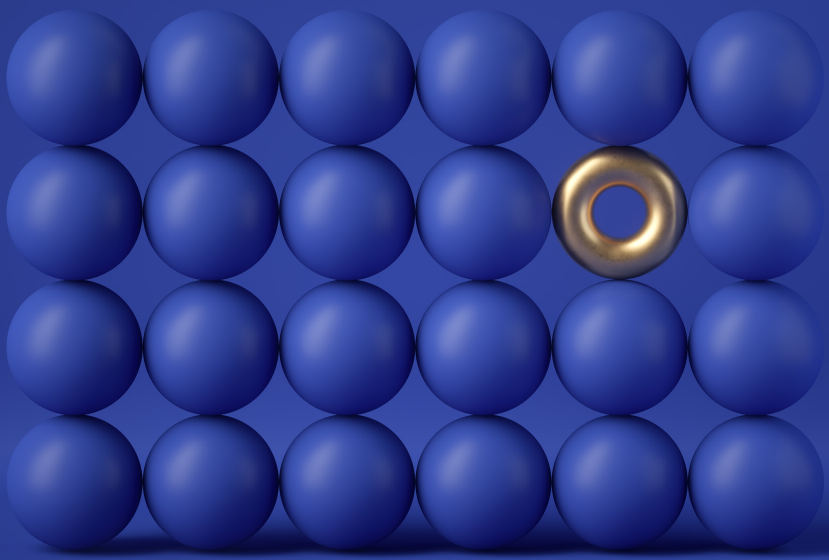
الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس

مسرحيتان

برتولد برشت



جمع وترجمة عبد الغفار مكاوي

الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس

مسرحيتان

تأليف
برتولد برشت

جمع وترجمة
عبد الغفار مكاوي

هنـــداوي

الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس

برتولد برشت

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

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

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

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٣ ٣٥٤٩ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الألمانية في تواريخ متعددة.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٧٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور عبد الغفار مكاوي.

المحتويات

مقدمة بقلم المترجم ٧

الاستثناء والقاعدة ٣٥
الشخصيات ٣٧
الاستثناء والقاعدة ٣٩

محاكمة لوكولوس ٦٣
الشخصيات ٦٥
موكب الجنازة ٦٧

مقدمة بقلم المترجم

حياة بِرتولد برخت وأعماله

ولد بِرت «بِرتولد برخت» أو «أويجن بِرتولد فريدريش برخت كما يدل اسمه الكامل» في اليوم الثاني من شهر فبراير عام ١٨٩٨م في مدينة أوجسبرج الألمانية. كان أبوه بِرتولد برخت (وقد ولد في آخرن في الغابة السوداء في عام ١٨٦٩م). قد حضر في عام ١٨٩٣م إلى مدينة أوجسبرج ليعمل في مصانع الورق هناك، وظل يتدرج بجده ونشاطه في سلم الوظيفة حتى صار مديرًا لها في عام ١٩١٤م. نشأ برخت في ظروف اجتماعية ميسرة، كفلت له الرخاء والأمان. كان كل شيء يوحي بأن حياته ستسير في مجراها البرجوازي العادي، على نحو ما سارت عليه حياة شقيقه الأوحد فالتر الذي يعمل الآن أستاذًا لصناعة الورق في كلية الهندسة في مدينة دار مشتات، فقد عُمِّدَ برخت على المذهب الإنجيلي، ودخل المدرسة الابتدائية والثانوية في مسقط رأسه، وغادرها في عام ١٩١٧م إلى جامعة ميونيخ ليدرس الفلسفة والطب. ولكن يبدو أن برخت — الذي ظهرت طبيعته الغريبة الثائرة المتفتحة منذ صباه — كان قد صمم تصميمًا مبكرًا على أن يستبدل الحياة البرجوازية المتطلعة إلى المظهر والغنى بحياة الأديب الطامحة المتحررة من كل قيد.

فها هو في طفولته يهتم بمسرح العرائس اهتمامًا غير عادي، ويمثِّل ويُخرج مع رفاق صباه مسرحيات كاملةً، ويجد لذته الكبرى في الاستماع إلى المغنيين المتجولين في الشوارع والأسواق، ويَظهر لأول مرة في العالم الأدبي وهو لم يتعد بعدُ السادسة عشرة من عمره؛ فقد ظهرت أولى قصائده في اليوم السابع عشر من شهر أغسطس عام ١٩١٤م في جريدة «أحدث أخبار أوجسبرج».

وكان لتجربة الحرب العالمية الأولى أكبر الأثر على تطوره الفني؛ فقد دأب برخت في السنوات الأولى من هذه الحرب على كتابة أشعار وطنية صرفة، ما لبثت نغمتها ابتداءً من عام ١٩١٦م أن تغيرت تغيرًا ملحوظًا. «وقد كتب وهو في المدرسة الثانوية مقالًا «انهزاميًّا» باللغة اللاتينية موضوعه «ما أحلى وما أجمل الموت في سبيل الوطن!» كاد أن يتسبب في طرده من المدرسة.»

واضطُر برخت إلى قطع دراساته التي كان قد بدأها في عام ١٩١٧م في جامعة ميونيخ؛ فقد جُنِّدَ في عام ١٩١٨م، واشتغل في مستشفًى عسكري في مدينة أوجسبرج. وانطبعت آثار المآسي المفزعة التي كان يقابلها كل يوم انطباعًا عميقًا في نفسه، فأصبح إلى نهاية حياته من أعدى أعداء الحرب. واندلعت الثورة الألمانية لعام ١٩١٨م وبرخت على هذه الحال، والمرجَّح أنه انضم لفترة من حياته إلى الحزب الاجتماعي الديمقراطي المستقل. وفشلت الثورة الاشتراكية الأولى، وعاد برخت يدرس الطب بغير حماس، وما أكثر ما كان يهرب من محاضراته ليشترك في حلقات البحث التي كانت تعقد في جامعة ميونيخ عن المسرح، ويتعمق في قراءاته للشاعر الثائر الموهوب جورج بوخنر، وللكاتب المسرحي فيديكند، اللذين ظلَّا مَثَله الأعلى إلى آخر حياته. ويقضي سهراته البوهيمية الصاخبة في المقاهي والحانات، ويوسع من دائرة معارفه من الشعراء وكُتَّاب المسرح والمشتغلين به.

في هذا العالم نشأ عمله المسرحي الأول «بعل Baal» الذي يصور في لوحات شاعرية منفصلة حياة شاعر صُعلوك يقضيها في السُّكر والدعارة والانطلاق الغريزي، مستسلمًا لإحساسه العدمي القاتم بالأرض والليل والحياة. وبرزت في هذه المسرحية عبقرية بِرخت اللغوية، وتأثره بالمدرسة التعبيرية التي كان لها السيادة في ذلك الحين، وقدرته على أن يصدم القراء والمتفرجين بتعبيراته المثيرة المفزعة. ثم كتب عمله المسرحي الثاني «طبول في الليل Trommeln in der Nacht» في خمسة فصول، الذي يسجل بداية اهتمامه بمشكلات عصره، ويصور فيه قصة جندي من جنود المدفعية عاد إلى وطنه بعد انتهاء الحرب، فوجد خطيبته قد ارتبطت برجلٍ آخر وحَمَلَت منه، ودفعه اليأس إلى الانضمام إلى جماعات الثوريين الذين يتخلى عنهم بعد أن تعود إليه خطيبته. وترجع تسمية هذه المسرحية (التي سماها برخت في الأصل سبارتاكوس، وتأثر فيها بثورة المحرر الأول للعبيد) للكاتب الروائي والمسرحي ليون فويشتفاجر، الذي تعرَّف برخت عليه في عام ١٩١٨–١٩١٩م في ميونيخ، وظل صديق عمره وزميله في العمل طول حياته. «كما تعرَّف في تلك السنوات على الرسام ومصمم الديكور المسرحي المشهور كاسيار نيهر، والمخرج إريش إنجل، والشاعر الاشتراكي المشهور يوهانس بيشر.»

ماتت أم برخت في شهر مايو عام ١٩٢٠م، وكانت أقرب الناس إليه وأبعدهم أثرًا على حياته، وبموتها بدأت صِلاته بأسرته تضعف شيئًا فشيئًا. وانتقل إلى ميونيخ، وظل يكتب في صحيفة «إرادة الشعب» التي كانت تظهر في أوجسبرج فترةً من الوقت، حتى قطع صِلته بها في أوائل عام ١٩٢١م. بذلك انتهت أعوام أوجسبرج (التي كان من ثمارها أيضًا ولد غير شرعي لم يَلْبَث أن تُوُفِّيَ في صغره). وانقطعت صِلته بأبيه وأسرته، وبدأت سنوات الاضطراب التي مَهَّدَت لاستيلاء النازيين على الحكم في عام ١٩٣٣م.

لم يَكَدْ برخت يستقر في ميونيخ حتى راح يتردد على برلين محاولًا أن يضع قدمه فيها، فهو يتفاوض مع الناشرين، ويتعرف على الحياة الفنية، ويرتبط بروابط الصداقة بالممثلين والكُتَّاب (ومن بينهم أرنولد برونر أحد الكتاب المسرحيين التعبيريين المتأخرين)، ويزداد عدد فضائحه ونوادره، ويقف على مسرح الحياة الأدبية وكأنه الطفل المُفْزِع الرهيب في الأدب الألماني الجديد.

ومُثِّلَت «طبول في الليل» في سبتمبر عام ١٩٢٢م لأول مرة في ميونيخ، ونجحت نجاحًا كبيرًا كان بداية شهرته في عالم المسرح، حتى فاز عليها بالجائزة المعروفة باسم الشاعر المسرحي الكبير كلايست، وكتب ناقد يقول: «لقد استطاع بِرت برخت البالغ من العمر أربعة وعشرين عامًا أن يغير وجه الأدب الألماني في يومٍ وليلة تغييرًا تامًّا.»

وقبل ذلك بعامٍ واحد ظهرت قصته المهمة الأولى «الصعود على الجبل — حكاية قراصنة» في مجلة «مركور الجديدة»، وتتابعت قصصه القصيرة التي جمعها تحت عنوان «حكايات نتيجة»، والتي لم تلقَ حتى الآن ما هي جديرة به من الاهتمام. وفي عام ١٩٢١م بدأ مسرحيته الثالثة «في أحراش المدن Im Dickicht Der Städte» كما كتب أربع مسرحياتٍ من فصلٍ واحد، تأثر فيها بالأدب الشعبي تأثرًا قويًّا، كما حذا فيها حَذْوَ الممثل الهَزْلي الشعبي الشهير كارل فالنتين. وهذه المسرحيات (التي لم تُنشر بعد ضمن أعماله المسرحية الكاملة) هي: الشحاذ أو الكلب الميت، ويطرد الشيطان، ونور في الظلمات، والزفاف. وفي شهر نوفمبر عام ١٩٢٢م تزوج برخت الممثلة ماريانه جوزفينه توف التي أنجب منها ابنته هانا ماريانه وهي الآن ممثلة معروفة اشتُهرت بدور جان دارك في مسرحية برخت «جان دارك المذابح» عندما مُثِّلَت لأول مرة في هامبورج عام ١٩٥٩م.

وفي عام ١٩٢٣م مُثِّلَت مسرحية «في أحراش المدن» في ميونيخ، وهي تعبر عن عزلة الإنسان المطلقة، وغربة الناس عن بعضهم في مدن الأسفلت، غربة لا تسمح لهم حتى بأن يعادوا بعضهم البعض.

وكُلِّفَ برخت لأول مرة في عام ١٩٢٤م بإخراج ماكبث، ولكنه تردد عن القيام بالمحاولة؛ فقد بدا له الإقدام على عمل من أعمال شكسبير مخاطرةً غير مأمونة، واستعاض عنه بأحد كُتَّاب المسرح في العصر الإليزابيثي؛ وهو كرستوفر مارلو. فاقتبس بمعاونة ليون فويشتفنجر مسرحيته «إدوارد الثاني» التي مُثِّلت لأول مرة في ميونيخ في شهر مارس عام ١٩٢٤م، وبدأت تظهر فيها بذور نظريته المسرحية التي ستتطور فيما بعد إلى الشكل الذي نعرفه اليوم باسم «المسرح الملحمي».

وفي عام ١٩٢٤م انتقل برخت نهائيًّا إلى برلين وعمل حتى عام ١٩٢٦م في «المسرح الألماني» مع المخرج العظيم ماكس رينهارت إلى جانب الكاتب المسرحي كارل تسو كماير. وسُرعان ما أَلِفَ الحياة في برلين، وجمع حوله كعادته عددًا من الأصدقاء والأتباع المتحمسين؛ من شعراء ورسامين وممثلين وملاكمين.

وقضى برخت عام ١٩٢٥م في كتابة مسرحيته «رجل برجل Mann Ist Rann» التي مُثِّلت لأول مرة في دار مشتات في عام ١٩٢٦م. وبهذه المسرحية تبدأ مرحلة جديدة في حياته الفنية والفكرية، فعندها تبدأ سلسلة مسرحياته (التي ستدعمها فيما بعدُ عقيدته الاشتراكية اليسارية) التي يُدلِّل فيها على أن الإنسان يتحدد بالظروف الاجتماعية المحيطة به؛ فبطل هذه المسرحية إنسان عادي يتحول إلى أداة جهنمية من أدوات الحرب، ويقيم الدليل على أن الإنسان في المجتمع الحديث يمكن أن يُستبدَل بغيره وأن يُشكَّل على الصورة التي تراد له. كان برخت قد بدأ يَهِيمُ بالنزعة الأمريكية وما تمتاز به من موضوعية وجنون بالرياضة والضجة والتنافس، ويُبدي إعجابه بالسلوكية مذهب واتسون في علم النفس الذي يقتصر على بحث مظاهر السلوك فحسب وينكر ما نسميه بالنفس أو الشعور، كما كان قد بدأ في دراسة الماركسية دراسةً منظمةً، وحضور الفصول المسائية التي كانت تنظمها مدرسة العمال في برلين، ويهتم بمسائل المال ومناورات البورصة. وظل حتى عام ١٩٣٠م يتابع دراساته الاشتراكية، ويتعمق في قراءة هيجل وماركس حتى تأكد إيمانه بضرورة الثورة الماركسية.

وتعرف برخت في ذلك الحين على المُخرِج المسرحي الكبير إرفين بسكاتور وتوثقت صلته بمسرحه السياسي الذي توسع في إدخال الوسائل التكنيكية عليه، وفي تفسير الأحداث من جانبها الاجتماعي والتاريخي. وقد كان لتعاون برخت معه أكبر الأثر على تطوره الفني، حتى ليقال إن تعبير المسرح الملحمي أو الدراما الملحمية يرجع إلى بسكاتور، أو هو الذي ساعد على الأقل على نشره والترويج له.

وكان عام ١٩٢٧م هو عام المجموعة الشعرية الأولى لبرخت، التي تُعرَف باسم «تبتلات البيت Die Hauspostille»، والتي دَلَّت على أنه شاعر أصيل بقدر ما هو كاتب مسرحي موهوب. والحق أن قصائد برخت ذات الطابع الغنائي كانت تسير دائمًا جنبًا إلى جنب مع مسرحياته، إن لم تكن أقدرَ منها على الكشف عن طبيعته الشاعرية الحقة. وقد تأثر في هذه المجموعة بأشعار فرانسوا فيون «الذي طالما اتُّهِمَ برخت بالسرقة عنه» ورد يارد كيبلنج ورمبو، وعبر فيها في لغة قوية نفَّاذة الطعم والرائحة عن الإحساس بالتشرد والضياع، والشعور الغريزي الفارق في بهجة الوجود وعذابه، والآلام التي تعانيها الخليقة المزَّقة «على هذا الكوكب غير المأمون».

وانفصل برخت في ذلك العام عن زوجته الأولى، وتعرَّف على زوجته الثانية هيلينيه فيجل، وهي الممثلة التي ارتبط اسمها باسمه، وقامت بأداء معظم أدوار النساء في مسرحياته، حتى إن أغلب هذه الأدوار كُتِبَ تحت تأثيرها وفُصِّلَ على قدها «وأشهر أدوارها هو الأم شجاعة في المسرحية المعروفة بهذا الاسم». وسَجَّل هذا العامُ نفسه «١٩٢٧» أولَ عمل مُشتَرَك لبرخت مع الموسيقي كورت فيل، الذي ارتبط اسمه به فيما بعد، وأصبح ملحِّنه الأول بغير منازع، بتلحين بعض أغاني مختارة من «تبتلات البيت» عُرِضَت باسم «ماها جوني» في الاحتفالات الموسيقية السنوية في بادن — بادن، وقد قامت عليها فيما بعد أوبرا «سقوط وازدهار ماها جوني». على أن الانتصار الحقيقي الذي أحرزاه معًا كان بعرض «أوبرا القروش الثلاثة» في ٣١ أغسطس من العام التالي (١٩٢٨م) على مسرح الشفباوردام «وهو إلى اليوم المقر الدائم لفرقة برخت المعروفة باسم «فرقة برلين».» وقد اقتبس برخت هذه الأوبرا عن «أوبرا الشحاذ» التي ألَّفها الإنجليزي جون جاي في عام ١٧٢٨م، وترجمتها إلى الألمانية مساعدته إليزابيث هاويتمان، وحَشَدها بأغنيات من تأليفه ومن تأليف الشاعر الفرنسي الشريد فرانسوا فيون.

وقد حاول برخت في هذه الأوبرا أن يَسْخَر سخريةً مُرَّةً بالعادات الشائعة في المجتمع الرأسمالي، وأن يصوِّر عالمًا من اللصوص والأفاقين والشحاذين ينعكس عليها العالم البرجوازي، كما حاول أن يهاجم الأوبرا التقليدية، وهكذا بدأ النقد الاجتماعي يسير جنبًا إلى جنب مع النقد الفني، كما بدأت تظهر ملامح الشكل المسرحي الجديد الذي دعمته الكتابات النظرية فيما بعد.

وبدأ برخت في عام ١٩٣٠م في نشر مسرحياته في كُرَّاسات متتابعة تحت عنوان «محاولات»، زوَّدها بملاحظات وتعليقات يغلب عليها الطابع العلمي التجريبي الذي أراد

به أن يستبدل المتعة الفنية بالدرس والتعليم. على أنه ما لَبِثَ في المرحلة الأخيرة من حياته الفنية أن تراجع عن هذا الموقف المتطرف، وربط ربطًا ديالكتيكيًّا بين الاستمتاع والتعليم. وقد ظهرت أُولى هذه المسرحيات التعليمية في الاحتفالات الموسيقية السنوية في بادن بادن عام ١٩٢٩م، وهي طيران لندبرج «وتكاد أن تكون تمجيدًا للإنسان في العصر الصناعي، الذي ينتصر على الطبيعة». وكانت ثانيتها هي مسرحية بادن التعليمية عن التفاهم «وهي تؤكد دور المجتمع كما تحبذ زوال الفرد في مجتمع لا اسم له». كما بدأ في ذلك العام نفسه يعمل في مسرحية من أهم مسرحياته وهي «جان دارك قديسة المذابح»؛ وهي تدور حول صراع فتاة من متطوعات جيش الخلاص مع رجال الأعمال في بورصة شيكاغو لإنقاذ مصير عمال المذابح والسلخانات، وبدلًا من أن ترتفع إلى السماء كالقديسين والشهداء تهبط إلى الأرض لتدعوَ الإنسان إلى الخلاص من مضطهديه ومستغليه.

وكتب برخت مسرحيته التعليمية الثالثة التي تدور حول التضحية بالفرد في سبيل المجموع، وهي مسرحية «قائل نعم» التي اقتبسها عن الترجمة الإنجليزية التي قام بها أرثر والي لمسرحية النو اليابانية «تانيكو»؛ وتدور حول التضحية بصبي صمم على الاشتراك في رحلة مُضْنِية في الجبل، ولكنه سقط مُجْهَدًا في الطريق ووافق على أن يُلقَى به في الهاوية، حتى لا تتوقف الرحلة عن مصيرها. وقد عُرِضَت المسرحية لأول مرة في برلين باسم «أوبرا مدرسية»، ولحَّنها كورت فيل، وأضاف إليها برخت — بعد مناقشتها مع تلاميذ المدارس — مسرحيةً مضادةً سمَّاها «قائل لا»، واستغنى فيها عن التقليد القديم الذي كان يقضي بتضحية الصبي.

وتصل المسرحيات التعليمية إلى غايتها كما تبلغ التضحية بالفرد في سبيل الجماعة ذروتها القاسية الرهيبة في مسرحيته المعروفة باسم «الأجراء» Dir Massnahme التي وضع ألحانها هانز أيزلر؛ وهي تروي حكاية جماعة من المُهَيِّجين الثوريين في إحدى مناطق الطين، يقتلون زميلًا لهم فَشِلَ في أداء المهمة التي كلَّفه بها الحزب نتيجةً لتغلب النزعة العاطفية عليه، فقتلوه بعد أن اعترف بأخطائه ورضي هو نفسه بأن يضحي به في سبيل المجموع. وبهذه المسرحية أعلن برخت أمام الناس التزامه المطلق بالأيديولوجية الماركسية.

وفي عام ١٩٣٠م كتب برخت مسرحيةً تعليميةً أخرى هي الاستثناء والقاعدة أثناء إقامته في المصيف الفرنسي «لولا فاندو» على شاطئ البحر الأبيض. وتبيِّن المسرحية (التي مثلها مسرح الجيب بالقاهرة في فبراير عام ١٩٦٤م) كيف أن الفعل الخيِّر يصبح هو الاستثناء من القاعدة في مجتمع يسوده الشر ويحتدم فيه صراع المصالح والطبقات،

حتى إذا قَدَّمَ الضعفاء والفقراء الخير أُسيء فهمه من جانب المستغلين والأقوياء، وراح القانون أيضًا يبرر سلوك هؤلاء. وقد نُشرت المسرحية لأول مرة في عام ١٩٣٧م، كما مُثِّلت لأول مرة كذلك في فِلسطين في أغسطس عام ١٩٣٨م.

