّق باله، وكان في التعبير عنها تنفيس عن ألم مكظوم.

ولنستعرض هنا في إيجاز شديد روايته «المرحوم ماتياس باسكال»؛ فهي المركز الذي تدور حوله سائر كتاباته.

يروي لنا «ماتياس باسكال» تاريخ حياته في أسلوبٍ متقطع؛ فهو ينحدر من أسرةٍ صقليةٍ محترمة، ولكنه يُضطَر إلى شَغْل وظيفةٍ بائسة كأمين مكتبة في قريته، فقد تَبدَّد ميراثه، نتيجةً لوفاة أبيه، وشذوذ أمه، وخداع جيرانه، وضاعَف من بؤسه أن تزوَّج من امرأةٍ تعاونت مع أمها الشريرة على أن تجعل من حياته جحيمًا لا يطاق. ولا يستطيع ماتياس أن يحتمل فوق ما احتمل، فيترك بيته وقريته، ويهيم على وجهه، ويعتقد الجميع أنه انتحر، وتتأيد شكوكهم حين يُعثَر على جثةٍ مجهولة، فيقولون: إنها جثةُ صاحبنا المسكين. وهكذا يُدفَن ماتياس في حفلٍ مهيب، وتُؤدَّى نحوه الطقوس المعتادة، وتُنشَر أخبار الجنازة في الصحف.

ويصل ماتياس باسكال إلى مونت كارلو، وهناك يجمع ثروةً كبيرة من اللعب على موائد القمار، ويُفاجأ بقراءة نعيه في الصحف، ويُصمِّم على العودة إلى قريته، وإدخال السرور على أُسْرته بما كسب من مال، ولكنه لا يلبث أن يتراجع عن عزمه، فهل يسرهم حقًّا أن يعود إليهم؟ لكن قاسٍ من زوجته ومن حماته الشريرة. لا! إن من الخير أن يظلوا على اعتقادهم بأنه قد مات حقًّا، وبذلك يبدأ حياةً جديدة، يتحرر فيها من شخصيته القديمة، ومن كلِّ ما رسَخ فيها من تقاليد وعادات ليُمكنه أن ينظر إلى الحياة نظرةَ المتفرِّج المحايد الذي يقف من بعيد، يُراقِب ويُحلِّل ويختبر.

وهكذا يغير اسمه إلى «أدريانو مايس» — وهو اسمٌ وقع له كيفما اتفق — ويستأنف طوافه من بلد إلى بلد، ويخلق حياته كلها خلقًا جديدًا «فكم من الدقائق التي يحتاج خياله إلى ابتكارها إذا أراد أن يعود إنسانًا حقًّا.» ويضيق ماتياس باسكال بحياته، إنه يعيش وحيدًا، مجهولًا، مسافرًا من فندق إلى فندق، وأخيرًا يقيم مع عائلة في روما، ويُبيح لنفسه أن يتعرف على أفرادها، ويصف لنا بيراندللو العجوز بالياري، وابنته أدريانا، وبقية أفراد الأسرة في لمساتٍ دقيقة حية. وتتحرك إنسانيته شيئًا فشيئًا، ويزداد اهتمامه بهذه الأُسرة وبخاصة أدريانا، على الرغم من كل الجهود التي يبذلها ليعيش وحيدًا منطويًا على نفسه.

وفي إحدى الأمسيات التي تجمع بينه وبين أدريانا يعترف لها بحبه، ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحياة أصبحَت مستحيلة. كان من السهل عليه أن يعيش وحيدًا باسم أدريانو مايس؛ فلم يكن أحد يلتفت إليه أو يسأل عن ماضيه، ولكنه حين حاول أن يطرق أبواب المجتمع، ويشارك في أفراحه وأحزانه، وجد أنه لا حق له في شيء، إن كان هو «ماتياس باسكال» فقد مات وانتهى أمره، وجثته راقدة في مقبرة قريته، وإن كان هو أدريانو مايس فلا وجود لشيء بهذا الاسم؛ لأنه لا يعرف له ماضيًّا ولا مستقبلًا، وليس له من وجود بالنسبة للآخرين. كان من أشق الأمور على نفسه أن يجيب على أدريانا حين تسأله عن ماضيه، وكان يعيش في خوفٍ دائم من أن يلتقي بمن يستوقفه في الطريق ويهتف به: «مرحبًا بك يا ماتياس باسكال!» «ماذا بوسعي أن أفعل؟ هل أُكذِّبه؟ كيف؟ لا. لن أستطيع أن أفعل شيئًا على الإطلاق.»

وهو يُحس أنه قد استسلم لحواسِّه، وظلم أدريانا بحُبه لها، وبذل لها من الوعود ما لا يستطيع أن يفي به أبدًا، وها هو يرى النهاية الحزينة التي انتهى إليها. لقد خدع نفسه حين

توهَّم أن في إمكانه أن يحيا حياةً جديدةً حرة من كل قيد، وأن في استطاعته أن يكون إنسانًا آخر، نسى أن ذلك لا يتأتى له إلا إذا ظل بعيدًا عن المجتمع، مجهولًا منه، ساكنًا مشلولًا.

«أي إنسانٍ كنتُه إذن؟ ظل إنسان. وأي حياةٍ كانت حياتي؟ عندما كنتُ مغلقًا على نفسي، مكتفيًا بمراقبة حياة الناس من حولي، كنتُ قادرًا على إنقاذ الوهم الذي يُصوِّر لي أنني أحيا حياةً أخرى، ولكنني حين اقتحمتُ الحياة، وقبَّلتُ شفتَين عزيزتَين، رُوِّعتُ وأُجفِلتُ فزعًا كأنني قبَّلتُ أدريانا بشفتَي جثةٍ هامدة، جثة لا تستطيع أن تعود إلى الحياة لتعيش من أجلها.»

ولم تقف تجاربه عند هذا الحد. لقد اكتشف ذات يومٍ أن أمواله التي أخفاها في غرفته سُرقَت منه، إنه يعرف اللص على وجه اليقين، ولكنه حين يَهمُّ باستدعاء البوليس، يتراجع مذعورًا، فمن المستحيل عليه أن يتهم أحدًا «رأيتُ أنني لن أستطيع أن أفعل شيئًا. كنتُ أعرف اللص، ولكني لم أستطع أن أدُل عليه. أي حق لي في حماية القانون؟ لقد كنتُ خارجًا على كل قانون. من أنا؟ لا أحد! فلستُ موجودًا في نظر المجتمع، وفي استطاعة أي إنسانٍ أن يسرقني، وإذن فعلي أن ألزم الصمت».

لم يَبقَ له إلا أن يفِرَّ بنفسه، ويهرُب من حب أدريانا.

إن ماتياس باسكال الذي يُسمِّي نفسه الآن باسم أدريانو مايس هو في الحقيقة شبح، يخفِق بين جنبَيه قلب، ومع ذلك فحرامٌ عليه أن يُحب، ويمتلك ثروة، ومع ذلك فباستطاعة أي إنسانٍ أن يسطو عليه، وله رأسٌ يفكر، ولكنه يعرف أنه رأسُ شبح. وأخيرًا يُصمِّم على التخلي عن فكرة الانتحار، والعودة إلى الحياة في ثياب ماتياس باسكال «نعم، يجب أن أقتل هذا الوهم العابث المجنون الذي ظل يُعذِّبني مدى عامَين، هذا الأدريانو مايس التعس الجبان الكذاب.»

بهذا وحده يمكنه أن يحمل العزاء إلى قلب أدريانا المسكينة، فقد تَغفِر له عبثه بعواطفها. ويذهب إلى شاطئ نهر التيبر، وهناك على سور أحد الكباري يترك عصاه وقُبَّعتَه وفي داخلها ورقة كتب عليها اسم «أدريانو مايس». إذن فقد انتحر أدريانو مايس غرقًا! ويهرب ماتياس باسكال تحت جُنح الليل من روما، عائدًا إلى حياته القديمة؛ إلى زوجته الملعونة، وحماته الطويلة اللسان. إن عودته من مملكة الموت هي الانتقام الذي يصبُّه على رأسهما، غير أن الأقدار لا تسير كما يشتهي؛ فهو يعلم من أخيه أن زوجته قد تزوَّجَت بعده من رجلٍ ثري، وأنجبَت منه طفلًا. وتنتهي الرواية بظهور المرحوم ماتياس باسكال أمام امرأته المذعورة التي ظنَّت أنه يرقُد في الجبَّانة في سلام منذ عامَين.

تُعبِّر هذه الرواية عن شخصية بيراندللو خير تعبير. إن فيها تشاؤمه العميق، وتفكيره الجدلي، وسخريته المرة، وفيها أبطاله القلقون الذين لا يملُّون البحث عن حقيقتهم وحقيقة العالم الخارجي الذي يعيشون فيه، ويطول بهم التفكير حتى يُوشِك أن يخنُق فيهم كل إرادة وفعل وعاطفة، ويكاد الواحد منهم في نهاية الأمر أن يكون طرفًا في إحدى محاورات أفلاطون، أو مريضًا من مرضى فرويد!

أيستطيع كاتب أن يُبيِّن لنا كيف وُلِدَت إحدى الشخصيات في خياله أو لماذا وُلِدَت؟ إن سر الخلق الفني هو نفسه سر الخلق في الطبيعة؛ فقد تُريد امرأةٌ محبة أن تكون أمًّا، ولكن الرغبة وحدها لا تكفي، وتصحو ذات يوم من نومها فتجد أنها قد أصبحت أمًّا، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك، وكذلك الشأن عند الفنان، إنه يختزن في نفسه كثيرًا من البذور الحية، ولكنه لا يدري متى ولا كيف استحالت إحدى هذه البذور في لحظةٍ معينة إلى كائن ينبض بالحياة، ويتمتع بوجودٍ أسمى من الوجود العادي. يقول بيراندللو في المقدمة التي كتبها لمسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»: «وهكذا أستطيع أن أقول إنني وجدتُ هذه الشخصيات الست أمامي، أحياء بحيث أستطيع أن ألمسهم، وأسمع أنفاسهم. كانوا ينتظرون مني أن أدخلهم إلى عالم الفن، وأؤلف من أشخاصهم وعواطفهم رواية أو تمثيلية، أو على الأقل قصةً قصيرة. لقد وُلِدوا أحياء، وها هم يطالبون بحقهم في الحياة. كنت أقول في نفسي: «طالما أحزنتُ قرائي بمئات من القصص القصيرة، فهل يجوز لي أن أروي لهم قصة هذه الشخصيات الست البائسة لأُسبِّب لهم الحزن من جديد؟ وهكذا كنتُ أحسبُ أنني بذلك أُبعدهم عني، غير أن الحياة لا تُوهَب للشخصية عبثًا.»

«إن هذه الشخصيات الست من بناتِ أفكاري، ولكنها الآن تحيا حياتها هي لا حياتي، وليس في مقدوري أن أسلبَ منها هذه الحياة أو أُنكرها عليها. إنها الآن تتحرك، وتتنفس، وتتكلم، وتدافع عن نفسها، فلأتركها تذهب إلى حيث تذهب كل شخصيةٍ مسرحية لتتحقق لها الحياة، لأتركها تذهب إلى المسرح، ولأقف منها موقف المتفرج. وقد كان هذا ما فعلت، وحدث ما لا بد أن يحدث؛ مزيج من المأساة والملهاة، ومن الوهم والواقع، في موقفٍ جديد كل الجدَّة، طرفاه شخصياتٌ يحمل كلٌّ منها عذابه في قلبه، ومخرج وممثلون يحاولون عبثًا أن يتابعوا تمثيل «البروفة» التي توقَّف العمل فيها. لقد كان كلٌّ منهم، وهو يبسُط مأساته، ويُدافع عن نفسه إنما يُعبِّر — بغير قصدٍ مني — عن كل المتاعب والأزمات التي أرهقَت روحي سنواتٍ عديدة. كان يُعبِّر عن استحالة التفاهم المتبادل إذا قام على الكلمات المجرَّدة الجوفاء، وعن تعدُّد شخصيات الإنسان تبعًا لكل إمكانيات الوجود لدى كل واحدٍ

منَّا، وعن الصراع المؤلم الذي يقوم بين الحياة التي تتحرك وتتغير باستمرار، وبين الصورة الشكلية التي تحاول أن تُثبتَها على هيئةٍ واحدة.»[٥]

إن شخصيات بيراندللو كالدمى التي تُذكِّرنا بمسرح العرائس القديم، تُحرِّكها أصابعُ خفية من وراء ستار، وتُطيع خيال المؤلف، وتنطق بلسانه في أغلب الأحيان. إنها تشبه أن تكون رسومًا متماثلة في هيكلٍ كبير، يُصوِّر نظرته الفكرية إلى الحياة، اللهم إلا في «الشخصيات الست التي تبحث عن مؤلف»؛ فالدمى هنا تتحرر من سلطان سيدها، وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلفٍ جديد، بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركَها قبل أن يكتمل خلقها. ولعل هذا هو الذي يُفرِد هذه المسرحية من بين سائر أعماله، وينفُخ فيها حرارة وحياة لا يحظى بها سواها.

وفكرة هذه المسرحية أشهر من أن تعرف؛ فنحن في مسرح حيث تُعَد العدة لبروفةٍ مسرحية جديدة (هي في نفس الوقت إحدى مسرحيات بيراندللو). والمخرج ومساعده والممثلون والملقن … إلخ مشغولون بإعداد هذه المسرحية لعرضها على الجمهور بعد حين. وفجأةً تدخل المسرح ستُّ شخصيات، يضيء وجوهها نور كأنه ينبعث من داخلها. كانت شخصياتٍ في خيال مؤلف، بعضها اكتمل وعرف دَوْره ومصيره، وبعضها لم يزل ناقصًا ينتظر من يُسوِّي خلقه ويُتمُّ تكوينه، تخلى عنهم مؤلفهم وتركهم كالأيتام يبحثون عن أبٍ، ولكن هل يمكن أن يجد اليتيم بديلًا عن أبيه؟ أليس من المحال أن تُنزع النطفة من رحم لتنمو في رحمٍ جديد؟ نعم! هذا هو القدر الذي كُتِب على هذه الشخصيات، وها هو ذا «الأب» يُحاول أن يفسر الأمر ويُبدِّد حيرة المخرج:

«آه يا سيدي، أنت تعلم — ولا شك — أن الحياة تزخَر بألوان من المتناقضات لا تنتهي، ولا تحتاج أن تبدو في صورةٍ معقولةٍ طالما هي صادقة … أقول، إن محاولة عكس العملية، وإضفاء ثوب الحقيقة عليها، لا يعني إلا الجنون. ومع ذلك فلعلك تأذن لي أن أقول: إن كان هذا هو الجنون، فهو الشيء الوحيد الذي يُبرِّر مهنتكم.»

وهكذا يحملنا بيراندللو إلى عالم الحلم والحقيقة، والخيال والواقع، والظاهرة والعالم في ذاته. غير أن هذه الشخصيات قد أُهمِلَت وطُرِحَت جانبًا «بمعنى أن المؤلف الذي وهبنا الحياة، كما ترى يا سيدي، لم يعُد قادرًا من الوجهة المادية على أن يسلُكَنا في عالم الفن.

---

[٥] انظر مقدمة مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف». Pirandello, L.: sei Personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Roma, Mondadori, 1951.

وكان ذلك منه جريمة حقيقية يا سيدي؛ لأن من يُسعِده الحظ فيُولَد شخصيةً حية يمكنه أن يسخر حتى من الموت؛ إنه أسمى من الموت. إن الكاتب، أداة الخلق، يموت، أما مخلوقاته فلا تموت أبدًا، وليس هناك من حاجة لبلوغ هذه الحياة الأبدية إلى مواهبَ خارقة ولا إلى معجزات ... فمن هما سانكو بانزا ودون أبونديو؟ ومع هذا فهما يعيشان حياةً أبدية. لقد كان من حسن حظهما — وهما بعد بذرةٌ حية — أن يجدا الرحم الخصب الذي ينموان فيه، والمخيلة التي تُربِّيهما وتغذوهما وتمنحُهما الحياة السرمدية!»

بهذه المقابلة بين الواقع والخيال، بين العاطفة الأصيلة التي انبثقَت في قلب الكاتب، وبين بديلتها التي تُحاول تقليدها على خشبة المسرح، يحاول بيراندللو أن يُنبِّهنا إلى نقص «الواقعية» التي سيطرت زمنًا على المسرح. إن مأساة هذه الشخصيات الست أنها لا تجد ممثلًا واحدًا من لحم ودم يستطيع أن يُعبِّر عن عذابها، ويُترجِم عن عواطفها، وكأن ترجمة «العاطفة» إلى «الفعل» ضربٌ من المحال. وعندما يميل المخرج إلى تمثيل قصتها من جديد، ويطلب من عامل اللوازم أن يُجهِّز فِراشًا لتُعيد عليه الابنة حادثتها مع أبيها يقول له عامل اللوازم: نعم يا سيدي. هناك الأريكة الخضراء.

الابنة: لا! لا! خضراء؟ لقد كانت صفراء، مزدانة بالزهور، عريضة جدًّا.

العامل: ليس لدينا ما يُشبِهها.

المخرج: لا أهمية لذلك. أحضر ما عندك.

الابنة: ماذا تقصد بقولك، لا أهمية لذلك؟

المخرج: نحن نجرب الآن. أرجوك. لا تتدخَّلي في شيء.

(ويبدأ المخرج في توزيع الأدوار، فيلتفت إلى الممثلة الأُولى قائلًا):

المخرج: أنتِ الابنة بالطبع.

الابنة (ضاحكة): ماذا؟ أأنا تلك المرأة التي هناك؟ (تنفجر بالضحك مشيرةً إلى الممثلة الأُولى).

المخرج (غاضبًا): ماذا يُضحِكُك؟

الممثلة الأولى (باحتقار): لم يجرؤ أحدٌ حتى الآن على السخرية بي! أُريد أن أُعامَل باحترام أو اذهب!

الابنة: معذرة. إنني لا أسخر منك.

المخرج (للابنة): مما يُشرِّفُكِ أن تقوم ممثلتُنا الأُولى بتمثيل دورك.

الممثلة الأُولى (فجأة، بازدراء): أيُقال لي: «هذه المرأة»؟

الابنة: ولكنِّي لم أقصِدك بكلامي. صدِّقيني! كنتُ أتحدث عن نفسي، إليَّ. إني لا أرى نفسي فيك بالمرة، ولا أُشبِهُك في شيء. هذه هي الحقيقة. انظر يا سيدي! إن ما نُريدُ التعبير عنه ...

المخرج: تُعبِّرون عنه؟ أتظنُّون حقًّا أن لديكم أية قدرةٍ على التعبير؟

الأب: ماذا؟ أتقول ليس لدينا ما نُعبِّر عنه؟

المخرج: على الإطلاق! إن التعبير يُصبِح هنا مادةً يُضفي عليها الممثلون الجسم والصورة، والصوت والإشارة. وهؤلاء الممثلون — كل بحَسَب طريقته — كانت لديهم القُدرة على التعبير عن مادةٍ ألطف وأسمى. إن مادَّتكُم من الضآلةِ بحيث لو نجحَت على المسرح فالفضلُ كُلُّه لأفراد فرقتي.

(وتستمر المحاورة على هذا النحو الجدلي حتى ينطلق صوتُ رصاصة.)

الممثلة الأولى (تدخل من اليمين والدموع في عينيها): لقد مات! الأدريانو مايس التعس الجبان الكذاب.

آه! ما أبشع هذا!

الممثل الأَوَّل (يعود إلى المسرح ضاحكًا): كيف تقولين: إنه مات! إنه خيال، خيال فلا تُصدِّقيه.

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

ممثلون آخرون: بل هو خيال! خيال!

الأب (ينهض صارخًا): أتقولون: إنه خيال؟ إنها الحقيقة! الحقيقة أيها السادة! الحقيقة! (يندفع يائسًا خلف الستار.)

المخرج (الذي لم يعُد يقوى على الاحتمال): خيال، حقيقة! فلتذهبوا جميعًا إلى الجحيم! النور! النور! النور!

(المسرح والصالة يضيئان بنور ساطع. المخرج يلتقط أنفاسه وكأنه تحرَّر من كابوس ثقيل. الممثلون ينظر بعضُهم إلى بعض، مشدوهين حائرين) آه! إني ما عرفتُ شيئًا كهذا من قبلُ! لقد ضيَّعوا عليَّ يومًا بأكمله!

لعل هذه المسرحية قد أثارت من النقد والجدل ما لم تُثِرْه مسرحيةٌ من المسرحيات في أوروبا وخارجها بعد «سيرانودي برجراك».[٦] أنكر منها النقاد ثورتها على كل التقاليد المسرحية المعروفة، وتمزيقها لشخصية الإنسان إلى عددٍ لا نهاية له من الشخصيات، وتصويره لها مسلوبة الإرادة، ضائعة المصير، ولكن ليس هناك من يُنكِر أنها علامةٌ من علامات الطريق في التطوُّر المسرحي الذي يشهده القرن العشرون، وثورةٌ على قيود الدراما الحديثة، ومحاولةٌ للسير بها في الطريق الذي فتَحَه لها فرويد والتحليل النفسي. هي محاولة للكشف عن ألوان الصراع والتناقُض الذي يعانيه الإنسان اليوم، الإنسان الذي يخالف ظاهره باطنه، فيُضطَر أن يضع على وجهه ألف قناع وقناع، الإنسان الذي يرى حضارته المادية تنمو وتتضخم كالغول، وتبتلع عقائدُه وقيمُه الأخلاقية، الإنسان الذي يستعد لحربٍ عالميةٍ مدمرة، وتسحقُه فاشية موسوليني وهتلر، وتسلبُ منه فرديتَه وشخصيتَه وحقَّه في اختيار مصيره. هو بكلمةٍ واحدة إنسان أوروبا الحديثة بكل أزماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية.

والكلامُ عن هذه المسرحية يجرُّنا إلى الكلام عن مشكلةِ الشخصية عند بيراندللو.[٧] إنها مشكلةٌ فلسفيةٌ قديمة، ولكنها تصبح مشكلةً فنية حين تَجِد من يُعانيها ويتعذَّب بها. وربما لا نجد بين الكُتاب المحدَثين من عذَّبَته وسيطَرَت عليه مثل بيراندللو. كانت شخصيات إبسن متكاملةً موحدةً متجانسة. كان الفرد هو مدار فلسفته، وشخصياته كالمردة تتحدَّى المجتمع وتقاليده، وتنفرد بوحدتها وكبريائها ونضالها المستميت. لن تجد هذا التجانُس عند بيراندللو. إنه ينظر إلى الفرد فيجد شخصيته تزدوج، وتتعدَّد، وتتضاعف إلى عددٍ لا نهايةَ له من الشخصيات تُنكِر كلٌّ منها الأخرى. إنه يُحطِّم الإنسان إلى ذرَّات، فتتفكَّك الـ «أنا» بين يديه، وتنحَلُّ الشخصية إلى أدقِّ عناصرها. لم ينقسم الإنسان عنده إلى اثنَين أو ثلاثة. لقد تفتَّت إلى عشرات ومئات ومئات الألوف! «إن كلًّا منا — كما يقول — يعتقد أنه واحد، إلا أن هذه عقيدةٌ باطلة. إن الواحد منا لكثير ... كثيرٌ جدًّا ... وإن في كياننا من الشخصيات عددَ ما لدينا من إمكانيات الوجود ... إن عَلِمْنا من أنفسنا شيئًا لم نعلم إلا

---

[٦] انظر للناقد الشهير الأرديس نيكول كتابه عن الدراما العالمية، ص٧٠٧–٧١٨. Nicoll, A.: World drama. London, Harrap, 1945, p. 707–718.

[٧] Starkie, W: Luigi Pirandello London, Murray p. 292.

جانبًا واحدًا منها، ولعله أن يكون أهونها شأنًا ...» هنا تجد فكرة الوجه والقناع. كانت ساذجة لدى الإغريق، فبلغ بها بيراندللو إلى منتهاها، ولكنَّ للقناع وجهًا آخر؛ فهناك قناعٌ داخلي لا يراه غير صاحبه، وهناك قناعٌ خارجي لا حيلة لنا فيه. لقد نسج المجتمع خيوطه، فما عاد الناس يُميِّزوننا بدونه، ولو أردنا يومًا أن ننزعه لما استطعنا. هناك قوةٌ أكبر منا تصرخ في وجوهنا قائلة: «أنا التي ألبستُك هذا القناع. عبثًا تحاول أن تخلعه. إنه قدَرُك. ولن تنزعه حتى تغيب في قبرك.» ويسأل كاتبنا: أنَّى لنا أن نجد الحقيقة الموضوعية في هذا التيه؟ وكيف نلتمس اليقين؟ إن كان كل شيء نسبيًّا — لا بالنسبة لفردٍ ما، بل بالقياس إلى جوانبَ مختلفةٍ من الفرد نفسه — فهل معنى هذا أننا لن نجد المُطلَق أبدًا؟!