وفي عام ١٩٣١م أعد برخت مسرحية هاملت للإذاعة، واشترك مع كاسيارنيهر في إخراج أوبرا «ازدهار وسقوط مدينة ماها جوني» على مسرح كورفور ستندام في برلين، كما راح يعمل في مسرحية رواية الأم المشهورة لماكسيم جوركي التي حَوَّلها إلى مسرحية تعليمية «يتعلم منها ممثلوها قبل كل شيء»، وتصور تطور الأم العاملة التي تقتنع بالمبادئ الشيوعية.

ونشر برخت كذلك — إلى جانب ملاحظاته النظرية العديدة عن المسرح الملحمي التي عَلَّقَ بها على أوبرا القروش الثلاثة وأوبرا ماها جوني — مجموعةً صغيرةً من قصائده تحت عنوان «من كتاب سكان المدن». وقد استغنى الشاعر في هذه المجموعة عن القافية والإيقاع المنتظم، وغلبت عليها الدقة في الأداء، والموضوعية في التعبير. كما نشر كذلك في «المحاولات» قصته المعروفة «بحكايات السيد كوينر»؛ وهي تدور على لسان حكيم شرقي يفكر تفكيرًا ديالكتيكيًّا، وينطق بالكثير من آراء الشاعر الشخصية، وكتابًا للأطفال تحت عنوان «الجنود الثلاثة»، قال برخت عنه إن الغرض منه هو أن يحفِّز الأطفال على طرح الأسئلة، وهي عبارة تنطبق على أعماله كلها التي تستهدف إثارة الدهشة والسَّخَط لدى القارئ والمتفرج، ودفعهما إلى تغيير الواقع الاجتماعي المحيط بهما بالثورة والعنف إذا اقتضى الأمر.

وأقبل عام ١٩٣٣م، وراح هتلر يعد العدة للاستيلاء على السلطة. وبدأت نذر الإرهاب تتلبَّد في سماء ألمانيا، وتُنذِر بالوقوع على رأس برخت؛ فقد مُنِعَ تمثيلُ مسرحية جان دارك في دار مشتات، كما أُوقِف عرض مسرحية «الأجراء» في مدينة إير فورت. وفَهِم برخت ما تعنيه هذه النذر؛ فغادر ألمانيا مع زوجته في اليوم السابع والعشرين من شهر فبراير عام ١٩٣٣م، وكان على طفليه أن يلحقا بهما إلى المنفى.

وتحققت مخاوف برخت من الإرهاب النازي؛ فقد أُحرِقت كتبه في الحريق المشهور الذي أَلقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ألماني اتُّهِمُوا بالانحلال، والتهمتها النيران مع صيحات الجماهير المتحمسة الهاتفة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين. وجُرِّدَ برخت من الجنسية الألمانية؛ فقد كانت قصيدة «حكاية الجندي الميت» هي التي أثارت عليه ثائرة النازيين، وملأت قلوبهم حقدًا عليه.

وفي عام ١٩٣٣م غادر الشاعر برلين إلى براغ، ومنها إلى زيورخ عن طريق فيينا. كانت الرحلة الثانية لبرخت (الذي راح يغير بلدًا ببلد أكثر مما يغير الإنسان حذاءً بحذاء، كما سيقول فيما بعد في قصيدته عن برخت المسكين) هي جزيرة تيرو في الدنمارك، حيث قضى هناك أوائل الصيف. وفي هذا الصيف نفسه أقام برخت فترةً من الوقت في باريس، حيث عرض آخر أعماله التي ظهرت بالتعاون مع الملِّحن كورت فيل، وهو باليه أنا — أنا أو الخطايا السبع المميتة، الذي يصور فساد القيم الأخلاقية في مجتمع يسوده الربح والتجارة، وهو الباليه الوحيد الذي كتبه برخت، ولم يُقدَّر له النجاح لا في باريس ولا في لندن.

وفي عام ١٩٣٤م ظهرت في باريس الطبعة الألمانية من مجموعته الشعرية الثانية «أغاني، قصائد، وأناشيد جماعية (كورات)»، كما ظهرت رواية القروش الثلاثة في إحدى مطابع اللاجئين في أمستردام. وقد ازدادت نغمة النقد الاجتماعي حِدَّةً عما كانت عليه في المسرحية المماثلة، وبلغت من السخرية الدامية القاسية درجةً تذكِّرنا بسخريات سويفت، وتصل هذه السخرية القاتلة إلى ذروتها في حلم الجندي فيو كومبي الذي يَتَّهِم فيه المسيحَ ويُدينه؛ لأنه ضَلَّل الفقراء وأغراهم بالآمال الكاذبة.

وأقام برخت مع أسرته في بيت ريفي في سكوفزبو ستراند «منطقة سفند برج» مطلٍّ على شاطئ جزيرة لانجيلاند، يحيط به الأصدقاء الدنماركيون ويعاونونه على الحياة. واتخذ من إسطبلٍ قديم للخيول مزودٍ بمائدةٍ كبيرة مكانًا يعمل فيه. وعاش الشاعر في عزلةٍ كاملة عن العالم الخارجي منصرفًا بكليته إلى الكتابة والتأليف. وكان من الطبيعي أن تتجه كتاباته ضد الاشتراكية الوطنية النازية، وأن يكشف عن الرعب والإرهاب اللذين عاش الألمان ظلهما في ذلك العهد القاتم، ويفضح المحنة والتعاسة الروحية المستترة وراء الصخب الذي يثيره هتلر وأعوانه؛ وكان أن خرجت مسرحيتاه «الرءوس المستديرة والرءوس المدببة» و«رعب الرايخ الثالث وتعاسته». كما راح الشاعر يساهم في مكافحة النازية، ويشترك في مظاهرات الاحتجاج عليها، ويسافر إلى باريس ولندن ونيويورك وموسكو حيث يلتقي بالمهاجرين من زملائه، ويخطب في المؤتمرات (كما فعل في المؤتمر الدولي للكُتَّاب المنعقد في باريس في يونيو ١٩٣٥م)، ويشرف على إخراج مسرحياته، ويُلقي أشعارَه الساخرة من إذاعة ألمانيا الحرة، ويساهم في تحرير الكثير من المجلات التي أسسها المهاجرون في عواصم العالم التي ظلت بعيدةً عن قبضة النازيين، وبالأخص في مجلة «الكلمة» التي كان يصدرها مع ليون فويشتفانجر، وينشر مؤلفه المهم «خمس صعوبات عند كتابة الحقيقة». وفي هذه الفترة توقف برخت عن كتابة مسرحياته التعليمية، ربما لأنه تبين قصورها عن

تحقيق أهدافه من المسرح الملحمي الذي كان دائم التفكير فيه، وراح تحت وطأة الظروف التي يعيش فيها يؤلف مسرحيات كفاحية تقترب كثيرًا من النزعة الطبيعية التقليدية «من ذلك مسرحية «رعب الرايخ الثالث وتعاسته» ومسرحية «بنادق الأم كارار» التي تكاد تسير على التقاليد الأرسطية الخالصة»، ويضع مقاله المهم «مسرح التسلية أم مسرح التعليم» (١٩٣٦م) الذي يقيم فيه مسرحه غير الأرسطي على ما يسميه بالإبعاد أو الإغراب الذي يجعل الممثل «يعرض» دوره على المتفرجين بدلًا من الاندماج فيه، ويحفزهم على الدهشة من الواقع الذي يصوره لهم ويدفعهم على نقده والثورة عليه. أضف إلى ذلك أن إقامته في موسكو في عام ١٩٣٥م كان لها أكبر الأثر على تطوره المسرحي، فقد زادت اقتناعه بآرائه في المسرح الملحمي، وعملت على تأكيدها وتعميقها. لقد أتيح له أن يتعرف على المسرح الصيني، ويلتقي بالممثل ماي لان فانج الذي كان يمثل موسكو في ذلك الحين، ويرى فيه المثل الأعلى للتمثيل الملحمي الذي يبتعد فيه الممثل عن دوره أو ينفصل عنه.

وهكذا كتب مقاله «آثار الإغراب في فن التمثيل الصيني» (١٩٣٧م) الذي كان مقدمةً لسلسلة من الكتابات النظرية راح فيها يدعم نظرياته عن المسرح الملحمي ويطبقها على مشاهد من مسرحياته. ونذكر من تلك الكتابات؛ «المسرح التجريبي» (١٩٣٩م)، و«مشهد في الشارع»، و«وصف موجز لتكنيك جديد في فن التمثيل، يحدث أثر الإبعاد»، ويُتوِّجها جميعًا مؤلفه المهم «الأورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٨م).

تأثر برخت في هذه السنوات كلها بعالم الشرق الأقصى، ونهل من نبع الحكمة الصينية، وعاش في أفكار بوذا ولاوتسي وكونفوشيوس، وترك ذلك كله أثره على قصائده ومسرحياته، من ناحيتي الموضوع والشكل معًا. فها هي الحكمة الشرقية بكل ما فيها من محبة وطيبة وإحسان ومقاومة للشر والبطش تظهر في كثيرٍ من أعماله، وها هو يترجم قصائد صينيةً ينشرها في عام ١٩٣٨م، ويؤلف في عام ١٩٣٩م قصيدته المشهورة «حكاية عن نشأة كتاب تاوتي كنج الذي أَلَّفه الحكيم لاوتسي وهو في طريقه إلى المنفى».

زاد خطر الحرب، واشتد الزحف النازي على البلاد المجاورة، وانتقل برخت إلى السويد في أبريل ١٩٣٩م، واشترك في مؤتمر للمهاجرين الأحرار عُقِدَ في لندن في نفس العام، والتقى فيه بكثيرٍ من شخصيات الأدب والفن؛ ومنهم الملحن هانز أيزلر، والمصور أوسكار كو كوشكا، والمخرج برتولد فيرتل. وأتم في نفس العام بعض أعماله المهمة؛ ومنها حياة جاليليو «التي كتبها كما يذهب البعض تحت تأثير النجاح الذي حققه عالِم الطبيعة المشهور أوتوهان بشطر نواة اليورانيوم»، والأم شجاعة وأبناؤها، ومحاكمة لوكولوس. وكلها تمثل ذروة التطور في الدراما الملحمية الواقعية، كما تؤلف بين العناصر التعليمية

والعناصر الفنية في وحدةٍ واحدة. فجاليليو يعبر عن مأساة العالم الذي يتنكر في الظاهر لاكتشافاته العلمية الخطيرة التي تثير غضب الكنيسة وتهدد سلطانها المطلق؛ لكي يتمكن من مواصلة البحث عن الحقيقة. والأم شجاعة مثال التاجرة الخبيثة الغبية التي تتعثر في حرب الثلاثين من مغامرة إلى مغامرة، وتفقد ابنيها واحدًا بعد الآخر، وتوشك أن تفقد كل شيء، ولكنها مع ذلك لا تتوقف عن الجري وراء الربح، ولا تتعلم من كوارث الحرب أكثر مما تتعلمه النملة من علم الحيوان. والقائد الروماني لوكولوس يحاكمه العمال والعبيد في العالم الآخر، ويزنون حسناته وسيئاته. أما مسرحية «إنسان ستشوان الطيب» التي بدأها في عام ١٩٣٨م، وأتمها في عام ١٩٤١م، فهي آخر الأعمال الكبرى التي ألَّفها برخت في منفاه الاسكندنافي، وحافظ فيها على نقاء شاعريته فلم تعكرها الأيديولوجية السياسية، وهو يحاول أن يثبت فيها بطريقٍ فنيٍّ غير مباشر كيف أن الإنسان مضطر في المجتمع الرأسمالي إلى أن يحيا بضميرين ينكر كل منهما صاحبه، وكيف أن الخير والطيبة لا مكان لهما في وَسَطٍ يتحكم فيه الأغنياء في الفقراء. فالبغيُّ الطيِّبة شن تي تتشكل في شكلين، وتعيش بقلبين؛ أما أحدهما فيحسن إلى الفقراء ويعطف على المساكين، ويحوز رضا الآلهة. وأما الآخر الذي تتحول فيه إلى ابن العم الشرير شوي تافهو يفكر بعقلية الرأسمالي، ويتصرف بماله في أقدار الناس.

وانتقل الشاعر إلى فنلندا في عام ١٩٤٠م، حيث كتب هناك مسرحيته الشعبية المرحة الصافية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، واستلهم فكرتها من قصص الكاتبة الفنلندية هيلا وليوكي التي آوته هو وأسرته في ذلك الحين. وبونتيلا واحد من «فصيلة» الإقطاعيين التي تنبَّأ برخت بانقراضها، والتي تعيش منقسمةً على نفسها، فهو إنساني رحيم القلب حين يسكر، ولكنه مستغل قاس مجرد عن الإنسانية حين يصحو من سكرته.

وبينما كان هتلر يستعد لغزو روسيا، كان برخت يستعد للرحيل من جديد، ويسعى للحصول على جواز سفر إلى أمريكا، ويعمل في مسرحيته التي استمد موضوعها من مغامرات أبطال العصابات في شيكاغو، وصوَّر بها استيلاء هتلر وأعوانه على السلطة، ونعني بها مسرحيته «صعود أرتورو أوى الذي يمكن أن يوقف» التي أتمها في أسابيع معدودة.

وفي الثالث عشر من شهر مايو عام ١٩٤١م غادر برخت فنلندا، ورحل إلى فالديفوستوك عن طريق موسكو. وفي الحادي عشر من شهر يونيو استقل سفينةً سويديةً إلى أمريكا، حيث أقام هناك في سانتا مونيكا، إحدى ضواحي لوس أنجيلوس في بيتٍ قديم استطاع أن يشتريَه لنفسه؛ ليعيش فيه ما يقرب من ست سنوات.

وتجمَّع كثيرون من أصدقائه الألمان المهاجرين حوله، وتعرف على عدد من الشخصيات المشهورة في عالم الفن منهم: تشارلي تشابلن، وتشارلز لوتون، وألدوس هكسلي، وأودن، والناقد المسرحي إريك بنتلي الذي أصبح من أكبر المتحمسين له والمترجمين عنه في اللغة الإنجليزية.

وراح برخت يعمل في مسرحيته «رؤى سيمون ماكار»؛ وهي قصة فتاة فرنسية صغيرة، تتشابك فيها أحداث انهيار فرنسا في صيف عام ١٩٤٠م مع مصير جان دارك وكفاحها ضد الإنجليز. ومسرحيته «الجندي شفيك في الحرب العالمية الثانية» التي استلهم موضوعها من رواية للكاتب التشيكي هاشك.

أَغلقت المسارح الأمريكية أبوابها في وجه برخت، وكان عليه أن ينتظر أربعة أعوام حتى تُمَثَّل بعض مشاهد من مسرحيته «رعب الرايخ الثالث وتعاسته» من ترجمة إريك بنتلي في سان فرانسسكو ونيويورك، وإن بقي حظها من النجاح ضئيلًا. ولم يستطع أن ينفذ شيئًا من مشروعاته اللهم إلا الفيلم الذي كتبه وأخرجه فرتس لانج بعنوان «الجلادون أيضًا يموتون»؛ وهو يصور جرائم قائد الجستابو المشهور هيدرش الدموية في تشيكوسلوفاكيا، ومصرعه على يد رجال المقاومة السرية، كما راح يعيد كتابة مسرحية «جاليليو» بالتعاون مع الممثل الشهير تشارلز لوتون الذي قام بالدور الرئيسي فيها في عام ١٩٤٧م، متأثرًا بالانفجار الذري في هيروشيما الذي هز كِيانه هزةً عميقةً. ويُتم آخر مسرحياته الكبرى التي استمد موضوعها من مسرحية صينية قديمة، ونعني بها «حلقة الطباشير القوقازية»، وإن كان قد غيَّر فيها تغييرًا حاسمًا، بحيث تجتاز الوصيفة التي رعت الطفل رعاية الأم — لا الأم الحقيقية — امتحان حلقة الطباشير، وبذلك يبين برخت أن الروابط الاجتماعية أقوى من روابط اللحم والدم. وتُعَدُّ هذه المسرحية، التي يقدمها منشد واحد — يذكرنا بدور الشاعر في أدبنا الشعبي — من أنجح مسرحيات برخت وأقدرها على توضيح مقصده من المسرح الملحمي «وقد ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوي إلى العربية، وظهرت في سلسلة روائع المسرح العالمي التي تصدر بالقاهرة». وقد مُثِّلت المسرحية لأول مرة باللغة الإنجليزية على أحد مسارح الطلبة في نور نفيلد في ولاية مينيسوتا في شهر مايو عام ١٩٤٨م.

وترك برخت أمريكا في عام ١٩٤٧م، وليس صحيحًا أن اللجنة الخاصة بالنشاط المُعادي لأمريكا هي التي اضطرته إلى مغادرة البلاد؛ فقد أبدى رغبته بالفعل في عام ١٩٤٦م في العودة إلى أوروبا، ولكنه لم يحصل على تأشيرة السفر إلا في أوائل عام ١٩٤٧م. ومهما يكن الأمر فقد حُوكم أمام تلك اللجنة، وبُرِّئ من تهمة العمل في صالح الشيوعيين، واستقل

الطائرة في اليوم التالي لمحاكمته إلى أوروبا، حيث وصل إلى سويسرا في اليوم الخامس من شهر ديسمبر عام ١٩٤٧م بعد خمسة عشر عامًا قضاها في المنفى. وأقام برخت في الدور العلوي من أحد البيوت الريفية في هرليبرج المطلة على بحيرة زيورخ. وهناك أتم أهم مؤلفاته النظرية عن مسرحه الملحمي «الأورجانون الصغير للمسرح»، كما أعاد صياغة مسرحية أنتيجونا لسوفوكليس (عن ترجمة الشاعر الكبير هولدرلين)، وأبرز فيها الجانب الاجتماعي والسياسي من الأحداث المعاصرة له بصورةٍ واضحة. وفي أكتوبر عام ١٩٤٨م غادر برخت سويسرا إلى برلين الشرقية، وما زال الرأي القائل بأنه كان ينوي الاتجاه إلى ألمانيا الغربية؛ فمنعته سلطات الاحتلال في حاجةٍ إلى التأييد.

ووصل برخت إلى برلين في الثاني والعشرين من أكتوبر عام ١٩٤٨م، حيث استقر فيها حتى وفاته في أغسطس عام ١٩٥٦م، وكان أول أعماله إخراج مسرحية «الأم شجاعة» على المسرح الألماني، وقد قامت فيها زوجته هيلينه فيجل بتمثيل الدور الرئيسي. وفي شهر سبتمبر أسس الفرقة المسرحية المشهورة «بفرقة برلين» التي أشرفت عليها زوجته، ولا تزال تشرف عليها إلى اليوم. وانتقلت الفرقة في عام ١٩٥٤م إلى المسرح المعروف بمسرح «الشفبا وردام Das Theater am Schiffbauerdamm» الذي ما زالت تعمل عليه حتى الآن، بعد أن هيأت له الدولة كل وسائل العون والتشجيع. وراح برخت يشرف على إصدار أعماله الكاملة، وإخراج مسرحياته وإعداد مسرحيات أخرى مقتبسة عن مؤلفين معظمهم من الدول الاشتراكية، ويدرب الموهوبين من الممثلين الشبان، ويجذب بشخصيته الإنسانية الخِصبة عددًا كبيرًا من المشتغلين بفنون المسرح، ومحبي الأدب والتقدم على وجه الإجمال. ولم يقف نشاط برخت عند هذا الحد، فقد راح يدعو إلى توحيد ألمانيا والحيلولة بينها وبين التسلح من جديد، ويكتب خطابه المفتوح المشهور إلى فالتر أو لبرشت على أثر إخماد ثورة العمال الألمان في القطاع الشرقي من برلين في شهر يونيو عام ١٩٥٣م ضد الحزب الشيوعي الحاكم، ويوجِّه إليه فيه أعنف اللوم، ويقول له عبارته المشهورة: «إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم فابحثوا لكم عن شعب آخر». وقد دارت المناقشات وما زالت تدور حول هذا الخطاب الذي لم يَنشر منه ألبرشت غير الجملة الختامية. كما اختلف النقاد وما زالوا مختلفين في مدى ولاء برخت للنظام الذي عاش سنواته الأخيرة في ظله، ولكن المؤكد على كل حال أن الشاعر فيه كان أقوى من السياسي والأيديولوجي، وأن الفنان فيه كان أعظم وأعمق من أن يكون مجرد بوق يدعو إلى مذهبٍ بعينه. وإذا كان برخت هو خير من عبَّر عن الفلسفة الماركسية في شعره وفي مسرحه الديالكتيكي في السنوات الأخيرة، فلا شك أنه لم يغفل عن الأخطاء والتناقضات التي وقع فيها النظام في التطبيق العملي.

انتزع الموت برخت وهو في قمة نشاطه، تدل على ذلك آثاره العديدة التي لم يقدَّر لها أن تتم؛ فقد مرض مرضًا شديدًا في ربيع عام ١٩٥٦م، بعد اشتراكه في مؤتمر الكتَّاب المنعقد في برلين في يناير من نفس العام. واضطُر إلى وقف التجارِب التي كانت تُجرَى على مسرحية جاليليو، وقضاء عدة أسابيع في العلاج. ولم يكد يقف على قدميه حتى راح يشارك في التجارب النهائية التي كانت تجرى في فرقته المسرحية؛ إذ كان مقدرًا لها أن تزور لندن في نهاية شهر أغسطس.

ولكن صحته ساءت فجأةً، ومات بالسكتة القلبية في اليوم الرابع عشر من أغسطس ووُوريَ الترابَ بعد ثلاثة أيام من وفاته، ونُفِّذَت وصيته التي طلب فيها أن يُدفن في صمت بجوار مسكنه الأخير، بحيث يكون قبره قريبًا من قبر الفيلسوف هيجل الذي طالما تعلم منه وصبر على فهمه وقراءته، وسار في حياته وتطوره الفني على نهجه الديالكتيكي من الموضوع في مسرحياته وقصائده المبكرة التي تأثرت بالنزعة العدمية التعبيرية وحاولت أن تثور عليها، إلى نقيض الموضوع في مسرحياته التعليمية المتطرقة، حتى وصل إلى الوحدة الشاملة في مسرحياته الكبرى التي ختم بها حياتَه في الفن والكفاح على السواء.[١]

يرتبط اسم برخت «بالمسرح الملحمي» الذي أراد أن يبدأ به عهدًا جديدًا للمسرح، وقد يطلق عليه أيضًا اسم المسرح غير الأرسطاطالي أو المسرح الديالكتيكي الذي يوقظ مَلَكة الحكم عند المتفرج، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والدهشة لما يراه، ويبعث فيه إرادة التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية التي يعيش فيها ويراها أمامه منعكسةً على خشبة المسرح. ومع أن الإطار الملحمي في الدراما قديم قِدَمَ الدراما نفسها، ومع أنه يتخلل المسرحَ الغربي من إيسخليوس إلى يونسكو وآداموف، فإن برخت قد أثار بتعبيره «المسرح الملحمي» كثيرًا من الغموض والحيرة والاضطراب. فلا شك أن المسرح والملحمة مشتركان في عناصر معينة، ولكن لا شك أيضًا في أن لكل منهما خصائصه وصفاته التي ينفرد بها دون صاحبه وتجعل الجمع بينهما أمرًا متعذرًا إن لم يكن مستحيلًا، بحيث نستطيع أن نقول إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض.

ولقد سبق للشاعرين الكبيرين جوته وشيلر أن اشتركا في كتابة بيان يحددان به طبيعة كل من الشعر الملحمي والعمل الدرامي، ويضعان لكل منهما حدوده ويميِّزان خصائصه؛ فوظيفة الشاعر عندهما هي أن يعرض علينا عوالم نحسها ونراها رأي العين.

[١] راجع في هذا كله كتاب رينهولد جريم، برتولت برخت، في سلسلة متسجر، شتوتجارت، ١٩٦١م.

والشاعر الملحمي والشاعر المسرحي يخضعان معًا لقوانين وقواعد عامة؛ أهمها قانون الوحدة وقانون التطور. وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما إليه نفس الدوافع. ولكن الفارق الأكبر بينهما هو أن الملحمي «يروي» ما يعرضه علينا من أحداث جرت في الزمن الماضي، والدرامي «يشخص» لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرةً حضورًا تامًّا في اللحظة التي نراها فيها.

فالقصيد الملحمي كما يقول الشاعران، يصور فاعليةً محدودةً من الناحية الشخصية، والتراجيديا تصور ألَمًا أو عذابًا محدودًا من الناحية الشخصية؛ القصيد الملحمي يصور الإنسان الذي يفعل فعلًا يَتِمُّ في العالم الخارجي بعيدًا عن نفسه؛ «كالقتال والترحال أو أي فعل يقتضي نوعًا من الاتساع المحسوس». أما التراجيديا فتصور الإنسان المتَّجه إلى داخل نفسه، وتعبر عن الأحداث التي تَتِمُّ في باطنه، ولذلك كانت أحداث التراجيديا الأصلية لا تحتاج إلَّا إلى أقل حيِّز ممكن من الفراغ.

فالشاعر الملحمي إذن يعتمد أكثر ما يعتمد على الحكاية؛ إنه لا يريد — كما يقول لسنج — أن يكون مفهومًا، ولا أن تكون تصوراته جليَّةً واضحةً وحسب — فهذا ما يقنع به الكاتب النثري — بل إنه يريد أن يجعل الأفكار التي يثيرها فينا من الحيوية بحيث نسارع إلى الاعتقاد بأننا نشعر بالفعل بالانطباعات الحسية الصادقة التي تنبعث من الموضوعات التي تُصوِّرها تلك الأفكار، وبحيث لا نعود نحس في لحظة الوهم هذه بالوسائل التي يستخدمها في سبيل ذلك، ونعني بها الألفاظ. إنه يوهم الحس الباطني، بينما يوهم الشاعر الدرامي حِسَّنا الخارجي. فالحدث إذن في الملحمة يتراجع إلى الوراء، ويُبعد أبطاله عن الهدف كلما اقتربوا منه، بينما الحدث في الدراما يتطور ويتقدم إلى الأمام.[٢]

وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث فتوقف سيره أو تطيل طريقه، أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما، أو التي تسبقه فتتنبأ بما سيحدث بعد انتهائهما، ولكنهما على كل حال يتميَّزان تميُّزًا واضحًا في أن أحدهما يدور بكليته في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرًا كله. إذن فالملحمي — إن صحت الكلمات السابقة — لا يمكنه أن يصور واقعًا دراميًّا، ولا في إمكان الدرامي أن يصور واقعًا ملحميًّا؛ فإن أراد الملحمي أن يصور

[٢] راجع أعمال جوته الكاملة، المجلد الثاني عشر، طبعة هامبورج، ص٢٤٩–٢٥١.

الإنسان الذي يحتدم الصراع في باطنه أفلت منه الواقع الملحمي، وقَدَّم للسامع أو القارئ كلامًا يدور على ألسنة البشر، ولكنه لا يصوِّر هؤلاء البشر أنفسهم. وكذلك الشأن مع الكاتب المسرحي؛ فهو لا يستطيع إلا في أضيق الحدود أن يقدم لنا واقعًا ملحميًّا على المسرح، إذ لا يمكنه أن يصور لنا حركته المتصلة في الزمن الماضي.

فهل نستطيع أن ننتهيَ من هذا إلى أنه لا وجود للملحمة التي تحتوي على مضمون درامي، كما أنه لا وجود للدراما التي تحتوي على مضمون ملحمي؟ من الصعب أن نقطع بهذا؛ فالدراما قد تحتوي على عناصر ملحمية، والملحمة على عناصر درامية، ولكن الشيء العسير حقًّا هو أن تقدَّم الدراما في إطار ملحمي، والملحمة في شكلٍ درامي.

وبرخت لا يتحدث في الواقع عن الدراما الملحمية، بل عن المسرح الملحمي؛ المسرح ينبغي في رأيه أن يصبح ملحميًّا، وهو مطلب يكاد يستحيل تحقيقه طالما كنا نقف على أرض التراث المسرحي الممتد من إيسخيلوس إلى جرهارت هاويتمان. ذلك أن المسرح لا بد له في حدود هذا التراث أن يظل «مسرحيًّا»، بمعنى أنه لا يستطيع إلا أن يعرض علينا أحداثًا دراميةً على خشبة المسرح قد يعود الرواية إلى الماضي، فيحكي لنا حدثًا بعيدًا كما يفعل الرسول في المسرحية اليونانية القديمة، ولكن المسرح يظل مع ذلك مسرحًا ولا يمكن أن يوصف لذلك بأنه أصبح ملحميًّا. لا بد إذن لكي تصح عبارة برخت عن المسرح الملحمي أن تصاحبها نظرية جديدة كل الجِدَّة عن الفن عمومًا والمسرح بوجهٍ خاص، وأن تحدَّدَ الدراما تحديدًا لم يسبقه إليه أحد من قبل.

الواقع أن هذا هو الذي يريده برخت ويحققه بالفعل؛ فمسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمسرح التقليدي أو يقارن به، ونظريته تقوم على أساس الفلسفة الماركسية في التاريخ والمجتمع والحضارة، وتحدد طبيعة الدراما ووجودها ومصيرها على أساس تحديدها لطبيعة الإنسان ووجوده ومصيره.

كان التحديد المعترف به إلى عهد برخت لطبيعة الدراما وجوهرها ووظيفتها هو التحديد الذي قدمه لها أرسطو؛ فأرسطو قد رأى الدراما اليونانية المتطور تُمثَّل أمامه، فتحدث عن التراجيديا باعتبارها أعلى مرحلة من مراحل تطور تلك الدراما، وجعل واجب الشاعر الدرامي أن يثير الشفقة والخوف في عواطف المتفرجين، وأن يطهرهم بذلك من الانفعالات الدنيئة، دون أن يكون الخوف أو الشفقة هدفًا في ذاته، ولا وسيلة يلجأ إليها الشاعر كيف يشاء. وبذلك حدد أرسطو معنى الدراما والغاية منها، كما حدد الوسيلة التي

توصل إليها، وأوجد نظريةً مدعَّمةً متكاملةً فيها. ولم يكن عجيبًا إذن أن يقول لسنج إن كل خطوة تبعد بنا عن أرسطو هي خطوة تبعد بنا عن التراجيديا الصحيحة، وأن يقول هردر إن أرسطو قد عاش في عصر اكتمل فيه بناء المسرح اليوناني، فلم يرتفع من بعده إلى ذروة أعظم من تلك التي بلغها. كذلك كان أرسطو في رأي هردر هو الرجل الذي عرف كيف يستنبط قواعد العمل الفني على خير وجه، وجاء جوته وشيلر ففكرا وأنشآ وهما على هذه العقيدة نفسها، ولكن الرومانتيكيين وعلى أثرهم هيجل هم أول من ربط الدراما بفلسفتهم في التاريخ، ففهموها على أنها مظهر من مظاهر الوجود المتغير. فالوجود يتحول ويتغير، والدراما تتحول معه وتتغير. لم يعد في استطاعتنا أن نرجع إلى الفن القديم، بل أصبح من الواجب علينا أن استطاعتنا أن نرجع إلى الفن القديم، بل أصبح من الواجب علينا أن نتبين نوع الوجود الذي يظهر الآن في الدراما. وأصبحت نظرية الدراما التي استوحاها شعراء وكتاب مثل لسنج وجوته وشيلر عن النماذج القديمة الخالدة، نظريةً فلسفيةً تحدد ما يناسب الحاضر وما لا يناسبه. وهكذا يقرر الرومانتيكيون أن الوجود الرومانتيكي الجديد يتغير باستمرار، ولم تعد له صفة الثبات والإطلاق التي كانت للوجود الكلاسيكي. ولذلك فهم يطلبون من الدراما أن تكون دراميةً وملحميةً وشاعريةً غنائيةً، إنها الآن من إبداع العقل الإنساني الحر الجديد الذي يرتفع فوق الطبيعة وفوق كل ما هو طبيعي، وهكذا فقد الوهم الشعري حقه في الوجود، وأصبح على العقل الإنساني الحر أن يثبت حريته بتحطيم هذا الوهم، وألَّا يسمح للدراما بأن تكون نِتاجًا طبيعيًّا كذلك الذي كان يتطلبه الكلاسيكيون، ويشترطون الوحدة العضوية التي تهبها الطبيعة لكل ما يصدر عنها من موجودات.

وجاءت الماركسية فأخذت عن هيجل مبدأ تطور الواقع وشكله، ونعني به الديالكتيك، وإن كانت قد فسرته تفسيرًا ماديًّا لا روحيًّا، وجعلته يتجه نحو تحقيق المجتمع الخالي من الطبقات بدلًا من أن يتجه إلى الروح المطلق؛ فالتاريخ عندها لم يعد هو تاريخ هذا الروح أو العقل الإلهي المطلق في مراحله المختلفة، بل هو تاريخ العقل الإنساني المتطور نفسه. والعقل المتطور يصل في النهاية إلى أنه ليس هناك عقل أو روح في ذاته، بل يرى أنه لا وجود إلا للمادة، وأنه هو نفسه قد نتج عن هذه المادة. ومن ثم لا تصبح المراحل التاريخية ولا الأشكال والنظم الحضارية من دين وفن وفلسفة مظهرًا للوجود العقلي، بل للوجود الذي تحدده عوامل الاقتصاد والاجتماع. كما أن الدراما لا تبين الحقيقة الميتافيزيقية، بل الواقع المادي وحده. فإذا سألنا؛ وما هو هذا الواقع المادي الذي يظهر في الدراما؟ كان الجواب

بأنه هو المجتمع. فالدراما شكل من أشكال التعبير يظهر فيه وجود المجتمع، وتنعكس عليه أحواله.

لم تعد الدراما إذن عملًا فنيًّا خالصًا فحسب، يصوِّر فيه الشاعر عالمه كما كان الأمر عند شاعر مثل جوته أو شيلر، ولا مجالًا فنيًّا يظهر فيه الوجود الميتافيزيقي نفسه، ويتجلى انشقاقه الديالكتي على ذاته في شخصياته كما كان الأمر في رأي فيلسوف مثل هيجل، بل أصبح المجتمع هو الوجود الوحيد الذي يمكن أن يظهر في الدراما؛ لأن الإنسان عند أصحاب الماركسية هو كائن اجتماعي قبل كل شيء، وبعد كل شيء، والظروف الإنسانية كلها قائمة على العلاقات الطبقية.

كانت غاية الدراما عند الإنسان القديم — مثلها في ذلك مثل سائر الفنون — أن تثير اللذة في نفس المتذوق، ولم يكن للتراجيديا أن تشذ عن هذه الغاية. ولكن الخلاف على طبيعة هذه اللذة التي يبعثها الجميل أصبح مع الزمن مشكلةً فلسفيةً. وكان أن وُجِدَ التفسير الحسي؛ فذهب البعض إلى أن الفن يسبب اللذة بوصفها الشعور بالرضا والسعادة والارتياح، الذي هو الهدف من كل فن على الإطلاق. وجاء «كانت» في نقده لَمَلَكة الحكم، فذهب إلى أن هناك مصدرًا مزدوجًا للَّذَّة، فهناك اللذة الحسية، وهناك اللذة العقلية؛ فاللذة التي نحسها في الجمال لذة عقلية، إنها جواب الوجدان على كمال الخليقة. هذا الكمال — الذي تستطيع ملكة المعرفة عندنا أن تعرفه معرفةً موضوعية — يثير في وجداننا الشعور باللذة حين نراه ماثلًا أمام أعيننا على الأقل. وجاء شيلر فأوضح كذلك في رسائله الفلسفية هذا الإحساس باللذة الذي تثيره فينا التراجيديا بوجه خاص؛ فالتراجيديا في ذاتها كان ينبغي أن تثير فينا الألم لأنها تبين لنا الإنسان وهو يتعذب ويتألم ثم ينهار، ولكنها بفعلها هذا نفسه إنما تثير فينا ملكة عليا، وتزيدنا علمًا بأنفسنا، وترينا أننا كائنات عاقلة، وأن فينا شيئًا يعلو على كل ما هو حسي أو طبيعي بحت، شيئًا لا سبيل إلى تحطيمه أبدًا. وحين نشاهد الإنسان في التراجيديا وهو يتحطم ويسقط أمامنا نشاهد في الوقت نفسه ذلك الجانب السامي من وجودنا الذي يجعلنا نموت مرفوعي الرأس، ونحس بنوع من اللذة في المأساة.

ويحاول برخت بدوره في السنوات الأخيرة من حياته أن يكشف عن حقيقة الفن من ناحية إثارته للذة؛ فهو يؤكد أن المسرح لون من ألوان التسلية، من شأنه كما من شأن جميع الفنون أن تسليَ الناس وتسعدهم، ولكنه يبدأ بالسؤال عن المصلحة أو المنفعة التي تعود على المجتمع من المسرح. فالمجتمع من العصور القديمة إلى عهد جرهارت هاوبتمان كان ينتظر من المسرح متعةً غذائيةً، أو لذةً «مطبخيةً» على حد تعبيره! إنه ينظر إلى اللذة الفنية نظرةً حسيةً خالصةً، ويربطها بحاجة طبقة واحدة من طبقات المجتمع. هذه

الطبقة لم تكن تريد من الدراما شيئًا سوى إنما تعيش في الوهم، وأن تتأثر وتُسَرِّيَ عن نفسها. غير أن إنسان العصر الحديث لا ينبغي عليه أن يسعى وراء الوهم أو التأثر أو التسرية، إنما عليه أن يتعلم فحسب. وكاتب المسرح الحديث عليه ألَّا يخاطب الشعور، بل يخاطب العقل، إن من واجبه أن يُعلِّم هذا العقل ويدفعه إلى الحركة والتغيير بدلًا من أن يثير الشعور. وكما قال ماركس: إن على الفلسفة أن تغير العالم لا أن تفسره. فقد أصبح على الفن والمسرح أيضًا أن يغيرا الإنسان تمهيدًا لتغيير العالم. ولما كانت ظروف الإنسان قائمةً على ظروفه الطبقية كما قدمنا، فإن النتيجة الحتمية التي سينتهي إليها برخت في حدود هذه النظرة الماركسية؛ هي أن الدراما التي تهدف إلى الإيهام والتأثير على العاطفة والوجدان إنما هي دراما برجوازية، لا يكتبها ولا يريدها إلا من ينتمي إلى هذه الطبقة وله مصلحة في بقائها وتحكُّمها. فهي في يده سلاح يقاوم الطبقة العاملة الصاعدة، وهي حين تُغرِق الإنسان في الوهم إنما تعوق تطوره العلمي التجريبي، وتخدر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقات. فالبرجوازية إذن تريد جُهدها أن تحول بين الطبقة العاملة وبين الوعي العلمي الجاد، وأن تشلَّ فيها إرادة التغيير الثوري للظروف المجحفة بها.

ولكن كيف ستبدو إذن الدراما التي أثقل برخت كاهلها بكل هذه الواجبات السياسية؟ ما هي الشروط التي يريد أن تتوافر لها على الأقل في المرحلة المتوسطة من مراحل تطوره المسرحي، وهي المرحلة التعليمية التي حفلت بمسرحياته وأشعاره الكفاحية المنبعثة عن نظرة مذهبية متزمتة، حاول في إنتاجه الأخير أن يتخلص منها ويتغلب عليها؟ لقد حاول أن يبين خصائص هذا المسرح الملحمي الجديد في جدول مشهور جاء في معرض ملاحظاته على أوبراه «ازدهار وسقوط مدينة ماهاجوني»، وقابل فيه مقابلةً حادةً بين ما سمَّاه بالمسرح الأرسطاطالي والمسرح غير الأرسطاطالي.[٣] ولا بأس من أن نعيد هنا نشر هذا الجدول[٤] لتتم على قدر الإمكان صورة التضاد بين الشكل الدرامي القديم وبين الشكل الملحمي الجديد. وعلينا ألَّا نتصور أنه تضاد مطلق، بل هو مجرد تفاوت في النغمة والروح؛

---

[٣] راجع كتابات عن المسرح لبرخت، ص١٩، ٢٠ نشرة «زور كامب» برلين وفرانكفورت على الماين، ١٩٦١م.

[٤] نَشَرَ الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي هذا الجدول في مقدمة ترجمته لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد ٣٠، ص١١، ١٢، ونحن نعيده هنا بعد إدخال بعض التعديلات الطفيفة عليه.

بحيث قد يُفَضَّل في تقديم الحدث الواحد جانب الإيحاء العاطفي أو جانب الإقناع العقلي، بحسب ما يراه المخرج:

الشكل الدرامي للمسرح	الشكل الملحمي للمسرح
يُجري الأحداث.	يروي الأحداث.
يُلقي بالمتفرج في شبكة الأحداث التي تَجري على خشبة المسرح.	يجعل من المتفرج مراقبًا.
يستهلك فاعليته.	ولكنه يوقظ فاعليته.
يستثير فيه مشاعر.	يضطره إلى اتخاذ مواقف.
تجربة حية.	صورة للعالم.
المتفرج يوضع به في شيء.	المتفرج يوضع في مواجهة شيء.
إيحاء.	حجة عقلية.
الإحساسات يحافظ عليها.	الإحساسات تدفع إلى مرتبة المعارف.
المتفرج يقف وسط الأحداث ويشارك في معاناتها.	المتفرج يقف في مواجهتها ويدرسها.
الإنسان كائن يفرض أنه معروف مقدمًا.	الإنسان موضوع البحث.
الإنسان الذي لا يقبل التغير.	الإنسان الذي يقبل التغيير ويغير.
التوتر متعلق بالنهاية.	التوتر متعلق بمجرى الأحداث.
المشهد مرتبط بغيره من المشاهد.	كل مشهد قائم بذاته.
نمو.	مونتاج «تركيب».
الحدث يجري في خطٍ مستقيم.	الحدث يجري في خطوطٍ منحنية.
حتمية التطور.	قفزات.
الإنسان شيء ثابت.	الإنسان عملية تحول.
الفكر يحدد الوجود.	الوجود الاجتماعي يحدد الفكر.
شعور.	عقل.

ويعتقد برخت بهذا البرنامج أنه قد تجاوز التراث المسرحي الذي يمتد إلى أكثر من ألفي عام؛ فهو في مسرحه الجديد إنما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما في ذاتها بقدر اهتمامها بأن تكون أداةً للعرض والبيان. فالتعبيري كان يعرض عواطفه الجيَّاشة المنطلقة، وبرخت يعرض نزعته العدمية في مسرحياته المبكرة أولًا، ثم

يعرض نزعته الماركسية في مسرحياته التعليمية، وأخيرًا يجد أن هذا الطريق لا بد مسدود في وجه الفنان، فيحاول أن يخرج منه بالتأليف الذي يجمع بين النقيضين في مسرحياته الأخيرة التي تخلو من التزمت العقائدي، وتهيب بالجمهور أن يفكر ويبحث عن حل بدلًا من أن تَفرِض عليه الحل الوحيد. إن هدفه من العرض المسرحي — في مرحلته التعليمية المتوسطة — هو تحريك المُشاهد إلى الفاعلية والتغيير، فالعالم في رأيه لا بد أن يتغير؛ لأنه يقبل التغير. وموقف الإنسان من العالم ينبغي أن يكون موقف الثوري الفعَّال لا موقف المشاهد المتأمل؛ «فموقفه من النهر أن ينظِّم مجرى النهر، وموقفه من شجرة الفاكهة أن يقلِّم شجرة الفاكهة، وموقف من الحركة المتصلة أن يبنيَ العربات ويصنع الطائرات، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره». والمسرح إذن لا بد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه.