مِن مثل هذه الفكرة ينتقل بنا إلى أفكارٍ أعم، تتصل بقيمة الفن نفسه، وبعلاقته بالطبيعة والواقع. نحن نقول: إن الكاتب «يخلق» الشخصية. فماذا نقصد من هذه الكلمة؟ أي رجاءٍ ينتظره الكاتب حين يصف شخصياتٍ ترتجف الأرض تحت أقدامها ويُزلزِل كيانَها صِراعُ قتال؟ وهذه الموجودات التي يُبدِعها الخيال فتتحرَّك وتتكلَّم وتبكي على خشبة المسرح، ما علاقتها بالواقع الذي يفترض الكاتب أنها تُمثِّله؟ مَن منها الشبح ومَن الحقيقة؟ أتكون الشخصية الروائية أكثَر حقيقةً وأشدَّ واقعية؟ هل الكون المادي وَهمٌ والمسرح الذي يخلُقه المؤلف هو الحقيقة؟ أم إنهما جميعًا من الأوهام ولا سبيل إلى هذه الحقيقة أبدًا؟!

إن كل شيء في «الشخصيات الست» نهبٌ للشك[٨] كل شخصيةٍ تنظُر إلى كل حدثٍ يمُر أمامها، كما تنظر إلى كل شخصيةٍ سواها نظرةً مختلفة. لا يستطيع واحدٌ منهم أن يحكم بأنه عاقلٌ أو مجنون، مخطئٌ أو على صواب. إن الـ «أنا» عند كلٍّ منهم قد تناثَرت إلى عدة «أنات» فهو ما يبدو في عين نفسه، وهو أيضًا ما يبدو في أعين الناسِ كلٌّ على حدة. وليس هناك ضمانٌ يؤكِّد أن «النسخة» التي يراها في نفسه أصدقَ من «النسخ» العديدة التي يراه عليها الناس. هذا هو شك «بيرون» الفيلسوف الإغريقي القديم يعود من جديدٍ أشدَّ هولًا، وأفتكَ أثرًا؛ يعود ليشلَّ كل إرادة، وفعل، وحرية، يعود وعلى ظهره وَقْر القرون من عذاب الإنسان وقلقه وتاريخه وتجاربه، ولكنها لا تعود لتدفعه إلى العمل، بل لتشله عنه؛ لا لتردم الهُوَّة التي يُوشِك أن يتردَّى فيها، بل لتزيدها عُمقًا واتساعًا. هنالك مُفكِّرون

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

كثيرون يسحَبوننا من أيدينا إلى هذه الهاوية (منهم كافكا وتسفايج وفوكنر وتوماس مان ... إلخ) ولكن في طليعتهم هذا الشيخُ الإيطالي ذو اللحية المُدبَّبة والنظرة النافذة الحزينة!

لعل النتيجة الواحدة التي تنتهي إليها «الشخصيات الست التي تبحث عن مؤلف» وتحمل إلينا بعض العزاء هي هذه: إن الشخصية الفنية لا تقل حياة عن الشخصية الواقعية، بل إنها لتمتد خلال الزمن، وتسخر بالموت، وتتحرَّر من سجن القبر. أين هاملت، ودون كيشوت، وسانكوبانزا، وفاوست ... إلخ؟ لن تجدهم تحت شاهدٍ من شواهد القبور. إنهم أحياءٌ في كل قلب. مات الكتاب والشعراء الذين أبدعوهم ولم يموتوا، وسنموت نحن أيضًا ونتركهم وراءنا. ربما كان سبب ذلك أن الشخصية الفنية تتمتع بـ «ذاتٍ» مُوحَّدةٍ متكاملة لا تتمتع بها شخصيةٌ تعيش في الواقع، أو أنها مثالٌ قد تجرَّد من شوائب العالم المحسوس.[٩]

«إنني أرى متاهة تضرب فيها أرواحنا في دروبٍ متشابكة لا حَصْر لها، دون أن تجد سبيلًا للنجاة. هناك أرى تمثالَ هرمس ذي الرأسَين، يضحك بوجه ويبكي بالآخر، بل إن أحد الوجهَين ليضحك من بكاء صاحبه.» هذه العبارة التي صدَّر بها بيراندللو أحد مؤلَّفاته تكشِف لنا عن شخصيته الأدبية. إن روحه تتيه في دوامة الحياة، وتتشكَّل من حالٍ إلى حال. إنها روح السخرية التي تعلو فوق القمة، وتُطل على العالم الفاني، وتبكي وتضحَك من صراعنا الباطل، وكأن كاتبَنا ملكٌ مُتوَّج على عرش العذاب في قصرٍ قديم مسحور.

إن الأزمة عند بيراندللو، كالأزمة عند الجيل الجديد من الكُتاب الإيطاليين في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين[١٠] هي أزمة العصر نفسه، عصر الصلب والقلق. إنه الجيل الذي يصيح: علينا أن نتقدم دائمًا؛ فالوقوف والسكون معناهما الاندثار والموت. إنهم يسرعون نحو المستقبل بكل قوة، ويدوسون بأقدامهم كل أثَرٍ من آثار الماضي؛ ومن ثَمَّ سُمِّيتْ حركتهم الثائرة باسم «المستقبلية».

وإذا تركنا «مارينتي» زعيم هذه الحركة جانبًا، بفوضويته، وتطرُّفه، وهدمه للعالم القديم كله، وصيحاته التي جمعَت شباب العالم حوله تُهيب بهم أن يبنوا المصنع ويُمجِّدوا الآلة والإرادة والفعل، ويعكسوا هذا كله في شعرهم ونثرهم، أقول إذا تركنا مارينتي جانبًا

---

[٩] Hudson, L; Life and the theatre London, Harrap, p. 34–49.

[١٠] المرجع السابق. Starkie, W.: L. Pirandello.

وجدنا ثلاثة كُتابٍ آخرين يمثلون هذه الحركة في الأدب الجديد في إيطاليا. سنجد «بابيني» أوسع الكُتاب انتشارًا، تتأرجح روحه بين الإيمان والكفر، بين الله والمادة، بين العقل والقلب، وسنجد بانزيني الكاتب المرح الذي تتردَّد كتاباته بين الشعر والنثر، والعاطفة والسخرية المحببة، ولكن الكاتب الذي يمثل هذا الصراع خير تمثيل هو بيراندللو. إنه أكثرهم جدًّا وأشدُّهم إخلاصًا في البحث عن الحقيقة. لقد أصبحت إيطاليا في يومٍ من الأيام «بيراندلِّية» — إن صحَّت هذه النسبة — وأصبح مسرحه مِنبرًا يقف عليه الكاتب لينعيَ الأدب القديم والعالم القديم، وكُلما عُرضَت مسرحية من مسرحياته في ميلانو أو روما تحوَّل المسرح إلى أرض للمعركة، وانقسم الناس إلى فريقَين؛ فريق يؤيد وفريق يعارض. ويُطل بيراندللو على الجميع من مقصورته، بوجهه الحزين، ولحيته الدقيقة المُدبَّبة، وعينَيه الناقدتَين، كأنه بوذا، أو سقراط الحكيم.

كانت مسرحياته — بما فيها من أقنعةٍ ساخرة تُخفي وراءها قلبًا معذبًا — بمثابة أجراس الخطر التي تتردَّد في سمع أوروبا، وتُنذرها بقرب الكارثة. إنها تُذكِّرنا بالكلمة التي قالها أحد العبيد لملكٍ من ملوكِ الشرق الأقدَمين وهو جالس إلى مائدته، وروحُه غارقةٌ في أُبَّهة الملك وجلاله: «مولاي! تذكَّر أنك ستموت في يوم من الأيام! ...»

ما من شيءٍ يُقدِّمه بيراندللو إلى الإنسان. إنه لا يحمل رسالة الإنسان الأعلى التي بشَّر بها نيتشه، أو إرادة الحياة والتطوُّر الخلاق التي أراد «شو» أن يجعل منها عقيدةً جديدة للجنس البشري، بل إن فلسفته في الحقيقة ردُّ فعلٍ لفلسفة نيتشه التي عبَّر عنها «داننزيو» أنبل تعبير. إن أبطال داننزيو يلبسون ثوبًا رومانتيكيًّا شاعريًّا، وينطقون بأسلوبٍ بليغ رنان، يُلخِّص طريقته في هذه الأبيات:

إرادة وشهوة
كبرياء وغريزة
رباعيةٌ إمبراطورية!

وبيراندللو عكس شو وداننزيو تمامًا؛ فأبطاله لا يخطر ببالهم أن يؤمنوا بشيء كالتطور الخلاق أو الإنسان الأعلى، بل لا يخطر لهم أن يؤمنوا بشيء على الإطلاق. إنهم سلبيون، عدميون، يعرفون النهاية الشقية سلفًا، ويُعزُّون أنفسهم بالتأمل الباطني والجدل الفلسفي. إنهم أقزامٌ مريضة، شاذة، مُشوَّهة، يتحدَّثون بكلامٍ متقطع، ممزَّق، منفعل.

الإنسان عنده يعاني مأساة عجزه، وحزنه على مصيره. إنه يبدو كالملاك المطرود من نعمة السماء، يسقط في الوحل والشر والظلام، ويعيش حياته على ذكرى الفردوس، ويحن إلى السماء الزرقاء الصافية التي أضاعها، ويُحاوِل أن يغلب هذا الحنين بالتأمُّل البارد، والتفلسُف العقيم. الإنسان عنده أشبهُ بجنديٍّ هُزِم في أول معركةٍ دخلها.

أبطال بيراندللو وبطلاته يُحبون المنطق والجدل حبًّا يصل إلى حد العبادة. إنهم دُمًى بائسةٌ عنيدة تتشبَّث بأفكارها ونظرياتها، وتذودُ عنها بكل ما تملك. ولنقارن موقفها بموقف أبطال «إبسن»، إن هؤلاء (نورا، وبراند، وربيكا وست، وروزمر، والدكتور ستوكمان ... إلخ) رموزٌ على صراع الإنسان في سبيل فرديته وحريته الكاملة؛ إنهم نبلاء في مثاليتهم، أوفياء لمبادئهم، ومن أجلها يطرحون تقاليد المجتمع، ويُحاوِلون أن يصلوا إلى نطاق الثلوج التي أقام براند عليها كنيسته. وقد كشف لنا إبسن عن مأساة شخصياته بهذا الصراع نفسه؛ فـ «براند» ورفاقه لا يُغمِضون أعينهم عن الإنسانية من حولهم، إنهم يشعرون أن على الإنسان أن يكافح حتى تنتصر فرديته، ولكنهم يُحسُّون أيضًا أن هذا الانتصار هو الهزيمة بعينها، وأن مصيرهم إلى الهلاك والدمار. بهذا الإحساس العميق بالموت والاندحار يشمخون برءوسهم النبيلة في وجه الموت؛ إنهم يُصارِعون مشكلاتٍ أزلية، ويُحاولون أن يهدموا جبالًا لا سبيل إلى هدمها، وكأنهم ملَّاحون في قارب، يُقاوِمون العاصفة والبحر، ويعلمون أنهم غارقون لا محالة.

ولكن أبطال إبسن يأْسِروننا برجولتهم، ويُثير فينا نضالُهم اليائس إحساسًا بالفقدان والضياع هو جوهر الحس التراجيدي. وعلى حين تنتصر الفردية عند أبطال إبسن، فإن تشاؤم بيراندللو هو الذي ينتصر في النهاية، نادرًا ما تشُق الشخصية طريقها إلى المسرح لتناضل عن حريتها وفرديتها، إنها تظل أبدًا رمزًا لآراء كاتبها، ويظل لسانها ينطق عن نظرياته وآرائه. إبسن المتمرد العاطف يُبكينا ويَبكي معنا على مصير أبطاله، أما بيراندللو المُتهكِّم الساخر فيُوقِعهم في المصيدة ليضحك عليهم والدموع في عينيه؛ إنه يُرتِّبهم كما يُرتِّب الطفل عرائسه، ويبني لهم قصورًا من الأحلام، حتى إذا اصطدموا بالمجتمع، وأصبحت قصورهم أطلالًا وقف يُطل على غبار المعركة من بعيد وكأنه يقول، «ألم أقل لكم إن هذه هي النهاية المحتومة؟!»

لكأني ببيراندللو يقول لإبسن: «ما زال أبطالُكَ يعيشون في العصر الرومانتيكي ويُحلِّقون على جناحَي فاجنر ونيتشه، وينشُد كلٌّ منهم أن يكون الإنسان الأعلى. الإنسان

عندك عملاق، أما أنا فأراه قزمًا. لقد قلتَ لبجورنسن: سيُكتب على شاهد قبرك: «كانت حياته خير أعماله.» ولو كنتُ مكانك لكتبتُ: «كانت حياته غلطةً يُكفِّر عنها كلَّ يومٍ بالدمع والندم!» الحقُّ أن اتجاه الإنسان بكُلِّيته إلى تحقيق ذاته هو أقصى ما يمكن أن يبلُغه من كمال، ولكن قل لي: كيف يتَسنَّى للإنسان أن يُحقِّق ذاته وهو يتغير من يومٍ ليوم، ومن لحظةٍ لأخرى؟ لستُ أومن بإرادة الإنسان التي لا تُقهر، لقد عشتُ في القرن العشرين، ورأيتُ إفلاس الإنسان الأعلى.»

لقد كان من سُوء حظه أن عاش في عصرٍ تزَعزعَت فيه القيم والعقائد، ولم يكن من السهل عليه أن يبني من جديد، كان عليه أولًا أن يزيل الأطلال والخرائب من الأرض. إنه يُفتِّش عن حلٍّ لمشكلة الوجود، ويمنعُه إخلاصُه وصِدقُه أن يقنع بحلٍّ من الحلول اليسيرة التي يُقدِّمها غيره؛ ومن ثَمَّ كانت هذه المأساةُ التي تكمُن في كل أعماله، وتنبُع من براءته وإخلاصه وصدقه، وكأن رواياته جميعًا مأساةٌ واحدة من مائةِ فصل.

إن الدراما التي أوجدها بيراندللو دراما عقلية، وليست النزعة العقلية في أعماله مجرَّد فلسفةٍ جدلية، ولكنها أزمةٌ روحية ووجدانية «يقول الناس: إن مسرحي غامض، ويُسمُّونه بالمسرح الذهني. إن الدراما الحديثة تتميز عن الدراما القديمة بهذه الصفة، الدراما القديمة ترتكز على العاطفة على حين أن الدراما الحديثة تُعبِّر عن العقل. إن من العناصر الجديدة التي أدخلتُها على الدراما الحديثة أنني أحلتُ العقل إلى عاطفة وانفعال. كان الجمهور فيما مضى يشاهد الروايات العاطفية وحدها، أما اليوم فهو يندفع إلى المسرح ليُشاهِد أعمالًا ذهنية خالصة.»

إنك تشاهد في مسرح بيراندللو دُمًى تشبه البشر، تُحرِّكها خيوطٌ غليظة من المصالح والشهوات والعواطف والأحزان، بعضها يُشَد من قدمَيه، فيظل حياته جوَّاب آفاق، وبعضها يُجذَب من يدَيه، فيظل يعمل والعرق يتساقط من جبهته، ويُناضِل وينتصر ويستسلم، ولكن يحدث في أحيانٍ نادرة أن يهبط من السماء خيطٌ رقيق شفَّاف، مغزولٌ من ضياء الشمس والقمر، ومن الحب والرحمة، يجعل من هذه الدمى البشرية كائناتٍ إلهيةً صافية. إنه يضيء جباهنا بنور الفجر، ويصنع لقلوبنا أجنحة، ويُرينا أن في حياتنا الإنسانية شيئًا إلهيًّا وحقيقةً خالدة لا تنتهي بانتهاء الرواية وإسدال الستار!

وجد بيراندللو نفسه يعيش في عَصرٍ معقَّد، مُقنَّع، مُصطخِب، فحاول أن يُضفِي عليه البساطة، والعُري، والصمت. إن البراءة — هذه الصفة البسيطة النادرة — تكشِف لنا عن

كثيرٍ من جوانبه الغامضة، ومنها نستطيع أن نفهم أسرار فنه؛ فهي الصفة الغالبة على حياته كلِّها كما يقول زميله ماسيمو بونتمبلي.[١١]

إن الروح البريئة تمتاز بأنها لا تستطيع أن تقبل أفكار الغير أو أحكامه، وحين يُواجهُها العالم لأول مرة، ويمُد لها يدًا مملوءة بمذاهبه وحضاراته وتاريخه وفلسفاته، تهُز رأسها مُتعجِّبة، وترفُض أن تتدثَّر بغطاءٍ نسجَه غيرها؛ لأنها تُريد أن ترى العالم على طريقتها، الأحكام الجاهزة والمبادئ السابقة لا تُحرِّك فيها وترًا، إن لها لغةً خاصة بها، بسيطة، فطرية، صادقة. بهذا الصدق والإخلاص تندفع الروح البريئة اندفاعًا حيًّا إلى سر الأسرار، وتتحسَّس الجذور الضاربة في طين الأرض. إنها تستطيع بإلهامها أن تُميِّز بين الطبيعة والافتعال، في الحضارة، والعقائد، والتقاليد، والفن؛ إنها الرعشة في قلوب الأنبياء، والرجفة على شفاه الشعراء، والدهشة في عيون الأطفال. أما ثياب الإنسان الحديث وأقنعتُه فتنزعها عن جلده؛ لأن الحقيقة عارية.

واجه بيراندللو بروحه البريء عصرًا أبعدَ ما يكون عن البراءة، يتشدَّق بعظمته، ويزهو بانتصاره؛ التوسع الاستعماري في ذروته، والرجل الأبيض يسرق الشعوب الصفراء والسوداء، وينهب أرضها وذهبها وأسواقها وحريتها، والعالم في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين يُشيِّع الرومانتيكية إلى مقرها الأخير، ويستعد لحربٍ جديدة.

في أعمال بيراندللو نرى كيف تنهار الرومانتيكية إلى آخرِ طوبةٍ فيها. نعم! فحيث تجد الخراب الشامل، تجد كاتبنا يرفع الأنقاض ويُحاوِل أن يُعيد البناء من جديد.

البدء من جديد! لنبدأ وتجارب البشرية خلف ظهورنا لا فوقها! لنبدأ كما بدأ آدم وحواء، بطلًا آخر رواية لبيراندللو لم يتمها. إنهما فتًى وفتاة، ينجوان من الزلزلة التي عصفَت بالأرض وما عليها، فلم يَبقَ من حيٍّ سواهما، وعلى كاهلهما مسئوليةٌ ثقيلة؛ أن يبدآ سلسلة الخلق من جديد، كما بدأها آدم وحواء في أول الخليقة، ويقيما حضارة الجنس البشري على أُسسٍ جديدة، ويكتبا تاريخًا جديدًا للإنسان. كل أعمال بيراندللو تمهيدٌ لهذه الزلزلة، ومحاولةٌ للإجابة على هذا السؤال: كيف نبدأ من جديد؟

لم يَبقَ للإنسان خيارٌ إلا في واحدة من اثنتَين؛ الخراب الشامل أو البداية من جديد. ومن أجل أن نبدأ بأمانة فعلينا أن ننظر في أنفسنا وفيما حولنا نظرةً صادقة، وأن ندرك

[١١] Bontempelli, Massimo; Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi. Roma, Bom-piani, 1939, p. 1–41.

مدى ما وصل إليه ضمير الإنسان، ونستفيد من التجارب التي اختزنَتْها ذاكرة البشر. نعم! يجب أن نعترف بأخطائنا، ونبكي كما يبكي الطفل المذنب، فقد نستحق الغفران، وقد نستطيع أن نقيم بناءً جديدًا، نظيفًا من الدم والوحل.

لم يحاول بيراندللو أن يختار شخصياته؛ لقد ألقى بيديه في حشد البشر، كما يُلقي الصياد شبكته، فأخرجَت نساءً ورجالًا وأطفالًا ليس بينهم من تستطيع أن تعُده بطلًا أو نموذجًا بالمعنى القديم. إنهم ناس فحسب؛ هم طبقة البرجوازية الصغيرة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، يُصوِّرها وهي تنحل وتتفكك وتنهار، وكما أعفى نفسه من اختيارهم، فقد أعفاها من الحكم عليهم ولم يحاول أن يُفتِّش عن قيمة أفعالهم. إنه يُصوِّرهم على ما هم عليه، لا يتخير منهم البطل ولا القديس ولا الشاعر، لقد أراد أن يصور الإنسان وحده؛ إنه يبدو لنا وكأنه يرثي لقوانينهم وتقاليدهم، وثيابهم المتواضعة، وملامحهم المضحكة، وعجزهم وتخبُّطِهم ويأسهم، حتى كأنهم مخلوقاتٌ سوَّتْها يد الصانع العظيم منذ لحظةٍ من المادة الأُولى، أو دُمًى خرجَت من ظلمة العدم إلى نور المسرح قبل أن تعرف أدوارها المحتومة. إنهم حشد هائل كما قلتُ، لم يزل خاليًا من الإرادة والقدرة على الفعل، وإدراك المصير.

ولكن بيراندللو يتجه إليهم في حنانٍ لا مزيد عليه، ويمد إليهم يده، ويسألهم — وكأنه «بوذا» هذا العصر ورسوله — ماذا أعطوَكْم ليساعدوكم على الحياة؟ أي عقيدة تتمسكون بها؟ الدين؟ لقد نبذه القرن الثامن عشر كما نبذه فولتير. الفلسفة؟ إن المذاهب تُنكر بعضها بعضا. الأدب؟ إن الرومانتيكية تنبح في وجه الكلاسيكية، والواقعية تريد أن تُجهز على الجميع! قال بعضهم: إن الأمل هناك، في عالمٍ آخر. وقال البعض الآخر: بل لا شيء هناك، وكل الأمل والرجاء هنا، على هذه الأرض. ثم اكتشف فريقٌ ثالث أنْ لا أمل هنا أو هناك، فكل شيء وهمٌ وحُلم، وكل إنسانٍ وحيدٌ غارق في وحدته، لا يعرف شيئًا عن غيره، أو لا يستطيع أن يعرف أي شيء على الإطلاق.

ونظر بيراندللو فما وجد إلا الفراغ والوحشة؛ الحقيقة وهم، والعقائد باطلة، وكل شيء قبض الريح، لا بد إذن أن نهدم كل شيء، ليتسنَّى لنا أن نبني من جديد. إن السخرية هي المعول الذي لا بد منه في هذه الحال؛ فالتناقُض هو روحها وجوهرها، والساخر هو الذي يرى الناس يبنون بيدٍ ما هدموه بالأخرى. إنه أشبه ما يكون بالطفل الذي يلذُّ له أن يُحطِّم قلب الإنسان كما يُحطِّم لعبته قطعًا متناثرة، ليرى كيف يعمل هذا القلب، وكيف يضحك، ويتألم. ولو قرأتَ أعمال بيراندللو وعشْت في عالم من الحجرات الضيقة، والظهور

المحنية، والأنوار المطفأة، والنفوس الكسيرة والصلبان المحطَّمة، لخُيِّل إليك أن هذا العالم تكفيه هزةٌ واحدة ليتحول إلى مقبرةٍ كبيرة! إن شخصياته تتعذَّب لا لأنها تريد الموت، بل لأنها تشتاق إلى مزيد من الحياة.

إن مأساة بيراندللو في جوهرها مأساةٌ قلبية؛ لم تعُد مأساة الإنسان في صراعه مع آلهة الأوليمب كما كانت عند الإغريق، ولا في صراعه مع عواطفه كما كانت على عهد الرومانتيكية الأولى (شكسبير) أو ضد مجتمعٍ فقد الإيمان بمقدساته وتقاليده، كما هو الحال لدى الرومانتيكية الأخيرة (إبسن). إن مأساته في صراعه مع الفراغ والعدم المحيط به من كل جانب، في صراعه ليُثبت أنه موجود؛ في صراعه ضد الفلسفات اللامادية (بركلي) والمثالية المغرقة (الفلسفة الألمانية) التي طغت على روح العصر، وحاول بها الإنسان أن يُلغي وجوده الخارجي، وفي صراعه ضد المبشرين الجدد (فرويد والتحليل النفسي) الذين يهبطون بالإنسان إلى كهفٍ رطب مظلم يُسمُّونه باللاشعور، وينبشون فيه عن العقد والمخاوف والذكريات الأليمة، ويجعلون من الإنسان قزمًا بشعًا يتحكم فيه شبَح الماضي ويسلبُه الإرادة والحرية والتفاؤل بالمستقبل، وضد الفلسفات التي جعلَت الإنسان مقياس كل شيء (نسبية أينشتين وتطبيقاتها الخاطئة في مجال الأخلاق والقيم)، وردَّته إلى هذه العبارة التي جعلها بيراندللو عنوانًا لإحدى مسرحياته: «هكذا الأمر، إن بدا لك أنه كذلك.»