وهذا الكلام كله يكون صحيحًا لو أن المسرح استحال إلى مِنصة للمواعظ الخطابية ومَعرِضٍ للدعاية السياسية، وفي ذلك القضاء على المسرح والمسرحية جميعًا. ولكن برخت أذكى من أن يطلب ذلك؛ فهو يحاول أن يقيم المسرح على أساس جديد كل الجدة، أوضحه في مقال كتبه عام ١٩٤٠م وجعل عنوانه «مشهد في الشارع، نموذج أساسي لأحد مشاهد المسرح الملحمي». فقد حاولتْ بعض المسارح الألمانية — كما يقول — في السنوات الخمس عشرة التي تلت الحرب العالمية الأولى أن تجرب نوعًا جديدًا من التمثيل يمكن لوضوحه وتغلُّب صفة الوصف عليه واستخدامه للجَوقات التي تقوم بالتعليق على الأحداث أن يوصف بأنه ملحمي. فقد استطاع الممثل — بفضل وسائل فنية على جانبٍ من الصعوبة — أن يبتعد عن الشخصية التي يمثلها، وأن يجسِّم الموقف من زاوية تجعله موضوعًا لنقد المتفرجين، وأصبحت المسرحية استعراضًا يشرح حدثًا جرى في الواقع؛ فلو افترضنا أن ثمة حادثةً وقعت في الشارع، وأن هناك شاهد عِيان يقدم للجمهور تقريرًا عما حدث، فإن هدفه من وراء ذلك سيكون توضيح الحدث. وهنا قد يلجأ إلى التوضيح بالإيماء والحركات الصامتة، وقد يحاكي هذا الجانب أو ذاك من جوانب الحدث، فيفعل ما يفعله على نحو ملحمي.[٥]

وبرخت يظن بهذا أن عرض الحدث الواقعي في تتابعه الزمني وروايته عن بعد يمكن أن تكفيَ لكي يوصف بأنه ملحمي، والواقع أن هذا إساءة لفهم طبيعة الحدث الملحمي

[٥] راجع لبرخت كتابات عن المسرح، مشهد من الشارع، ص٩٠–١٠٥.

نفسه؛ فالشاعر الملحمي يلجأ إلى الرواية الهادئة المتباعدة التي تخلق الوهم الملحمي، في حين أن برخت إنما يفكر في الحقيقة في نوع من الرواية العلمية التي تبدد الوهم. وربما كان أصدق نموذج للمسرح الملحمي في رأيه هو نموذج الجراح الذي يُجري عمليةً جراحيةً أمام جمهور من الطلبة، ويعلمهم في نفس الوقت عن طريق هذه العملية. وما زال الجدل يدور بين الباحثين حول إمكانية تحقيق المسرح الملحمي بالشروط التي أرادها له برخت؛ ذلك أن هناك فارقًا أساسيًّا عامًّا يميز الحقيقة الواقعية عن الحقيقة الجمالية.

فبرخت يضرب مثلًا للمسرح الملحمي حادثةً واقعيةً من الحوادث التي تقع كل يوم في الشوارع، مع شاهد العِيان وجمهور المتفرجين. ولكننا لا نجد الواقع كما نعرفه في الحياة اليومية على خشبة المسرح، وإنما نجد محاكاة هذا الواقع. وحادثة الشارع نفسها لو عرضناها على المسرح لأصبحت بالضرورة محاكاةً شاعريةً للحادثة، لا الحادثة نفسها بحالٍ من الأحوال، ولَمَا استطعنا أن نَحُول بين المتفرجين وبين التمتع بالوهم الذي تثيره المحاكاة. ولكن هذا هو الوهم الذي يرفضه برخت ويحاربه، فهل يمكن إلغاؤه حقًّا؟ إننا لا نشاهد الواقع نفسه كما قلنا على خشبة المسرح، بل محاكاة الواقع. وشاهد العِيان بمجرد وقوفه على خشبة المسرح لم يعد شاهد عِيان، بل شخصية أخرى تحاكي شاهد عِيان. والممثل الذي يقوم بدور شاهد العِيان إنما يحاكي بالضرورة تلك الحادثة محاكاةً شاعريةً، ولا بد له بالضرورة أيضًا أن يخلق فينا هذا الوهم الفني،[٦] والتخلي عن جانب الإيهام — على ألَّا نفهمه فهمًا فاسدًا، ولا نجعله وسيلةً لغرض سياسي ضار — هو التخلي عن المسرح ذاته، وتحويله إلى قاعة درس، أو محفل للموعظة والدعاية، وتحويل الممثل إلى معلم أو داعية. واختيار الحل الثاني معناه أن يحكم الفنان على نفسه بالموت، وهذا بالطبع ما لا يريده برخت ولا المتحمسون له. فما هو المَخرَج إذن؟ إنه في رأيهم الإقلال من الوهم إلى أبعد حدٍّ مستطاع، والقضاء على كل ما يوحي به أولًا بأول، أو بمعنًى آخر الإيهام باستمرار بأنه ليس هناك إيهام! فالأحداث التي تجري على المسرح ينبغي أن تكون شيئًا يُعرَض عرضًا بصريًّا لا أن تكون وهمًا دراميًّا، والممثل يجب عليه أن يمثل دوره، ولكن يجب عليه مع ذلك أن يبتعد عن هذا الدور ولا يندمج فيه، أعني أن يعرضه علينا ويفسره، أي أن عليه في نهاية الأمر أن يمثل أنه لا يمثله؛ فإذا قام بدور هاملت، فإنما ليقول لنا

[٦] راجع في هذا كله أوتومان؛ برتولد برخت، معيار أم أسطورة؟ هيدلبرج، مطبعة روت، ١٩٥٨م، ص٦٩–٩٦.

إنني لست هاملت، ولا أريد لنفسي ولا لكم أن تكونوا مثل هاملت، بل أنا أعرض شخصيته عليكم، وأقول لكم هكذا كان هاملت، وأنا إنما أوضحه ولا أمثله. وهذا هو ما سمَّاه برخت «بأثر الإغراب» Verfremdungseffekt VE الذي يصوغه في بعض الأحيان صياغةً أشبه ما تكون بالصياغة الرياضية فيكتفي بقوله.

ومهما يكن من شيء فلا نستطيع في مثل هذه المقدمة السريعة أن نقرر إن كان المسرح الملحمي قضاءً على المسرح أو إحياءً له، فالتجربة الحية وحدها هي التي تستطيع أن تقرر هذا. ومن واجبنا ألَّا نندفع في الحماس لنموذج نعرضه على مسارحنا — كما حدث عند عرض مسرحية الاستثناء والقاعدة أخيرًا في بلادنا — ولا أن نُربِك القراء والمتفرجين بكتابات نظرية معقدة لا جدوى منها. فمن الخير دائمًا أن نمثل لبرخت كما نمثل لغيره، وأن نترك الفرصة للجمهور ليحكم بنفسه ويفكر ويتذوق. وليس هناك ما يمنع أن نتحمس لبرخت أو لغيره — فليس هناك فن ولا فكر حقيقي يمكنه أن يحيا بغير الحماس — على أن نضع نصب أعيننا دائمًا أن نقف منه ومن غيره موقف الحذر والتريث في كل الأحوال.

إن من حقنا أن نترك الرياح من كل الجهات تهب على شجرتنا، ولكن من واجبنا ألَّا نسمح لها أن تقتلعها من جذورها.

والمسرحيتان اللتان يجدهما القارئ في هذا الكتاب من مسرحيات برخت التعليمية التي كتبها في المرحلة المتوسطة من حياته الفنية، وهي التي لم يكن قد تجاوز فيها بعدُ دائرة التزمت المذهبي؛ فالتاجر كارل لانجمان يريد أن يعبر إحدى الصحاري الهندية بأسرع ما يستطيع لكي يسبق منافسيه في الحصول على امتياز للبترول، وهو يؤجر لهذه الغاية دليلًا وأجيرًا. وبرخت يقول عن هذه المرحلة التي يقوم بها الثلاثة معًا: «إن مستغلًّا يقوم بها مع مستغلين»؛ فالتاجر هو الرأسمالي الجشع الذي يعتبر الإنسان مجرد بضاعة تُشترى وتباع، وحين يبدي الدليل عطفه على الأجير تساور التاجر مخاوفه منه فيطلق سراحه، وحين يوغل في السير مع الأجير ويريد هذا أن يعطيَه زمزميةً ليرويَ بها عطشه — وكان الدليل قد أعطاه زمزميته شفقةً منه عليه — يظن التاجر أنه يحاول أن يصرعه بحجر؛ فيسرع بقتله برصاصةٍ من مسدسه. ويقدم إلى المحاكمة فيبرَّأ من تهمة القتل التي رفعتها زوجة الأجير، وشهد فيها الدليل في صف المقتول؛ فالقاضي ينتمي إلى طبقة الرأسماليين، ولا بد له أن يحميَ التاجر، إنه يقول مثلًا: «الأجير ينتمي إلى طبقةٍ من الناس لديها في الواقع ما يبرر إحساسها بأنها مظلومة ومهضومة الجانب». والتاجر بدوره من طبقة غير طبقة الأجير، فلم يكن من الممكن أن يستجيب للتصرف الإنساني من جانب

الأجير الذي أراد أن يسقيَه، وبخاصةٍ بعد أن عذبه طَوال الرحلة، كما اعترف بنفسه أمام المحكمة. لقد هداه عقله إلى أنه عرضة للخطر، فدافع عن نفسه دفاعًا مشروعًا.

فالرحمة والإنسانية إذن لا وجود لهما إلا عند المستغلين، والاستغلال المهين هو القاعدة في ظل النظام الرأسمالي. ولكن على المتفرج أن يكتشف الاستثناء وراء هذه القاعدة، بعد أن يتبين له وجه الغرابة والظلم فيها. والممثلون — الذي لم تُحَدِّد المسرحية طبائعهم، بل اكتفت بأن يتقدموا بأنفسهم ليخاطبوا الجمهور — يهيبون دائمًا بالمتفرجين أن يفتحوا عيونهم، ويحكموا بأنفسهم ويتعلموا. ولَمَّا كان المسرح الحقيقي لا يمكن أن يقوم على التعليم المباشر؛ فقد لجأ برخت إلى الأغنية، واستعان بالعنصر الموسيقي ليخفف من جفاف التعليم، ويحيطه بغلالة شاعرية تحجب خطر الخطابية الواضحة، وتستر ضعف البناء المسرحي، وافتقار الشخصيات إلى الحياة الواقعية.

أما مسرحية «محاكمة لوكولوس» فقد كتبها برخت في عام ١٩٣٩م، وقد كتبها في مبدأ الأمر كمسرحية إذاعية، ثم تحولت بعد إجراء بعض التعديلات عليها إلى أوبرا لَحَّنها صديقه الموسيقي باول دساو، وعُرِضت لأول مرة باسم «إدانة لوكولوس» في عام ١٩٥١م في دار الأوبرا في برلين الشرقية. ومن أهم هذه التعديلات التي أُجرِيَت على المسرحية الإذاعية أن الأشكال الحجرية المنقوشة لا تُستجوَب في المحاكمة، بل يُنادَى على الظلال نفسها التي تمثلها هذه الأشكال، فتدخل إلى المسرح، وتقف في مواجهة اللوح الذي يحمله العبيد وتدلي بشهادتها.

والمعروف أن برخت كثيرًا ما كان يغير في نصوص مسرحياته، فيضيف إليها أو يحذف منها على أثر المناقشات التي تدور بينه وبين الجمهور والممثلين. وقد أضاف إلى هذه الأوبرا إضافتين مهمتين؛ فالأولى تبين كيف اجتاز الملك الأسير المحاكمة التي أدين فيها لوكولوس. ففي المشهد التاسع، مشهد المحاكمة، يقول لوكولوس:

أجل، إنني ألاحظ
أن المهزومين صوتهم عذب،
ومع ذلك فقد كان فيما مضى أجش.
هذا الملك الذي يثير عطفكم،
لم يكن هو أيضًا عادلًا
حين كان يعيش على الأرض.

لم يكن يجمع من الفوائد والضرائب
أقل مما أجمع.

وهنا يسأل المعلمُ ظلَّ الملك الأسيرِ:

لِمَ إذن نراك بيننا
يا أيها الملك؟

فيجيبه الملك:

لأنني بنيت المدن،
لأنني دافعت عنها،
عندما أتيتم أيها الرومان
لتسلبوها منا.

المعلم:

نحن لم نسلب منك شيئًا،
إنه هو!

الملك:

لأنني ناديت
دفاعًا عن البلاد:
أيها الرجال والأطفال والنساء،
في الحقول والتُّرَع،
بالفأس والجاروف والمحراث،
بالليل، والنهار،
متكلمين أو صامتين،
مساجين أو أحرارًا،
في وجه العدو،
في وجه الموت.

المعلم:

أقترح أن نقف جميعًا
تحيةً لهذا الشاهد،
وتكريمًا لأولئك
الذين يبنون مدنهم. (المحلفون يقفون.)

لوكولوس:

يا لكم من رومانيين!
أتقفون تحيةً لعدوكم؟
إنني لم أذهب إلى الحرب لأجلي،
بل ذهبت تنفيذًا للأوامر.
روما هي التي أرسلتني.

المعلم:

روما! روما! روما!
من هي روما؟
هل أرسلك البناءون الذين يشيدونها؟
هل أرسلك الخبازون والصيادون
والفلاحون وسائقو الثيران
وعمال البساتين الذين يقدمون لها الغذاء؟
هل أرسلك الخياطون وعمال الفِراء
والنساجون وحلاقو الخراف
الذين يقدمون لها الكساء؟
هل أرسلك العمال الذين يصقلون الأعمدة
وصباغو الصوف الذين يزينونها؟
أم هل أرسلك الملاك
وشركات الفضة وتجار الرقيق
والبنوك التي تسرقها؟

لوكولوس:

أيًّا كان الذين أرسلوني،
لقد أخضعت ثلاثةً وخمسين مدينة لروما!

المعلم:

وأين هي هذه المدن؟
أيها المحلفون:
لنسأل المدن.

أما الإضافة الثانية فتأتي في ختام المشهد الأخير، حيث يوافق الجنود الذين سقطوا في الحملات الآسيوية على إدانة لوكولوس، فيقول الجنود:

في رداء اللص،
في البزة التي اغتنمها القتلة السفاحون،
سقطنا صرعى.
نحن أبناء الشعب.
آه أجل،
فلترسلوه للجحيم!
كمثل الذئب
الذي يتسلل إلى الحظيرة،
ولا بد له أن يُقتَل
قتلنا نحن أيضًا
في خدمته.
آه نعم،
فلترسلوه للعدم!
ليتنا انضممنا إلى صفوف المدافعين!
فلترسلوه للعدم!
فلتقذفوه في الجحيم!

هذا ومن الواضح أن برخت قد كتب هذه المسرحية وفي ذهنه شخصية هتلر محاولًا أن يسخر ببطولته الزائفة، وطموحه الفاسد، وأن يكشف عن الجانب الخفي من انتصاراته

الكاذبة التي كلفت شعبه كما كلفت الملايين من نساء العالم وشبابه وشيوخه وأطفاله حياتهم. وسوف يرى القارئ بنفسه كيف ارتفع برخت في المسرحية التعليمية إلى مستوًى أنضج بكثيرٍ من مسرحياته التعليمية المبكرة، ومنها الاستثناء والقاعدة. وكيف استطاع أن يجيد صياغة الشكل الملحمي إلى الحد الذي يذكرنا بالمسرحية اليونانية القديمة، وبخاصةٍ عند إيسخيلوس.

الاستثناء والقاعدة

مسرحية في ثماني لوحات
للكاتب الألماني برتولد برخت

الشخصيات

(١) التاجر كارل لانجمان.
(٢) الأجير.
(٣) الدليل.
(٤) صاحب الفندق في محطة «هان».
(٥) القاضي.
(٦) رئيس القافلة الثانية.
(٧) قاضيان.
(٨) شرطيان.

الاستثناء والقاعدة

الممثلون:

سنروي لكم
حكاية رحلة.
القافلة تضم تاجرًا، واثنين من أتباعه،
افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون،
قد يبدو سلوكهم شيئًا مألوفًا،
وعليكم أن تكشفوا عن شذوذه،
وقد يبدو لكم شيئًا عاديًّا
مما يحدث كل يوم.
وعليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه،
وأن تميزوا المحال
من وراء القاعدة المقدسة.
لا تأمنوا لأقل إشارة
مهما بدت بسيطةً في ظاهرها،
ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه،
بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها.
نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا:
«هذا أمر طبيعي»
إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم،

ففي زمنٍ يسوده الاضطراب، وتسيل فيه الدماء،
ويدين بالفوضى،
ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون،
وتفقد الإنسانية إنسانيتها
لا ينبغي لكم أن تقولوا:
«هذا أمر طبيعي»؛
حتى لا يستعصيَ شيء على التغيير والتبديل،
سباق في الصحراء.

(قافلتان صغيرتان تفصلهما مسافة بسيطة تتسابقان في الصحراء.)

التاجر (إلى رفيقيه الدليل والأجير الذي يحمل أمتعته)**:** هيا، أسرعا أيها الكسالى. إن عليَّ أن أسبقهم بيومٍ كاملٍ، وأن أكون بعد غدٍ في محطة «هان». أنا التاجر لانجمان، أسير في طريقي إلى «أورجا»؛ لأحصل على امتياز البترول، ومنافسيَّ يتبعونني عن كثب، والفائز من يسبق صاحبه. قطعت المسافة حتى الآن بسرعة لم يسبقني إليها أحد بفضل ما أوتيتُ من مهارة ومثابرة على العمل، وما أخذت به صاحبيَّ من صرامة وحزم. ومن نكد الطالع أن منافسيَّ أوشكوا أن يبلغوا نفس سرعتنا (يلتفت وراءه ويتطلع في منظار مكبر) ها هم أولاء من جديد في أعقابنا (للدليل) ادفع الأجير قليلًا. هل عيَّنتك إلا لهذا، أم تحسب أنك جئت تتنزه على حسابي؟ أتدري كم تتكلف رحلة كهذه؟ طبعًا، فأنت لم تدفع شيئًا من جيبك، ولكن ليكن في علمك أنك إذا غدرت بي فسوف أسلمك لمكتب العمل في «أورجا».

الدليل (للأجير)**:** أسرع، أسرع.

التاجر: صوتك لا يبشر بخير. كان عليَّ أن أدفع أكثر مما دفعت وأستأجر دليلًا آخر يعينني على السفر. هيا، اضرب هذا الصعلوك، إنني لا أحبذ الضرب، ولكن لا بد منه في مثل هذه الظروف. إن لم أسبقهم فقد تحطمت وضاع عليَّ كل شيء. هه، قل الحق، هذا أخوك اخترته ليحمل أمتعتي. إنه قريبك، ولذلك لا تريد أن تضربه. ولكن حِيَلكم لا تخفى عليَّ؛ فأنا أدرى بكم. أسرع. هيه، أُجْرَتك يمكنك أن تطلبها من المحكمة. يا إلهي! إنهم يوشكون أن يدركونا.

الأجير (للدليل)**:** اضربني كما تشاء، ولكن لا تضرب بكل قوتك. إن كان لي أن أبلغ محطة «هان» فلا بد من أن أضع قدمًا مكان الأخرى.

صوت (ينادي من الخلف)**:** أوه، هل هذا هو الطريق إلى «أورجا»؟ ها. أيها الصديق انتظرنا.

التاجر (بغير أن يجيب أو يلتفت وراءه)**:** فلتتخطفكم الشياطين. إلى الأمام. ثلاثة أيام، وأنا أتعجلهما وأحثهما على السير؛ يومان بالضرب المبرح، وثالث بالوعود المعسولة. ومنافسيَّ يلاحقونني على الدوام. ولكني سأواصل السير في الليلة القادمة بلا كلل، وبهذا يفقدون أثري، وأبعد عن مرمى أبصارهم، وأبلغ محطة «هان» في اليوم الثالث، وأكون بذلك قد سبقت أول القادمين منهم بيومٍ كامل.

(ينشد):

سير بالنهار، وسُرَى بالليل،
أحرزت السبق.
بفضل عملي أحرزت السبق.
إن الضعيف يظل في المؤخرة،
أما القوي فيبلغ الهدف.
...

في نهاية الطريق

التاجر: الحمد لله، ها أنا ذا قد بلغت محطة «هان»، سبقتهم بيومٍ كامل، رجالي أضناهم السفر. تفوُّق في السرعة، ضَرْبُ رقم قياسي، صراخ. ولكن هذا لا يعنيهما في شيء، صعلوك يحزم الأمتعة على الأرض، وهذا هو كل شيء. وهما لا يجرآن أن ينبسا بحرف؛ فالبوليس موجود والحمد لله، ليحافظ على النظام.

الشرطيان (يقتربان)**:** هل كل شيء على ما يرام يا سيدي؟ هل أنت راضٍ عن رحلتك وعن رجالك؟

التاجر: نعم، نعم، كل شيء على ما يرام. استطعت أن أصل إلى هنا في ثلاثة أيام بدلًا من أربعة. إن الطريق وعرة، ولكني تعودت أن أحسن كل عمل أقوم به، كيف حال الطريق بعد محطة «هان»؟ ماذا ينتظرنا هناك؟

الشرطيان: ستدخل الآن يا سيدي في صحراء «جاهي» حيث لا تقع عيناك على مخلوق.

التاجر: ألا يمكن أن يحرسني البوليس؟
الشرطيان (يبتعدان): لا يا سيدي، نحن آخر من تقابلهم من رجال الشرطة.

طرد الدليل في محطة هان

الدليل: لقد تغير التاجر تغيرًا ملحوظًا بعد لقائنا مع رجال الشرطة أمام محطة هان، إنه يتحدث إلينا بصوتٍ لم نألفه منه ويتلطف معنا، ومع ذلك فنحن لا نجد منه تقديرًا. إنه لم يدَّخر لنا يومًا واحدًا نستريح فيه عند محطة «هان» قبل أن نتوغل في صحراء «جاهي». إني لأسائل نفسي: ماذا بوسعي أن أفعل لكي أوصل الأجير إلى «أورجا» وهو على ما هو عليه من التعب والإجهاد؟ وكلما تفكرت فيما يبديه لنا التاجر من لطف المعاملة توجَّس قلبي خوفًا، فمن يدري ماذا يخبئ لنا؟ إنه لا ينفك يتجول وحده وهو يفكر، ومع كل فكرة جديدة يولد عنده الخوف من خيانة جديدة. وعلى كل حال فعليَّ أنا والأجير أن نحتمل كل شيء، حتى لا نُحرم من أجرنا، ونُطرد في عرض الصحراء.

التاجر (يقترب): خذ نصيبك من الدخان، ومن ورق السجائر. عجبًا! إنكم لا تألون جهدًا في سبيل اللذة التي تجدونها بتسويد حلوقكم بهذا الدخان، ولكن الحمد لله، فقد جلبنا معنا منه ما يزيد على حاجتنا. إن دخاننا سيكفينا حتى نصل إلى «أورجا».