إن أعمال بيراندللو تعكس هذا كله وتُبيِّن أعراض المرض الذي يُلزِم الإنسانية الفِراش، لتُحتضَر هناك وحيدةً مهزومة. إنه الطبيب الذي يقف بجانب مريضه ليسجل آلام احتضاره ساعةً بساعة، ويُجهِّز مراسم الدفن وتشييع الجنازة. هذا المريض هو الحضارة الأوروبية التي تمر بمرحلةٍ عصيبة جعلَتها تحترق بنيران حربَين عالميتَين، وهو الإنسان الحديث الذي يقف وحيدًا تعصف به رياح القيم والمذاهب والعقائد، وتجذبه من يدَيه وقدمَيه وشعر رأسه! وأعمال بيراندللو مَحكمةٌ رهيبة تُدين العصر الحديث، وتُراجع قيمه وأحكامه وفلسفاته، وسوف يظل دائمًا مرآةً للمرحلة التي مر بها المجتمع الأوروبي في أعقاب الحرب العالمية الأُولى. لقد رأى فيه الشباب تعبيرًا عن أفكارٍ لم يستطيعوا أن يفصحوا عنها، وإذا كانوا لم يجدوا عنده الراحة والعزاء والأمل، فقد وجدوه يُعبِّر عن آلامهم وآمالهم المهزومة، ولعل هذا هو السبب الذي جعلَه يُسمِّي مسرحه «مسرح المرآة»، «إن الإنسان يحيا حياته، ولكنه لا يرى نفسه، وإذن فلنضع أمامه مرآة ولندَعْه يرى نفسه وهو يحيا حياته، ويضطرب بعواطفه. إنه إما أن يقف أمام صورته مدهوشًا فاغر الفم، وإما أن يحجُب عينَيه بيدَيه لكيلا يراها، وإما أن يبصُقَ عليها في اشمئزاز، أو يشُد قبضته ليُحطِّم المرآة،

إن كان من الباكين فلن يبكي، وإن كان من الضاحكين فلن يضحك. وبالجملة فستنشأ أزمة، وهذه الأزمة هي مسرحي.»

لا تكاد تجد كاتبًا أغفل المشكلاتِ الاجتماعية مثل بيراندللو؛ إن الإطار المادي يكاد يكون مفقودًا من عالمه، وكأنه صنَع أبطالَه وأحداثَه ومشاهدَه من مادة الأحلام. إن مأساة العامل والفلاح والجندي العائد من الحرب لا تهُزُّ وترًا في نفسه، قد تجد في بعض إنتاجه صيَّادين وفلَّاحين وعمال مناجم فقراء، غير أنه لا يلتفت إلى آلامهم؛ فالروح العدمية تسري في كل حرف يكتبه، والمشاكل الميتافيزيقية هي شغله الوحيد، وهي مظهر ضعفه الوحيد أيضًا.

هناك دائمًا إحساس بالفراغ، بالعدم، بالهُوَّة العميقة التي لا ينظر إليها الإنسان حتى يموت أو يُجن. وإذا كان من نصيب كل واحدٍ منا أن ينظر إلى هذه الهُوَّة مرة في حياته، فيبدو أن بيراندللو لم يُحوِّل عينَيه عنها؛ ومن ثَمَّ كانت هذه السخرية المرة حين ينظر إلى الدمى والأقزام وهي تلعب وتُمثِّل أدوارها في قاع الهاوية، بين الظلام والوحل والموت والشقاء. إنه كالبهلوان الذي شاءت له الأقدار أن يكون فيلسوفًا؛ إنه يُفكِّر ويُجادل ويُحاور على حين يتأرجح جسده على الحبل، وهو يرى الهاوية تحت بصره، ولكنه يتغافل عنها، ويُعزِّي نفسه عن المصير المحتوم بألعابه وتأملاته وضحكه وتصفيق الجمهور له! إنه ينفث الشك والحَيْرة والتشاؤم في كل مكان، فنخرج من حلَبته مؤمنين بأن الحياة عبَث، والواقع حلم، والحقيقة وهم، وأننا لن نعرف شيئًا خارج نطاق خيالاتنا ومُدركاتِنا الذهنية.

غير أن العالم الخارجي في نهاية الأمر أقوى من كل الحُجَج الميتافيزيقية التي تُشكِّك في وجوده، وها نحن نأكل ونشرب وننام ونحب، ونحكم على هذا العالم، ونُغيِّر منه أيضًا. ولو كان كل واحدٍ منا «بيراندللو» لرفَضْنا الحياة في أول لحظةٍ ندرك فيها إننا أحياء، ولكنَّ رجل الشارع لحسن الحظ لا يعرف شيئًا عن بيراندللو ومأساته، أو لعل فطرته تقول له: إن بيراندللو لا يعرف شيئًا عن مأساته هو. إن حِكمتَه العريقة الطيبة الصافية لا تزال تهديه، برغم كل ما كَتَب الفلاسفة والحكماء والشعراء!

قال بيراندللو ذاتَ مرة للناقد المسرحي إليجيو بوسنتي: «يُخيَّل لي أن هناك روحًا سرمديًّا يملأ الكون، وأن كل واحدٍ منا يأخذ لنفسه جزءًا صغيرًا منه عند ولادته، ويُخفيه في طياتِ جَسَده، وعندما نموت، تتحلَّل أجسادنا، ونُعيد إلى الكون الأعظم ذلك الروح الجزئي الذي حُبس فيها.»[١٢]

[١٢] Possenti, E.: Guida al teatro: Milano, Academia, 1949. p. 181–193.

كان بيراندللو يصف حياته على هذه الأرض بأنها إقامةٌ لا يد له فيها، كأنما يُردِّد صدى شاعرنا العظيم أبي العلاء.

ولقد عاش بيراندللو معيشة الراهب الزاهد، ومات ميتة الفيلسوف الرواقي، كانت وصيته الأخيرة قبل أن يلفظ أنفاسه: «الآلة الحدباء بعجلاتها، والحصان، والسائق، وكفى ...» لا جنازة، ولا موكب، ولا احتفال، وكأنه يُردِّد ما قاله شاعرٌ يونانيٌّ مجهول:

لا تضَعوا باقات الورد على قَبْري الحجَري
ولا تشعلوا النيران،
سوف تُكلِّفون أنفسكم بغير طائل.
أكرموني — إن شئتم — ما دُمتُ حيًّا،
أما أن تُبلِّلوا بقايا عظامي برحيق الكروم
فلن يكون منه إلا الوحل،
والميت — بعدُ — لا يشرب.

ماهاجوني مدينة الذهب

هل تزدهر أم تندثر؟

المواكب تتوالى على المسرح لتهتف بصوتٍ واحد:

«نحن لا نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدًا.» هكذا تنتهي هذه الأوبرا المُبكِّرة من أعمال برخت، ولكن كيف تبدأ؟ اللوحة الأولى تُصوِّر لنا كيف أُسِّسَت «مدينة الذهب ماهاجوني».

فنحن نرى على المسرح ثلاثة أشخاص هم فيلِّي المدعي العام، وموسى صاحب الأقانيم الثلاثة، والأرملة بيجبيك، تتوقف عربةُ نقلٍ قديمة في منطقة جرداء. إنهم لا يستطيعون أن يواصلوا السير؛ فأمامهم الصحراء الشاسعة، ووراءهم رجال المرور الذين يتعقَّبونهم. غير أن الساحل غير بعيد، وهناك يعمل رجالٌ يستخرجون منه الذهب، فليُقيموا إذن في هذا المكان ليستخرجوا الذهب من جيوب الرجال! إن الأرملة تُقدِّم الاقتراح وتقول:

لذلك دعونا نؤسس هنا مدينة،
ونسميها مدينة ماهاجوني؛
أي مدينة الشباك!
ينبغي أن تكون كالشبكة
التي تُطرح لصيد الطيور.
في كل مكانٍ عمل وشقاء،

أما هنا فسوف يكون المرح؛
ذلك لأن الرجال يشتهون
أن يتجنَّبوا العذاب ويستبيحوا كل شيء،
هذا هو سر الذهب.

وتمضي الأرملة في وصف المدينة التي تتصوَّرها، والتجارة التي ستَربح منها؛ فهناك الجن والويسكي، والبنات والغلمان، والأسبوع سبعة أيام بلا عمل، والرجال يجلسون كُسالى بجانب الجدران، يُدخِّنون وينتظرون مغرب النهار، وقد يتصارعون ويتشاجرون، ولكنه شجار الأصدقاء، فلينصبوا خيمتهم إذن، وليرفعوا فوقها علمًا يُنبِّه السفن القادمة من ساحل الذهب، وليضعوا مائدة البار تحت شجرة المطاط، وليكن مركزها الذي تجتمع حوله هو «فندق الرجل الغني». ويوافق الرجلان على تأسيس المدينة الجديدة، مدينة الذهب والغرائز والأحلام، وجنة الخمر والسعادة الصاخبة التي يهرب إليها المتعبون من كل جهة؛ لأن الشر قد انتشر في كل مكان، والرحمة والأُخوة اختفَيا من الأرض، ولم يعُد هناك شيءٌ يمكن أن يتمسك به الإنسان.

وسرعان ما تنمو المدينة الجديدة، فما هي إلا أسابيع قليلة حتى يهاجر إليها «أسماك القرش». إنهم «جيني» ومعها ست عاهرات، يُغنِّين بالإنجليزية «أغنية ألاباما»، مُؤكِّدين فيها أن «السيدات» لا يستغنين عن الرجال والدولارات، وإلا هلكنَ كما تهلك الحيوانات.

أوه! أرنا الطريق إلى أقرب بار
أوه! لا تسأل لماذا، أوه! لا تسأل لماذا.
لأننا يجب أن نجد أقرب بار؛
لأننا إن لم نجد أقرب بار
أقول لك لا بد أن نموت، أقول لك لا بد أن نموت!

* * *

أوه يا قمر ألاباما!
يجب أن نقول الآن: «جود باي.»
فقدنا العجوز الطيبة ماما
أوه! أنت تعرف لماذا.

وتمضي الأغنية على هذا النحو في المقطوعتَين التاليتَين، ويحل أقرب غلام (أو أقرب فتاة) وأقرب دولار محل أقرب بار. وشيئًا فشيئًا تجذب المدينة رجالَ المدن الأخرى حيث «الضجة كبيرة» ولا شيء غير الاضطراب والنزاع، ولا شيء يمكن أن يتمسك به الإنسان. وتنتشر أخبار «مدينة الجنة» بين المدن القديمة التي يصفها أحد سكانها بقوله:

تحتها بالوعات
لا شيء فيها،
وفوقها دخان
ما زلنا نعيش فيها،
لم نتمتع بشيء
سنفنى سريعًا،
وعلى مهلٍ ستَفنَى هي أيضًا.

فلا تمر سنوات قليلة — كما تقول لنا اللوحة الرابعة — حتى تزحف مواكب الساخطين من كل القارات إلى مدينة الذهب ماهاجوني. وبين هؤلاء الساخطين بأول أكرمان وياكوب شميت وهينريش ميرج ويوسف ليتنر، وهو الذي يدعونه ذئب ألاسكا «جو». إنهم يُنشِدون معًا أغنية «هيا إلى ماهاجوني» فالمدينة تبدو لهم جديرةً بالحياة فيها؛ لأن هواءها رطبٌ ومُنعشٌ ولأن فيها لحم خيول ولحم نساء، وويسكي وموائد قمار، ولأن هناك سلطةَ لحمٍ طازجة وما من أحد يلقي بالأوامر والتعليمات، ولأن مرض الزهري الذي يحملونه معهم سيُشفَون منه هناك.

وهكذا يهتفون معًا قائلين:

يا أيها القمر الأخضر الجميل في ألاباما
أنر لنا الطريق!
فلدينا اليوم هنا
تحت القميص أوراق بنكنوت
لضحكة كبيرة
من فمك الغبي الكبير.

وينزل الرجال الأربعة إلى ميناء ماهاجوني فتستقبلهم الأرملة بيجبيك مُرحِّبة، وتعرض عليهم كل المتع الممكنة وفي مقدمتها النساء. ويحتاج الأمر إلى شيء من الفصال، وتُضطَر التاجرة النشيطة إلى تخفيض أسعارها مرتَين حتى تُرضى الزبائن العائدين من ألاسكا، في جيوبهم ذهب، وفي عظامهم بردُ الشتاء. ويتم الاتفاق بعد مساومةٍ لا تطول؛ فالعائدون من ألاسكا يدفعون فورًا، ولا يصح أن تبخل عليهم التاجرة بشيء، ويهمُّ الأربعة بالاتجاه إلى المدينة فيلفِت أنظارَهم رجالٌ يحملون حقائبهم في طريقهم إلى الميناء لانتظار السفينة التي تقلع بهم، ويقول أحدهم إن شيئًا لا بد أن يكون فاسدًا في المدينة، وإلا ما تركها هؤلاء المسافرون. ولكن الأرملة تخفض أسعارها للمرة الثالثة، وجيني تُغنِّي مع العاهرات الست طالبةً من باول أن يجلس على ركبتها ويشرب من كأسها، فيُصمِّم الرجال الأربعة على الذهاب إلى ماهاجوني!

وتعلن اللوحة السابعة أن للمشروعات الكبرى أزماتها، كما تعرض تعليماتُ الإخراج إحصائيةً بالجرائم التي تُرتكَب في ماهاجوني وبحالة الأسعار فيها. ويؤكد فيلِّي وموسى أن تجارة المدينة لم تُحقِّق 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 لوحةً كُتب عليها: «ممنوع هنا». لقد سئم المُتَع التي تُقدِّمها له المدينة؛ سئم الشراب الرخيص، والتدخين، والنوم، والسباحة، وسئم الهدوء الذي يسود فيها، والحياة البسيطة والطبيعة العظيمة! ولكنَّ زملاءه يُفلِحون في إقناعه بالعودة معهم إلى المدينة. وحين يدخل معهم «فندق الرجل الغني» تُعاوِده نوبة الغضب ويُطلِق مسدسه في الهواء ويتذكر السنين السبعة التي قضاها في ألاسكا، والأشجار التي قطعَها في الغابات، والمال الذي جمعَه والبرد الذي تحمَّله لكي يأتي إلى ماهاجوني، التي لا يُعجِبه فيها شيء:

آه! في مدينتكم ماهاجوني
لن يسعد إنسان؛
لأن الهدوء فيها شديد
والانسجام كامل،
ولأن فيها أشياءَ كثيرةً
يُمكِن أن يعتمد عليها الإنسان.

وتُطفَأ الأنوار قبل أن يتسبَّب باول في وقوع كارثة، غير أن كارثةً أخرى تنتظرنا في اللوحة العاشرة؛ فها هي ذي لافتةٌ كُتِب عليها «طيفون»! وأخرى كُتب عليها «إعصار يتحرك في اتجاه ماهاجوني». ويئنُّ الجميع باكين:

آه! يا للحدث المخيف!
مدينة البهجة سوف تُهدم
الأعاصير فوق الجبال،
والموت يبرز من أعماق المياه،
آه! يا للحدث المخيف!
آه! يا للقدَر القاسي!
أين الحائط الذي يخفيني؟
أين الكهف الذي يُئوِيني؟
آه! يا للحدَث المُخيف!
آه! يا للقدَر القاسي!

غير أن ليلة الرعب الهائل تتمخَّض عن حادثٍ سعيد؛ فها هو ذا حطَّابٌ بسيط، اسمه باول أكرمان، قد توصَّل إلى اكتشاف قوانين السعادة البشرية! إن الرجال الأربعة الذين نعرفهم يجلسون على الأرض ويسندون ظهورهم يائسين إلى الجدار وتجلس معهم العاهرة جيني والأرملة بيجبيك، الجميع في ليلة الإعصار يتوقَّعون الكارثة بين لحظة وأخرى، وباول أكرمان يضحك وحده ضحكته المجلجلة، وبينما تسير مواكب العابرين خلف الجدار وهي تُغنِّي أغنيةً تبعث على الشجاعة والإيمان:

شدُّوا قامتكم، لا تخافوا
أيها الإخوة، إن انطفأ النور الأرضي
فلا تجزعوا
وهل تنفع الشكوى
لمن يُنازِل الإعصار؟

ونجد الحَطَّاب البسيط يُعلن اكتشافه الخطير الذي يتحدَّى به زملاءه المهزومين والمستسلمين! إنه يؤكد أن الإنسان إذا أراد أن يمزح صار أشد رعبًا من الطيفون

والإعصار. وتؤيده الأرملة فتقول هذه الكلمات التي تُذكِّرنا بأبياتٍ مشهورة في أنتيجونا لسوفوكليس:

شرِّير هو الإعصار
وشر منه الطيفون
وأشدُّهما شرًّا الإنسان!

ويرفض باول أن يُدخِّن وينسى، فقد أقسم أن يُغني في ليلة الإعصار ليثبت أن الإنسان لا يقل عنه رعبًا. إن الأوامر والنواهي التي امتلأت بها ماهاجوني لم تدَع مكانًا للسعادة؛ ولذلك فهو يبشر بدستورٍ جديد يُبيح للإنسان أن يفعل كل شيء، ما دام الموت ينتظره في النهاية كما ينتظر أي حيوان!

لا تستسلموا للإغراء
فما من معاد.
النهار ينتظر على الأبواب،
تستطيعون أن تُحسوا ريح المساء
لن يعود بعد الآن صباح.

* * *

لا تخدعوا أنفسكم
بأن الحياة قليلة.
اجرعوا كأسها كاملة
فهي لن تغنيكم
عندما تُضطَرون إلى تركها.

* * *

لا تُعزُّوا أنفسكم
بأن وقتكم ضيق،
دعوا الأموات يتعفَّنون
فالحياة أعظم ما تكون
ولم تعُد على أهبة الاستعداد.
لا تستسلموا لمن يغرونكم

على السخرة والاستغلال،
ماذا يمكن أن ينال الخوف منكم؟
إنكم تموتون مع الحيوانات
ولا شيء يأتي بعد الممات!

ثم يخطو إلى مقدمة المسرح ليعلن إنجيل الفردية ويقول:

إن كان هناك شيء
تستطيع بالمال أن تحصل عليه
فاغتصب المال.
إن مر بك أحدٌ ومعه مال
فاضربه على رأسه وخذ ماله
يجوز لك أن تفعل هذا!
إن أردتَ أن تسكن
فادخل بيتًا
واضطجع في سرير،
إذا دخلت سيدة البيت عليك
فآوِها في الفراش،
إذا انهال السقف عليك، فانصرف
يجوز لك أن تفعل هذا.
إن كانت هناك فكرة
لا تعرفها
ففكِّر في الفكرة
وإذا كلفتك مالك
أو كلفتك بيتك
ففكر فيها، فكر فيها
يجوز لك أن تفعل هذا
لصالح النظام
لخير الدولة
لأجل مستقبل الإنسانية

لأجل مصلحتك أنت
يجوز لك أن تفعل هذا.

وهنا تضيف تعليماتُ الإخراج أن الجميع يقفون تحية لباول، ويرفعون قُبَّعاتهم عن رءوسهم، ويرجع باول خطواتٍ إلى الوراء ليتلقى تهانيهم!

من هذه اللحظة يصبح كل شيء في المدينة مباحًا؛ لأن الإعصار يمكن أن يهب عليها في كل يوم، ويغني الحطَّابون الأربعة، لمجرد أن الغناء ممنوع في ليلة الخطر. ويقف باول مرةً أخرى ليلقي هذه الموعظة:

لأنه كما يوسِّد الإنسان نفسه، ينام
ما من أحد يُغطِّيه،
وإذا داس أحدٌ فإنه أنا
وإذا ديس أحد، فإنه أنت.

ليفعل الرجال إذن ما يشاءون؛ فما دام الإعصار يهددهم، فليكونوا اعصارًا، وما دام المال في جيوبهم فليُحطِّموا الوصايا والقوانين، وليمرحوا ويستبيحوا لأنفسهم كل محظور. وتظل مُكبِّرات الصوت تُعلِن عن المدن التي يُدمِّرها الإعصار وهو في طريقه إلى ماهاجوني، ويظل باول يهتف بالناس أن يفعلوا كل مُحرَّم، قبل أن يفعله الاعصار، ولكن الاعصار يتجنَّب المدينة في اللحظة الأخيرة، ومن هذه اللحظة أيضًا يُصبِح شِعار سُكَّانها: «يمكنك أن تفعل ما تشاء.»

ويمُر العام على المدينة فتزداد تجارتها ازدهارًا، ويُقبِل الناس على مُتَع الأكل والحب وألعاب البوكس، ويصبح المبدأ الذي تسير عليه حياتهم هو ما تُعبِّر عنه الجوقة حين يقول:

أولًا: لا تنسوا، يأتي الطعام،
ثانيًا: يأتي الجماع،
ثالثًا: لا تنسوا البوكس،
رابعًا: الشرب، كما يقول العقد.
المهم أن تلاحظوا جيدًا
أن كل إنسانٍ هنا من حقِّه أن يفعل ما يشاء.

وتتعاقب المشاهد الأربعة التالية لتُبيِّن لنا كيف يُقبِل الرجال الأربعة على هذه المُتَع، وأي ثمرةٍ يجنونها من ورائها؛ ففي المشهد الأول نرى كيف يموت ياكوب النهِم بعد أن يفترس عجلًا بأكمله! وفي المشهد الثاني نستمع إلى حوارٍ بين جيني وباول نفهم منه أن الحب كأي بضاعةٍ أخرى يُشترى ويُباع. ويمر الموكب الذي رأيناه من قبلُ ليُعلِن الحريات الأربعة من جديد، ونسمع أن الإنسان يمكنه أن يفعل كل ما يشاء، ولكن بشرطٍ واحد، هو أن يكون لديه المال.

ويأتي المشهد الثالث ليعرض علينا مباراة البوكس التي ستدور بين موسى وجو الذي يُسمُّونه ذئب ألاسكا، وهي مباراةٌ يراهن فيها المتفرجون على الكسب والخسارة وتنتهي بموت «ذئب ألاسكا» الذي يرفض صديقاه هنريش وباول — برغم كل ذكريات البرد والشتاء في ألاسكا — أن يراهنا عليه، غير أن الحرية ليست بلا حدود. ها هو ذا المشهد الرابع يعرض علينا كيف تُصيبُ الحطَّابَ البسيطَ باول أكرمان نوبةُ كرمٍ مفاجئة تجعلُه يدعو أصحابه جميعًا إلى الشراب، فالكئوس تدور في فندق الرجل الغني على رجالِ ماهاجوني الذين يُغنُّون:

في البحر، وعلى اليابسة
تنزع عن الناس جلودهم
ويبيعون جلودهم
لأن الجلود تُوزَن في كل الأوقات بالدولار.

لكن الأرملة بيجبيك المتيقظة لتجارتها لا يعجبها الحال، فتقطع أغنية الجلود قائلة: «والآن ادفعوا الحساب يا سادتي.» ولكن باول لا يملك شيئًا. إنه يميل على جيني ليُحرِّضها على الفرار معه، ويحاول على مائدة الشراب أن يقود سفينة في عرض البحر ليصرف الأنظار عنه ولكن بلا فائدة. وحين يكتشف الجميع أنه مُفلِس ينفضون عنه، وتُبرِّر جيني موقفها معه فتُنشِد الأغنية التي عرفناها: لأنه كما يُوسِّد الإنسان نفسه، ينام، فكل امرئ لا يكترث إلا بنفسه. ويقف موسى كالوحش الذي يحمي القانون ليُعلن جريمة باول البشعة فيقول:

هالُّو، أيها الناس،
ها هو رجل يقف أمامكم
لا يستطيع أن يدفع الحساب

وقاحة، وغباء، ورذيلة،
وأسوأ من هذا كله: الإفلاس!
ماذا يكون الجزاء؟ الشنق بالطبع.

وهكذا يُقدَّم باول إلى محكمةٍ ليست أسوأ من غيرها من المحاكم، ويتولى موسى مهمة المدعي، وتجلس بيجبيك على منصة القضاء، ويقوم فيلِّي بالدفاع. وتُعرَض أولًا قضية «توبي هيجنز» المتهم بالقتل العمد، ويتحمس موسى في بيان التهم، ولكنه يختمها بطلب البراءة، بعد أن أفهم المتهم القاضية بيجبيك بالإشارة أنه سيدفع للمحكمة رشوةً ضخمة. وإذ تسأل المحكمة عن الأضرار التي أصابت المجني عليه فلا يستطيع المقتول بالطبع أن يُجيب تُعلِن المحكمة براءة المتهم.

ثم تُنظر قضية باول، ويستنجد هذا بصديقه هنريش ويستحلفه بالسنوات السبع التي أمضاها معه في برد ألاسكا أن يُقرِضه مائة دولار، فيرد عليه قائلًا: باول، أنت من الناحية الإنسانية قريب مني، ولكن المال شيءٌ آخر. وتُوجَّه تهمة الامتناع عن دفع الحساب إلى باول، وتُعلِن الأرملة بيجبيك ومعها موسى وفيلِّي أنهم المجني عليهم، ثم يصدُر الحكم، أو بالأحرى تصدُر الأحكام على تُهمٍ قديمة اكتشفَتْها المحكمة فجأة، فهو يستحق الحبس يومَين بتهمة القتل غير المباشر لصديقه ذئب ألاسكا في حلقة البوكس، والحرمان من شَرفه لمدة سنتَين للإزعاج الذي سبَّبه في ليلة الإعصار، والسجن أربع سنواتٍ مع وقف التنفيذ لإفساده الفتاة جيني، وعشر سنواتٍ لإنشاده أغانيَ ممنوعةً في تلك الليلة الرهيبة، أما العجز عن دفع الحساب فهو يستحق عليه الموت. وهكذا تعلن القاضية بيجبيك:

ولكن لأنك لم تدفع لي حسابَ ثلاث زجاجاتِ ويسكي
ولا ثمن الخبز الذي أكلتَه معها
فسوف يُحكَم عليك بالموت، يا باول أكرمان.

وتقف القاضية والمدعي والدفاع ليقولوا معًا وسط عاطفة من التصفيق:

بسبب الإفلاس
الذي يُعَد أعظم الجرائم
التي تُرتكَب على وجه الأرض.

وتأتي اللوحة التاسعة عشر لتُقدِّم لنا تنفيذ الحكم بالإعدام، ويُلاحِظ برخت في عنوان هذه اللوحة «أن هناك كثيرين يمكن أن يؤذيهم منظر الإعدام. غير أنهم أيضًا في رأينا لن يقبلوا دفع الحساب عنه. إلى هذا الحد بلغ احترام المال في عصرنا.» ويبدأ المشهد بوداعٍ مُؤثِّر بين باول وجيني يؤكد فيه كلٌّ منهما أنه أمضى مع صاحبه أيامًا جميلة. ويتجه باول مع صديقه هنريش إلى مكان التنفيذ، وتمُر جَوقة الرجال التي تُعيد أغنيتها الساخرة عن الحريات الأربع: «لا تنسوا، أولًا يأتي الطعام ... إلخ.» ويسأل باول في دهشة إن كان سيُعدم حقًّا، فتؤكِّد بيجبيك قائلة إن هذا هو المعتاد، ويعود باول ليسأل: ألا تعرفونَ أن هناك إلهًا؟ فيُجيبونه على سؤاله بتمثيلِ مشهدٍ عن الله في ماهاجوني، بعد أن ينصحوه بالجلوس على الكرسي الكهربائي. ويبدأ أربعة رجال في تمثيل المشهد الذي يَحكي كيف هبط الرب إلى ماهاجوني ليلعَن سُكانها المُذنبِين ويُلقي بهم في الجحيم فيرفُض الرجال أن يذهبوا إليه لأن حياتهم على الأرض كانت جحيمًا في جحيم:

لا يُحرِّك أحدٌ قدمه الآن!
ليُضرب الجميع عن العمل
لن تستطيع أن تجذبنا من شعورنا إلى الجحيم؛
لأننا كنا دائمًا في الجحيم
نظروا إلى الله، رجال ماهاجوني.
قالوا لا، رجال ماهاجوني.

وينتهي تمثيل المشهد فيعرف باول أكرمان أنه حين جاء إلى هذه المدينة ليشتري البهجة بالمال، كان يسير بنفسه إلى نهايته؛ ها هو ذا يجلس الآن على كرسي الإعدام وليس في يديه شيء. كان يقول إن على كل إنسانٍ أن يقتطع اللحم الذي يُعجِبه بالسكين التي تُعجِبه، ولكن اللحم كان فاسدًا، والبهجة التي اشتراها لم تكن بهجةً حقيقية، والحرية لا شأن لها بالحرية. لقد أكل فلم يشبع، وشَرِب فلم يرتوِ، وهو الآن يطلب أن يسقوه كوب ماء، ولكن موسى يضع الخوذة على رأسه ويعلن أن كل شيء قد انتهى.

وتأتي اللوحة الأخيرة فنقرأ في عنوانها: «وفي ظل الاضطراب المتزايد والغلاء والعداوة التي أعلنها الجميع على الجميع تتظاهر في الأسابيع الأخيرة من حياة مدينة الشباك مواكبُ الذين لم يُقضَ عليهم بعدُ، من أجل مُثُلهم العليا، دون أن يتعلَّموا.» ونجد في خلفية المسرح

لوحاتٍ تمثل المدينة وهي تحترق، ثم تتوالى مواكب المتظاهرين التي تتداخل في بعضها ويتصارع بعضها مع بعض. ويمر الموكب الأول بقيادة بيجبيك وموسى وفيلِّي حاملًا لافتةً كُتب عليها: «من أجل الغلاء، من أجل صراع الجميع ضد الجميع.» «من أجل استمرار العصر الذهبي.» ويُفسِّر المتظاهرون هذه الشعارات بقولهم:

ذلك أن ماهاجوني الجميلة
تملك كل شيء، ما دمتم تملكون المال.
عندئذ يُوجد كل شيء
لأن كل شيء يُشترى بالمال
ولأنه لا يُوجد شيء، يعجز الإنسان عن شرائه.

ويتظاهر الموكب التالي من أجل الملكية، ومن أجل نزع ملكية الغير، والتوزيع العادل للخيرات السماوية، والتوزيع الظالم للخيرات الأرضية، والحُب الذي يمكن شراؤه بالمال، والفوضى الطبيعية للأشياء، واستمرار العصر الذهبي، ويُغنِّي المتظاهرون:

نحن لا نحتاج الإعصار
نحن لا نحتاج الطيفون؛
فما يُحدِثه من رعب
نستطيع أن نُحدثَه بأنفسنا.

أما الموكب الثالث فيحمل شعاراتٍ تقول: «من أجل حرية الأغنياء، والشجاعة ضد العُزل من السلاح، وشَرف السفاحين، وعظمة القذارة، وخلود الحقارة، وبقاء العصر الذهبي.»

ويُنشِد المتظاهرون الأغنية التي نعرفها: «لأنه كما يُوسِّد الإنسان نفسه ينام.» ويتبعهم الموكب الأول فيؤكد المتظاهرون من جديدٍ أن من يملك المال يجد كل شيء في ماهاجوني، وأن المال هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتمسك به الإنسان، ويلحق بهم الموكب الثالث، فلا يلبث أن يتحوَّل إلى جنازةٍ على الطريقة الأمريكية، يُنشِد فيها المتظاهرون على روح باول أكرمان، ضحية المجتمع الفوضوي.

وتُشارك في الجنازة مجموعةٌ من الفتيات تحمِلنَ مخدَّاتٍ وُضِعَت عليها ساعة المرحوم ومُسدَّسه ودفتر شيكاته كما يُعلِّق قميصه على عصًا طويلة ويُغنِّين في صوتٍ رقيق: «آه يا قمر ألاباما! لا بد الآن أن نقول جود باي، فقدنا العجوز العزيزة ماما، ولا بد أن نجد الدولارات. أوه! أنت تعرف لماذا!» ويأتي بعدهم موكبٌ خامسٌ يحمل المتظاهرون فيه جثة باول أكرمان، ومعهم لوحةٌ كُتب عليها «من أجل العدالة» ويُغنُّون:

نستطيع أن نُحضِر له الخل
أن نُدلِّك وجهه،
أن نُحضر الكماشة،
أن ننتزع لسانه،
لا نستطيع أن نساعد ميتًا.

أما الموكب السادس الذي تتقدمه لافتةٌ كُبيرة كتب عليها «من أجل الغباء» فهو يكمل الأغنية بقوله:

نستطيع أن نُكلِّمه،
أن نزعق فيه،
أن نتركه راقدًا،
أن نأخذه معنا،
لا نستطيع أن نُصدر التعليمات لميت،
نستطيع أن نغمز يده بالنقود،
أن نحفر له قبرًا
أن نحشره فيه
أن نهيل عليه التراب،
لا نستطيع أن نساعد ميتًا.

ثم يأتي الموكب السابع على أثَره، يحمل أفراده لافتةً كُتب عليها:

نستطيع أن نتكلم عن عصوره المجيدة،
أن ننسى عصره المجيد،
لا نستطيع أن نساعد ميتًا.

وتتوالى المواكب واحدًا بعد الآخر، تتداخل في بعضها ويصارع بعضها البعض، ليرتفع منها صوتٌ طويل بائس لا مبدأ له ولا نهاية:

«نحن لا نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدًا.»

تلك هي أوبرا ماهاجوني التي عُرِضَت لأول مرة في عام ١٩٢٧م في الاحتفالات الموسيقية بمدينة بادن-بادن. أراد فيها برخت أن تكون تعبيرًا مسرحيًّا عن الفوضى السائدة في المجتمع الرأسمالي الذي يُؤلِّه المال ويجعله مقياسًا لكل قيمة ويرُدُّ إليه كل العلاقات الإنسانية. وقد بناها على مجموعةٍ من الأغاني التي سماها «أغاني ماهاجوني» ونشَرَها في ديوان شعره «تبتلات البيت». كانت هذه الأغاني محاولةً شعرية لتصوير الصراع المخيف في المجتمعات الرأسمالية على نحوٍ أسطوري وبدائي، لا يخلو مع ذلك من الفن؛ فالأغنية الثانية منها تُصوِّر لنا كيف تُنزع جلود الناس جميعًا في البحر وعلى اليابسة، وكيف يبيع الناس جُلودَهم ما دامت تُوزَن بالمال، ثم يهبط الإله في الأغنية التالية إلى المدينة الملعونة ليقذف بسكانها إلى الجحيم فيرفضون قائلين: لقد كنا نعيش دائمًا في الجحيم! فالحياة في ظل هذا المجتمع الذي يتقاتل فيه المستغلون والمستغلون يفترسون بعضهم في سبيل الصنَم الذهبي الأكبر، لا بُد أن تكون أسوأ من الحياة في الجحيم. وتأتي آخر هذه الأغاني وهي «أغنية بيناريس» فتُنبِّئنا بأن هذه المدينة الملعونة قد عُوقبَت ودمَّرها الزلزال. هذه الزلزلة الأخيرة، هذه الكارثة الاجتماعية التي لا بد أن ينتهي إليها مجتمعٌ من الذئاب يفترس فيه الجميعُ الجميع، كانت كذلك موضوعًا للقصيدة المشهورة التي ختم بها برخت «تبتلات البيت» وأقصد بها قصيدة «برتولد برخت المسكين». إنه يقول فيها:

في الزلازل القادمة،
أرجو ألا أدع سيجاري ينطفئ،
لأن طعمه مر
أنا برتولت برخت المسكين،
حملَتْني أمي من الغابات السوداء،
وألقت بي في مدائن الإسفلت
من زمنٍ بعيد.

وجاءت الأوبرا فتناولَت هذا الموضوع نفسه وتوسَّعَت فيه وأكَّدَته بلافتاتٍ يحملها المُغنُّون والممثلون عليها عباراتٌ تُصوِّر الاستغلال والاضطراب والفوضى الشاملة التي يعيش فيها المجتمع الرأسمالي.

هي إذن محاولة للتعبير عن الفوضى السائدة في المجتمع الرأسمالي، وهي في أساسها فوضى اقتصادية وسياسية ترجع إلى اضطراب علاقات الإنتاج، وافتقارها في ظل ذلك المجتمع إلى التخطيط العلمي الذي يحسب حساب الطلب والتوزيع، فينتهي بالضرورة إلى التنافُس المُروِّع وتَحكُّم الإنتاج في المنتج، واستغلال صاحب العمل للعامل، فالأزمة التي تنشب في ماهاجوني مدينة الذهب والمشروعات الفردية هي نفس الأزمة التي تتعرَّض لها مجتمعات المال والاستغلال. إن رجال ماهاجوني يكتشفون المبدأ المُسلَّم به في المجتمع الرأسمالي حين تفاجئهم الكارثة الطبيعية ويتهدَّد مدينتهم الإعصار. إنهم يكتَشِفون أن كل شيءٍ مباحٌ من أجل المال ويعرفون أنه لا ينبغي أن يكون هناك شيءٌ ممنوع. إن المال في جيوبهم، والموت يتربص بهم، فهل يكون ثَمَّةَ مكان للأخلاق؟ ليس هناك إذن فرق بينهم وبين المجتمعات الرأسمالية سوى أنهم يصلون إلى هذا الاكتشاف تحت إلحاح الكارثة المُهدِّدة، أما مجتمعات المال والاستغلال فهي تعيش فيه وتمارسه كل يوم.

ومن الغريب حقًّا أن يكتشفَ هذا المبدأ حطَّابٌ بسيط وينطق به عمالٌ عاشوا سَبْع سنواتٍ يقطعون الأشجار في غابات ألاسكا وثلوجها! فهل يكونون رمزًا لملايين المستغلين؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف يتفق مع تفكيرهم أن يمارسوا مبدأً طبَّقه أعداؤهم من زمنٍ طويل؟ وكيف يُقبِلون على الرذائل التي اختص بها هؤلاء الرأسماليون ويتحمَّسون للذات المادية من نهم في المأكل والشراب وشهوة إلى اللحم والمال؟ أم يريد برخت أن يقول لنا إن العمال قد يتمتعون في ظل الرأسمالية، وبخاصة حين تتوسع بالاستعمار واستغلال الشعوب، بمتعٍ محدودة ولكنها مؤقتةٌ ومرهونةٌ بازدهار رأس المال والاستعمار؟ قد يكون الأمر كذلك، ولكن كيف يكون الرجل الميت — ولا شك في أنه يرمز للرأسمالية — هو العامل البسيط باول أكرمان؟ لقد أراد أن يُبيِّن لنا أن قيمة الإنسان وكرامته مرتبطة بثروته، وأنها تتلاشى حين يعجز عن دفع الحساب، فكيف يُطبق ذلك على رجل لا يستغل أحدًا ولا يملك وسيلة من وسائل الإنتاج؟ أم تُراه يريد أن يجعله مثلًا لكل من يملك المال، حتى ولو كانت هذه الملكية موقوتة بزمانٍ محدود؟

وليست هذه هي رذائل المجتمع الرأسمالي فحسب، بل هناك عددٌ آخر من مظاهر الضَّعة والانحطاط يتسبَّب فيها المال؛ فهناك خيانة الصديق لصديقه وتخلِّيه عنه في وقت

الشدة، لا بل تخلِّيه عن الجزء الأفضل من ذاته، وتنكُّره للوفاء والتضحية حين يتدخل المال بينهما. ومن الغريب أيضًا كما لاحظ النقاد أن يفعل ذلك العمال المستغلون لا رجال الأعمال المستغلون![1]

مهما يكن الأمر فقد أثارت هذه الأوبرا ثائرةَ المجتمع البرجوازي أكثر مما فعلَت أوبرا الشحَّاذين أو الثلاثة قروش؛ فقد أحدث عرضها لأول مرة في شهر مارس عام ١٩٣٠م فضيحةً هائلة بين النقاد والمتفرجين. وحاول برخت أن يُبرِّر الفضيحة بقوله إن منظر ياكوب النهِم الذي يموت من الأكل كان أكثر ما أثار الجمهور؛ ذلك لأنه بيَّن بصورةٍ واضحة أن هناك من يموتون من التخمة، وترك للجمهور أن يعرف بنفسه أن هناك أيضًا من يموتون من الجوع. ولعل ما أثار «البرجوازية» في الثلاثينيات من هذا القرن تلك اللوحةُ التي تُبشِّر بالعصر الذهبي (لعله كان يقصد العصر الذي ينتهي فيه صراع الطبقات باستيلاء طبقة العمال على الحكم) وتلك الشعارات الكثيرة التي تحملها مواكبُ المتظاهرين في نهاية العرض، وتفضح فيها جرائم الرأسمالية. إنها تعلن عن صراع الجميع ضد الجميع، والتوزيع العادل لخيرات السماء، والتوزيع الظالم لخيرات الأرض، والحُب الذي يُشترى بالمال، والفوضى الطبيعية للأشياء، كما تتهكَّم بحرية الأغنياء، وشجاعة الجبناء، وشرف السفَّاحين، وعظمة القذارة، وخلود الحقارة، وتُعبِّر عن كثير من الأفكار والآمال التي كانت تغلى في قلوب الاشتراكيين في ذلك الحين، فكيف لا تُثير ثائرة الرأسماليين في المجتمع وفي السلطة الحاكمة؟ وكيف لا تغضب الرأسمالية لفوضى مبادئها ممثلةً في المواكب المضطربة على خشبة المسرح وللرجل الميت الذي لن يستطيع أحد أن يُساعده، ولا يمكن أن يُعبِّر عن أحدٍ سواها؟ كانت الأوبرا إذن تحديًا سافرًا للنظام الاجتماعي في ظل الرأسمالية، وفضحًا لمبادئه ومثله، ومظاهرةً اشتراكية واضحة تكاد تنقَض من خشبة المسرح على المتفرجين في الصالة والألواج! ومع أن النقاد الواقعيين لم يرضُوا عن الأوبرا كل الرضا، بل راحوا يتهمونها بأنها رومانتيكية وغير علمية في تفسيرها للظواهر الاجتماعية، إلا أنهم اعترفوا بأنها حدثٌ جديد في «الأوبرا الملحمية» ينزع المستمع من سماء الأحلام ليصدمه بأرض الواقع، ويُحرِّضه على اتخاذ موقفٍ إيجابي منه، وينقل الأوبرا بهذا المضمون الجديد

[1] يتفق هذا النقد مع ما يقوله أحد المُتخصِّصين في دراسة برخت وهو أرنست شوماخر في كتابه عن محاولاته المسرحية من ١٩١٨م إلى ١٩٣٣م، ص٢٦٢–٢٨٩. Ernst Schumacher; Die dramatischen Versuche B. Brechts 1918–1933 Berlin, Ruttcn & Loening, 1955, s. 262–289.

الجادِّ من عصر المتعة إلى عصر الموقف. ولقد قُوبلت الأوبرا في عرضها الأول في مدينة ليبزج بمظاهرات الاحتجاج والاستنكار، ولكنها حين عُرِضَت بعد ذلك بعامٍ ونصفِ عام على مسارحِ برلين تلقَّاها الجمهور بالتصفيق؛ ذلك أن التناقُضات الاجتماعية كانت قد أصبحَت موضوعًا يشغل الجميع كما كثرت الأعمال الفنية التي تُعالجها وتُحاول التخفيف من حدَّتها، فلم يجد الجمهور في «ماهاجوني» إلا تعبيرًا أدبيًّا مجردًا عن مشكلة من مشكلات الساعة. ولعل النزعة العدمية المتشائمة التي تسود الأوبرا، وروحها الغنائية التي تسري فيها أنفاس الكتاب المقدس، وشكها الميتافيزيقي العميق في الإنسانية التي راحت تتعبد طاغوت المال، وافتقارها إلى «الحل الإيجابي» الذي كان ينتظره منها الاشتراكيون ممثلًا في ثورة «البروليتاريا»؛ كل هذا جعلها موضوع أخذ ورد، ولفَت إليها أنظار الخصوم والأنصار على السواء. لقد لاحظ الجميع هنا أنهم إزاء فنانٍ يعاني من ظواهرَ اجتماعيةٍ معينة، ويملك القدرة على دقِّ ناقوسِ الخطر للإنسانية كلها، دون أن يُقيِّد نفسه بوصف علاجٍ بعينه. وحين يقول رجالٌ جاءوا من المدن العظيمة مثل هذه الكلمات:

تحت مدننا بالوعات،
لا شيء فيها، وفوقها دخان.
ما زلنا نعيش فيها، لم نتمتع بشيء.
سنفنى سريعًا، وعلى مهل.
ستفنى هي أيضًا.

فإنه يخاطب إنسان العصر، ويُحرِّك إحساسه بالمصير المشترك، وليس مُهمًّا بعد ذلك أن يكون من اليمين أو من اليسار. ألم يسبق للشاعر نفسه أن عبَّر عن هذه القدرية المتشائمة (التي لم يتخلص منها أبدًا، على الرغم من كل الأقنعة الماكرة التي وضعَها على وجهه) في قصيدته التي سبقَت الإشارة إليها حين قال عن برخت المسكين:

جلسنا، ونحن جنسٌ طائش،
في بيوتٍ كنا نظُن أنها أقوى من الفناء
(هكذا شيَّدنا العمائر الممتدة على جزيرة مانهاتن وأعمدة الهواء الدقيقة عَبْر الأطلنطي)
لن يبقى من هذه المدن إلا ما يجوس خلالها: الريح!
البيت يُسعد الآكلين؛ لأنهم يُفرغونه مما فيه.

نحن نعرف أننا غير مُخلَّدين،
وأن ما سيأتي بعدنا لا يستحق الذكر.

ألم يُدمِّر الإعصار — الذي نجت منه المدينة بأعجوبة — كلَّ ما كان يظن سُكانها أنه ثابت كالخلود؟ حتى المال الذي ظَنُّوا أنه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتمسَّك به الإنسان، عرفوا في النهاية أنه مَظهرٌ خادع قتَّال، يترك الإنسان يتمتَّع ويشرب قليلًا لينتهي به أخيرًا على الكرسي الكهربائي. وهل يُدهِشنا بعد ذلك أن تخيب آمالُ كل الباحثين عن الحقيقة، وأن يُعبِّروا عن رأيهم على لسان ياكوب شميت قائلين:

أينما ذهبتَ
لا يُجدي شيء.
أينما كنتَ
فلن تنجُوَ بنفسك.
خيرُ ما تفعله
أن تظل جالسًا
وتنتظر النهاية.

ألم يظهر أيضًا أن الحب نفسَه في مثل هذه الظروف لا يمكن أن يكون سوى وهمٍ وسَراب؟ إن المحبين لا يدرون إلى أين يذهبون؛ فالحياة التي عاشوها معًا وظنوا أنها ستدوم لم تكن في النهاية إلا لحظةً عابرة، والشيء الذي أرادوا أن يتشبَّثوا به لم يكن إلا عدمًا. وتصل مأساة القدَر والتشاؤم إلى ذروتها حين تؤكد اللوحات الأخيرة أن الناس في هذا المجتمع لا تتعلم، وليس المقصود بذلك أنهم لم يتعلموا، بل المقصود أنهم لم يموتوا بعدُ. وتعلو النغمة التراجيدية حين يُنشِد الممثلون: ستموتون مع الحيوانات جميعًا، فالنهاية المحتومة تنتظركم، ومهما تحضَّرتم واغتررتُم بأنفُسِكم فلن ترتفعوا فوق مستوى الحيوان!

وسواءٌ أفهمنا النهاية المؤلمة التي تقول:

«لن نستطيع أن نساعد أنفسنا أو نساعدكم أو نساعد أحدًا.» على أنها نهاية الرأسمالية، أو على أنها النهاية التي تنتظر الإنسانية على خلاف مذاهبها، فلا شك أن صوت الزلزلة الأخيرة سيُؤثِّر في القلب قبل العقل، ولا شك أن هذه الصورة الرهيبة ستُذكِّرنا بصور الحساب الأخير كما رسمَتْها الأديان السماوية، وبالكارثة الكونية كما

عبَّرت عنها رؤيا يوحنا. وسترفعنا في كلا الحالَين فوق حدود الصراع المذهبي الضيق إلى مأساة المصير البشري في عصر الذرة والقلق والانتظار الخائف المخيف.

ولستُ أُحب أن أجعل هذه الأوبرا تعبيرًا عن التشاؤم والشك والقدَرية، فقد تكون بالفعل نذيرًا بانهيار عصرٍ وبشيرًا ببداية «عصرٍ ذهبي» جديد نسمع اليوم أصوات المبشرين به في كل مكان، ولكن المهم أن السؤال الذي بدأنا به «هل تزدهر ماهاجوني أم تندثر؟» سؤال لا نستطيع الآن أن نجيب عليه، فلنترك الجواب للزمن والتطور والتاريخ! ولنحاول أن نُقنِع أنفسنا بأن التاريخ يكون دائمًا في صف التقدُّم والإنسان.