الدليل (يخاطب نفسه): دخاننا!

التاجر: استرح يا صديقي قليلًا. لم لا نجلس؟ في رحلةٍ كهذه يصبح الناس إخوةً متحابين. أما إن كنتَ تفضل الوقوف فأنت وشأنك. إن لكم عاداتكم، وأنتم أحرار بالطبع. ليس لي أن أجلس إلى جانبك، وليس لك أن تجلس إلى جانب الأجير. بهذا جرى العرف، على هذه الفوارق يقوم نظام العالم. ولكن لن يمنعنا شيء من أن ندخن معًا، أليس كذلك؟ (يضحك) هذا هو ما يعجبني فيك، فلكل منا منزلة. حسنًا، سنحزم المتاع كله ليسهل حمله. ولا تنسَ الماء، فالظاهر أن الآبار نادرة في هذه الصحراء. إيه، على فكرة، أريد أن أنبهك يا صاحبي إلى شيءٍ ربما غاب عنك؛ هل لاحظت النظرة التي رمقك بها الأجير عندما عنَّفته لتحثه على السير؟ كانت نظرة النهاية، لا توحي بالاطمئنان. المهم أنك ستُضطر في الأيام القادمة أن تحثه على السير، باستمرار، وربما اضطُررت أن تكون أكثر غلظةً معه فعلينا أن نسرع الخطى بأي ثمن. وهذا الأجير لا يؤمن جانبه. وسندخل الآن في طريقٍ موحش، صحراء، لا أثر فيها للحياة. وربما سوَّلت له نفسه أن يغتنم الفرصة فينزع القناع عن وجهه. إنك من جنسٍ أرقى منه؛ فأنت تكسب أكثر مما يكسب، ولا تحمل شيئًا فوق

ظهرك، وفي هذا ما يكفي لكي يكرهك. صدقني، كن حذرًا منه فذلك أدنى إلى العقل، ما أعجب هؤلاء الناس! إليك بالدخان يا أخي.

الدليل: شكرًا يا سيدي.

الأجير: سمعت التاجر يقول إن استخراج الزيت من الأرض يخدم الإنسانية؛ فسوف تُمَدُّ السكك الحديدية في هذه المنطقة، ويفيض الخير، وينعَم الناس بالرخاء. إنه يقول إن السكة الحديد ستُمَدُّ هنا. فماذا يكون مصيري؟ وكيف أكسب قُوتي؟

الدليل: لا تنزعج، فلن تمد على الفور. لقد سمعت من يقول إن من يعثر على الزيت يُخفي أمرَه عن الناس، وسمعت أن من يقع على بئر يتدفق منها الزيت يرشُّوه الناس بالمال ليسدوا فمه. وهذا هو السر في لهفة التاجر، فليس البترول ما يريد، بل المال لكي يسكت.

الأجير: لست أفهم شيئًا.

الدليل: لا أحد يفهم.

الأجير: ستكون الرحلة في الصحراء أشق مما كانت، ليت ساقيَّ تحملاني إلى النهاية.

الدليل: بالطبع.

الأجير: هل يعترضنا اللصوص في الصحراء؟

الدليل: يجب أن تكون على حذر من البداية، فقطاع الطرق يتكاثرون في مشارف المحطة.

الأجير: وبعد ...

الدليل: إذا ما عبرت نهر «مير» فعليك أن تلتزم سكة الآبار.

الأجير: هل تعرف الطريق؟

الدليل: نعم.

الأجير: وهل من العسير عبور نهر «مير»؟

الدليل: ليس عسيرًا في مثل هذا الموسم، أما في موسم الفيضان فيشتد التيار ويلوح خطر الموت.

التاجر (لنفسه): ها هو يتحدث مع الأجير، بل إنه لا يأنف أن يجلس ويدخن معه.

الأجير: وما العمل إذن؟

الدليل: في أغلب الأحيان يُضطر الإنسان إلى الانتظار ثمانية أيام حتى يتسنى عبوره في أمان.

التاجر (لنفسه)**:** أرأيتم؟ إنه يوصيه بالتريث والحرص على حياته الغالية. إنه يتآمر مع الأجير، ولا سلطان له عليه. ومن يدري؟ ربما كان يدبر ما هو أخطر من هذا. إنهما قد أصبحا منذ اليوم اثنين ضد واحد. ولا ريب أنه سيتلطف في معاملته بمجرد أن نتوغل في الصحراء. لا بد من التخلص من الرجل بأي ثمن (يقترب منهما ويخاطب الدليل قائلًا) كلِّفتك بأن تربط الأمتعة ربطًا متينًا. افعل الآن إن كنت تنفذ أوامري (يجذب الرباط بشدة فينقطع) أتسمي هذا رباطًا؟ إن كل رباط ينقطع يضيِّع علينا يومًا بأكمله، وهذا هو ما تريده بالضبط، أن تريح نفسك.

الدليل: إنني ما أردت أن أريح نفسي، والرباط لا ينقطع ما دمت لا تجذبه بشدة.

التاجر: إيه، وترد عليَّ أيضًا! هل انقطع الحبل أم لا؟ أتجرؤ أن تقول في وجهي إنه لم ينقطع؟ من العبث أن يضع الإنسان ثقته فيك. كان في نيتي أن أعاملك معاملةً طيبةً، ولكن المعاملة الطيبة لا تجدي معكم، وماذا يرجى منك؟ إنك لا تَصلُح في شيء. وليس لك أن تكون حمَّالًا فضلًا عن أن تكون دليلًا، ثم إن لديَّ من الأدلة ما يحملني على الاعتقاد بأنك تحرض الأجير عليَّ.

الدليل: أية أدلة؟

التاجر: تريد أن تعرفها؟ إنني أُسَرِّحك الآن لتعرفها على مهلك.

الدليل: لا يمكنك أن تطردنيَ الآن في منتصف الطريق.

التاجر: من حسن حظك أنني لم أسلمك لمكتب العمل في «أورجا». خذ، هذا أجرك، حسابك إلى هنا. (ينادي عامل الفندق) يا عامل الفندق. أنت شاهد، لقد دفعت له أمامك ما يستحقه. (للدليل) أيها الدليل أنصحك ألا تريَني وجهك في «أورجا». (يُصَعِّد النظر فيه من أعلى إلى أسفل) بإذن الله لن تفلح أبدًا (يبتعد).

التاجر: سأرحل فورًا. وإذا حدث لي مكروه فأنت شاهد على أنني سافرت من هنا، مع هذا الرجل الأجير. إنه لا يفهم وهكذا لن يعرف أحد مصيري، والأدهى من هذا أن هؤلاء الخنازير يعلمون أنه ما من إنسان في هذه المنطقة يعرف عني شيئًا (يجلس ليكتب خطابًا).

الدليل (للأجير)**:** كانت غلطتي أنني جلست بجوارك. افتح عينيك فلا تأمن لهذا الرجل. إنني لأعجب كيف ستهتدي إلى الطريق! (يناوله زمزميته) خذ، احتفظ بهذه الزمزمية، أخفها بعيدًا عنه؛ لأنكما إن ضللتما الطريق فلن يتردد في أخذ زمزميتك. تعال معي، سأبين لك الطريق.

الأجير: وددت لو لم تفعل، فلو سمعك تتحدث معي لطردني، ولفقدت كل شيء. لن يُلزمه أحد بدفع أجري، فلست مثلك عضوًا في النقابة. إن عليَّ أن أصبر وأحتمل.

التاجر (لصاحب الفندق)**:** أعط هذا الخطاب للقافلة التي ستمر من هنا غدًا في طريقها إلى «أورجا»، وسأستأنف الرحلة أنا والأجير.

عامل الفندق (ينحني ويأخذ الخطاب)**:** ولكنه لا يعرف الطريق وليس دليلًا.

التاجر (لنفسه)**:** إذن فهو يفهم جيدًا، ولم يكن يريد أن يفهم منذ لحظة. إنه يخاف على وظيفته؛ فهو لا يريد أن يكون شاهدًا في مثل هذه الأمور. (لصاحب الفندق في جفاء) صِفْ للأجير الطريق إلى «أورجا» (عامل الفندق يخرج ويشرح للحَمَّال الطريق إلى «أورجا». الحَمَّال يهز رأسه علامة الفهم). لا ريب أن هناك معركةً تنتظرنا في الطريق. أين مسدسي؟ (يخرجه من جيبه وينظفه.)

(ينشد):

الضعيف يسقط، أما القوي فيصمد للنضال.
لمَ تُخرج الأرض زيتها؟
لمَ يحمل الأجير متاعي؟
يا أيها الزيت،
سأستخرجك برغم الأرض،
وبرغم الأجير.
وفي هذا الصراع تُكتب السيادة لهذا القانون؛
الضعيف يسقط، أما القوي فيصمد للنضال.

(يدخل الساحة وقد تهيأ للرحيل.)

(للأجير): هل تعرف الآن طريقك؟

الأجير: نعم يا سيدي.

التاجر: إلى الأمام.

(يخرجان، الدليل وعامل الفندق يشيِّعانهما بأبصارهما.)

الدليل: إني لأعجب إن كان قد فهم حقًّا، لقد فهم بأسرع مما كنت أقدر له!

حوار في طريقٍ خطر

الأجير (ينشد):

إلى أورجا، إلى أورجا،
نحن في طريقنا إلى هناك.
وأنا أسير وأسير وقِبلتي أورجا،
حيث لا يعرف اللصوص مكاني،
ولا الصحراء تفرق بيننا.
في أورجا سأقبض أجري،
وأعرف طعم الأكل.

التاجر: باله رائق! البلد ملغَّمة باللصوص، والأشرار يحومون حول المحطات ومع هذا يغني. (للأجير) هذا الدليل، ما ارتاح إليه قلبي يومًا؛ ساعة أنفه في السماء، وساعة ينحني ويلعق الحذاء. يا له من ثعلب.

الأجير: نعم يا سيدي (ينشد):

الطريق وعرة إلى أورجا،
والعذاب رهيب إلى أورجا.
ترى هل توصلني قدماي إلى أورجا؟
ولكني سأقبض أجري في أورجا،
وسوف أستريح.

التاجر: هل تستطيع أن تقول لي ما الذي يجعلك تغني؟ ما الذي يدخل السرور على قلبك؟ آه، إنك لا تخاف من اللصوص، ولا تخشى قطَّاع الطريق. كل ما ينهبون منك لا يهمك أمره في شيء، وكل ما تفقده هو ملكي. أليس كذلك؟

الأجير (ينشد):

وامرأتي في أورجا.
وولدي ينتظرني هناك.

التاجر: كف عن هذا الغناء، لا داعيَ إليه الآن، فسوف يدل اللصوص علينا فيقتفون آثارنا. يمكنك أن تغنيَ غدًا كما يحلو لك.

الأجير: نعم يا سيدي.

التاجر (الذي يسير في المقدمة)**:** وإذا هجم عليه من يريد سرقته، فهل يفكر في الدفاع عن نفسه؟ لن يخطر في باله لحظةً أن مالي من ماله. جنس ملعون. وهو لا يفتح فمه بحرف، والصامتون هم أخطر الناس. ما الذي يدور في رأسه؟ محال عليَّ أن أعرف. ها هو يضحك، وليس ما يدعو إلى الضحك. ما الذي يضحكه ولمَ يجعلني أسير أمامه؟ إنه هو الذي يعرف الطريق لا أنا. إلى أين يسير بي؟ (يلتفت وراءه فيرى الأجير يمسح آثار أقدامهما على الرمال) أيها الأجير! ماذا تفعل عندك؟

الأجير: أمسح آثار أقدامنا يا سيدي.

التاجر: ولمَ هذا؟

الأجير: خوفًا من قطاع الطريق.

التاجر: آه، قطاع الطريق. ولكن يجب أن أعرف إلى أين انتهيت بي حقًّا، إلى أين تقودني؟ امشِ أمامي (يستأنفان طريقهما في صمتٍ يخاطب نفسه) الحق أن آثار الأقدام تُرى بوضوح على هذه الرمال الناعمة، وربما كانت فكرةً نيِّرةً تلك التي جعلته يزيلها من على الرمال …

الأجير: نحن نسلك الطريق الصحيح يا سيدي، فها هو نهر مير. إن عبوره في الأيام العادية أمر غير عسير، أما في موسم الفيضان فإن التيار يثور ويصطخب، والموت يترصد كلَّ من يخاطر بعبوره، والنهر الآن في موسم فيضان …

التاجر: ولكن لا بد من عبوره.

الأجير: غالبًا ما يُضطر الإنسان إلى الانتظار ثمانية أيام حتى يزول الخطر، أما الآن فالخطر موجود …

التاجر: لا يمكننا أن ننتظر يومًا آخر.

الأجير: إذن فلنبحث عن بقعة ضحلة أو عن مركب ينقلنا إلى الضفة الأخرى …

التاجر: لا يمكننا أن ننتظر يومًا آخر. سيستغرق ذلك وقتًا طويلًا.

الأجير: ولكني لا أحسن السباحة …

التاجر: ليس النهر بعيد الغور.

الأجير (يُسقِط حصاةً في الماء)**:** بل هو بعيد الغور جدًّا.

التاجر: ستجيد السباحة بمجرد أن تجد نفسك في الماء، جرب وسوف ترى. لا مفر لك من هذا. انظر إليَّ، أنا مثلًا من طبقةٍ أعلى منك بمراحل، ولكن ما الذي يجعلنا نذهب معًا

إلى «أورجا»؟ لكي نخدم الإنسانية باستنباط الزيت من الأرض. أتفهم ذلك أيها الصعلوك؟ سوف يتدفق الزيت من الأرض وتُمد السكك الحديدية ويعم الرخاء. سيتوفر الغذاء والكساء و... و... مما لا يعلمه إلا الله. ومن الذي يفعل هذا؟ لمن يرجع الفضل فيه؟ لنا نحن. التقدم. الثورة. المدنية. كل هذا ينتظرنا في نهاية رحلتنا. هل دار في خَلَدك أن البلاد كلها تنظر إليك أنت، يا أيها الأحمق البليد؟ وها أنت تتردد في القيام بواجبك.

الأجير (وقد كان يستمع إلى هذا الحديث كله وهو يهز رأسه باحترام)**:** إنني لا أحسن السباحة ...

التاجر: وأنا أيضًا أخاطر بحياتي أيها الأجير (الأجير ينحني في خضوع). أما أنت فقد رزقت نفسًا دنيئةً وشهوانيةً، فلا يهمك إلا الربح. ما الذي يتعجلك إلى «أورجا»؟ إن مصلحتك في التريث والإبطاء ما استطعت ما دمت ستجد أجرك في الغد. إنك تسخر من الرحلة في قرارة نفسك. ما من شيءٍ يشغل بالك إلا المال.

الأجير (يقف على ضفة النهر مترددًا)**:** وما العمل؟

(ينشد):

ها هو النهر الخطر،
وعلى شاطئه رجلان؛
أما أحدهما فيلقي بنفسه في الماء،
وأما الآخر فيقف مترددًا.
أيكون الأول شجاعًا والثاني جبانًا؟
وفيما وراء النهر، بعد أن يجتاز الخطر، يذهب أحدهما لينجز أمرًا،
ويصعد فوق الضفة التي بلغها مزهوًّا بالنصر.
إنه يستحوذ على ممتلكاته،
ويجني ثمرةً جديدةً.
أما الآخر، وقد جاز الخطر،
فقد تقطعت أنفاسه، ولم يجد شيئًا،
وهناك من الأخطار ما يترصده
ليقضيَ على البقية الباقية منه.
أشجاعان هما؟
أحكيمان هما؟

وا أسفاه!
لقد انتصرا على النهر معًا.
ولكنه حين أدرك الضفة الأخرى
أصبح الغالب المنتصر.
يقول نحن ولا يقول أنت وأنا.
لقد انتصرنا على النهر معًا.
أما أنت فقد انتصرت عليَّ وحدي.

أبتهل إليك يا سيدي أن تتركني أستريح قليلًا، لقد هد الحمل قواي. وربما استطعت إذا استرحت قليلًا أن أعبر النهر خيرًا مما أفعل الآن.

التاجر: إنني أعرف وسيلةً أفضل؛ سأثبِّت مسدسي في ظهرك، ولنرَ إن كنت ستعبر النهر أم لا (يدفع الأجير أمامه)، (يخاطب نفسه) لم أعد أرى خطرًا من عبور النهر، لا بد من إنقاذ ثروتي.

(ينشد):

هكذا ينتصر الإنسان،
على الصحراء والنهر المصطخب.
الإنسان ينتصر على نفسه؛
لكي يحصل على البترول
الذي تحتاجه الإنسانية.

التاجر: لا داعيَ لأن تَنصُب ... الخيمة الليلة. قلت لك ذلك من قبل بعد أن كُسِرَت ذراعك عند عبورك النهر، (الأجير يستمر في عمله) لو لم أنتشلك من التيار لغرقتَ في اليم (الأجير يواصل عمله) من الواضح أنني لست مسئولًا عما أصابك؛ إن جذع الشجرة كان من الممكن أن يصيبني أنا أيضًا، ولكن لا بد لي على كل حال من الاعتراف بأن هذا الحادث وقع لك في رحلة قمت أنا بإعدادها. ليس معيَ الآن شيء من المال، ولكني سأصرف أجرك من البنك حين نصل إلى «أورجا».

الأجير: نعم يا سيدي.

التاجر: نعم يا سيدي! إنه لا يجد شيئًا يرد به عليَّ غير هذا. ولكن كل نظرة من نظراته تحمل اللوم والتأنيب. ليس في الوجود من هم أشد حُمقًا من هؤلاء الأجراء. يمكنك

أن تنام (الأجير يبتعد ويجلس في ركنٍ منزوٍ) الحق أن مصيبته لا تؤلمني، فماذا يضيره أن ينقص من أعضائه أو يزيد؟ إن مثل هذا الوغد لا يرى إلى أبعد من أنفه. ما الذي يدعوهم إلى الحرص على أشخاصهم؟ إنهم ناقصون بطبيعتهم. إن الخزاف الذي يفشل في صنع وعاء يصبح هو نفسه فاشلًا. وهؤلاء لا يحسون أنهم فاشلون. إنهم منبوذون. الإنسان الناجح وحده هو الذي يصمد للنضال.

(ينشد):

كُتِبَ الموت على الضعيف،
كما كُتب القتال على القوي،
تلك سنة الحياة.
ضربة يد للقوي، وضربة قدم للضعيف.
تلك سنة الحياة.
من سقط فدعه يسقط،
واضربه أيضًا بيديك وقدميك،
تلك سنة الحياة.
من ينتصر في المعركة يتبوأ مكانه من المأدبة،
وهذا هو جزاؤه.
والطاهي لم يحصِ عدد الموتى.
وحسنٌ ما فعل.
والله الذي خلق كل شيء،
قد خلق السيد والعبد.
والحكمة فيما رآه.
حين يسير كل شيء على ما يرام،
يمدحك الناس.
وعندما يفسد كل شيء،
يسخرون منك،
تلك سنة الحياة.

(الأجير يقترب، التاجر يراه فيتوجس خوفًا.)

لقد سمعني. قف، لا تبرح مكانك. ماذا تريد؟

الأجير: لقد نصبت الخيمة يا سيدي …

التاجر: ماذا تقصد بالتسكع حولي في الظلام؟ لست أحب هذا.

أريد إذا اقترب مني أحد أن أسمع خطاه تسبقه إليَّ، وإذا تحدث إليَّ أحد أن أرى عينيه، ثم ولا تشغل نفسي بي (الأجير يبتعد) قف. عد إلى الخيمة. أما أنا فسأبقى هنا. فقد تعوَّدت الجلوس في الهواء الطلق (الأجير يدخل الخيمة) ترى ماذا سمع من نشيدي؟ إني لأسأل نفسي ماذا عساه يدبر ليَ الآن؟ ماذا يدور في رأسه؟ ها هو يتحرك ثانيةً (يرى الأجيرَ وهو يرتِّب فراشه بعناية).

الأجير: المهم ألَّا يلاحظ شيئًا، فليس من المناسب أن يُقطع العشب بذراعٍ واحدة.

التاجر: الأحمق من لا يحتاط لنفسه، والثقة بالناس هي الحمق بعينه. لقد قضيت على هذا الرجل، ولعلي قد حطمته مدى الحياة. وإذا بدا له أن يعاملني بالمثل فلن يكون ذلك إلا تصرفًا عادلًا من جانبه. والقوي إذا أغمض جفنه فهو ضعيف. يجب حقًّا ألَّا نستسلم للنوم، من الخير لي أن أقضيَ الليلة في الخيمة، فالإنسان هو الإنسان نفسه. في سبيل أجرة وهمية يسير هذا الرجل إلى جانبي. أنا الذي يملك المال الوفير، ومع ذلك فكلانا يتجشم مشقة الطريق. وإذا بدا منه ما يدل على التعب كان جزاؤه الضرب، وإذا جلس الدليل إلى جواره طُرِدَ الدليل، وإذا بدا أراد أن يمسح آثار أقدامنا على الرمال، وقد يكون ذلك خوفًا من قطَّاع الطريق، يُتَّهم بالغدر وسوء النية. ولما وقف مترددًا أمام النهر رفعت مسدسي وسددته إلى ظهره. فهل أبيت في خيمةٍ واحدة مع هذا الرجل؟ كيف أصدق أنه صفح عن كل هذه الإهانات؟ ترى ماذا يُبيِّت ليَ الآن؟ ليتني أعرف ما يدور في خَلَده. من الحمق أن أبيت معه تحت سقفٍ واحد.

(فاصل.)

التاجر: لماذا تقف جامدًا في مكانك؟

الأجير: سيدي، إن الطريق لا يؤدي إلى أبعد من هذا.

التاجر: آه، وبعد.

الأجير: سيدي، اضربني كما تشاء، ولكن لا تضربني على ذراعي المكسور. لقد ضللت الطريق.

التاجر: ألم يَصِفه لك عامل الفندق في محطة «هان»؟

الأجير: نعم يا سيدي.