وداع ألبير كامي

ندر أن يُحدِث خبرُ وفاةٍ مثل ما أحدثَه نعيُ ألبير كامي من فجيعة في العالم كله؛ فقد أعلن محبو فنه الحداد الفلسفي والروحي على الشاعر الفيلسوف النابغ، والكاتب الأخلاقي الشجاع. ورُوِّع الشباب بفقد شابٍّ من بينهم لم يكد يبلُغ السابعة والأربعين من عمره. ويسأل الإنسان نفسه: ما هي سبعة وأربعون عامًا في عمر جبل أو شجرة أو محيط؟ بل ما هي في عالمٍ يتحرك فيه شيوخ الثمانين كأنهم أبناء العشرين؟ ويَعزُّ المصاب حين يتذكر الإنسان ما قالَه كامي عن نفسِه بتواضُعه المعروف: «إنني ما زلتُ في بداية أعمالي.»

ليس في نية كاتب هذه السطور أن يُسجِّل حزنه على الكاتب الراحل؛ فالحزن شيءٌ ممل وسخيف، وهو لن يفيد ألبير كامي، ولن يُجدينا نحن شيئًا. إنما هي نظراتُ وفاء في بعض أعماله، يُودِّع بها إنسانًا عظيمًا أحبَّه وتعلَّم منه الكثير.

«يا نفسي الحبيبة لا تنزعي إلى الحياة الأبدية، بل استنفدي الممكن حتى نهايته.»

بهذه الأبيات من أغنية بندار الثالثة يُقدِّم كامي لكتابه «أسطورة سيزيف»، فمن هو سيزيف؟

الأسطورة اليونانية تروي لنا مأساته، وهوميروس يقول: إنه كان أحكم البشر وأشدهم ذكاءً ... حكمَت عليه الآلهة بأن يُؤدِّي عملًا لا جدوى منه ولا نهاية له. قُدِّر عليه في العالم السفلي أن يدفع صخرةً هائلة إلى قمة الجبل، فإذا ما أدركت القمة انفلَت الحجر من بين ذراعَيه وتدَحرجَ ساقطًا إلى السهل.

إن على سيزيف أن يهبط المنحدر وراء صخرته، العرق ينساب من جبهته، الإصرار يُطل من عينَيه والوجدان اليقظ يواجه مصيرًا لا نجاة منه. إنه يقبض على الصخرة، يلصق وجنته عليها، يدفعها عليه. أيُّ صراعٍ أهولُ من أن تُكرِّر عملًا تعرف أنه عبث،

وأيُّ بطولة أعظم من أن تُؤدِّيه في صمت؟ إن سيزيف هو بطل العبث أو المحال. بطولته تواضُع واحتمال وليست عملًا خارقًا يعجز عنه البشر. إنه يعيش في فراغ بلا سماء، ويحيا زمنًا لا عمق له، يحتقر الآلهة، ويكره الموت (من بين خطاياه التي لم تغتفرها له الآلهة أنه قيَّد الموت بالسلاسل)، ويُحب الأرض من أعماقه. سيزيف يعرف قدَره ويحمله فوق كتفَيه، هذا الصخر الصامت الأجرد العنيد. إنه لا يشكو ولا يستجدي الرحمة، بل يُواجه مصيره ويتحداه، آلهة الأسطورة ظالمون أو صامتون، والعالم لا معنى له؛ تلك هي الحقيقة الوحيدة التي تضيء وجدانه. على سيزيف أن يدفع الصخرة إلى آخر الزمان، وهذا هو سر بطولته ورجولته. أما من أمل في النجاة؟ ليس هناك أملٌ ولا ينبغي أن يكون. إن المعنى الوحيد لحياته أن يتشبَّث بهذه الحقيقة الواضحة القاسية: ليس للحياة معنًى. سيزيف قد طرح الأمل، لكنه لم يندفع في هُوَّة اليأس؛ لأنه أقوى من صخرته، وأعظم من قدَره؛ تلك هي مأساته. ومع ذلك فسيزيف يستطيع أن يُكرِّر الكلمة المقدسة التي قالها أوديب: «كل شيءٍ حسن.» إن علينا أن نتصور سيزيف إنسانًا سعيدًا!

قلنا إن «سيزيف» هو بطَل المحال. ولا بد لهذه الكلمة الأخيرة من تفسير. المحال هو الحقيقة المباشرة التي تجعل الإنسان يقول: إن الحياة لا معنى لها. وكامي لا يريد أن يبني على هذه الكلمة فلسفة، ولا يدَّعي أنه يبشر بمذهبٍ جديد. إنه يسأل الوجود فلا يجيب، يُفتِّش في أرجائه عن «الوحدة» فلا يجدها، يبحث الفلسفات فلا يقابله جوابٌ مقنع. الخلق إذن صامت، لا يعبأ به، وجُدران المحال تحيط به من كل جانب. هذا الشقاق المستمر بين الإنسان الذي يُحاول أن يفهم وبين الوجود الصامت الذي لا يبالي به؛ التكرار اليومي البليد، المجرد من كل خلق أو إبداع؛ احساسنا بالغربة في عالمٍ كثيف كل ما فيه يُنكرنا ويُعادينا ولا يعبأ بنا، يقيننا بأننا سنموت وأن المغامرة الإنسانية لا جَدْوى من ورائها، كل ذلك يكشف لنا عن عاطفة المحال. والوفاء لهذه الحقيقة الوحيدة التي يعرفها — إن صح أن نستخدم هذه الكلمة، إذ المعرفة مستحيلةٌ لديه — يدعوه إلى أن يتشبَّث بها ويُحافظ عليها. إن سيزيف الحديث يرفُض العَزاء ولا يخدَع نفسه بالآمال.

ولكن كيف نُوفِّق بين هذه الحقيقة التي تقول لنا إن الحياة لا معنى لها وبين حق الإنسان، بل واجبه أن يكون سعيدًا؟ أليست النتيجة المنطقية المحتومة هي أن نترك هذا العالم الذي لا معنى له ونتخلَّص منه بالانتحار؟

لو كان المُحال قد نتج عن تفكيرٍ فلسفي مجرد لكان الانتحار نتيجته المنطقية بلا نزاع. غير أن التحليل سيُثبت لنا العكس تمامًا. إن المحال لا معنى له إلا بمقاومة الإنسان له ورفضه إياه، والانتحار هو الرضا والقبول؛ فالمنتحر يقول في نفسه: هذا العالم ينبغي

أن يكون له معنًى. ولقد دلَّتني التجربة على أنه بحالته الراهنة مجرد عن كل معنًى؛ ولذلك فأنا أتركه بعد أن خاب أملي فيه.

وليس الانتحار بالجسد إلا نوعًا واحدًا من أنواع الانتحار؛ فهناك الانتحار الفلسفي الذي يُقدِم عليه الفلاسفة. ولتوضيح هذا النوع من الانتحار يقوم كامي بتحليلٍ موجز لفلسفة كير كجورد وشيستوف وهسرل وياسبرز وهيدجر، كما يتناول في عَرْضه للمُحال في الفن كافكا ودوستويفيسكي بالتحليل. إنهم جميعًا يقفزون القفزة التي حرَّمها على نفسه إنسانُ المحال، كل ألوان الخداع لها اسمٌ واحد هو «الأمل». وهؤلاء الفلاسفة يتركون أرضنا الغريبة المحبوبة الفانية ويلجئون إلى شيء سامٍ أو متعالٍ هو الهروب بعينه مهما اختلفَت أسماؤه. والهروب من المُحال خيانة للأرض، للبحر، للنور، لشرف الإنسان وأمانته، وللحُب الذي قد يكون الحقيقة الأُولى في هذا الوجود.

أساء كثيرٌ من النقاد فهم هذا الكتاب عند ظهوره (١٩٤٢م) حتى جعل بعضهم من كامي نبيًّا يبشر باليأس والمحال! والحق أن نعمة الكتاب والعاطفة الملتهبة التي تسوده، وإيمانه بجدارة الإنسان وحقه في السعادة، إنما تُؤذِن جميعًا بأنه لم يكن إلا خطوةً أولى على طريقٍ طويل، وأن المحال كان يحمل منذ بدايته الضرورةَ التي تدعو إلى تجاوُزه والتغلُّب عليه. قال كامي مرة في عام ١٩٥١م: لو سلَّم المرء بأنه ما من شيء ذو معنى، فلا بد من الانتهاء إلى استحالة العالم. ولكن هل صحيح أنْ لا معنى هناك؟ إنني لم أرَ أبدًا أن من الممكن البقاء على هذا الوضع، وعندما كتبتُ أسطورة سيزيف «كنتُ أُفكِّر حينئذٍ في محاوَلَتي عن التمرُّد التي كتبتُها فيما بعدُ والتي حاولتُ أن أعرض فيها، بعد وصف جوانبَ متفرقةٍ من عاطفة المحال، لنواحٍ مختلفة من الإنسان المتمرد» (عنوان الكتاب الكبير الذي ظهر في أكتوبر سنة ١٩٥١م).

المحال إذن نقطةُ بداية ولا يمكن أن يكون هدفًا. إنه فرضٌ كما يقول الفلاسفة، نوع من الشك المنهجي الذي نعرفه عند ديكارت، بل إن «أسطورة سيزيف» يمكن أن تُعد «مقالًا في المنهج» كُتب للقرن العشرين. يقول كامي: «عندما حلَّلتُ عاطفة المحال في «أسطورة سيزيف» كنتُ أبحث عن منهج لا عن مذهب. لقد كنتُ أمارس الشك المنهجي، وكنتُ أُفتِّش في هذه «اللوحة البيضاء» التي يشرع الإنسان على أساسها في البناء.»

قلتُ إن الإنسان في المحال يُفكِّر تفكيرًا آخر. إنه، كسلفه سيزيف، يُقاوِمه ويتحدَّاه، لكنه يُحافظ عليه ولا يُفرِّط فيه. إن صمت الوجود وغُربته يزيدانه إخلاصًا للحياة، وحبًّا للأرض، وارتباطًا بالبشر.

دون جوان والممثل ينحدران من سُلالة سيزيف، هما نموذجان للإنسان المحال في الزمن الحديث. إنهما يعانيان تجربة الحياة كأعمقِ ما تكون، وفي كل تجربة يذوقان طعم الفناء، ويُتوِّج رأسَهما مجدٌ يعرفان أنه زوال. فارس العشق الذي لا يشبع ينتقل من حسناء إلى حسناء، إنه وفيٌّ لكل جميلة، وغادر مع الجميع، يجيد الاعتراف بحبه بعد كل قُبلة، وإن كان يعلم أن الحب شيءٌ عقيم. دون جوان قد خلع رداءه الرومانتيكي اليائس النادم القديم، إنه الآن مغامر قاسٍ، بارد الشعور، إنه يبحث عن «الكم» لا عن «الكيف» فقد أدرك أن الحب العظيم كلمةٌ غبية جوفاء، أن يُحرز في كل يوم نصرًا، أن يضُم كل يوم صدرًا جديدًا، ويعصِر شفتَين لم يذُقهما من قبلُ، ويضيف إلى زاده القديم خطرًا جديدًا، تلك هي مأساة دون جوان الذي نفَض الحزن المُمل، وطلَّق الندَم الخائب، وعاش من يوم إلى يوم، وهي كذلك مأساة كل المنتصرين!

الممثل على خشبة المسرح صاحبه، مملكته هي الفناء، وعالمه الوهم، وأرضه بضعة أشبار يتحرك عليها كل يوم ثلاثَ ساعات. في كل ليلة يلبس شخصيةً جديدة، ويحيا حياةً أخرى، ويقوم بدورٍ عظيم أو حقير، ويعرف أنه في النهاية لا بد أن يموت، وفي كل ليلة يهديه هتاف الجماهير مجدًا جديدًا، يعرف أنه مجدٌ ضائع وعقيم.

كذلك الإنسان في المحال، الأخلاق عنده هي أخلاق التجربة والحياة لأجل الحياة ودائمًا المزيد، وذلك ما يُسمِّيه كامي بأخلاق الكم.

إن دون جوان والممثل كلاهما صورةٌ حديثة من سيزيف السعيد.

«الوباء» هي قصة هذه المدينة الأفريقية البائسة «وهران» التي يفترسها الطاعون قُرابةَ عام. في هذه الرواية الطويلة تتجلَّى حقيقة الوجود الإنساني بوصفه وجودًا مع الآخرين. هنالك يعرف سكان وهران ومشاهد الموت تتوالى أمام أعينهم، ما هو معنى التضامن؛ فالأيدي تتشابك، والقلوب تفيض بالحب والرقة، وتعرف طعم الفراق عن وجه الحبيب، لكنها تصبر على هذا الفراق وتُثبِت أن وفاء الإنسان أقوى من خوفه من الموت، الإنسان ينضم إلى أخيه الإنسان، ليقهرا المصير، أبواب المدينة مُوصَدة، لا نجاة. إن الدكتور ريو الذي يروي لنا تاريخ هذه المدينة البائسة هو صورة سيزيف الحديثة، إنه يحتجُّ على الخلق، ويعرف أن الوجود لا معنى له، لكنه لا يخطب ولا يعظ ولا يدَّعي فلسفة عميقة؛ إنه يُحارب الوجود كما هو عليه، ويعتقد أنه بذلك يسير على الطريق الموصل إلى الحقيقة. لقد عوَّد نفسه على كل شيء يجري في هذا العالم، شيءٌ واحد لم يستطيع احتماله؛ أن يرى

الناس والأطفال يموتون أمام عينَيه. لقد عرف أن السماء صامتةٌ فلم يحاول أن يرفع عينه إليها، إنه — كسلفه سيزيف الصابر العنيد — يُواجِه الوباء في رجولة وإصرار وتواضُع، ولا يطمح لشيءٍ آخر أكثر من أن يباشر مِهنتَه في أمانة، ويشفي الجسد المعذَّب من مرضه. ليس ريو بطلًا ولا قديسًا، بل إن هاتَين الكلمتَين لا معنى لهما لديه، وإذا كان الوباء قد علَّمه شيئًا فهو أن في الإنسان مما يحمل على الإعجاب به أكثرَ بكثيرٍ مما يدعو إلى الاحتقار له.

تعلَّم الناس في وهران أن يعيشوا في جحيم الحاضر، وأن ينسَوا حُلمًا خادعًا اسمه المستقبل. تعلَّموا أن يخفضوا عيونهم ليُثبِّتوها على جراحهم، وأن يكتشفوا في صراعهم مع الوباء حقيقة الجسد الذي يتعذَّب، ويحلُم، ويشتهي، ويتنفس، ويعرف — وحده — ما هو العذاب الفظيع.

اختلف الناس في أمر الوباء.

هل هو «التجريد» حين يتجسد في صورة «الدولة» أو «الحكم» أو «المذهب» أو «الطغيان» فهو ملكٌ خانق رهيب؟ هل هو الاحتلال النازي يجثُم على صدر فرنسا أربع سنواتٍ طويلة، أم هو الاحتلال المذهبي والفكري يستعبِد الناس ويسلبهم حرية نطق هذه الكلمة: لا؟ أم هو «روتين» الوظيفة والموظفين حين يُقيِّد الحياة بالملل، ويغلُّ الوجود باللوائح والقوانين، ويصُبُّ الميلاد والموت في نصوص وقواعد وكوبونات؟ أم هو عقابٌ تُنزله السماء على بني الإنسان حتى يُكفِّروا عن خطيئتهم وتعود الخراف الضالة إلى حظيرة السماء كما يقول القسيس بانيلو؟ أم هو الحياة نفسها ولا شيء سواها، كما يقول هذا العجوز المريض بذات الرئة الذي يقضي بقية أيامه في الفراش، يُحصيها على حبَّات البازلاء التي يُفرِغ منها قِدرًا بعد أخرى في جوفه، ويؤكِّد أن الوباء لن يصيبه لأنه يعرف كيف يعيش؟! أم هو هذه الشرور جميعًا في آنٍ واحد، وكل كارثة تحلُّ بشعبٍ آمنٍ متمتعٍ بوجدان نائمٍ كسول؟

تختلفُ آراء الناس كما قلتُ في أمر الوباء، وحسنًا يفعلون، فالتفسير من عمل الناقد، والفكرة الخصبة وحدَها هي عَملُ الفنان.

إن الوباء — برغمِ ما فيه من موت وتناقُض وقلَق، ورغم أنه هو المُحال بعينه — قد كشَف عن أنبل ما في الإنسان؛ الطيبة التي تُطِل من عينَي الأم العجوز، الصبر الصامت في قلب ريو، البراءة في نفس كوتار، الرقة والحنان في قلوب العشاق والمحبِّين. الأمانة، الرجولة، الصفاء، الصبر، الصمت، السعادة؛ تلك بعضُ كلماتٍ تتردَّد كثيرًا في قاموس كامي، وتجلو بجوهرها النقي كارثة الوباء المشترك.

كانت «كاليجولا» هي أولى مسرحياته التي كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، في هذه السن التي «يشُكُّ الإنسانُ فيها في كل شيء إلا في نفسه.» وكاليجولا طاغية يكتشف بعد موت حبيبته أو شقيقته دروزيلا، أن العالم لا معنى له وأنه قد أُسيء خلقه. إنه يُعبِّر عن ذلك في هذه الحقيقة البسيطة: الناس يموتون وهم غيرُ سعداء. لقد استمد منه معرفته بالمُحال، فراح «ينظمه» ويُذيقُه ضحاياه العديدين بكل ما في يده من بأس وسلطان. إن كاليجولا يبحث عن المحال، عن القمر، أو السعادة، أو الخلود، عن شيء ربما يكون خاليًا من المعنى، ولكنه ليس من هذا العالم. ومع كل ضحيةٍ تسقط مُضرَّجةً في دمائها، يغوص كاليجولا شيئًا فشيئًا في هُوَّة من العدمية المطلقة. إنه لا يعرف أن الحرية المطلقة لا تُؤدِّي إلا إلى الجريمة المطلقة. لقد قلب القِيَم جميعًا رأسًا على عقِب ليُمارس هذه الحرية المجنونة؛ كاليجولا يجلس فوق قمةٍ وحيدةٍ من الكبرياء واليأس والاحتقار للبشر يُطِل من عينَيه. إنه ينكر الصداقة والحب، والخير والشر، والمجتمع الإنساني بأكمله، وهو يسير في هذا المنطق العدَمي إلى أقصى نتائجه، ولا يدري أنه إذ يُحطِّم كل شيء لا بد أن يُحطِّم نفسه في النهاية. إن كاليجولا قد أنكر الآلهة كما أنكر الإنسان؛ تلك هي غلطتُه الرهيبة التي جعلَتْه يكتُب مأساته بدمه. كان قبل أن تَصرعَه طعناتُ أعدائه يتأمَّل نفسه في المرآة — لعله كان يطلب هناك المُحال الذي لم يجده في أي مكانٍ من العالم — وها هي ضحكتُه القاسية تُجلجل وهو يُحطِّم المرآة ويصيح: إلى التاريخ يا كاليجولا! إلى التاريخ! ثم وهو ينتفض في دمائه ويصرخ: ما زلت أعيش.[١]

«العادلون»[٢] (١٩٤٩م) مسرحية يُعالِج فيها كامي مشكلة الإرهاب، والعدالة وتحرير الإنسان. إن أبطالها شهداءُ ديانة لا تعترف بشيء ما خلا السعادة، هم أعضاءٌ في منظمةٍ ثورية تُدبِّر اغتيال الدوق العظيم في روسيا، وترى في ذلك العمل بداية تحرير ملايين العبيد والفلاحين. إن كامي هنا — وفي كتابه الكبير «المتمرد» — يُسيء الظن بالأيديولوجيات جميعًا، ويعُدُّها نظامًا فكريًّا يستحل دماء الملايين باسم الثورة والحرية والعدالة، ويُضحِّي

[١] هناك ترجمةٌ عربية ممتازة لمسرحية كاليجولا أعدها منذ سنواتٍ طويلة — إن لم تخُنِّي الذاكرة — الأستاذ رمسيس يونان.

[٢] نُشِرت ترجمةٌ عربية ممتازة لـ«عادلين» في مجلة «الآداب البيروتية» منذ أكثر من عامَين. وقد خصَّها ألبير كامي بمقدمةٍ طويلة. ويؤسفني، لغيبتي عن الوطن، ألا أستطيع ذكر اسم المترجم الفاضل. ولعل المسرحية قد ظهرت في سلسلة الكتب التي تتولَّى نشرها دار «الآداب».

بحياة الإنسان «الحاضر» في سبيل مستقبلٍ بعيد غامض يلفُّه ضباب التصوف والوهم، والشخصية الوحيدة التي تؤمن بالفكرة والمثال إيمانًا أعمى لا تكاد تتمتَّع بشيء من عاطفة الكاتب ولا القارئ. إن ستيبان ليس من العادلين لأنه لا يعترف بالحد الذي ينبغي ألا تتَعدَّاه الثورة. إن اخوته الباقين يستنكرون أن يقتل الأطفال، وأن يكون الإرهاب وسيلتهم لتحقيق هدفهم الإنساني النبيل. كاليايف (كم يُذكِّرنا بإيفان كرامازوف وعذابه) يصرخُ في وجه ستيبان قائلًا: «... أما أنا فأُحب هؤلاء الذين يعيشون على نفس الأرض التي أعيش عليها، وهم الذين أخُصُّهم بتحيتي، من أجلهم أُكافِح، وفي سبيلهم أرضى الموت. لن تُحدِّثَني نفسي أن ألطم وجوه إخوتي من أجل دولةٍ نائية لست على يقين من وجودها. لن أُضيف إلى الظلم القائم ظلمًا جديدًا من أجل عدالةٍ ميتة!» إن الشاعر الرقيق المتمرد كاليايف يكاد يَستدِرُّ دموعنا؛ إنه يُحب الحياة، ويُغنِّي ويضحك كالأطفال، ويموت شوقًا إلى حنانِ امرأة، ويشعُر أن السعادة حرامٌ عليه ما بقي على الأرض إنسانٌ واحد مظلوم، وأن الحرية سجن ما دام هناك إنسانٌ واحد منطوٍ في زاوية سجنٍ صغير مجهول. تقول له دورا (الفصل الثالث):

دمٌ كثير، عنفٌ وبطش، إن الذين يُحبون العدل من قلوبهم ليس لهم حق في الحب، إنهم يقفون مرفوعي القامة مثلي، رءوسهم شامخة وعيونهم جامدة النظرات. ماذا عسى أن يصنع الحُب بهذه القلوب المتكبرة؟ الحب يَحني الرقاب في هوادة يا يانك أما نحن فرقابنا مُتصلِّبة.

كاليايف: ولكننا نحب شعبنا.

دورا: نحن نحبه، لا شك، حُبنا له شامل ولكنه حُبٌّ شقي غير واقعي. إننا نعيش بعيدًا عنه، في حُجراتٍ مغلقة علينا، في عالم من نسج أفكارنا. والشعب، هل هو أيضًا يحبنا؟ هل يعلم أننا نحبه؟ الشعب الصامت، هذا الصمت ...

كاليايف: ولكن هذا هو جَوْهر الحب؛ أن نُعطي كل ما عندنا؛ أن نُضحِّي بكل شيء دون انتظارِ جزاء.

دورا: ربما، هذا هو الحب المطلَق، النقي، الفرحة الوحيدة. الواقع أن هذا الحب يلتهب في كياني، في بعض الأحيان أسأل نفسي إن كان الحب شيئًا آخر غير هذا (...) آه يا يانك! لو كان في قُدرة الإنسان، ولو ساعةً واحدة، أن ينسى البؤس الرهيب في هذا العالم، لكي يَنطلِق أخيرًا على هواه، ساعة واحدة من الأنانية، هل تستطيع أن تَتصوَّر هذا!

كاليايف: نعم يا دورا، هذا ما يُسمَّى بالحنان.

دورا: أنت تعرف كل شيء يا حبيبي، حقًّا إن هذا هو ما يُسمَّى بالحنان، ولكن هل تعرفه حقًّا؟ هل تُحب العدالة حُبًّا يفيض بالحنان؟ (كالياييف يسكت) هل تُحب شعبنا حُب الفداء والرقة، أم تُحبه حبًّا يشتعل بنار الانتقام والسخط؟ (كالياييف يبقى صامتًا) أرأيت؟ (تقترب منه. بصوتٍ خفيض) وأنا، هل تُحبني في حنان؟ (كالياييف يتطلَّع إليها.)

كالياييف: لن يُحبَّكِ أحد كما أُحبُّك.

دورا: أعرف، ولكن أليس من الأفضل أن تُحبني كما تحب كل الناس؟ (...).

كالياييف: اسكتي يا دورا.

دورا: لا، على الإنسان أن يترك قلبه يتكلم، مرةً واحدة. إنني أنتظر أن تُناديني أنا، دورا؛ أن تناديني بعيدًا بعيدًا عن هذا العالم الذي يصمه الظلم.

كالياييف (في خشونة)**:** اسكتي! إن قلبي لا يُحدِّثُني إلا عنك، أما اليوم (عندما يلقي القنبلة) فلا يصح أن أرتجف.

دورا وكالياييف لا يستطيعان أن يستسلما للحب والحنان؛ إنهما مشغولان بتدبير الثورة وتحرير شعبهما المستعبد، والاستسلام للحنان في نظرهما جريمة ما بقي على الأرض إنسانٌ واحد مظلوم. وبين هذين المستحيلَين؛ بين التضحية بالسعادة الشخصية وبين اغتيال الدوق الكبير لتحرير الأرض الروسية وبناء الدولة المثالية يُستشهَد أعضاء هذه المنظمة الفريدة. إن دورا تقول: الصيف يا يانك، هل تذكره؟ ولكن لا، هذا هو الشقاء الأبدي، نحن لسنا من هذا العالم، نحن عادلون، هناك دفءٌ لم يُخلق لنا آه! وا رحمتا للعادلين!

ويجيبها كالياييف: نعم، هذا هو حظنا، الحب مستحيل.

إن كالياييف المتمرد المثالي يعرف أن للتمرُّد حدودًا ينبغي أن يقف عندها. لقد امتنع عن إلقاء قنبلة في المرة الأولى حين رأى وجهَين صغيرَين بريئَين في عربة الدوق؛ إن خلاص العالم كله لا يبرر في رأيه عذابَ طفلٍ واحد. ويمُر يومان ويُلقي القنبلة ويقتل الدوق، ويعرف أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يُبرِّر جريمته ليس هو الفكرة التي لا يؤمن بها، بل الموت الذي يواجهه مبتسمًا كالأطفال «إننا نقتل لنبني عالمًا لا يُقتل فيه أحد. نحن نقبل أن نكون مجرمين لكي تمتلئ الأرض بعدنا بالأبرياء.»

كالياييف يموت مرتَين؛ مرة وهو يغتال الدوق، وأخرى وهو يعتلي خشبة المشنقة. إنه يُسدِّد أكثر مما هو مدينٌ به؛ كالياييف من الثوار النادرين الذين لم يخونوا مبادئ الثورة؛ إنه يرفض أن يستجدي الرحمة أو يطلب العفو. الموت هو الوحدة الأبدية اليائسة

التي تستطيع الآن أن تجمعه بدورا «ألا يمكن لأحد أن يتصور أن كائنَين زهِدَا في كل بهجة يربط بينهما الحب في العذاب دون أن يعرفا لهما موعدًا آخر غير العذاب؟ ألا يستطيع الإنسان أن يتصوَّر أن الحبل الواحد يمكنه أن يُوحِّد بين هذَين المخلوقَين؟»

هذا الحُب الرهيب هو الذي يدفَع دورا على إلقاء القنبلة الثانية، أملًا في الاتحاد مع كاليافييف فوق حبل المشنقة. الموت وحده هو الذي يستطيع أن يجمع بين الضَّدين؛ بين السعادة الشخصية التي ضحَّيا بها فداءً للآخرين، وبين الشر الذي أقدما عليه في الجريمة ليُمهِّدا الطريق للعدالة المقبلة!

أعضاء هذه المنظمة الفريدة مُتمردون مثاليون لم يعرف تاريخ التمرد لهم مثيلًا فيما بعدُ؛ إنهم يُعانون صراعًا ممزقًا وحيدًا، ويظلُّون أبرياء برغم كل الدماء التي أهرقوها. تمرُّدُهم النقي التعس لم يكن قد اتخذ بعدُ شكلَ دولةٍ ذات جيش وبوليس، ولا وضع لنفسه شعارات، ولا تَحجَّر في «أيديولوجيات» تُبرِّر القتال بالملايين. إنهم يُعيِّنون للفعل حدودًا، فهو خيرٌ وعدلٌ ما راعى الحد، وهو شرٌّ وظلمٌ إن تعدَّاه؛ الوفاء للحد والمقياس وفاءٌ للثورة، وتخطِّيه نكوصٌ عنها، وانهيار في هُوَّة من الفوضوية والعدَمية المطلقة. إن «دييجو» في مسرحية «الحصار» يصرخ كذلك قائلًا: لا! ليس هناك عدلٌ ولكن هناك حدود! إنها فلسفة الحد والاعتدال التي تُفسِّر لنا كثيرًا من أسرار كامي، وهي الفلسفة نفسها التي مجَّدَها اليونان من قبلُ، وعبَّروا عنها أجمل تعبير في أخلاق أرسطو وفي مآسيهم الخالدة.

كاليافييف ورفاقه وحيدون أمام أنفسهم، متضامنون أمام الموت؛ إن وجودهم كله يُحقِّق هذا الكوجيتو الذي يُعلِنه كامي في «الحصار» وفي «الإنسان المتمرد»: أنا أتمرد فنحن إذن موجودون. إن الفكر الذي أدَّى بكامي إلى المُحال كان يفترض كما قدَّمتُ أن ينتهي إلى التمرد في وجه هذا المُحال نفسه. وكما أدَّى فعل الشك المحض عند ديكارت إلى الفكر ومنه إلى إثبات الوجود، فإن التمرد ينتهي إلى الحقيقة الموضوعية التي تثبت وجود المجموع، وتدافع عن تضامن الإنسان مع أخيه الإنسان. يقول كامي في «المتمرد»: «إنني لا أستطيع أن أشُك في صيحتي، ولا بد لي على الأقل من الإيمان باحتجاجي.» كما أن «البينة الأُولى والوحيدة في صميم تجربة المُحال، هي التمرد.»

مأساة القرن العشرين، كما يراها كامي هي أن التمرد تحول إلى ثورة؛ فبعد أن قتل الإنسان الملك (في الثورة الفرنسية)، وبعد أن قتل الإله (في الثورتَين الفرنسية والروسية) وجد نفسه وحيدًا في هذا العالم؛ لم يعُد لشيء معنى في عينَيه، واندفَع اندفاع اليائس الوحيد إلى هوة العدم؛ مرةً في صورة الإرهاب الفردي والفوضوي، وأُخرى في صورة الإرهاب الذي

تُنظِّمه الدولة في صورته اللامعقولة لدى الفاشية، وفي صورته المعقولة أو شبه العلمية عند الشيوعية.

ولولا أن المجال أضيق من أن يتسع لتفصيل، ولولا أن كاتب هذه السطور لا يقصد أن يكتب بحثًا عن كامي، لعرضنا لهذه الصفحات النادرة التي تشهد بشجاعةٍ ووفاءٍ عزيزَين في عصرنا الحديث.[٣]

عنوان المقال وداع لألبير كامي. ولا يستطيع الإنسان في ساعة الوداع أن يؤجل دموعه حتى يستشير المراجع ويستشهد بالنصوص.

من لم يكن ثائرًا بطبيعته، ومن لم يذُق طعم الوحدة المُتكبِّرة، ولم يأكل خُبزه ممزوجًا بالدموع كما يقول جوته، فخيرٌ له أن يبقى في نومه السعيد المطمئن، ولا يفتح كتابًا لألبير كامي. سوف يُقابله في كل صفحة من صفحاته هذا النور الأفريقي الباهر، وسوف يجد الأسلوب الغنائي الممزوج بألوان الشعر وعطره وأنفاسه، صفحات من النثر الشاعري لم يكَد يعرف لها الأدب الأوروبي نظيرًا بعد نيتشه، سوف لا يجد أفكارًا مجردة، ولا فلسفة دكاترة، ولا وعظ مبشرين. سيجد هذا النور الباهر كما قلت، وسيجد الحب العميق المسئول للبشر، هذا الحب الذي لا يجعلنا نشعر بعاطفتنا نحو إخواننا في الإنسانية فحسب، بل يتطلب منا أن نتبعهم على الطريق المُوحِل، أن نُجرب معهم جراح الجسد وعذابه، أن نُواجه معهم المصير المشترك، أن نتعلَّم كيف نتمرد على الظلم ونثور على الجريمة، مصداقًا لهذا «الكوجيتو» الذي كأنه خُلق للقرن العشرين: «أنا أتمرد فنحن موجودون!»

إن أبطال كامي، وإن تكرَّرَت على ألسنتهم كلمة «الاحتقار» لا يعرفون في الحقيقة عنه شيئًا؛ إنهم يائسون مستوحدون، يبحثون عن المطلق والمحال، والطريق الذي يؤدي من اليأس إلى الاحتقار ليس قصيرًا إلى هذه الدرجة؛ إنه مرصوف بالوحدة، والمرارة، والعذاب، والكبرياء. إن كاليجولا، والطاغية في مسرحية «الحصار» مهما أمعنَّا في القتل فهما أقرب إلى الضحايا منهما إلى الجلَّادِين؛ إنهما يغوصان في عتمة العدَم شيئًا فشيئًا، مهما حاولا أن يجعلا منه دولة ونظامًا، أو يُشرِّعا له اللوائح والقوانين.

الفنان لا يحتقر، لكنه يحاول أن يفهم. وإذا كان كامي قد احتقر أحدًا في حياته فلم يحتقر غير الجلادين؛ لقد وقف دائمًا في جانب الضحايا والمغلوبين. وما أبشعَ العار الذي

[٣] يستطيع القارئ أن يرجع إلى كتابي عن ألبير كامي، دار المعارف، ١٩٦٤م، الذي ظهر بعد نشر هذا المقال بأربعة أعوام ليجد فيه تفصيلاتٍ أوفى.

يُلطِّخ كاتبًا يقف — عن وعيٍ أَوْ غفلة — في صف الجريمة، ويشُد على يد الجلَّادين، حكامًا كانوا أو محكومين.

إن أعمال كامي تنبُع من إنسانيةٍ بسيطةٍ صادقة، هي دفاع جريء عن الطبيعة الإنسانية، وعن حق البشر في السعادة. إن الشاعر ورجل الأخلاق يتحدان في شخصيته أجمل اتحاد، وكلمات مثل الجمال، والحب، والشرف، والتواضع، والأمانة، والصبر والعدل، والكرامة تصبح لديه قيمًا حية لا طبولًا جوفاء يرددها في الغالب من لا يؤمنون بها. إنها تنبع من أزمة دفينة في نفس معذبة مشحونة بالتناقض. وشخصياته تعاني مأساة الإنسان الذي يتمرَّد في وجه عالمٍ أخرس، ويثور على سماء تلوذ بالصمت. لقد بقي كامي في حياته ابنًا وفيًّا للأرض، يُغنِّي للبحر، ويفرح بالشمس، ويُمجِّد النور؛ إنه يشهد ببراءة الإنسان وكبريائه، ويُعبِّر عن عذاب الإنسان المتمرد الذي «يرفض حتى الموت أن يحب هذه الخليقة التي يُعذَّب فيها الأطفال.»

ما أغرب هذا النور الذي يتوهج في كتاباته، ويوشك أن يُعشي أبصارنا في كل صفحة من صفحاته! إنه النور الأفريقي الساطع الشجاع. ربما كان في كلمة «النور» وحدها سر كامي، ولو أنه كان ذلك النور الممل المتوهِّج إلى الأبد لما أثار اهتمامنا، ولكنه نورٌ يشتبك في صراعٍ دائم مع عتمة الموت وظلمة العدم (كأنما كان على النور الشاب الذي يُلهِم أبناء البحر المتوسط مثل كامي أن يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية المُعذبة العميقة! هكذا تكوَّن هذا الفكر المضيء المظلم في آنٍ واحد! لقد اجتمع فيه وضوح ديكارت وسخرية فولتير وشك مونتني مع عذاب دستويفسكي وكبرياء نيتشه وعمق هيدجر وياسبرز. ولا عجب إذن أن تكون التجربة التراجيدية، هي أهم ما يميزه ويرفعه فوق قمةٍ وحيدة متكبرة لا صلة بينها وبين الفلسفات الوجودية التي حُشِر فيها ظلمًا).

إنه النور الذي يُقرِّبه من الروح اليونانية، ويُعلِّمه كيف يبتهج بابتسامة البحر التي خلَّدها إسخيلوس. يقول في باكورة أعماله «أعراس»: «وقوفًا في مهب النسيم، تحت الشمس التي تُدفئ جانبًا من وجوهنا، نتطلع إلى النور وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس، إلى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة.»

وهو النور الذي يُلهِب فيه الإحساس بالسعادة، والاعتزاز بالحياة: «كلما بحثت في نفسي عن أهم ما فيها، وجدت الإحساس بالسعادة. إنني أشعر شعورًا عارمًا بالكائنات ولست أجد عندي أدنى شعورٍ بالاحتقار للجنس البشري. إنني أعتقد أن الإنسان يمكنه أن يشعُر بالفخر لأنه يُعاصر عددًا من الناس في هذا الزمان، أحَسَّ نحوهم بالاحترام

والإعجاب ... هناك في مركز أعمالي شمسٌ لا تُقهر. يبدو لي أن هذا كله ليس من شأنه أن يكون فكرًا حزينًا.»[٤]

وهو النور الذي حدَّد طريقه في كفاحه مع قوى الشر والطغيان: «في أحلك ظلمات العدَمية التي تحيطُ بنا حاولتُ دائمًا أن أبحث عن الطريق المؤدي إلى التغلُّب عليها لا عن فضيلة أو نبلٍ نادر، بل عن وفاءٍ غريزي للنور الذي وُلِدتُ فيه ومنه تعلَّم الناس منذ آلاف السنين أن يُرحِّبوا بالحياة حتى في ساعة الألم والعذاب.»

يُقال إن آخر كلمة نطق بها جوته العجوز وهو على فراش الموت كانت «مزيدًا من النور!» وليست محبة النور أمرًا سهلًا ولا هينًا. إن الجبناء والخائفين — وهم الذين نسميهم خطأ بالمتشائمين — هم وحدهم الذين يُمجِّدون الظلام ويُغنُّون للعدم.

إن إخلاص كامي للنور الجزائري يُهيب بنا أن نذكر هذا الإنسان العظيم، وخير ما نخدم به ذكراه أن نُترجم أعماله ونجعلها في متناول أبنائنا. وإن العرب الذين يدافعون عن جزءٍ عزيز من بلادهم، ويضربون المثل الحي على التمرُّد في وجه الظلم والغباء السياسي، هم أَوْلى الناس بالوفاء لهذا الكاتب الذي وقف إلى جانبهم، وأيَّد جهادهم، ولم يَنسَ وطنه الجزائر في أعظم ساعات مجده وهو يتلقَّى جائزة نوبل للآداب.

لم يحاول كامي أن يكون فيلسوفًا ولم يدَّعِ أنه يحمل مذهبًا جديدًا إلى الناس. إن الإنسان يدرك في نهاية حياته، كما يقول، أنه أنفق سنينَ عديدة من عمره ليبحث عن حقيقةٍ واحدة، وإن الحقيقة الواحدة — حين تكون واضحةً بينة — لتكفي لهداية وجوده كله. وإذا كان كامي قد وجد شيئًا بذل له حياته فهو هذه الحقيقة الباهرة النور.

[٤] في حديث له مع جريدة «الأخبار الأدبية» بتاريخ ١٠ من مايو سنة ١٩٥١م.

قبل أن يفوت الأوان

نظرات في روايات ألبير كامي

لم يستطع أن ينكر النور الذي وُلِدَ فيه، ولكنه لم يستطع كذلك أن يهرب من تبِعات العصر التي واجهَتْه، ولا من البؤس الذي جرَّبه وعاش فيه. وقبل أن يُطبِق المُحال[1] دائرتَه عليه، ويجد التعبير عنه في رواياته وفي محاولَته الفلسفية الأُولى «أسطورة سيزيف»، كان طرفا الصراع قد تعانقا على مسرح وجوده؛ الإنسان الفاني والفنَّان الذي يعلو على الزمان، الحاضر والأبد، الألم والجمال، البؤس والنور. وسادت هذه الحقيقة المزدوجة كتاباتِه كلها، فتجاوزَت اللحظة العابرة مع الأبدية، شمس الجزائر الباهرة وظلمة أوروبا المعتِمة، إحساسه بالمُحال يتسرب إليه من تجربة الموت، من لامبالاة الطبيعة، من ظلم الإنسان وطغيانه، مع تمرُّده الثائر على هذا المُحال، وتأكيده لتضامُن الإنسان مع أخيه الإنسان، ودفاعه عن «هذا الشيء الذي لا يملكه الإنسان» ولا يستطيع أحد أن يسلبه منه؛ لأنه هو سر عظمته ونُبله وخلوده. وعندما ظَهرَت روايته الأولى «الغريب» وألقى بطلها «مرسو» سؤاله الحائر «لماذا؟» كما يُلقَى الحجر في بركةٍ آسنة، كانت فرنسا صريعةً بين فكَّي التنين النازي، وكان الناس يُحاولون أن ينفضوا عنهم عار الهزيمة ويتوقون إلى سماع صوتٍ

[1] المحال L'Absurde كلمة نُفضِّلها على كلمة العبث التي شاعت في هذه الأيام، ولا نرى أنها تُعبِّر تعبيرًا صحيحًا عن الاصطلاح الإفرنجي كما يفهمه كامي.

ينبه وجدانهم النائم، ويغسل عنهم أوحال الماضي، ويُعيدهم بشرًا عرايا يتعلمون من جديد كيف يقفون أمام الشمس.

ولكن من هو «مرسو»؟ هو موظفٌ صغير في إحدى الشركات في مدينة الجزائر، فقير ووحيد، بعيد كل البعد عن أن يكون بطلًا بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة، تأتيه ذات صباحٍ برقيةٌ تُنبئه بأن أمه ماتت في ملجأ للعجائز، ويطلب إجازة يومَين ليحضر الجنازة، يعود بعدهما إلى عاداته ومعارفه وكأن شيئًا لم يكن، إلى سيلست وماسون، وإلى سلمانو العجوز وعشيقته ماريا كردونا، الفتاة التي كانت تعمل معه في نفس المكتب، ويذهب معها في نفس اليوم إلى السينما، ويُعاوِد حياته المألوفة، الخالية من كل أثرٍ للحياة، المُتدثِّرة في أكفان الملل وعدم المبالاة، ثم يتعرف على رجل لا صنعة له اسمه رايموند سنتس، كان هذا قد تنازع مع أعرابي، ويسير مرسو مع صاحبه على شاطئ البحر، والشمس من فوقهما عينٌ متوهجة، مملة، وقاتلة. ويتشاجر الطرفان ويُعير رايموند صاحبه مسدَّسه، وينصرفان ثم يعود مرسو وحده إلى الشاطئ، ويجد الأعرابي مُكوَّمًا أمامه في ظل صخرة، فيُصوِّب إليه مسدسه ويرديه قتيلًا. هل قتله لفح الشمس الخانق أو الإصبع التي ضغطَت على الزنادة؟ إن مرسو لا يعرف ولا يهمه أن يعرف: «كانت القصة بالنسبة إليَّ قد انتهت.» وكانت الشمس «تلمع كسيفٍ من النور في معدن المحيط الفائر.»

هذه القصة، التي تخلو في الواقع من كل قصة، يمكن أن نعتبرها مع مسرحيتَي كاليجولا وسوء تفاهم تعبيرًا حادًّا عن الإحساس بالمُحال، ومرحلة انتقال إلى «المتمرد». إن مرسو الذي يقول عنه كامي في مذكراته الخاصة: «مرسو عندي إنسانٌ مسكين عارٍ، يُحب الشمس التي لا تترك وراءها ظلًّا.» يُعبِّر في شكلٍ روائي عن الحساسية بالمُحال التي عبَّر عنها كتاب «أسطورة سيزيف» في شكلٍ تصوري عقلي، وهي بهذه المثابة أيضًا نتاج فكرٍ متمرد، إذا عرفنا أن المُحال والتمرُّد كلاهما طرف في وحدة صراعٍ ديالكتيكي متشابك. إنها تكشف لنا كيف يُعبِّر الكاتب الحديث عن ظواهر الواقع المحسوس في صورٍ محسوسة، بدلًا من التعبير عنها في تأملاتٍ عقلية منطقية. مرسو يهمه الواقع الحاضر فحسب، باعتباره مجموعة من اللحظات المنفصلة العابرة؛ إنه إذ يهب نفسه للواقع الحي الخالص الذي يحياه حياةً تلقائية مباشرة إنما يحكم على نفسه بالحياة في صحراء تجرَّدَت عن كل معنًى. وحين لا يكون هناك معنًى ولا غاية، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعةٍ متنوعة من الصور التي لا يربط بينها رابط، ونغوص في بحرٍ من الألوان والرؤى والإحساسات؛ كل شيء هنا وإن كان تافهًا يصبح فجأة ذا أهمية. إننا نعيش مع مرسو في عالم الظاهرات

البحتة التي علَّمنا الفيلسوف هسرل كيف نُجرِّبها ونتذوَّقها ونُحسُّها، بغير أن نلجأ إلى تفسيرات أو شروحٍ علمية أو غير علمية.

عندما يتحدث مرسو عن نفسه نجده يذكُرها كما لو كانت ضميرًا ثالثًا، إنها لم تعد «أنا» بل «هو»؛ كل جملةٍ تقف بمفردها، لا تربطها بالجملة التالية لها رابطةٌ علِّية أو رابطةٌ معنًى؛ إنها تصبح مجرد إشارة أو إيماءة، مجموعة من المدركات الحسية وُضِعَت إلى جانب بعضها البعض كيفما اتفَق، لا نعثر فيها على معنًى عام أو صورةٍ كلية؛ كل جملة تفصلها عن الجملة التي تليها هُوةٌ من الصمت والسكون والعدم.

إن الجزء الأول من القصة الذي ينتهي بالحكم على مرسو بالموت لا يدلنا على أنه قد شعَر بالمُحال شعورًا واضحًا. القارئ وحده هو الذي يشعر بالمُحال يتسلل إليه وهو يرى هذا الإنسان الذي لا يُبالي بشيء في الطبيعة ولا في المجتمع، فيتملَّكه الإحساس ببراءته وتعاسته وصدقه. إنه يشعر بأنه ضحية من كل ناحية، ضحية المجتمع الذي نُولَد فيه فنجده يزدحم بالقيم والمواضعات الجاهزة، وضحية الطبيعة التي تدور دورتها لا تُفسِّر شيئًا من نفسها ولا تُبالي بأن نحاول نحن من جانبنا تفسير شيءٍ من أسرارها، لا تبالي إن عشنا أو متنا، شَقِينا أو سَعِدنا، فهمنا أو غَمُضَ علينا كل شيء. إن القارئ كما قلتُ يشعر بهذا الإحساس ببراءة مرسو ووحدته وانفراده، وإن كان لا يستطيع ولا يريد أن يضع نفسه في مكانه. الشعور عند مرسو في هذا الجزء من الرواية يشبه نوعًا من الانتباه يتجه إلى كل شيء ولا يقف عند أي شيء، مثله مثل جهاز تصوير يتجه في كل مرة إلى صورةٍ أخرى، ويلتقط منظرًا آخر. هذه الصور التي يلتقطها مرسو ويُسجِّلها تشبه الصور على فيلمٍ سينمائي، كل صورة منها منعزلة بذاتها، تَتابَع تتابعًا لا غاية له ولا معنى فيه. ولعل الإحساس المباشر الذي يُسيطِر علينا عند قراءة هذه الرواية هو الإحساس بالعزلة، عزلتنا نحن، وعزلة مرسو، وعزلة كل صورة وكل شيءٍ يحدثنا عنه.

مرسو هو الغريب الذي يعيش بين غرباء، مستسلمًا لمعطيات التجربة، واهبًا نفسه لقدَر اللحظة المباشرة. إنه ملقًى في وسط مجتمعٍ غريب عليه، يتكلم لغة ويستخدم تصوراتٍ لا يفهمها ولا يعنيه أن يُحاول فهمها. وهو غريب بالنسبة لنا أيضًا، نحن الذين نتابع مصيره من خلال حكايته؛ إن مفهوماتنا لا تنطبق عليه، ومعاييرنا وقيمنا التي تعوَّدنا عليها لا تعني بالنسبة إليه شيئًا، فلا غرابة إذن في أن نُحس بغربته عنا وعن كل شيء أَلِفْناه، وكأنه طفلٌ كبير بريء أُلقي به في عالمنا بلا ذنبٍ جناه، وسيلقى عقابه البشع على ذنبٍ ربما كان من صنعنا نحن. إنه باختصارٍ إنسان لم «يتعود» على شيءٍ مما اعتَدْناه،

بل خرج بنفسه عن كل العادات، وجعل ينظر في نفسه وفيما حوله نظرةً قاسية كأنه يفتح عينَيه على الوجود لأول مرة.