التاجر: وقد وعَيت ما قال.
الأجير: لا يا سيدي.
التاجر: لماذا أجبت بالإيجاب؟
الأجير: خشيت أن تطردني يا سيدي. كل ما أعرفه أن علينا أن نسلك طريق الآبار.
التاجر: حسن، إذن فاتبع الآبار.
الأجير: ولكني لا أعرف أين هي الآبار.
التاجر: تقدم ولا تحاول أن تسخر بي. لقد سلكت الطريق الصحيح حتى الآن، إني أعرف ذلك تمامًا.
الأجير: ربما كان من الخير أن ننتظر القافلة القادمة.
التاجر: كلا.

(يتابعان سيرهما.)

(فاصل.)

قسمة الماء

التاجر: هيه، إلى أين تذهب؟ إنك تتجه نحو الشمال والشرق من هنا (الأجير يواصل سيره في هذا الاتجاه) قف، ماذا دهاك؟ (الأجير يقف، ولكنه يتحاشى النظر إلى سيده) أنت لا تقوى على النظر في عيني، هيه.
الأجير: ظننت أن الشرق من هناك.
التاجر: طيب، صبرًا، سأعلمك كيف تقودني (يضربه) هل عرفت الآن؟ هل عرفت أين أنت من الشرق؟
الأجير (يصرخ)**:** آي ... آي، لا تضربني على ذراعي.
التاجر: تكلم، أين الشرق؟
الأجير: هناك.
التاجر: وأين الآبار؟
الأجير: هناك.
التاجر (وقد جُنَّ جنونه)**:** هناك ... هناك. لم إذن تتجه وجهة أخرى؟ (يضربه.)
الأجير: نعم يا سيدي.

التاجر: أين الآبار؟ (الأجير يسكت، التاجر يتظاهر بالهدوء) ألم تقل منذ لحظة إنك تعرف طريقها؟ ألا تعرف أين هي؟ (الأجير يسكت، التاجر يضربه) ألا تعرف؟

الأجير: نعم.

التاجر (وهو يضربه)**:** تعرف مكانها.

الأجير: لا.

التاجر: أعطني زمزميتك، من حقي أن أحتفظ بالماء كله لنفسي ما دمت قد ضللت الطريق، ذلك من حقي، ولكني لن ألجأ إليه، وسوف أقتسم هذا الماء معك. اشرب جرعةً منه وتابع طريقك (لنفسه) ها أنا قد نسيت. ما كان لي أن أضربه في مثل هذا الموقف الذي نحن فيه.

التاجر: لقد مررنا بهذا المكان من قبل، وهذه آثارنا على الرمال.

الأجير: إذا صح أننا مررنا به، فلا بد أننا لم نَجِدْ كثيرًا عن الطريق.

التاجر: انصُب الخيمة. إن زمزميتك فارغة وكذلك زمزميتي (مخاطبًا نفسه) فَلْأتوارَ عنه؛ إنه لو رأى عندي بقية ماء أشربه لقتلني، فليس في دماغه بصيص من نور العقل. لو اقترب مني فسأطلق عليه الرصاص (يخرج مسدسه ويضعه على ركبته) ليتنا نعود إلى آخر بئرٍ تركناها وراءنا. لقد جف حلقي، ولا يستطيع الإنسان أن يتحمل العطش.

الأجير: من واجبي أن أعطيَه الزمزمية التي سلَّمها ليَ الدليل في المحطة؛ فلو أنهم عثروا علينا ووجدوا معي زمزميةً ملأى بالماء بينما هو يكاد يموت من العطش لقدموني إلى المحاكمة.

التاجر: ارم هذا الحجر من يدك (الأجير لا يفهم ويمد يده بالزمزمية. عندئذٍ يطلق التاجر عليه الرصاص) لقد صح ما توقعت. خذ! أيها الوحش القذر.

أغنية ... المحكمة

(الممثلون ينشدون وهم يغيرون المنظر إلى مشهد المحكمة):

بعد الجريمة
يأتي دور المحكمة.
وعندما يسقط البريء مضرَّجًا في دمائه؛
يلتف القضاة حول جثته ليحاكموه.

وعلى قبر البريء المقتول
ينبغي أيضًا أن يغتال حقه.
إن حكم المحكمة
يسقط كما يسقط ظل السكين القاتلة.
هذه النسور الجائعة.
إلى أين تتجه؟
إنها لم تجد شيئًا تفترسه في الصحراء،
وسوف يقدم القضاة لها الطعام.
ها هنا يلجأ الجناة.
والجلادون هنا في أمان.
ها هنا يُخفي اللصوص ما غنموه،
ويطوونه في ورقة
دُوِّنت فيها نصوص القانون.

الدليل: هل أنتِ زوجة الأجير المقتول؟ أنا الدليل الذي ألحقَ زوجك بالعمل. سمعت أنك ستطالبين المحكمة بتوقيع العقاب على التاجر وبالتعويض عن الخسارة التي لحقت بك، ولهذا سارعت بالحضور؛ لأنني أملك الدليل على أن زوجك مات شهيدًا، الدليل هنا في جيبي.

صاحب الفندق (للدليل)**:** سمعت أن في جيبك دليلًا، إنني أنصحك، دعه في جيبك.

الدليل: وزوجة الحَمَّال تعود إلى بيتها خالية الوفاض؟

صاحب الفندق: أتريد أن يُدرَج اسمك في القائمة السوداء؟

الدليل: سأفكر في نصيحتك.

(تجلس المحكمة، وكذا المتهم، وكذا أفراد القافلة الثانية وصاحب الفندق.)

القاضي: فُتِحَت الجلسة، الكلمة لزوجة الضحية.

الزوجة: لقد حمل زوجي أمتعة هذا السيد عبر صحراء «جاهي»، وقبل نهاية الرحلة بقليل قتله هذا السيد. أطلب معاقبة القاتل ولو أن هذا لا يصلح لإعادة الحياة إلى زوجي.

القاضي: وتعويض الأضرار؟

الزوجة: نعم، لأنني وطفلي فقدنا عائلنا الوحيد.

القاضي (للزوجة): إن حديثي إليكِ لا يحمل أي توبيخ. إن طلباتك المادية ليس فيها إخلال بالشرف. (ثم إلى أفراد القافلة الثانية) لقد كانت إرسالية التاجر كارل لانجمان متبوعة بإرسالية أخرى التحق بها الدليل المطرود. وقد رأى أفراد هذه الإرسالية أفراد سيئة الحظ على مسافة تقل عن ميل من الهدف. ما الذي رأوه عندما اقتربوا؟

رئيس القافلة: لم يكن في زمزمية التاجر نقطة ماء، وكان الحمَّال مقتولًا وممدودًا على الرمال.

القاضي (للتاجر): هل قتلت ذلك الرجل؟

التاجر: نعم، لقد هاجمني بغتةً.

القاضي: وكيف هاجمك؟

التاجر: حاول أن يقتلني بحجرٍ من الخلف.

القاضي: هل تستطيع أن تفسر لنا الدوافع التي حملته على هذا الاعتداء؟

التاجر: لا.

القاضي: هل أرهقت رجالك فوق طاقتهم؟

التاجر: لا.

القاضي: أين الدليل الذي رافقك في الجزء الأول من الرحلة؟

الدليل: موجود.

القاضي: ما رأيك أيها الدليل؟

الدليل: كان التاجر بقدر ما أعلم يريد أن يصل إلى أورجا بأسرع ما يمكن؛ لكي يفوز بامتياز البترول.

القاضي (لرئيس القافلة): هل كانت القافلة التي تتقدمكم تسير بسرعة كبيرة جدًّا؟

رئيس القافلة (الثانية): لا، لم تكن مسرعةً جدًّا. لقد سبقتنا بيومٍ واحد وظلت محتفظةً بهذا السبق.

القاضي (للتاجر): هل يفهم من هذا أنك أرهقت رجالك في السير؟

التاجر: أنا لم أرهق أحدًا. لقد كان الأمر كله في يد الدليل.

القاضي (للدليل): ألم يأمرك المتهم صراحةً بأن تحث الأجير على السير؟

الدليل: أنا لم أكلِّفه بالسير فوق طاقته بل ترفَّقت في معاملته.

القاضي: ولماذا أُعفِيت من عملك؟

الدليل: وجد التاجر أنني أترفق بالأجير وأنني أحسن معاملته أكثر مما ينبغي.

القاضي: ألم يكن ذلك مباحًا؟ وهذا الأجير الذي حُرِّمَ عليك — كما تقول — أن تحسن معاملته، هل كنت تشعر أنه متمرد بطبيعته؟

الدليل: الأجير؟ على العكس لقد كان يصبر على كل شيء، كان يخشى كما قال لي أن يفقد عمله. ولم يكن عضوًا في أية نقابة.

القاضي: إذن فقد تحمَّل ما لا يطيق. أجب، لا جدوى من الإغراق في التفكير قبل الكلام. ستخرج الحقيقة من بين شفتيك بدون حاجةٍ إلى التفكير.

الدليل: لقد رافقت القافلة حتى محطة هان، ثم تركتها.

صاحب الفندق (لنفسه)**:** أحسن الكلام.

القاضي (للتاجر)**:** هل حدث بعد ذلك ما يبرر اعتداء الأجير عليك؟

التاجر: لا أعلم.

القاضي: اسمع، لا تحاول أن تَظهَر بما يخالف حقيقتك، فلن تنقذ نفسك مني بهذه الطريقة. إذا كنت حقًّا قد عاملت أجيرك معاملةً طيبةً، فكيف تفسر كرهه لك؟ خير لك أن تبرر هذه العاطفة التي كان يشعر بها نحوك، بذلك تستطيع أن تقول إنك كنت في حالة دفاع مشروع عن النفس. على المرء دائمًا أن يتدبر ما يقول.

التاجر: لديَّ ما أعترف به، لقد ضربته مرةً.

القاضي: آه، وهل تعتقد أن ضربك له مرةً يمكن أن يثير كل هذا الحقد في نفسه؟

التاجر: لا، ولكنه حين رفض أن يعبر النهر سدَّدت مسدسي إلى ظهره، وفضلًا عن هذا فقد كسرت ذراعه بينما كان يجتاز النهر. هنا أيضًا أعترف بخطأي.

القاضي (يبتسم)**:** وهل هذا هو رأي الأجير؟

التاجر (يبتسم أيضًا)**:** بالطبع. الواقع أنني انتشلته من الغرق.

القاضي: إذن فقد هيأت كل الأسباب التي تجعل الأجير يحقد عليك خصوصًا بعد أن طردت الدليل من خدمتك. وقبل هذا …

(للدليل بإصرار): اعترف بالحقيقة. ألم يكن الأجير يحقد على التاجر؟ ثم إن هذا أمر مفهوم. رجل يخاطر بنفسه في المهالك نظير أجر متواضع. رجل محطم معرض للموت في أية لحظة، في سبيل من؟ ولأية غاية؟ لحساب رجل نستطيع أن نقول إنه لا يدفع له شيئًا، فكيف إذن لا يكرهه؟

الدليل: إن الكره لم يعرف طريقه إلى قلبه.

القاضي: فلنسمع الآن شهادة صاحب الفندق في محطة هان، لعله يوضح لنا العلاقة بين التاجر ورجاله. يا صاحب الفندق: كيف كان التاجر يعاملهما؟

صاحب الفندق: معاملةً طيبةً.

القاضي: هل تحب أن أُخليَ القاعة من الحاضرين؟ هل تخشى أن يصيبك أذًى لو اعترفت بالحقيقة؟

صاحب الفندق: لا لا، لا مبرِّر لذلك في مثل هذا الموقف.

القاضي: كما تشاء …

صاحب الفندق: لقد رأيته وهو يعطي الدخان بنفسه للدليل، ويدفع أجره كاملًا، وهذا أمر نادر. أما الأجير فقد كان يعامله معاملةً حسنةً.

القاضي: هل محطتك هي آخر نقطة للبوليس في هذا الطريق؟

صاحب الفندق: نعم يا سيدي. وبعدها صحراء جاهي؛ حيث لا يَرى الإنسان أثرًا للحياة.

القاضي: فهمت. إن رقة المعاملة التي بدت من التاجر في محطة هان كانت مرهونةً بظروفها، بل ربما جاز لنا أن نقول إنها كانت مغرضةً.

التاجر: لقد ظل يغني طوال الطريق، فلما هددته بمسدسي انقطع عن الغناء جملةً.

القاضي: أرأيت؟ لقد غضب عليك. مفهوم، مفهوم.

التاجر: أود أن أعترف بسرٍّ آخر؛ عندما ضللنا الطريق اقتسمت معه زمزمية ماء، ولكني قررت أن أشرب الزمزمية الثانية وحدي.

القاضي: وهل رآك وأنت تشرب؟

التاجر: ذلك ما خطر ببالي. عندما رأيته يتقدم نحوي وفي يده حجر كبير كنت أعلم أنه يكرهني؛ فمنذ أن وطئت أقدامنا أرض الصحراء وأنا لا أتوانى لحظةً من ليلٍ أو نهار عن الاحتراس لنفسي. تجمَّعت لدي كل الأسباب التي تحملني على الاعتقاد بأنه سيهجم عليَّ في أول فرصة تسمح له، ولو لم أقتله لقتلني.

الزوجة: أريد أن أقول شيئًا يا سيدي؛ محال أن يكون زوجي قد هاجمه؛ إنه لم يعتدِ على أحد طَوال حياته.

الدليل: هدئي نفسك. إن في جيبي الدليل على براءته.

القاضي: هل عثر أحد على الحجر الذي هددك به الأجير؟

رئيس القافلة الثانية (مشيرًا إلى الدليل)**:** لقد أخذه هذا الرجل من يد القتيل (الدليل يشير إلى الزمزمية).

القاضي: أهذا هو الحجر؟ هل يمكنك التعرف عليه؟

التاجر: نعم هو بعينه.

قاضي اليمين: إن ما تراه ليس حجرًا بل زمزمية.

قاضي اليسار: الآن اتضح الأمر. فلم يكن الأجير قد بيَّت النية على قتله.

الدليل (يحتضن زوجة الأجير)**:** أرأيت؟ لقد تحقق ما قلته لك. إن زوجك بريء. لقد أعطيته هذه الزمزمية في محطة هان، وصاحب الفندق يشهد على صدق ما أقول، وها هي زمزميتي.

صاحب الفندق: يا له من أحمق، لقد ضيع نفسه.

القاضي: محال أن تكون هذه هي الحقيقة! إذن فقد مد يده إليك يريد أن يسقيَك.

التاجر: لقد خطر لي أن ما يحمله لا بد أن يكون حجرًا.

القاضي: لا صحة لما تقول، فلم يكن حجرًا ما يحمله في يده بل زمزمية.

التاجر: وكيف كان لي أن أعرف أنها زمزمية؟ لم يكن لهذا الرجل أي حق في أن يسقيَني، فما كنت صديقه في يومٍ من الأيام.

الدليل: الحقيقة أنه أراد أن يسقيَك.

القاضي: ولكن لماذا يسقيه؟ لماذا؟

الدليل: ربما تصور أن التاجر عطشان (يلتفت القضاة إلى بعضهم ويبتسمون) لا شك أنه كان مدفوعًا بحسن النية (القضاة يتبادلون الابتسام من جديد)، ولعل الحمق هو الذي دفعه إلى ذلك. الذي لا شك فيه أنه لم يكن بينه وبين التاجر أي شيء.

التاجر: إن صح ما يقول الدليل، فلا بد أنه كان بالغ الحمق. فهاكم رجلًا كسرت ذراعه وسببت له عاهةً قد تلازمه مدى الحياة، فلو عاملني بالمثل لكان الحق في جانبه.

الدليل: نعم لكان الحق في جانبه.

التاجر: من أجل أجر ضئيل سار هذا الرجل إلى جانبي، أنا الذي يملك المال الوفير. ومع ذلك فقد قاسينا معًا من مشقة الطريق.

الدليل: أخيرًا يعترف.

التاجر: وكلما ناله التعب ألهبت جسده بالعصا.

الدليل: وتعلم أن هذا ظلم.

التاجر: إن القول بأن الأجير لم يكن يتحيَّن أول فرصة تسمح له ليقتلني كالقول بأنه كان معتوهًا فاقد العقل.

القاضي: إذن فأنت معترف بأن الأجير كان على حق في كرهه لك. هذا جميل منك، أليس كذلك؟ وإذن فأنت حين قتلته فقد قتلت نفسًا بريئةً. هذا حق. لكنك لم تُقدِم على ذلك

إلا لأنك لم تكن تستطيع أن تعرف إن كان ما يضمره لك خيرًا أو شرًّا. نعم، نعم. مثل هذا يحدث في دوائر البوليس؛ فأنت ترى عساكر البوليس يُطلقون الرصاص على جمهور من المتظاهرين، على قوم لا شك أنهم مسالمون. فما الذي يجعلهم يطلقون عليهم الرصاص؟ لماذا يفتكون بهم؟ الجواب بسيط؛ ذلك لأنهم لا يستطيعون أن يفهموا عدم مبادرة هؤلاء المتظاهرين لاقتلاعهم من فوق ظهور خيولهم والفتك بهم لساعتهم، فإذا أطلقوا عليهم الرصاص فذلك لأنهم خائفون، هذا هو كل شيء. وشعورهم بالخوف هو الذي يؤكد سلامة إدراكهم؛ لهذا يتعذر عليكم أن تدركوا أن هذا الأجير كان بمثابة الاستثناء من القاعدة.

التاجر: ينبغي أن يلتزم الإنسان بالقاعدة لا بالاستثناء.

القاضي: وهذا ما يؤيد كلامي. فما الذي دفع هذا الأجير لكي يسقيَ جلاده؟

الدليل: لا يمكن أن يكون دافعًا معقولًا.

القاضي (ينشد):

القاعدة أن العين بالعين،
مجنون من يتطلب الاستثناء.
إن مدَّ عدوك يده ليسقيك،
فلا تأمنه إن كنت عاقلًا.

الدليل (ينشد):

في النظام الذي رسمتموه لنا،
تصبح الرحمة هي الشذوذ والاستثناء.
لا تكن إنسانًا.
فتدفع ثمن إنسانيتك غاليًا.
الويل لأهل السماح.
الويل لمن كان محيَّاه محبوبًا.
إن أراد أن يساعد جاره،
فقف في طريقه.
وإذا تأوه أحد بجانبك،
فضع إصبعك في أذنيك.
وإذا استغاث بك أحد،

فأمسك خطاك عنه.
الويل لمن ينساق وراء عواطفه.
يمد يده ليسقي إنسانًا،
والذئب في الحقيقة هو الذي يشرب.

القاضي: رفعت الجلسة.

(ضجة.)

رئيس القافلة الثانية (للدليل)**:** ألا تخشى أن تفقدَ عملك؟
الدليل: كان من واجبي أن أقول الحقيقة.
رئيس القافلة الثانية (مبتسمًا)**:** بالطبع ما دام ذلك واجبًا.

(تعود الجلسة إلى الانعقاد.)

القاضي (للتاجر)**:** بقيَ لدى المحكمة سؤال أخير توجهه إليك، هل حققت منفعة بوفاة الأجير؟

التاجر: أنا ... على العكس. لقد كنت في أمسِّ الحاجة إليه لإنجاز مهمتي في أورجا. وجميع الخرائط والوثائق والسجلات التي كنت في حاجةٍ إليها كان هو الذي يحملها معه، ولولاه ما استطعت أن أحمل متاعي قط.

القاضي: هل معنى هذا أنك لم تحقق الهدف من رحلتك إلى أورجا؟

التاجر: بالطبع لا، لقد وصلت بعد فوات الأوان وفقدت كل شيء، كل شيء.

القاضي: ما دام الأمر كذلك فسأنطق بالحكم. لقد ثبت للمحكمة بما لا يقبل الشك أن الأجير حين اقترب من سيده لم يكن يحمل في يده حجرًا بل زمزمية. ولكن ما الذي كان يقصده بهذه الزمزمية؟ أكان يريد حقًّا أن يسقيَ التاجر؟ غير معقول، بل إن المرء ليميل إلى الاعتقاد بأنه كان يريد أن يصرعه بها. الحق أن الأجير ينتمي إلى طبقةٍ من الناس تحس دائمًا أنها مظلومة ومهضومة الجانب. فلم يغب عنه — وله الحق — أنه لن يحصل على نصيبه من الماء ما لم يغتصبه بالقوة. بل إني أذهب إلى أبعد من هذا فأقول إن هذا النوع من الناس ضيق الأفق محدود التفكير، ولا يرى الأمور إلا من وجهة نظر واحدة. إنهم لا يرون أبعد من أنوفهم، ولا بد أن الأجير كان يرى أن انتقامه من جلاده أمر طبيعي لا غبار عليه. فماذا عساه أن يفقد في نهاية المطاف؟ إن التاجر من طبقة غير طبقته، فمن الطبيعي

ألا ينتظر خيرًا من جانب الأجير بعد أن عامله على حد قوله معاملةً وحشيةً. وهداه تفكيره إلى أن هناك خطرًا محققًا يتهدده. وخلوُّ الصحراء من أي أثر للإنسان قد ملأ قلبه ذعرًا، فلا بوليس هناك ولا محاكم، ولا يستبعد أن يلجأ الأجير إلى القوة لكي يغتصب نصيبه من الماء، بل إن هذه الظروف نفسها قد تشجعه على ذلك. من هذا يتبين أن المتهم كان في حالة دفاع مشروع عن النفس. وسواء بعد ذلك أن يقال إنه كان مهددًا حقًّا، ففي مثل الموقف الذي وجد التاجر نفسه فيه يعتقد الإنسان دائمًا أن حياته مهددة، وإذن فالمتهم بريء من التهمة الموجهة إليه، والدعوة المرفوعة من زوجة القتيل مرفوضة.

الممثلون (ينشدون):

هكذا تنتهي، حكاية رحلة،
على نحو ما رأيتم وسمعتم.
رأيتم حادثًا مألوفًا
مما يقع كل يوم.
ومع هذا فنحن نناشدكم
أن تتكشفوا الأمر الغريب وراء المألوف،
وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم.
وليكن في كل شيء معتاد ما يشعركم بالقلق.
تبينوا الشذوذ الذي يستر خلف القاعدة.
وحيثما بدا الداء لكم،
فأوجدوا له الدواء.

محاكمة لوكولوس

للشاعر برتولد برخت

الشخصيات

لوكولوس: قائد روماني.
قاضي الموتى.
الخباز.
الفلاح.
الملك.
عذراوان تحملان لوحةً.
جنديان.
حامل شجرة الكرز.
الصوت الباهت.
الصوت ذو الأنغام الثلاثة.
المنادي.
امرأتان.
حُوذي.
جَوقة العبيد.
أصوات.
متحدث باسم محكمة الموتى.
المعلم.
الوصيفة.
بائعة السمك.

محلفو الموتى.
الملكة.
عبدان يحملان تمثال إله ذهبيًّا.
طاهي لوكولوس.
أشكال على لوح.
امرأة عجوز.
ظلان.
فتاتان صغيرتان.
اثنان من عامة الشعب.
جَوقة الجنود.
جَوقة الأطفال.

موكب الجنازة

أصوات جمهور حاشد

المنادي:

أنصتوا، لقد مات لوكولوس العظيم!
القائد الذي غزا الشرق،
وقوَّض عروش ملوك سبعة،
وملأ مدينتنا روما بالثروات.
أمام تابوته
يسير أعيان روما الجبارة،
بوجوه كسيفة.
وإلى جواره
يمشي فيلسوفه، ومحاميه، وجواده الأثير.

نشيد الجنود

الذين يحملون التابوت:

احملوه بثبات،
ارفعوه عاليًا فوق أكتافكم؛

حتى لا يترنح أو يهتز.
على مشهد من آلاف الأعين.
ها هو سيد المشرقين،
يمضي إلى مملكة الظلال.
حاذروا ولا تتعثروا.
هذا الذي تحملونه من لحم ومن معدِن،
قد حكم العالم.

المنادي:

من خلفه يجرون لَوْحًا عظيمًا
نقشت عليه أعماله؛
ليوضعَ شاهدًا على قبره.
مرةً أخرى يتاح للشعب كله
أن يُبديَ إعجابه بحياته العجيبة،
بفتوحاته وغزواته،
وأن يتذكر نصره القديم.

أصوات:

اذكروا القائد الذي لم يقهره أحد.
اذكروا القائد الجبار.
تذكروا رهبة آسيا الصغرى والكبرى.
وتذكروا حبيب روما وحبيب الآلهة.
يوم أن سار موكبه في شوارع روما
يجلب لكم معه ملوكًا غرباءَ وحيوانات غريبة
من فِيَلة وجمال وفهود.
وتذكروا العربات المزدحمة بالسبايا،
وعربات البضائع المكدَّسة بالأدوات،
بالسفن والصور والأواني

مطعمة بالعاج،
كأنها مدينة كورنثة بأكملها
تغص بالتماثيل المعدِنية،
وتشق بحر الجماهير المتلاطم.
تذكروا ذلك المشهد.
وتذكروا النقود
التي كان ينثرها للأطفال،
والنبيذ والسجق!
عندما كان يقف في عربته الذهبية،
ويعبر موكبه شوارع المدينة.
القائد الذي لم يُقهر،
القائد الجبار،
حبيب روما وحبيب الآلهة،
من كانت آسيا الصغرى والكبرى
ترهب بأسه وتخشاه.

نشيد العبيد

الذين يحملون اللوح:

حاذروا،
لا تتعثروا،
أنتم يا من تحملون اللوح،
نقشت عليه صور الانتصار.
لا ترفعوا أيديكم عن الحجر،
وإن تصبب منكم العرق وجرى في عيونكم.
فلو سقط منكم
لصار كومةً من التراب.

فتاة صغيرة: انظر الخوذة الحمراء! لا! الخوذة الكبيرة.
فتاة أخرى: في عينيك حول.
التاجر الأول: الشيوخ جميعًا.
التاجر الثاني: وكذلك كل الخياطين.
التاجر الأول: لا، لقد وصل الرجل إلى الهند.
التاجر الثاني:

إلا أن دوره كان قد انتهى
مع الأسف،
وهذا هو رأيي.

التاجر الأول:

هو أعظم من بومبيوس.
لولاه لضاعت روما.
انتصارات هائلة.

التاجر الثاني: مسألة حظ.
المرأة الأولى:

كل هذه الصيحات
لن تعيد إليَّ ولدي ريوس
الذي قُتل في آسيا.

التاجر الأول:

كثيرون ربوا ثروات
عن طريقه.

المرأة الثانية:

بسببه أيضًا
لم يرجع أخي إلى بيته.

التاجر الأول:

الكل يعرف
ما أحرزته روما
من أمجادٍ على يديه.

المرأة الأولى:

لو أنهم لم يكذبوا
ما أصابهم شيء.

التاجر الأول:

البطولة
مصيرها للأسف إلى الزوال.

رجل من عامة الشعب:

متى يرحموننا
من غسيل روما؟

رجل آخر من عامة الشعب:

ثلاثة فرق
فَنَت في كابا دوزيا،[1]
بالعتاد والرجال.

حُوذي: هل أستطيع أن أعبر من هنا؟
المرأة الثانية: لا، فالطريق مسدود.

[1] في الفارسية كتياتوكا، شرقي آسيا الصغرى. يحدها البحر الأسود من الشمال وأرمينيا من الشرق وسوريا من الجنوب. وقعت تحت حكم الميديين ثم الفرس إلى أن أُعلِنت مقاطعةً رومانيَّةً في عام ١٧ بعد الميلاد. (المترجم)

رجل آخر من عامة الشعب:

عندما ندفن قوادنا،
يكون على الثيران التي تجر العربات
أن تتذرع بالصبر.

المرأة الثانية:

ولدي بولكر قدموه للمحاكمة؛
ديون الضرائب.

التاجر الأول:

يستطيع الإنسان أن يقول:
لولاه ما كانت آسيا الآن في حوزتنا.

المرأة الأولى: هل ارتفع سعر السمك المعلب من جديد؟
المرأة الثانية: كما ارتفع سعر الجبن.

(تتعالى صيحات الجماهير.)

المنادي:

الآن يعبرون قوس النصر،
الذي أقامته المدينة لابنها العظيم.
الأمهات يرفعن أطفالهن.
الفرسان يدفعون صفوف المتفرجين إلى الوراء.
الشارع الذي عبر منه الموكب
يبدو كاليتيم.
لوكولوس العظيم سار فيه
للمرة الأخيرة.

(تضيع ضجة الجماهير، وتتلاشى أصوات الموكب.)

(انفض الموكب، وعادت الحياة اليومية إلى مجراها الطبيعي.)

المنادي:

اختفى الموكب،
وازدحم الشارع من جديد.
من الحارات التي تغص بالسكان
يخرج السائقون وهم يدفعون
عرباتهم التي تجرها الثيران.
الجماهير تنصرف إلى شئونها
وهي تثرثر.
روما
تعود إلى العمل.

٣

في كتب المطالعة

جَوقة الأطفال:

في كتب المطالعة
دُوِّنت أسماء القواد العظام.
معاركهم يحفظها عن ظهر قلب،
حياتهم العجيبة يدرسها،
من يقتدون بهم.
نحن قد فُرض علينا
أن نحذوَ حذوهم،
ونرتفع فوق الجماهير.
مدينتنا في شوق،
إلى أن تُنقش أسماءَنا أيضًا
ذات يوم على لوحات الخالدين.
سكستوس غزا البحر الأسود،
وأنت يا فلاكوس

قد غزوت بلاد الغاليين الثلاثة.
أما أنت يا كونتليان
فقد عبرت جبال الألب.

٤

الدفن

المنادي:

في خارج المدينة
على طريق أبي،
مبنًى صغير،
شُيِّد منذ عشر سنين؛
ليكون مثوًى
للرجل العظيم.
هنالك تتقدمه
جماعة العبيد
التي تجر لوح النصر،
وتميل إلى البناء.
وعندها تتلقاه كذلك
القبة الصغيرة
التي تقف إلى جوارها
الشجرة الزان المخضرة أبدًا.

الصوت الباهت: قفوا، أيها الجنود.
المنادي:

صوت يأتي
من وراء الجدران،
هو الذي يأمر
من الآن فصاعدًا.

الصوت الباهت:

أنزلوا النعش!
خلف هذا الجدار
لا يُحمل أحد.
خلف هذا الجدار
يسير الجميع على أقدامهم.

المنادي:

والجنود يُنزلون النعش،
القائد يقف الآن منتصب القامة،
مضطربًا بعض الشيء.
فيلسوفه يريد أن يرافقه
وعلى شفتيه كلمة حكيمة.
ولكن ...

الصوت الباهت:

مكانك، أيها الفيلسوف!
خلف هذا الجدار
لن تخدع أحدًا بثرثرتك.

المنادي:

هكذا يقول الصوت
الذي يأمر من هناك.
وعندها يتقدم المحامي
ليعلن اعتراضه.

الصوت الباهت: الاعتراض مرفوض.

المنادي:

هكذا يقول الصوت
الذي يأمر من هناك.
وللقائد يقول:

الصوت الباهت: ادخل الآن من البوابة.
المنادي:

والقائد يتقدم من البوابة الصغيرة،
ثم يعود فيقف،
ويتلفت حوله،
ويبصر الجنود،
بعينين تلوح فيهما النظرة الجادة.
ويبصر العبيد،
الذين يجرون اللوح المنقوش.
ويبصر شجرة الزان،
آخر ما تقع عليه عيناه من خضرة.
إنه يتردد.
وإذ كانت القاعة مفتوحة،
فالريح تنفذ إليها
من الطريق. (دفعة ريح.)

الصوت الباهت: انزع الخوذة؛ بابنا منخفض.
المنادي:

والقائد ينزع الخوذة الجميلة،
ويدخل، منحنيَ الظهر.
ومن المقبرة
يتدافع الجنود خارجين،
وهم يتنفسون الصُّعَداء،
ويثرثرون مرحين.

٥

وداع الأحياء

جَوقة الجنود:

سيرفوس، لاكاللِيس،
انتهينا من مهمتنا
أيها الجندي العجوز.
من المدفن
رفعنا واحدًا.
المجد ليس كل شيء،
لا بد أيضًا أن نعيش.
من يأتي معنا؟
هناك في الميناء
خمارة قديمة.
لم تستطع أن تلحق بنا،
سآتي معك.
أعتمد على هذا.
ومن يدفع؟
إنهم يقيدون على الحساب.
كم يضيء وجهه من الفرح!
سأسبقكم إلى سوق اللحوم.
إلى السوداء الصغيرة.
انتظر، سنذهب معك.
لا، لا يجب أن نكون ثلاثة؛
فقد غضبت في المرة السابقة.
ثم نذهب
إلى سباق الكلاب.
ولكن لا بد من دفع تذكرة؟

إذا كانوا يعرفونك
فلن تدفع.
سآتي معك.
إذن هيا بنا
بدون تذكرة.
إلى الأمام.

٦

الاستقبال

(الصوت الباهت هو صوت حارس باب مملكة الظلال. يستطرد قائلًا):

منذ أن حضر القادم الجديد
وهو يقف إلى جانب الباب
جامدًا، خوذته تحت إبطه
كأنه تمثاله المقام له.
غيره من الأموات الجدد
الذين جاءوا منذ قليل،
يجلسون على الأريكة
وينتظرون،
كما انتظروا من قبل
مرات عديدة،
نصيبهم من السعادة أو من الممات،
في الحانة؛
حتى يحصلوا على الكأس،
وعند النبع؛
حتى تأتيَ الحبيبة،
وفي الغابة
أو في المعركة؛

حتى تصدر الأوامر.
غير أن القادم الجديد
يبدو عليه
أنه لم يتعلم الانتظار.

لوكولوس:

بحق جوبيتر!
ما معنى أن أقف هنا وأنتظر؟
لم تزل أعظم المدن على وجه الأرض
تردد أصداء الحزن عليَّ.
وما من أحدٍ هنا
أجده في استقبالي؟
أمام خيمتي الحربية
كان الملوك السبعة ينتظرونني،
ألا يعرفون هنا شيئًا عن النظام؟
أين ذهب على الأقل
طاهي لازوس؟
الرجل الذي كان في مقدوره دائمًا
أن يجهز لي من الهواء وجبةً صغيرة!
لو أنهم على سبيل المثال
أرسلوه ليكون في استقبالي
وهو الذي سبقني إلى هنا
لشعرت كأنني في بيتي.
آه يا لازوس!
أين لحم الضأن من يديك
وفوقه أوراق الخيار والغار؟
وأين لحم الغزال الوحشي من كابوديزيا؟
وأين سرطان البحر من البحر الأسود؟

وأين أنت يا فطائر فيرجيا الحلوة،
وعليها الفراولة المُرَّة؟

(سكون.)

أمرت بأن أرحل من هنا؟

(سكون.)

هل أبقى هنا مع هؤلاء الرعاع؟

(سكون.)

إنني متظلم.
مائتا سفينة مدرعة،
خمس فرق،
كانت تتحرك بإشارة من إصبعي الصغير.
إنني متظلم.

(سكون.)

الصوت الباهت:

لا جواب. ولكن على الأريكة
التي يجلس عليها المنتظرون.

(تتكلم امرأة عجوز وتقول):

صوت امرأة عجوز تنتظر:

اجلس أيها القادم الجديد!
المعدِن الكثير الذي تجره،
الخوذة الثقيلة،
والدرع الذي يطوِّق صدرك
لا بد أنها ترهقك.

(لوكولوس يسكت.)

لا تكن عنيدًا. لن تستطيع أن تقف على قدميك
طَوال الفترة التي ستقضيها في الانتظار.
إن الدور عليَّ قبلك،
لا أستطيع أن أقول لك
كم تستغرق المحاكمة.
من الواضح أيضًا
أنهم يحاسبون كل واحد
حسابًا دقيقًا،
سواء حُكِمَ عليه بأن يذهب إلى «هادس» المظلمة،
أو حُكِمَ عليه بأن يُرسَل إلى منازل الأبرار.
أحيانًا ما يكون الحساب قصيرًا جدًّا.
القضاة تكفيهم نظرة واحدة.
يقولون: هذا الرجل الجالس هناك
قد عاش حياةً بريئةً من الذنوب،
واستطاع أن ينفع مواطنيه.
فأهم ما يُعنَون به
مقدار ما ينفع الإنسان إخوانه.
«نرجوك، اذهب واسترح.»
كذلك يقولون له.
حقًّا إن المحاكمة قد تمتد في أغلب الأحيان أيامًا
عديدةً، وبالأخص بالنسبة لأولئك الذين أرسلوا أحد الناس إلى مملكة الظلال
قبل أن يحين أجله.
الرجل الذي يحاكمونه الآن
لن يحتاج منهم إلى وقتٍ طويل؛
مجرد خباز صغير،
لا عيب فيه.

أما بالنسبة لي
فأنا قلقة بعض الشيء،
ومع ذلك فأنا أُعَلِّل نفسي
بأن من بين المحلفين
— كما سمعت —
أناسًا بسطاء،
يعلمون تمام العلم
كم تقسو الحياة علينا
في أزمنة الحرب.
أنصحك أيها القادم الجديد ...

الصوت ذو الأنغام الثلاثة (يقاطعها): ترتوليا.
العجوز:

إنهم ينادون عليَّ.
عليك أن تنظر
كيف تنجو بنفسك
يا أيها القادم الجديد.

الصوت الباهت:

القادم الجديد يقف مرتبكًا أمام الباب.
لكن عبء نياشينه
وصيحاته الغاضبة
والكلمات الودود من فم العجوز
قد غيرته.
إنه يتلفت حوله
ليرى إن كان وحده حقًّا.
الآن يتجه إلى الأريكة،

غير أنهم سينادون عليه
قبل أن يتمكن من الجلوس.
لم يكن القضاة في حاجة
إلى محاكمة العجوز؛
نظرة واحدة كانت كافيةً.

الصوت ذو الأنغام الثلاثة: لاكاللاس.
لوكولوس:

اسمي لوكولوس.
ألا تعرفون هنا اسمي؟
إنني أنحدر من سلالة مشهورة
من الحكام والقواد.
في الضواحي وحدها،
في أحياء الميناء وحانات الجنود،
على الأفواه القذرة
للجهلة والغوغاء
يسمونني لاكاللاس.

الصوت ذو الأنغام الثلاثة: لاكاللاس.
الصوت الباهت:

وهكذا،
بعد أن نوديَ على اسمه عدة مرات
في لغة الضواحي المحتقرة.
تَقدَّم لوكولوس،
القائد الذي فتح الشرق،
الذي قَوَّض عروش سبعة ملوك،
الذي ملأ مدينة روما
بالخيرات والثروات
إلى المحكمة العليا

في مملكة الظلال
ذات مساء
كانت روما فيه
من وراء القبور
تجلس إلى الطعام.

انتخاب شاهد في صف لوكولوس

المتحدث باسم محكمة الموتى:

القائد لاكاللاس
الذي يسمي نفسه لوكولوس
يَمثُل أمام المحكمة العليا
في مملكة الظلال.
خمسة محلفين
يجرون المحاكمة
تحت رئاسة قاضي الموتى.
كان أحدهم فلاحًا،
وكان الآخر عبدًا
اشتغل معلمًا،
والثالثة كانت بائعة سمك،
والرابع خبازًا،
والخامسة وصيفةً.
يجلسون على منصةٍ عالية
بلا أيد تأخذ
ولا أفواه تأكل.
الأعين التي انطفأت
من زمنٍ بعيد
لم تعد تتأثر بأضواء المجد.

نزيهون
سادة العالم الآخر.

قاضي الموتى يبدأ المحاكمة

قاضي الموتى:

أيها الظل
عليك أن تحاكَم.
عليك أن تقدم الحساب
عن حياتك بين الناس
إن كنت قد نفعتهم
أو أضررت بهم.
إن كان هناك
في منازل الأبرار
من يريد أن يرى وجهك.
أنت في حاجةٍ إلى شاهد،
هل هناك من يشهد لك
من بين الأبرار؟

لوكولوس:

أطلب أن ينادى
على الإسكندر العظيم؛
لكي يتحدث إليكم
باعتباره خبيرًا
في مثل الأعمال التي قمت بها.

الصوت ذو الأنغام الثلاثة (ينادي في منازل الأبرار)**:** الإسكندر المقدوني.

(صمت.)

المتحدث باسم محكمة الموتى: المنادى لا يُجيب.
الصوت ذو الأنغام الثلاثة:

في منازل الأبرار
لا يوجد أحد
باسم الإسكندر المقدوني.

قاضي الموتى:

أيها الظل،
الخبير الذي تتحدث عنه
غير معروف
في منازل الخالدين.

لوكولوس:

ماذا تقولون؟!
القائد الذي فتح آسيا
ووصل إلى الهند،
القائد الذي لم ينسه أحد،
الذي طبع حذاءه
على أديم الأرض
فلم تخطئه عين،
الإسكندر الجبار ...

قاضي الموتى: غير معروف هنا.

(صمت.)

قاضي الموتى:

أيها الشقي.
أسماء العظماء

لم تعد تثير الخوف
في هذا العالم السفلي،
لم تعد هنا
ترهب أحدًا.
الحِكَم التي فاهوا بها
تُعَدُّ هنا أكاذيب.
أعمالهم
لا يدوِّنها أحد.
ومجدهم كالدخان
الذي يدل
على أن نارًا قد اضطرمت.
أيها الظل،
موقفك يدل
على أن أعمالًا ذات شأن
قد اقترنت باسمك.
هذه الأعمال
غير معروفة هنا.

لوكولوس:

إذن فأنا أطالب
بأن يؤتى باللوح
الذي أُعِدَّ ليكون شاهدًا على قبري،
والذي نقش عليه
موكب انتصاري.
ولكن كيف يؤتى به؟
إن العبيد يجرُّونه.
لا شك أن الأحياء

محظور عليهم
أن يدخلوا إلى هنا.

قاضي الموتى:

الحظر لا يسري على العبيد؛
إن حاجزًا رقيقًا
يفصلهم عن الموتى،
وقد يمكن أن يقال عنهم
إنهم يعيشون بالكاد.
الخطوة التي تنقلهم
من عالم الأحياء
إلى مملكة الظلال،
خطوة صغيرة
بالنسبة إليهم.
فَلْيُؤت باللوح.

٨

إحضار اللوح

الصوت الباهت:

لم يزل عبيده
واقفين إلى جانب الجدار،
لا يدرون
إلى أن يتجهون باللوح.
حتى ينبعث صوت
على حين فجأة
من وراء الجدار.

المتحدث باسم محكمة الموتى: تعالوا.

الصوت الباهت:

ها هم يجرون حملهم
بعد أن حوَّلتهم هذه الكلمة إلى ظلال
عبر الجدار الذي تنمو
بجانبه شجرة الزان.

جَوقة العبيد:

ها نحن نترك الحياة،
ندخل في أرض الظلال
نحمل عبئنا الذي
يرهقنا بلا اعتراض.
زماننا الذي مضى.
لا لم يكن زماننا.
طريقنا الذي قطعناه
جهلنا غايته.
نادى المنادي:
صوت سيد جديد
نتبعه مستسلمين
كما اتبعنا صوت سيد قديم.
لِمَ السؤال؟
وراءنا لا شيء نتركه،
أمامنا لا شيء نرتجيه.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وهكذا يَنفُذون من هذا الجدار؛
فالذين لا يقف في وجههم شيء،
لا يقف هذا الجدار كذلك في وجههم.
ويضعون حِملهم
أمام المحكمة العليا للظلال.

ذلك اللوح
الذي نقش عليه موكب الانتصار.
أنتم يا محلفي الموتى
تأملوه:
ملك أسير
نظرته حزينة.
ملكة لها عينان غريبتان
وفخذان فاتنان.
رجل يمسك بشجرة كرز،
يلتهم كرزةً.
إله من الذهب
يحمله اثنان من العبيد،
شديد السمنة.
عذراوان تحملان لوحًا
نُقِشَت عليه أسماء ثلاث وخمسين مدينة.
جندي يسلِّم أنفاسه الأخيرة
ويحيِّي قائده.
طاهٍ يحمل في يده سمكةً.

قاضي الموتى:

يا أيها الظل،
هل هؤلاء شهودك؟

لوكولوس:

هم شهودي.
ولكن كيف يستطيعون الكلام؟
إنهم أحجار!
إنهم خرس!