إن مرسو بريء بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنًى، قمة براءته هي في نفس الوقت قمة ذنبه، وذنبه أنه عاش إلى الآن معيشةَ مَن لا يبالي بأي شيء، حتى إذا انطلقَت الرصاصة التي قتل بها الأعرابي تفتَّحَت عليه العيون، وأشارت إليه الأصابع بالاتهام. إن جريمة القتل التي دفعَتْه إليها المصادفة هي بالنسبة لمدَّعي الاتهام نتيجةٌ لا بداية؛ نتيجة جرائمَ متتاليةٍ أذنب فيها في حق المجتمع وأزعج بها قيمه التي يُسلِّم بها مغمض العينَين؛ جريمته هذه تُفسِّر موقف عدم الاكتراث الذي عاش فيه حتى اليوم، وإذا بكل حدثٍ في حياته يصبح ذنبًا يحاسب عليه؛ السيجارة التي دخَّنَها أمام جثمان أمه في ملجأ العجزة، الدموع التي لم يذرفها وهو يسير في جنازتها ويقف مع المُعزِّين على قبرها، الفيلم الذي رآه مع صديقته بعد دفن أمه بقليل؛ كل هذه ذنوب، ومرسو إذن مذنبٌ قديم، ولكن ذنبه الأكبر أنه لم يؤمن بأن هناك ذنبًا، وأنه بقي حتى الآن متشبِّثًا بموقفِ مَن لا يبالي بتقاليد المجتمع ونظمه وعاداته. إنه الآن في نظر وكيل النيابة وفي نظر القاضي «وحش» و«عدو للمسيح». هذا الاصطدام بكل القيم الاجتماعية التي تتمثل في القاضي ووكيل النيابة والمحلَّفين وقسيس السجن وكل القيم التي نُسمِّيها بالعدالة والحب والوفاء والواجب (والتي يدور الحديث عنها في أثناء محاكمته فيستمع إليها وكأنهم يحاكمون إنسانًا آخر)؛ أقول إن الاصطدام بكل هذه القيم يُشعِره بالمُحال شعورًا واضحًا. ويزوره قسيس السجن في زنزانته، ويدور بينهما حديث بل صراع يؤدي إلى أن يستيقظ في مرسو هذا الشعور بالمُحال الذي ظل كامنًا حتى الآن؛ فبينما هو يتشبَّث باللحظة العابرة الفانية ويجد كل سعادته في الاستمتاع بها واستنفاد كنوزها (وكأن لسان حاله يقول لها مع جوته على لسان فاوست: تريَّثي قليلًا فما أجملك!) نجد القسيس يَعِده بسعادةٍ أخرى في عالمٍ آخر. إنه يحاول أن يبُث فيه الإيمان بالمستقبل، بينما هو لا يعرف غير الحاضر؛ إنه، بلغة كامي، يُحرِّضُه على أن يقفز «القفزة» التي حرَّمها على نفسه الإنسانُ الذي يشعر بالمُحال، ويُخلِص له، ويجد واجب حياته في أن يصمُد أمامه وجهًا لوجه (وهي القفزة التي قام بها فلاسفةٌ وجوديون وغير وجوديين وأدباءُ تعرَّض كامي للحديث عنهم في أسطورة سيزيف). إن كل ما يؤمن به القسيس لا يُساوي عند مرسو «شعرة واحدة في رأس امرأة»؛ إنه يتمرَّد عليه الآن ويمسك بخناقه ويطرده من زنزانته، لا باسم قيمة من القيم أو عقيدة من العقائد، بل باسم هذه السعادة الأرضية الخالصة، هذه اللحظة العزيزة الغادرة، ولكن ما هي هذه السعادة التي

يُعبِّر عنها الآن ويؤكِّد أنه يتمتع بها؟ أليست هي التعاسة بعينها، أليست هي سعادة من تَجرَّد عن كل شيء وتَخلَّى عن كل قيمة ورَضِيَ من حياته كلها أن يمضي بلا عودة؟ «شعَرتُ أنني كنتُ سعيدًا وأنني ما زلتُ كذلك.»

إن مرسو ما زال وحيدًا غريبًا؛ إحساسه بوجود الآخرين لا يستيقظ في نفسه إلا وهو في طريقه إلى المقصلة، هناك يتذكر أمه التي اتهموه بأنه لم يُحبَّها، كما يُفكِّر في الناس الذين يريد الآن أن يموت بينهم، لا بل يُسلِّم لهم رأسه راضيًا، بلا مرارة ولا ندم. إنه لا يجد أُمنيةً يتمناها إلا أن يرى كثيرًا من الناس ازدحموا ليتفرجوا عليه وهو في طريقه إلى المقصلة، لا لشيء إلا لكي يستقبلوه بصرخاتهم الحاقدة: «لكي يتم كل شيء، ولكيلا أحس بثقل الوحدة عليَّ، ما زلت في حاجةٍ إلى أن أتمنى شيئًا واحدًا: أن أرى في يوم إعدامي كثيرًا من المتفرجين يستقبلونني بصرخات الحقد.» إن مرسو يستطيع اليوم أن يواجه الموت ويثبت بصره في عينَيه؛ لقد تحرر من الشر، ولمح خيط الأمل يتدحرج إليه من بين ظلمات اليأس، وأسلَم نفسه للسلام و«اللامبالاة الرقيقة لهذا العالم».

أما عن رواية «الوباء» الشهيرة فهي تمثل مرحلةً أخرى من مراحل الشعور بالمُحال، كما تُعبِّر عن الانتقال إلى المرحلة التالية له ونقصد بها التمرُّد. إن الطبيب الدكتور «ريو» هو بطل هذه الرواية وهو في نفس الوقت مؤرخها وراويها. تستيقظ مدينة «وهران» ذات يوم فإذا بوباء الطاعون قد هجم عليها؛ إنه يستشري فيها يومًا بعد يوم، دون أن يلقى مقاومةً تُذكر، لا بل يشتد حتى يصبح نظامًا للشر محكمًا دقيقًا، رهيبًا في أحكامه ودقته؛ الموت والعذاب، والفرقة والقلق، الوحدة والحياة على الذكرى تصبح قدَرًا يُصَب على هذه المدينة البائسة وسكانها البؤساء. إنه قدَر يبني الشر ويُنظِّمه، ويهدم الخير ويحطمه؛ الحرية والأمل والحب هي أُولى صرعاه. إن الوباء ينتشر فيغزو مدينة كان لا بد أن تستسلم له؛ لقد فقدَت كل شعورٍ بالواقع وكل إحساسٍ بالخير أو بالشر. فقدَت الوعي بكل ما يجعل الإنسان إنسانًا، فهي لهذا تتخبط تحت سكين الوباء كالحيوان الهائل الجريح. إن الوباء ينتشر مملًّا «كالتجريد الذي يفضح نفسه بعلامات السلب والنفي.»

نخطئ إن نحن نظرنا إلى الوباء كما لو كان شرًّا أصاب المدينة وسكانَها من خارجها، إنه النتيجة المنطقية المحتومة لتلك القيم السلبية التي عاشت فيها المدينة مدى حياتها الخالية من كل شعور حتى بحقوق الإنسانية وواجباتها. إنه الجزاء العادل الذي تنالُه مدينةٌ عاشت في شبه سباتٍ وجداني وإنساني، فإذا بها تدفَع الثمن الغالي من جُثث أبنائها

وعذابهم ودموعهم لكي تعرف من جديد قيمة الإنسان وما يربطه بأخيه الإنسان من روابط الحب والمصير.

إن الوباء في نظر الدكتور «ريو» وصديقه «تارو» موقف لا مخرج منه ولا انتهاء له حتى ولو قُضي على الوباء. إنهما يريان واجبهما في مواجهته بشعورٍ واضح مصمم؛ إن مثله مثل صخرة المُحال بالنسبة لسيزيف، فهو عودٌ على بدء لا ينقطع ولا يجدي. ومع أن الإنسان يقف في نهاية الأمر عاجزًا أمامه، ومع أن ميكروبه لا يختفي ولا يموت أبدًا، فإن ريو وصديقه يكافحانه بكلِّ ما يملكان من قوة؛ ريو بإمكانياته كطبيب يدفعه إحساسه بالواجب وأمانته في حق المدينة أن يُضحِّي بزوجته المريضة التي ستموت في إحدى دور الاستشفاء بسويسرا، وتارو بكل ما يملك من إنسانيةٍ صادقة وكراهية للموت وللوباء، هذا الجلَّاد الكبير؛ كلاهما إذن تدفعه الأمانة وحدها إلى مواصلة الكفاح ضد الوباء: «إن الطريقة الوحيدة لكفاح الوباء هي الأمانة.» إن ريو يرفض حتى الموت «أن يحب الخليقة التي يتعذَّب فيها الأطفال.» وتارو يُصمِّم على أن يرفض كل شيء «يقتل أو يُبرِّر القتل من قريب أو بعيد، لأسبابٍ طيبة أو شريرة.» إنهما يتشبَّثان بعمر اللحظة العابرة، ويُحسَّان طعم الأرض و«حقائق الجسد»، ويعرفان لون الوجه والملامح، ويرفضان أن يُضيعا كنوز هذا العالم الفانية من أجل فكرةٍ موهومة تتدثَّر في ضباب مستقبلٍ بعيد: «لقد شبعتُ من أناس يموتون من أجل فكرة. لم يعُد يهمني الآن إلا أن أحيا على ما أحب، وأموت مما أحب.» إنهما يواجهان المُحال الذي يظهر في صورة الوباء ويرفُضان في إصرارٍ أن يحنيا له رءوسهما «فإن على الإنسان أن يكافح بهذه الوسيلة أو تلك وألا يركع على ركبتَيه.» إنهما يواجهانه ويرفُضان العدمية المطلَقة التي تعيش فيها شخصيةٌ مثل «كوتار»، كما يرفضان كل رجاء في العناية السماوية أو في عالمٍ آخر غير هذا العالم، كما يفعل الأب «بانيلو» الذي يُحمِّل الناس ذنب الوباء في مواعظه البليغة وينصحهم بالتوجُّه بالدعاء إلى السماء لتُخلِّصهم من الكارثة: «يا أخوتي، إنكم أشقياء، يا أخوتي، لقد استَحققتُم هذا الشقاء ... هذا العالم قد طالما احتمل الشر، وهذا العالم قد طالما وَثِق في رحمة الإله.»

ريو وتارو يعيشان مثل سيزيف في تناقُضٍ باطني، في تمزُّق مستمر هو طابع الحياة نفسها عند كامي، ولكنهما يختلفان عن سيزيف كما يختلفان عن مرسو اختلافًا جوهريًّا؛ إنهما لا يتعذبان عذابًا فرديًّا وإنما عذابهما للآخرين، العذاب الفردي قد أصبح الآن عذابًا جمعيًّا، يؤكد تضامُن الإنسان مع أخيه الإنسان، كما يُعبِّر عن اشتراك البشر جميعًا في طبيعةٍ إنسانية واحدة: «عندئذ لم تعُد هناك أقدارٌ فردية، بل لم تَبقَ إلا تجربةٌ واحدةٌ

مشتركة، هي تجربة الوباء وتجربة المشاعر التي يحس بها الجميع.» إن فكرة الآخرين — باعتبارها جزءًا لا يتجزأ في بناء الوجدان الواضح المتمرِّد على المُحال — قد بَرزَت الآن لأول مرة تحت تأثير العذاب المشترك في ظل مصيرٍ مشترك. إن الراوي — الدكتور ريو — لم يعُد يقول «أنا»، بل أصبح يؤكِّد الإحساس بالجماعة وبالمصير المشترك بكلمة «نحن»؛ هي جماعةٌ من الضحايا والمقهورين، يؤلِّف بينها الكفاح المشترك في وجه مصيرٍ ظالمٍ مشترك.

رواية «الوباء» ومسرحية «الحصار» تُمثِّلان الانتقال من «الأنا» إلى «النحن»، من الفردية إلى التضامن، من التمرد الفردي الصامت الأخرس في وجه المحال إلى التمرد الحق الذي يعرف حدوده ويثور من أجل احترام هذه الحدود كما يثور من أجل الاعتراف بطبيعة إنسانية مشتركة. وبهذه الرواية يتم الانتقال من أفق فردي محدود عبرت عنه «أسطورة سيزيف» إلى أفقٍ إنساني رحيب عبَّر عنه «المتمرد»، من مشكلة الانتحار بوصفها مشكلةَ مصيرٍ فردي إلى مشكلة القتل بالجملة التي لجأت إليها الثورات الغربية الحديثة من الثورة الفرنسية إلى الثورة الماركسية، فانحرفَت بذلك عن منبع التمرد النقي البريء، كما حادت عن الحد والمقياس اللذَين يلتزم بهما كل مُتمردٍ حق. هناك كان الشعار «كل شيء أو لا شيء» — شعار العدميِّين في كل زمان ومكان — وهنا محاولةٌ مخلصة لتأكيد حد ينتهي عنده امتهان الإنسان وتُحترم عنده إنسانيته وطبيعته. إنه انتقالٌ من مرحلةٍ فردية مغرقة في الفردية إلى أخرى جماعيةٍ يكتشف الفرد فيها قيمته وإنسانيته في كفاحه من أجل الجماعة. إنه انتقال من شعار: إنني لا أبالي بشيء ولا بأحد لأن الموت يتهددني ولا أملك له دفعًا، ولأن الطبيعة والوجود لا يكترثان بي، ولأن القيم المتوارثة في المجتمع والدين والفلسفة لا تُقدِّم لي تفسيرًا مقنعًا، إلى شعار: إن موت الآخرين هو موتٌ لي، وقتلهم هو قتل لطبيعتي الإنسانية وإهدارٌ لها، وتمردِي على ظلمٍ يلحقهم هو إثبات لوجودي، فشعاري من الآن فصاعدًا هو «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون.»

الوباء مجهول لا اسم له ولا ملامح، وكم حيَّر الناقدين تفسيره!

هنالك التفسير الميتافيزيقي، والاجتماعي، والسياسي؛ فقد يكون الوباء هو الاحتلال الألماني لفرنسا إبان الحرب العالمية الأخيرة، وقد يكون هو عالم معسكرات الاعتقال في الحرب الأخيرة، وفي أماكنَ كثيرةٍ من العالم في الغرب والشرق حتى اليوم، وقد يكون هو الخطر الذي يُهدِّد الإنسان والرعب الذي ينام ويصحو فيه من القنبلة الذرية والهيدروجينية، وحرب الميكروبات والصواريخ، وقد يكون رمزًا لسيادة الآلة على الإنسان أو

للبيروقراطية المملة القاتلة لروح الخلق والإبداع فيه، وقد يكون رمزًا لعصر الأيديولوجيات وعصر تأليه الفرد أو تأليه الدولة، عصر التنين على اختلاف صوره وأشكاله، الذي يُضحَّى فيه باللحظة الحاضرة ذات الطعم والملامح في سبيل مستقبلٍ غامضٍ بعيد لا وجه له ولا ملامح، وقد يكون رمزًا للظلم في صوره المتعددة، يقبض على خناق الإنسان فيسلبه حريته ويمسخُ إنسانيته. ومع ذلك فقد يمتد معنى الوباء فيشمل الوجود الإنساني بوجهٍ عام، كما يقول كامي نفسه في إحدى مذكراته، ولكن المهم عندنا الآن أن هذه الرواية الميتافيزيقية في صميمها كان يمكن أن يكون عنوانها هو «القدر الإنساني»؛ ذلك أن أحداثها يمكن أن تدور في أي مكان من العالم، وأن مشهدها قد يكون هو «الواقع» أو «العالم» نفسه، كما أن أبطالها ليسوا رجالًا ونساء وأطفالًا في مدينة وهران الجزائرية فحسب بل يمكن أن يكونوا أي رجال أو نساء أو أطفال بين بحر الشمال وبحر الصين. أما الوباء فليس هو هذا المرض الفتَّاك الذي نُسمِّيه بالطاعون، بقَدْر ما هو الشر المطلَق الذي يُطبِق على وجود الإنسان، وقد يكون تعبيرًا عن الموقف الإنساني على إجماله، عما فيه من استحالةٍ وسخفٍ وتناقُض وعن واجب الإنسان في التمرد الدائم عليه على الرغم من معرفته سلفًا بعدم جدوى هذا التمرد. قد يكون الوباء واحدًا من هذه التفسيرات وقد يحتملها جميعًا بغير تمييز، والمهم هو أن العمل الفني الخصب يدع للقارئ مجال تفسيره كما يشاء.

كان حديثنا حتى الآن عن الانتقال من قصة الغريب إلى رواية الوباء، من «الأنا» إلى «النحن»، من الحوار الداخلي الصامت المغلق على نفسه (المونولوج) إلى الحوار (الديالوج) الذي يعبُر فيه الإنسان إلى أخيه الإنسان على جسرٍ من التضحية والإيثار والتمرد المشترك ضد الظلم المشترك. والحقيقة أن هذا الانتقال من الفردية إلى الروح الجمعية لا يعني أن الفرد، وإن عاش في الجماعة وأكَّد انتماءه إليها، قد تخلَّى عن وحدته أو قَبِل التنازُل عنها؛ فما زال هذا السؤال يُلِح على كامي كما يُلحُّ على كل إنسانٍ أمين: هل أعيش وحيدًا أو أعيش متضامنًا مع الآخرين؟

هذا الصراع بين المونولوج والديالوج يظهر في أجلى صُوره في رواية كامي الأخيرة أو قل درته الفريدة ونعني بها «السقطة». إن بطلها جان بابنست كليمانس صورةٌ للفرد الذي يعيشُ أسيرَ فرديته، الرواية كلها اعترافٌ نادمٌ مُر على هذه الحياة المغلقة؛ كان كليمانس محاميًا ناجحًا في باريس، مرموقًا من المجتمع والنساء، فإذا به يرى زيف حياته وزيف نفسه ويلجأ إلى الحياة الوحيدة في أمستردام، وينفي نفسه في إحدى حاناتها، ولا يكُف هناك عن نعي الإنسانية إلى نفسها. إن القصة نفسها حديثٌ ذاتي (مونولوج) متصل،

يتحدَّث فيه هذا المدَّعي المتهِم لنفسه ولكل واحدٍ منا إلى شريكٍ له غير منظور، لا يقول كلمةً واحدة طول الرواية كلها. إن تعاسة الناس في نظره تكمُن في أنهم لا يقدرون أن يدخلوا في حديثٍ مشترك فيما بينهم، ولا أن يعيشوا في حوارٍ بكل ما يُميِّزه من حرية وتفاهم، ومن محبة وتعاطف؛ إنهم يتحدثون حقًّا مع بعضهم، ولكن أحاديثهم تمضي عبثًا، ولا تُحدِث لقاءً حقيقيًّا بينهم: «نحن لا نقول كما كان يحدث في الأزمنة السالفة المهذَّبة: هذا هو رأيي فما هي اعتراضاتك عليه؟ لقد تفتَّحَت الآن عيوننا؛ لقد استبدلنا الحوار بالأوامر.»

إن حديث كليمانس مع أحد زملائه في المهنة والوطن هو في الحقيقة حديثٌ مع ذاته الماضية واتهامٌ لها في الوقت نفسه؛ لقد كان محاميًا ناجحًا مرموقًا، راضيًا عن نفسه وعن العالم، مغتبطًا بفضائله الزائفة، سعيدًا بتمثيل دور الإنسان الطيب الشاعر بواجبه. ظل يعيش هذه الحياة الراضية المنافقة، لا يعرف نفسه ولا يحاول أن يعرفها، حتى كانت تلك الليلة على مفترق الطريق؛ كان يَعْبُر على أحد جسور نَهرِ السين فإذا به يسمع صرخةً مكتومة لامرأةٍ شابة مجهولة، نحيلةٍ متشحة بالسواد، كان قد رآها منذُ قليلٍ مائلة بجسدها على سور الجسر، سمع استغاثةً فتوقَّف لحظة عن المسير، تردَّد، لم تواتِه الشجاعة الكافية لإنقاذها: «كنتُ قد قطعتُ حوالي الخمسين مترًا عندما سمعتُ صوتَ اصطدامِ جسمٍ بالماء، وعلى الرغم من المسافة التي تفصلني عنه فقد بدا لي في سكون الليل كأنه صوتٌ هائل مرتفع الضجيج، ظللتُ واقفًا ولم ألتفت ورائي، وسمعت في نفس الوقت صرخةً تتكرر عدة مرات، متجهةً مع تيار النهر المنحدر جنوبًا، ثم خَرسَت مرةً واحدة. أردتُ أن أتابع سيري، ولكنني لم أستطع أن أتحرك من مكاني، قلت لنفسي إن الأمر يحتاج إلى السرعة، وأحسستُ كأن ضعفًا لا سبيل إلى مقاومته قد تسلَّط على جسدي ... رحتُ أتنصَّت وأنا جامد في موضعي، ثم ابتعدتُ في خطواتٍ متردِّدة والمطر يتساقط عليَّ، ولم أخبر أحدًا.»

كانت سقطة هذه الشابة البائسة في السين هي سقطته في الخطيئة، استيقظ معها وجدانه وتفتَّحَت عيناه على واقعه؛ إن تلك الصرخة التي لم يسمعها أحدٌ سواه لم تزل تتردَّد في سمعه وتُؤرِّق نومه: «لقد نُوديتُ، ولكنني لم أستمع إلى النداء.» امتدت يدٌ مجهولة، في لحظةٍ عابرة، ذات ليلةٍ باردة معتمة، تستنجد به، ولكنه لم يمُدَّ يده إليها، لم يُنقِذ الغريقة ولا أنقذ نفسه معها. من ذلك اليوم وهو يُوجِّه الاتهام القاسي إلى نفسه وإلى البشر جميعًا؛ إنه يكتشف أنه لم يحب إلا نفسه؛ إنه يعرف الآن أنه لم يحب إنسانًا ولم يحبه إنسان: «إنني لم أتغير؛ ما زلتُ أُحب نفسي وأضع نفسي في خدمة الغير.» إنه لم يعُد يستطيع أن

يُحِب ولا أن يُحَب بل يحكُم على الناس ويُدينهم كما يحكُم على نفسه ويُدينها: «تحدثتَ يا سيدي عن يوم الحساب الأخير. أما أنا فقد عانيتُ أسوأ ما يمكن أن يُعانيه الإنسان، وذلك هو حكم الناس.» ولكنه لا يكتفي بأن يتهم نفسه، ويُواجهها بالجريمة التي لم يعرف عنها أحدٌ شيئًا؛ فينبغي على الآخرين أيضًا أن يَرَوه ويُدينوه: «ولكن من الذي كانت لديه الجرأة ليحكم عليَّ في عالم بغير قضاة، عالم ليس فيه بريء؟» وهكذا يستيقظ كليمانس فيجد نفسه في عالمٍ كلُّ من فيه متهمون، أو متهمون يسيرون صفوفًا ترتعش تحت نظرةٍ قاسيةٍ يُسلِّطها عليهم قضاةُ محاكم التفتيش؛ عالمٍ بلا رحمة ولا عناية، سقَط السقطة التي لا قيام له منها. وحين يعجز الإنسان عن أن يجد من يقول عنه إنه بريء، يصبح جميع الناس في عينَيه مذنبين.

لقد أصبح كليمانس قاضيَ نفسِه ومُتهمَها، يُوجِّه اتهامه إليها وإلى الناس وإلينا معهم. إنه الآن بعد أن أغلَق مكتبه في باريس يُريد أن يُكفِّر عن ذنوبه فيعيش في حي الملَّاحين في أمستردام في حانةٍ متسخةٍ تزدحم بالضجيج والدخان ورائحة الخمر الرخيص، مثل نبيٍّ حائر يُنادي فيضيع صدَى صوته في صحراءَ مِن الضباب والحجارة والأنانية؛ إنه يتهم الناس وهو ينظر في مرآته، واتهامه لهم ولنفسه هو محاولتُه اليائسة الأخيرة لكي يَفلِت من سجنِ ذاته ويتصل بالآخرين. نحن إذن نعيش في صحراءِ الحوار الذاتي، ولا نستطيع أن نفُك عنا إسار الأنا المغلقة على نفسِها. إن اعترافه الذي يمتلئ بالمرارة والشك والسخرية واليأس الذي لا رجاء فيه يجعله يُصمِّم على أن يبدأ حياةً جديدة، أن ينسى نفسه ولو مرةً واحدة من أجل إنسانٍ آخر. إنه الآن يرى الصورة المضادة له تنعكس في إنسان «كان صديقه يعيش في السجن وكان هو ينام في كل ليلةٍ على الأرض الرطبة العارية لكيلا يُمتِّع نفسه بشيءٍ حُرم منه صديقه.» ثم يسأل مُحدِّثه قائلًا: «مَن، مَن منا يا سيدي العزيز على استعدادٍ اليوم لكي ينام على الأرض من أجلنا؟!»