قاضي الموتى:

ليس بالنسبة لنا.
سوف يتكلمون.
أيتها الظلال الحجرية
هل أنت مستعدة
لتدلي هنا بالشهادة؟

جَوقة الأشكال المنقوشة على اللوح:

نحن الصور
التي قُدِّرَ عليها
أن تبقى في النور
ظلالًا متحجرةً
للضحايا التي هَوَتْ
لكي نتكلم،
ولكي نصمت.
نحن الصور
التي قُدِّرَ عليها
أن تمثل في النور
باسم الغازي المنتصر
أولئك المنسحقين
المسلوبي الأنفاس
المشوهين والمنسيين
نحن نرضى بالسكوت
نحن نرضى بالكلام.

قاضي الموتى:

أيها الظل،
إن شهود أمجادك

على استعداد
لأن يدلوا لنا بشهادتهم.

٩

المحاكمة

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والقائد يتقدم،
ويشير إلى الملك.

لوكولوس:

ها أنتم ترون أمامكم
ملكًا هزمتُه.
في خلال الأيام القليلة
التي تفصل بين ظهور الهلال
وبين اكتمال القمر
سحقت جيشه،
بكل عرباته الحربية
وفرسانه المدرَّعين.
في هذه الأيام القليلة
انهارت مملكته
كما ينهار كوخ
أحرقته الصاعقة.
لمَّا وصلت إلى حدود بلاده
لاذ بالفرار.
والأيام القليلة التي استغرقتها الحرب
لم تكد تكفي أحدًا منا
لكي يصل إلى حدود مملكته.

كانت الحملة من القصر
بحيث إن قطعة من اللحم المقدد
كان طاهٍ يسويها في الدخان
لم تكن قد استوت تمامًا
عندما عدت من الميدان.
ومن بين ملوك سبعة
قوَّضْت عروشهم
لم يكن هذا سوى واحد فحسب.

قاضي الموتى: هل هذا القول صحيح أيها الملك؟
الملك: أجل، صحيح.
قاضي الموتى: أسئلتكم أيها المحلفون.
المتحدث باسم محكمة الموتى:

وظل العبد
الذي كان في يومٍ من الأيام معلمًا
ينحني إلى الأمام
متجهم الوجه
ويسأل.

المعلم: وكيف حدث هذا؟
الملك:

تمامًا كما قال
أخذنا على غِرَّة.
الفلاح الذي كان يحمل قشه
كان لا يزال واقفًا، ومِذراته في يده
حين سُرِقَت منه عربته.
الخباز لم يكن قد سوَّى عجينته
حين امتدت أيدٍ غريبة فأمسكت به.

كل ما يقوله لكم عن الصاعقة
التي أحرقت الكوخ حقٌّ.
الكوخ اندثر.
الصاعقة تقف الآن أمامكم.

المعلم: ومن بين ملوك سبعة كنت أنت.
الملك: واحدًا منهم فحسب.
المتحدث باسم محكمة الموتى:

محلفو الموتى يتفكرون
في شهادة الملك.

(صمت.)

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والظل
الذي كان في يومٍ من الأيام وصيفةً
يسأل فيقول:

الوصيفة:

أنت أيتها الملكة،
كيف جئت إلى هنا؟

الملكة:

ذات صباح
وأنا في طريقي إلى التاوريون[٢]
لأستحم؛
نزل من على تل الزيتون

[٢] جبال في جنوب آسيا الصغرى.

خمسون غريبًا.
انقضوا عليَّ،
هزموني.
ما كان عندي من سلاح
سوى الإسفنج،
ولا من مخبأ
إلا الماء الصافي.
دروعهم وحدها
حمتني،
ولكن لم يدم ذلك طويلًا،
فسُرعان ما انهزمت.
تملَّكني الرعب،
صرخت أنادي فتياتي.
والفتيات في رعب
صرخن خلف الأغصان
وانهزمن جميعًا.

الوصيفة: ولماذا تسيرين الآن في الموكب؟
الملكة: لأبين الانتصار.
الوصيفة: أي انتصار؟! انتصارهم عليك؟
الملكة: وعلى تاوريون الجميلة.
الوصيفة: وهل سُمِّيَ ذلك انتصارًا؟
الملكة:

إن الملك، زوجي
لم يستطع بجيشه كله
أن يحميَ ملكه
من عدوان روما الجبارة.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

محلفو الموتى يتفكرون
في شهادة الملكة.

(صمت.)

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وقاضي الأموات
يتجه إلى القائد.

قاضي الموتى:

أيها الظل،
هل تحب أن نستمر؟

لوكولوس:

نعم ألاحظ أن المهزومين
يتكلمون بصوتٍ عذب.
ومع ذلك فقديمًا
كان صوتهم أجشَّ.
هذا الملك
الذي يثير شفقتكم
ما كان أغلظه وأقساه
حين كان لا يزال
في العالم الأرضي!
الفوائد والضرائب
التي كان يجمعها
لم تكن تقل
عما كنت أجمعه.
المدن التي انتزعتها منه
لم تفقد فيه شيئًا،

أما روما
فكسبت بفضلي ثلاثًا وخمسين مدينةً.

فتاتان عذراوان تحملان لوحًا:

كنا نقف في المزارع
من حولنا الشوارع والناس والبيوت
والمعابد والأنهار،
واليوم لم يبقَ منا
سوى أسمائنا
منقوشة على هذا اللوح.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وظل المحلف
الذي كان ذات يوم خبازًا
ينحني إلى الأمام
بوجه معتم
ويسأل:

الخباز: لمَ هذا؟
العذراوان:

ظُهرَ يوم من الأيام
انفجر هناك ضجيج،
تدفق في الشارع نهر
أمواجه من البشر
جرف معه
كل ما نملك.
وفي المساء
لم يكن قد بَقِيَ
سوى عمود من الدخان

يحكي لمن يراه:
كانت هنا مدينة.

الخباز:

ما الذي أخذه إذن معه
هذا الذي أرسل النهر
وجلب للرومانيين
— كما يقول —
ثلاثًا وخمسين مدينةً؟

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والعبيد
الذين يجرون الإله
المصنوع من الذهب
أخذوا يرتعشون
ويصيحون:

العبيد:

نحن
كنا سعداء.
نجرجر الفريسة.
اليوم قد أصبحنا
أرخص من سعر الثيران.
نحن أصبحنا الفريسة.

العذراوان:

نحن قد شيدنا
ثلاثًا وخمسين مدينةً
لم يبقَ منها
سوى الاسم والدخان.

لوكولوس:

أجل، لقد سقتهم أمامي.
كانوا مائتين وخمسين ألفًا،
كانوا أعدائي.
أما اليوم فلم تعد بيننا عداوة.

العبيد:

كنا بشرًا،
أما اليوم
فلم نعد من البشر.

لوكولوس:

وسقت إلههم معهم؛
حتى ترى الأرض آلهتنا
أعظم من كل الآلهة.

العبيد:

والإله كان عزيزًا عليهم؛
لأنه كان من ذهب،
وكان يزن طنين.
ونحن أيضًا
كل واحد منا
يساوي قطعةً من الذهب
في حجم عَظْمة الإصبع.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وظل المحلف
الذي كان في يومٍ من الأيام خبازًا

في مرسيليا
المدينة المطلة على البحر
يميل في وداعة إلى الأمام
ويقول:

الخباز:

إذن فلندوِّن في صالحك
يا أيها الظل
بكل بساطة:
جلب لروما ذهبًا.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

محلفو الأموات يتداولون
في شهادة المدن.

(صمت.)

قاضي الموتى:

المتهم يبدو عليه التعب.
أنا أعلن رفع الجلسة
للاستراحة.

١٠

روما، مرةً أخرى

المتحدث باسم محكمة الموتى:

القضاة يبتعدون.
المتهم يجلس
مائلًا برأسه إلى الوراء

منكمشًا على عامود الباب.
إنه مجهد،
ولكنه يتنصت لحديث
يدور خلف الباب
حيث ظهرت ظلال جديدة.

ظل: ضيعتني عربة يجرها ثور.
لوكولوس: عربة يجرها ثور.
الظل:

كانت تشيل حمولة رمل
إلى بناية.

لوكولوس (هامسًا)**:** بناية رمل.
ظل آخر: أليس هذا هو وقت الطعام؟
لوكولوس (هامسًا)**:** وقت الطعام؟
الظل الأول:

رغيفي وبصلتي
كنت أحملهما معي.
لم تعد لديَّ غرفة أسكنها.
العبيد الذين لا حصر لهم،
والذين يأتون بهم
من كل جهات الأرض
خرَّبوا صنعة الحذَّائين.

الظل الثاني:

أنا أيضًا كنت عبدًا.
لنقل: إن السعداء
يصيبهم الشقاء
بسبب الأشقياء.

لوكولوس (يرفع صوته):

أنتم هناك،
أما زالت الريح تسري عندكم؟

الظل الثاني: أنصت! هناك من يسأل عن شيء.
الظل الأول (بصوتٍ مرتفع):

هل تسري الريح عندنا؟
ربما،
قد تسري في الحدائق،
أما في الحارات الخانقة
فلا يشعر بها أحد.

١١

استئناف المحاكمة

المتحدث باسم محكمة الموتى:

المحلفون يعودون
المحاكمة تستأنف من جديد،
والظل الذي كان في يومٍ من الأيام
بائعة سمك
تقول:

بائعة السمك:

سمعتكم تتحدثون عن الذهب.
أنا أيضًا عشت في روما،
غير أنني لم أرَ ذهبًا
حيث عشت.
وددت لو أعرف
أين راح.

لوكولوس:

يا له من سؤال!
هل كان عليَّ أن أزحف بجيوشي
لكي أقتنص كرسيًّا جديدًا
لبائعة سمك؟

بائعة السمك:

إن كنت لم تجلب لنا شيئًا إلى سوق السمك
فقد أخذت من سوق السمك شيئًا:
أبناءنا.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والمحلفة
تتحدث إلى المحاربين
المنقوشة صورهم
على اللوح.

بائعة السمك:

قولوا لنا
ماذا فعل بكم
في آسيا الصغرى
وفي آسيا الكبرى؟

الجندي الأول: أنا هربت بجلدي.
الجندي الثاني: وأنا جرحت.
الجندي الأول: وحملته فوق ظهري.
الجندي الثاني: وكذلك سقط أيضًا.
بائعة السمك: لماذا تركت روما؟
الجندي الأول: جُعت فيها.

بائعة السمك: وماذا أحضرت لنفسك؟
الجندي الثاني: لم أحضر شيئًا لنفسي.
بائعة السمك:

أراك تمد يدك،
هل كنت تحيي القائد؟

الجندي الثاني:

كنت أريد أن أبين له
أنها لم تزل خاويةً.

لوكولوس:

أنا أعترض على هذا الكلام.
لقد كان من عادتي
أن أوزِّع الهدايا على الجنود
بعد كل معركة.

بائعة السمك:

ولكنك لم تكن توزع شيئًا
على الأموات.

لوكولوس:

أنا أعترض على هذا الكلام.
كيف يحكم على الحرب
من لا يعرف شيئًا عنها؟

بائعة السمك:

أنا أعرفها.
ولدي سقط في الحرب صريعًا.

كنت بائعة سمك في السوق عند «الفوروم».[٣]
وذات يوم
قيل لنا إن السفن التي تحمل العائدين
من الحرب في آسيا
قد دخلت الميناء.
أسرعت أجري من السوق
ووقفت على شاطئ التيبر ساعات عديدة
حيث كانوا يفرغونها،
وفي المساء
كانت السفن كلها خاويةً،
ولم يظهر ولدي على سطحها.
وإذ كانت الرياح تهب في الميناء
أصابتني الحمى بالليل،
وفي رعشة الحمى
رحت أبحث عن ولدي،
وكلما أوغلت في البحث
تجمدت أعضائي،
وعندما مت
جئت إلى هنا في مملكة الظلال
ورحت أواصل البحث عنه.
ناديت عليه: يا فابر.
فكذلك كان اسمه.
فابر، يا ولدي فابر،
يا من حملته وربيته.
يا ولدي فابر!
ورحت أجري وأجري بين الظلال،

[٣] ساحة المدينة الرومانية.

وأنا أنادي على فابر
حتى أمسكني من كمي
بوابٌ هناك
على معسكر ضحايا الحرب
وقال لي:
أيتها العجوز.
هنا كثيرون اسمهم فابر،
أبناء أمهات كثيرة.
ما أشد ما يفتقدنهم!
غير أنهم نسوا أسماءهم،
فلم يكن لها من فائدة
إلا أن يرصوا في صفوف الجيش
ولم تعد لها ضرورة هنا.
وهم لا يريدون أن يلتقوا بأمهاتهم
منذ أن تركتهم للحرب الدامية.
فابر، يا ولدي فابر،
يا من حملته وربيته،
يا ولدي فابر.
وقفت في مكاني،
البواب يمسكني من كُمِّ ردائي،
وندائي محتبس في حلقي،
واستدرت راجعةً في صمت
فما بقيت لديَّ رغبة
في أن ألقى ولدي
وجهًا لوجه.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وقاضي الموتى
يبحث عن عيني المحلفة

ويعلن:

قاضي الموتى:

المحكمة ترى
أن أم الشهيد
تعرف الحرب.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

محلفو الموتى يتفكرون
في شهادة المحاربين

(صمت.)

قاضي الموتى:

لكن المحلفة ترتجف من التأثر
وربما اهتز
في يدها المرتعشة
ميزان العدالة.
إنها في حاجةٍ إلى استراحة.

١٢

روما، مرةً أخيرةً

المتحدث باسم محكمة الموتى:

ومرةً أخرى
يعود المتهم إلى الجلوس
وينصت إلى الحديث
الذي يدور خلف الباب.
مرةً أخرى

تنفذ من أعلى،
من ذلك العالم،
نسمة خفيفة.

الظل الثاني: ولماذا أسرعتَ تجري هكذا؟
الظل الأول:

لكي أستطلع الأخبار،
فقد سمعت أنهم يبحثون
في الحانات المطلة على نهر التيبر
عن متطوعين للحرب في الغرب
الذين كانوا يستعدون لغزوه.
كانوا يسمونه
بلاد الغال.

الظل الثاني: لم أسمع عنه أبدًا.
الظل الأول:

مثل هذه البلاد
لا يعرفها إلا العظماء.

١٣

استئناف المحاكمة

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والقاضي يبتسم للمحلفة.
ينادي المتهم
ويتأمله
بنظرةٍ محزونة.

قاضي الموتى:

وقتنا يمر سريعًا،
أنت لا تستفيد منه.
خير لك ألا تضايقنا بعد الآن
بأنباء انتصاراتك.
أليس لديك أية شهود
على جانبٍ واحدٍ
من جوانب ضعفك؟
قضيتك تسير
في غير صالحك.
فضائلك تبدو
قليلة النفع.
ربما فتحت نواحي ضعفك
ثغرةً في سلسلة فظائعك؟
أيها الظل،
تذكر ضعفك.
هذه نصيحتي لك.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والمحلف
الذي كان في يومٍ من الأيام خبازًا
يسأل فيقول:

الخباز:

هناك أرى طاهيًا وفي يده سمكة،
إن منظره يبعث على الضحك.
أيها الطاهي،
احكِ لنا كيف أتيت إلى موكب النصر.

الطاهي:

لكي أبيِّن
أنه حتى في أثناء الحرب
كان يجد الوقت الكافي
ليكتشف وصفةً لذيذةً
لطبقٍ من السمك.
كنت أنا طاهيه،
وما زلت أذكر في أغلب الأحيان
لحوم الطيور البديعة
والغزلان الوحشية السوداء
التي كان يأمرني
بشيِّها له.
وحين يجلس إلى المائدة
لم يكن ينسى أن يمتدحني،
بل كان كثيرًا ما يقف معي
والمقلاة في يدي
ويسوي الأكل لنفسه.
لحم الضأن على طريقة لوكولوس
أكسب مطبخنا الشهرة في كل مكان،
ومن سوريا إلى ضفاف البحر الأسود
كان الناس يُشِيدون
بطباخ لوكولوس.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وتكلم المحلف
الذي كان في يومٍ من الأيام معلمًا.

المعلم:

وماذا يهمنا
من أنه كان يأكل بشهية؟

الطاهي:

ولكنه كان يجعلني أطبخ له.
على حسب مزاجي.
إنني أشكر له ذلك.

الخباز:

أنا أفهمه،
أنا الذي كنت خبازًا.
كم كنت أجد نفسي مضطرًّا
إلى أن أُقَلِّب البقول الناشفة مع النخالة
من أجل الزبائن الفقراء!
هذا الذي ترونه
لا شك أنه فنان.
لا شك أنه فنان.

الطاهي:

بفضله وحده!
في موكب النصر
كان يجعلني أسير خلف الملوك،
ويكرم فني أي تكريم.
من أجل هذا
أقول عنه إنه إنساني.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

محلفو الموتى يتداولون
في شهادة الطاهي.

(صمت.)

المتحدث باسم محكمة الموتى:

والمحلف
الذي كان في يومٍ من الأيام فلاحًا
يسأل ويقول:

الفلاح:

ها هو أيضًا رجل
يحمل شجرة فاكهة.

الرجل الذي يحمل شجرة الكرز:

هذه شجرة كرز،
أحضرناها معنا من آسيا.
في موكب النصر
حملناها معنا،
وغرسناها
على سفوح جبل الأبنين.

الفلاح:

آخ! أأنت إذن يا لاكالاس
الذي جلبتها معك؟
أنا أيضًا قد غرستها
غير أنني لم أكن أعرف
أنك أنت الذي أحضرتها.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وبابتسامة ودودة
يتحدَّث المحلف

الذي كان في يومٍ من الأيام فلاحًا
مع الظل
الذي كان في يومٍ من الأيام قائدًا
عن الشجرة.

الفلاح: إنها توفر في الأرض.
لوكولوس: ولكنها لا تتحمل الريح.
الفلاح: الثمار الحمراء أسمن.
لوكولوس: والسوداء أحلى.
الفلاح:

أيها الأصدقاء،
شجرة الكرز هذه
هي خير ما نذكره
من كل ما غزوناه
بالحروب الدامية
التي نستبشع ذكراها.
ذلك أن هذا الفرع الصغير يحيا،
شجرةً جديدة، لطيفة،
تؤاخي الكرم
وأغصان التوت النشيطة،
وتشب مع الأجيال الشابة،
وتحمل لها الثمار.
إنني أهنئك
يا من جلبتها لنا.
وإذا كانت كل الأسلاب
التي غنمتها من الحرب الآسيوية
قد اندثرت من عهدٍ بعيد،
ففي كل عام
ستتفتح أجمل أوسمتك هذه

في وجوه الأحياء
بفروعها المزهرة البيضاء،
وتَرُف مع الرياح
من على التلال.

١٤

الحكم

المتحدث باسم محكمة الموتى:

وتهب المحلفة واقفة،
التي كانت في يومٍ من الأيام
بائعةً في سوق السمك.

بائعة السمك:

هل عثرتم إذن
في اليدين الملطختين بالدماء
على عملة صغيرة؟
هل رشا اللص
بالغنيمة المحكمة؟

المعلم:

شجرة كرز!
كان في إمكانه إذن
أن يحقق هذا الفتح
برجلٍ واحد!
ولكنه أرسل ثمانين ألفًا
إلى هذا العالم السفلي!

الخباز:

كم عليهم أن يدفعوا
في العالم الأرضي
ثمنًا لكأسٍ من النبيذ
ورغيف من القمح؟

الوصيفة:

هل كتب عليهم أبدًا
لكي يرقدوا مع امرأة
أن يعرضوا جلودهم
للبيع في السوق؟
فلترسلوه للعدم.

بائعة السمك:

أجل، آه!
فلترسلوه للعدم.

المعلم:

أجل، آه!
فلترسلوه للعدم.

الخباز:

أجل، آه!
فلترسلوه للجحيم.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

ويتطلعون إلى الفلاح
الذي امتدح شجرة الكرز.

أيها الفلاح،
ماذا تقول؟

(صمت.)

الفلاح:

أجل، آه!
فلترسلوه للجحيم.

قاضي الموتى:

أجل، آه!
فلترسلوه للعدم.
فبالجبروت والغزوات
لا تنمو أبدًا
غير مملكةٍ واحدة
هي مملكة الظلال.

المحلفون:

وهكذا يمتلئ
عالمنا السفلي المفزع
بالحياة التي لم يحيها أصحابها.
نحن هنا
لا نملك المحاريث للأذرع النافرة الأعصاب،
ولا الأفواه الجائعة
التي يمتلئ بها
عالمكم الأرضي!
ما أكثر التراب
الذي كان علينا
أن نهيله على ثمانين ألف ضحية،
بينما تحتاجون إلى البيوت!

وكم علينا أن نلاقيهم،
على طرقنا التي لا تؤدي إلى شيء
وأن نسمع أسئلتهم الملحة المخيفة
عن الصيف، وكيف يبدو،
وعن الخريف والشتاء!

المتحدث باسم محكمة الموتى:

ويتحرك الجنود
المنقوشة صورهم على اللوح
ويصيحون قائلين:

الجنود:

أجل، آه!
فلترسلوه للعدم.
فلتقذفوه في الجحيم.
أي مقاطعة
تساوي السنين العديدة
التي لم يقدَّر لنا أن نحياها؟

المتحدث باسم محكمة الموتى:

ويتحرك العبيد
الذين يجرون اللوح
ويصيحون قائلين:

العبيد:

أجل، آه!
فلترسلوه للعدم.
فلتقذفوه في الجحيم.
إلى متى يجلس هو وأعوانه

من أعداء الإنسانية
فوق رءوس الناس،
ويرفعون أيديهم العفنة
ويُلقون بالشعوب
في حروبٍ دموية
مع بعضها البعض؟
إلى متى نحتملهم
ويحتملهم أهلونا؟

الجميع:

أجل، آه!
فليذهب إلى العدم،
وَلْيُلقَ في الجحيم،
كل من يشبهه.

المتحدث باسم محكمة الموتى:

ومن المنصة العالية
ينهض المدافعون عن العالم الآخر،
الذي يمتلئ بالأيدي التي تأخذ،
وبالأفواه التي تأكل.
العالم الذي يجمع ويجمع،
كل من يحبون الحياة.

هنـــداوي