إن كليمانس (كما يدل اسمه اللاتيني) لن يستريح أبدًا ولن يكُفَّ عن النداء. إن الصرخة اليائسة المكتومة ستظل تتردَّد في سَمْعه (إذ كيف يَهرُبُ مِن ضميره مَن ألحق الشر بغيره؟) وسيظل يُردِّد هذه الشكوى المعذَّبة الضائعة: «أيتها الفتاة! ألقي بنفسكِ مرةً أخرى في الماء، لكي يتسنَّى لي مرةً ثانية أن أُنقذَكِ وأُنقذَ نفسي معك.»

ولكن الفرصة قد فاتَتْه.

فلنَدعُ السماءَ ألا تفوتنا هذه الفرصة، وأن نُسارِع فنمُدَّ أيدينا إلى الغريق في اللحظة المناسبة، حتى نستطيع أن نُنقِذَه ونُنقِذَ أنفسنا معه، قبل أن يفوت الأوان.

نداء للدب الأكبر

إنجبورج باخمان

إنجبورج باخمان:

- وُلِدَت في كلاجنفورت في النمسا في عام ١٩٢٦م.
- درسَت القانون والفلسفة من عام ١٩٤٥م إلى عام ١٩٥٠م في جامعات إنزبروك وجراتس وفيِنَّا.
- حصلَت في عام ١٩٥٠م على الدكتوراه برسالة عن النقد الموجَّه إلى فلسفة الوجود عند هيدجر.
- قرأَت بعض أشعارها أمام جماعة الـ ٤٧ في أحد اجتماعاتها في عام ١٩٥٢م.
- وفي عام ١٩٥٣م ظهر أول دواوينها الشعرية وهو الزمن المؤجَّل.
  وفازت من أجله بجائزة هذه الجماعة.
- عاشت بين عامَي ١٩٥٣م و١٩٥٧م في إيطاليا وبخاصة في نابولي وروما، حيث تعيش الآن ككاتبةٍ حرة.
- أُذيعت أُولى مسرحياتها الإذاعية «الجنادب» في عام ١٩٥٤م وقامت في العام التالي برحلةٍ إلى الولايات المتحدة الأمريكية بناءً على دعوةٍ تلقَّتْها من جامعة هارفارد.
- ظهر ديوانها الثاني: «نداء الدب الأكبر» في عام ١٩٥٧م وأُذيعت مسرحيتها الإذاعية الثانية «إله مانهاتن الطيب» في عام ١٩٥٨م وقد تلقَّت عليها جائزة جمعية عُمْيان الحرب.

- وفي العام الدراسي ١٩٥٩–١٩٦٠م قامت بإلقاء بعض المحاضرات تحت عنوان الأدب «كيتوبيا» وذلك كأستاذة للكرسي الذي أنشأَتْه جامعة فرانكفورت للشعر والفن واعتادت أن تدعو إليه مشاهير الأدباء والشعراء والمفكرين ليُحاضروا الطلبة عن تجاربهم الذاتية في الأدب.
- وفي عام ١٩٦١ ظَهرَت مجموعتُها القصصية الأولى «العام الثلاثون» ونالت عليها جائزة النقاد في برلين.

كانت القصائد القليلة التي قرأَتْها أمام جماعة السبعة والأربعين (وهي جماعة من أدباء الشباب الْتَفوا بعد انتهاء الحرب حول الكاتبَين الكبيرَين هانز فرنر رشتر وهينريش بل ليُنشئوا أدبًا جديدًا يعيد للألمان كرامتهم وإنسانيتهم، بعيدًا عن صراع السياسة والمذاهب في الشرق والغرب)، كافيةً لكي يعترف الجميع بمولد أعظمِ موهبةٍ في الشعر الألماني الحديث.

اطمأنَّت قلوبهم إلى أن الشعر لا يزال بخير، وأن أنبلَ ما في تراثهم يتصل الآن على لسان هذه الشاعرة النحيلة، ذات الوجه الطيب، والعيون الخجولة الوديعة. لم يشُكَّ أحدٌ في أن هذا الذي يسمعُه شعر؛ هذه النغمة، هذا البعد، هذه المغامرة، هذا الحزن النقي الجسور، لم يشُكَّ أحدٌ في أن هذا كله يأتي منها وحدها. وحين طَبعَت هذه القصائد الشحيحة في ديوانٍ صغير، تبعَتْه مسرحيتان إذاعيتان (الجنادب، إله مانهاتن الطيب) ومجموعةٌ ضئيلة من القصص القصيرة، كانت الجوائز الأدبية قد انهالت عليها من كل ناحية، والشباب الحائر الحسَّاس قد وجد فيها ضالَّته، والدارسون قد عكَفوا على الكتابة عنها، والمختارات الشعرية لا تكاد تخلو من قصائدها.

ومع ذلك كانت قصائد «إنجبورج باخمان» من الحياء بحيث تتوارى عن ضجيجِ ما يُسمَّى بأدب الطليعة، ومن الكبرياء بحيث لا تسمح لأحد من نقاد الصحف المتعجِّلين أن يقيم حولها مظاهرة. إن أحزانها لا تصرُخ، وعاطفتها لا تستدرُّ الدموع، وسخطَها لا يعرف «المودَّة»، وفرحها وأحلامها لا تُجرب ولا تدَّعي.

لقد علَّمَتها دراستها الطويلة للوضعيِّين المنطقيِّين من مدرسة فيِنَّا كيف تلتزم الدقة في اختيار اللفظ وصَوْغ العبارة، وكيف تحفَظ نفسها من عواصف الانفعال، وأتاحت لها الفلسفة — وقد أعدَّت رسالتها عن النقد الموجه لهيدجر — هذه النغمة التي يُحس معها القارئ لشِعرِها كأنه يُطل على قمة زمانٍ سحيق كان يعيش فيه كوكبنا الأرضي، أو كأنه يرى الوجه الأبدي على صفحة الأُفق ويسأله إلى أين يتجه بموكب التاريخ، ويُحاسبه عما فعله بالزمن الذي أعطاه له مهلةً على هذه الأرض «يمكن أن تُسترد».

فإذا عرفنا إلى ذلك أنها بدأَت حياتها بالتأليف الموسيقي، استطعنا أن نضع شِعْرها داخل هذه المملكة الساحرة التي لم يغادرها أبدًا، واستطعنا أن نُحس بهذا اللحن الغريب الذي تتداخل فيه أصوات اليأس والأمل، والطيبة والقسوة، والرقَّة والنشاز، والفكرة الفلسفية العسيرة مع النداء المباشر للعاطفة؛ لحن غريب كما قلتُ، يعزف أشجى الأنغام عن أفظع الكوارث!

لقد بدأ الأدب فكان غناء، وكان ملحمة ودراما. أما الشعر فلم ينفصل أبدًا عن الموسيقى؛ فهي روحه وحقيقته. وإذا كانت الموسيقى هي وطن الشعر، فإن شعر «باخمان» وطنُه تلك الموسيقى «اللانغمية» التي يُسمُّونها بالموسيقى ذات الأنغام الاثنتَى عشرة، والتي عاصرَتْها الشاعرة وشَهِدت مولدها على يد أمثال «شونبرج» و«ألان برج» و«فيبر»، كما أَلَّفَت بعض قصائدها ليلحنها الموسيقيُّ الشابَّ «هانز فرنرهنسه» للأوبرا والباليه. في هذا الإطار الموسيقي يُوشِك البيت أن يتفتَّت إلى مجموعةٍ من الإشارات والإيماءات والرموز، لولا أن يجمعَها نفَسٌ شاعري يفيض بالحنان ويصدُر عن تأمُّلٍ كَونيٍّ عميق.

وتُصبِح الرؤيا المتشائمة هالةً من النور، والرعب الذي يتهدَّد الإنسان نغمًا تستسيغه الأذن، والكارثة التي تزدحم بالأنقاض والمتناقضات لحنًا لانتصار الإرادة الخيِّرة.

إنها في قصيدتها التي جعلَتْها عنوانًا لمجموعتها الشعرية الأولى «المُهْلة» أو «الزمن المؤجَّل» تتحدث عن الزمان الكوني كما لو كان مبلغًا من المال اقترضه بنو الإنسان وعليهم أن يُسدِّدوه ذات يوم؛ ذلك أن الأيام العسيرة تنتظرهم حين يظهر الزمن المؤجَّل بنفسه على الأُفق كأنما يُنذرهم بأن يُراجعوا حياتهم ويتدبَّروا معنى تاريخهم:

ستأتي أيامٌ أشد.
المهلة التي يمكن أن تسترد،
ستُرى على الأفق.
بعد قليلٍ سيكون عليكَ أن تربط الحذاء
وتطارد الكلاب إلى الساحات؛
لأن أحشاء الأسماك
أصبحت باردة في الريح.
وهنا يشتعل نورُ أزهار الزينة.
وتترك نظرتُك أثَرها على الضباب.
المهلة التي يمكن أن تُسترد

سوف تُرى على الأفق.

* * *

هناك تسقُط الحبيبة منكَ في الرمال،
تَصعَد حول شعرها الرفيف،
تقطَع عليها الكلام،
تأمرها بالصمت،
تجدها فانية
مطيعةً في لحظة الوداع
بعد كل عناق.

* * *

لا تتلفَّت حولك.
اربط حذاءك.
طارد الكلاب.
ألقِ بالأسماك في البحر.
اسحَق أزهار الزينة!

* * *

سوف تأتي أيامٌ أشد.

لن تجد عندها تلك الأنغام الحزينة المستهلكة التي طالما ردَّدَها شعراءُ ما بعد الحرب حتى أصبحَت بدعةً للتظاهر بالتجديد ولونًا من الزيف والتمثيل. إن أشعارها خَشِنة النبرة، جسورة ومفاجئة، خالية من الأماني التي يُزيِّنُها الوهم، ومع ذلك فوراءَ قسوتها تعبيرٌ عن استعدادٍ قوي نبيل لمواجهة القدَر:

أفضل شيء، أن تكون متعبًا
وتسقط في المساء.
خيرُ ما تفعل، في الصباح، مع أول شعاع
هو أن تصحو
وتقف أمام السماء التي لا تتزحزح،
ولا تهتَم بالمياه التي لا سبيل للسير عليها

وتُرسي السفينة على الأمواج،
متجهًا صوب شاطئ الشمس
الذي يعود أبدًا.

إن لديها الشجاعة الكافية للحديث عن ظواهر الزمن المعاصر حديثًا نافذًا مباشرًا، على نَحوٍ لم يسمَعْه أحدٌ منذ أن سكَت صوت «برخت» قبل عَشْر سنوات:

الحرب لن تُعلَن بعد اليوم،
بل ستستمر.
الفظاعة
صارت تحدُث كل يوم.
البطل يبتعد عن المعارك.
الضعيف يدخل في مناطق النار.
البذلة اليومية هي الصبر.
الجائزة هي نجمة الأمل البائسة
على القلب.
سوف تُوهب
حين لا يعود يحدث شيء،
حين تخرس نار الطبول،
حين يصبح العدو غير مرئي
ويُغطِّي السماءَ
ظلُّ التسلُّح الأبدي.

ومع ذلك فهي حين تكشف عن تجربتها بالرعب والفظاعة تعرف تمام المعرفة أن الشجاعة لا تنفع والقلق لا يُجدي أمام القدَر الفاجع؛ ولذلك فهي لا تُنكِر رعب العصر بل تُغيِّره إلى الحد الذي تُتَّهَم معه بالتفاؤل حين تقول في قصيدةٍ من أجمل قصائدها «إلى الشمس»:

ليس تحت الشمس ما هو أجملُ
من أن نكون تحت الشمس.

إنها تُلجِم الانفعال الصارخ، وتستغني عن الصيغ الموروثة، وتتخلَّص من الصور المُكرَّرة فيخفق في قلوبنا ما يشبه الإحساس بالراحة الصابرة التي ترفعُنا فوق النهاية المعتمة:

في حبال السكون تُعلَّق الأجراس،
وتدُقُّ للمنام،
نَمْ إذن، فهي تدُق للمنام.
في حبال السكون تخلُد الأجراس إلى الراحة،
قد يكون هو الموت،
تعال إذن، لا بد أن تستريح.

إن الذات الشاعرة دائمًا منقسمة على نفسها، غريبة لا وطن لها، لا تنفك مسافرة من شاطئ إلى شاطئ، فإن أقامت فعلى الحدود والأطراف، حيث لا ترى ولا تُجرِّب إلا الليل والبحر والنجوم. إنها تهرب من المألوف، سعيًا وراء الغريب المهجور، ولكنها مع ذلك تحرص دائمًا على أن ترى المعتاد بأعينٍ جديدة، وتُحقِّق التجانس بين العالم والكلمة، وتربط بين ماضي الأرض الحجَري السحيق وبين مستقبلها المخُوف المجهول، بين ذكريات الإنسان فيما قبل التاريخ وبين مغامراته الراهنة حول الأفلاك:

يا شقيقي الحبيب
متى نبني لنا مركبًا من الخشب
ونهبط عليه من السموات؟

إنها الصورة تنسجُها المُخيِّلة والعقل، وتُترجِم لغة الأشياء إلى لغة الإنسان، وتُخاطب المجرَّدات كأنها عياناتٌ مشهودة، وتنقُلنا من الأسماء التي نخلعُها على الأشياء إلى الحقائق الأُولى لهذه الأشياء:

منذُ أصبحَت الأسماء تُهدهِدُنا في الأشياء
ونحن نعطي العلامات، وإلينا تأتي العلامة
لم يعُد الثلج هو السفينة البيضاء
التي تهبط من أعلى فحسب

الثلج أيضًا سكينة،
سكينةٌ تهبِط علينا.

إن قصائدها تتحدَّث عن هذه العلامات التي تنزل من عالمٍ عُلويٍّ آخر لتنفُذ إلى عالمنا فتفتَح عيوننا وتضغط على صدورنا، كما تتحدَّث عن الأخطار التي لا تفتأ تُهدِّد البراءة الأصيلة للإنسان.

وإذا كان لكل شاعرٍ لغتُه الخاصة به، فأنت تعرف لغة هذه الشاعرة من كلمات كالليل والنجوم، والحيوانات التي لها نظراتُ النجوم الثابتة، وأعينُ النجوم، ومخالبُ النجوم.

وهي حين تنادي الدب الأكبر في القصيدة التي جعلَتْها عنوانًا لمجموعتها الشعرية الثانية، تستوحي ظاهرةً كونية شغلت الإنسان منذ بدأ ينظر في السماء بحثًا عن شيء يهديه إلى الطريق، في البحر وعلى اليابسة. لكن الدب الأكبر الذي يجثُم على الأُفق يصبح كذلك هو المُحذِّر والنذير، والصوت الذي يُحس به الإنسان إحساسًا غامضًا وإن كان لا يعرف ماذا يُريد منه حين يسأله عن كيانه ومعنى رحلتِه ومصيرِه:

أيها الدب الأكبر، تعال، أيها الليل الأشعث.
أيها الحيوان المُتدثِّر بفِراء السحاب، يا ذا العيون القديمة
عيون النجوم،
مُبرِقة خلال الدغل
تنفُذ كفَّاك المزوَّدتان بالمخالب،
مخالب النجوم،
يقظون نحن نرعى القطعان،
لكننا مغلولون بسحرك، ونُسيء الظن
بجنبَيك المتعبَين،
وبالأنياب الحادَّة، نصف العارية،
يا أيها الدب العجوز.

* * *

عالمكم: سدادة.
أنتم: القشور فيه.
أنا أدفعُه، أُدحرجه

من أشجار الصنوبر في البداية
إلى أشجار الصنوبر في النهاية
أتشمَّمه، أمتحن طَعمَه في فمي
وأُطبِق بالمخالب.

* * *

خافوا أو لا تخافوا!
عدُّوا في الكيس الرنان وأعطوا
للرجل الأعمى كلمةً طيبة،
حتى يُمسِك بالدب على جانب الطريق.
وأحسنوا تتبيل الخراف.
فقد يحدُث أن ينطلق هذا الدب من قيده
ولا يعود يُهدِّد
ويُطارِد كل السدادات التي تساقطَت
من أشجار الصنوبر
أشجار الصنوبر العظيمة، المجنحة
التي هوَت من الفِرْدَوس.

في البيت الأول من هذه القصيدة تستوحي الشاعرة صورةً فلكية هي صورة الدب الأكبر لتربط بينها وبين شبيهه الأرضي، دب الغابة. وتُحاول المُخيِّلة الشاعرة أن تبحث في صورة النجم السماوي عن شبيهه الأرضي، وتربط بين ظاهرتَين مختلفتَين اختلاف عالم السماء عن عالم الأرض، لتخلُق الإحساس بوجود الإنسان في عالمٍ مجدف بعيد عن رحمة السماء.

فشَوقُ الإنسان إلى القرب من هذا النجم الجبار يظهر في لغة القصيدة في صورة شيءٍ مألوف قريب هو دب الغابة، والنداء الموجه إلى الدب الأكبر يربطنا على الفور بصورة الدب الأرضي، ويُحقِّق عن طريق التسمية وحدها قوةُ الشبَه البصري بينهما.

وحين يصف البيت الأول الليلَ بأنه «أشعث» فإنما يقصد دُب الغابة، ولكنه لا يُقدِّم لنا صورته الواضحة، بل يكتفي بإحدى صفاته التي تتصل بجلده وشعره؛ فالدب هنا لا تكاد صورتُه تتبيَّن في ظلام الليل الذي يسود الغابة، ولا نكاد نُحس بأنه يتميز عنه إلا بأنه ليلٌ أشعث، ولكن الليل أيضًا يبدو أشعثَ حيث تسبَح السحب بين النجوم؛ فالسحب الناعمة

كالحيوانات ذات الفراء، وهي بأشكالها غير المنتظمة أو المحدَّدة، قريبة الشبه بجلد الدب، والدب الأكبر أيضًا يصفه البيت الثاني بأنه «الحيوان المُتدثِّر بفراء السحاب»، وتتداخل صورة النجم مع صورة الدب في الغابة فتخلُقان عن طريق الكلمة كائنًا خرافيًّا تُسمِّيه القصيدة بالدب الأكبر ينطبق عليه كل ما تقوله عن دب الغابة؛ فعيون هذا الدب تبدو قديمةً كعيون حيوانٍ منقرض، عُمره أكبرُ من عُمر الإنسان. لكن النجوم بدورها قديمة وعجوز، مُعلَّقة في السماء من أزمنةٍ سحيقة، تشهد بذلك عينا الدب السماوي الذي نراه، ونعرف أن جسده يتكون من السحب المشعثة، والبيت الذي تذكُر فيه القصيدة «عيون النجوم» تقابله في البيت السادس «مخالب النجوم»، وكلاهما يُكثِّف التجربة المزدوجة بالأرض والسماء، ويخلُق صورةً حسية لا نكاد نقف عندها حتى نتجاوزها إلى أعلى أو إلى أسفل، وتنفُذ كفَّا الدب بمخالبهما خلال الدغَل الكثيف، فنتخيَّل الدب في الغابة، ولكن الصورة تقول إنهما تتقدان وتبرقان فترتفعُ المُخيِّلة إلى النجوم التي تشُق دغل السحاب وهي تبرق، وكذلك الأمر في الدب النجمي، فهو أيضًا مُتعبٌ وعجوز، يبدو ذلك في الجنبَين المتعبَين كما يبدو في الأنياب الحادَّة التي تظهر للعين نصفَ عارية.

نداءٌ إلى الدب الأكبر، ولكن من الذي يُناديه؟ نحن الذين نُناديه، ولكن كيف نناديه ونحن نخافه؟ هل نشتاق إلى ما نخشاه ونفر منه؟ إن صورة النجم الهائل الذي يسطع في السماء منذ تعوَّد الإنسان أن يرفع عينَيه إليها قد لمست قلوبنا بسرها وغموضها؛ فالدب الأكبر مُتعَب وعجوز، ولكنه خطير وغضوب، مثله في ذلك مثل دب الغابة، والبشر الذين ينادونه يخافون إن هو نزل على الأرض أن تتبدَّد قطعانهم ويحترق متاعهم، ولكن هل صحيح أننا لا نزال نجهل مع ذلك لماذا ينادون عليه، أو لماذا يتمنَّون أن يهبط إليهم؟ إنهم على استعدادٍ لمقدمه، فهم ساهرون على القطيع وإن كان سِحْر الدب الأكبر يُقيِّدهم ويأْسِرهم. وهم يُحصون قطعهم الفضيلة القليلة ليتصدَّقوا على الرجل الأعمى الذي يسحبه على جانب الطريق، وإن كانوا في رهبة من أسنانه العارية وجنبَيه المتعبَين. وليس عجيبًا أن يثير المجهول العظيم الخوف والرجاء في النفوس، وأن تكون صورة الخالق على مر الأزمان شيئًا يبتهل إليه البشر ويفرون منه في وقتٍ واحد.

وتتضح الصورة في المقطع التالي شيئًا فشيئًا، فالدب الأكبر يستجيب لنداء البشر، لا بل يتكلم إليهم مباشرة، والعوالم المعلَّقة في السماء كالنجوم هي بالنسبة له كالسدادات التي تتساقط من أشجار الصنوبر بالنسبة للدب الذي يسير في الغابة؛ فالدب الأكبر يلعب بعالم البشر وبأقدارهم كما يلعب الدب في الغابة بسدادات الصنوبر وأوراقه وقشوره. إنه يدفعه ويُدحرِجه كما يشاء، من أشجار الصنوبر في البداية إلى أشجار الصنوبر في النهاية،

من أول الزمان إلى آخر الزمان. والدب الأكبر يختبر الأرض وما عليها من البشر في فمه، كما يختبر الدب في الغابة أوراق الصنوبر وعُصارته المتساقطة منه على هيئة السدادة، فإذا شاءت إرادته أو شاء غضبه أَطبَق فجأة بمخالبه، فتقوم الساعة ويبدأ الحساب؛ ذلك أن الزمن الذي أُعطي للبشر على هذه الأرض لم يكن إلا مُهلةً يستطيع صاحبها أن يستردها متى شاء. بذلك تنطق هذه القصيدة المشهورة كما تُعبِّر كثيرٌ من قصائدها التي تُصوِّر فيها نهاية الزمان على نحوِ ما تقول في إحداها:

ستأتي نارٌ عظيمة
سيعُم الأرضَ التيارُ
وسنكون نحن الشهود.

بعد النداء من جانب البشر والجواب من جانب الدب الأكبر تبدأ الشاعرة في الحديث؛ فالدب في المقطعَين السابقَين كان يلعب بأقدار العالم، ويُنذر أشجار الصنوبر بالعقاب الأخير، وهو في هذا المقطع الأخير يبدو دبًّا مسالمًا لا خطر منه، يسحبه رجلٌ أعمى على جانب الطريق، لكن هذا الدب الأسير المسالم يمكن أن ينطلق من الأَسْر الذي فرضَه على نفسه — فقد ترك زمامه في يد أعمى — فيُدمر كل شيءٍ في طريقه. لا بد إذن أن نتَّقي غضبه ولا نَغتَر بضعفه.

«خافوا أو لا تخافوا!» بهذا يبدأ البيت الأوَّل من المقطع الأخير، ربما كان مُوجَّهًا إلى جمهور النظَّارة الذين يُخيفُهم مشهد الدب الأسير أو يُدخِل البهجة على قلوبهم، لكن البيت يريد كذلك أن يُذكِّر النظَّارة بيوم الحساب؛ فهو يومٌ يخشاه الناس، غير أنه قد يكون كذلك سبيل النجاة للعالم المُقفِر الجديب. بذلك تخلُق الكلمة الشاعرة ذلك الإحساسَ بوعد الإله ووعيده متمثلًا في صورة الدب الكبير. وعلى البشر الآن — وقد اغتَرُّوا بسلطانهم على الأرض وانتشَوا بضجيج آلاتهم وفُتات علومهم — أن يبذلوا لصاحب الدب الأعمى كلمةً طيبة وأن يعدُّوا النقود في كيسهم الرنان، وعليهم أن يبذُلوا الضحية وينثُروا عليها الملح والتوابل، إن كانوا يطمعون في الخلاص؛ ذلك أن الدب الأكبر قد يفلِت من قيده في كل لحظة، فيَسحَق الغابة، ويَسحَق العالم بما عليه ومن عليه. وإذا كانت القصيدة تنتهي بصورة الكارثة الكونية التي تتمثَّل في أشجار الصنَوْبَر العظيمة المُجنحة وهي تَهْوي من الفردوس — والملائكة هم أشجار الفِرْدَوس كما تقول بعض النصوص المسيحية المُقدَّسة — فهي تتركُ للبشر مع ذلك حرية الاختيار حين تقول لهم قبل ذلك بقليل: خافوا أو لا تخافوا! فقد تنهارُ العوالم، وتَهْوي الملائكة، وتقوم الساعة، حين تُقفِر القلوب من مخافة الرحمن.

هنـــداوي