الجزء الثالث

التمرد والأدب

فن الروايـــة

« الرواية الحديثة فى نظرى ، ليست تصويراً لحال الفرد ، وإنما هى وسيلة متميزة للتعبير عن مأساة الإنسان »

اندريه مالرو

كنت حريصاً حتى هذه اللحظة ألا استغل مضمون قصص كامى ومسرحياته بقصد توضيح آرائه السياسية والفلسفية ، فهناك بعض الاعتبارات التى تحتم على أن أضع أدبه جانباً حينما أتعرض لدراسة آرائه بصورة مباشرة . وثمة ـ مثلا ـ حقيقة بديهية ، هى أن كاتب القصة دائماً ما ينسب إلى إحدى شخصياته بعض الآراء ، التى لا يراها هو شخصياً ، بيد أنه لا يستبعد صدورها من شخصية بعينها خلقها هذا الكاتب ، بل قد لا يطابق الكاتب بينه وبين إحدى الشخصيات على الإطلاق ، أو حتى يشارك فى الرأى الوارد فى الكتاب باعتباره كلاً واحداً ؛ وفى مثل هذه الظروف فإن مهمة تحديد الآراء الواردة فى العمل الأدبى ، والتى تعد صادرة عن مؤلفها ، ستكون أمراً وعراً غير محمود العواقب . وليس من شك فى أن صفة الموضوعية التامة والكاملة ، لا يمكن أن تتحقق لكاتب القصة ، ولكن ليس من شك كذلك فى أن الاستغراق فى النقد لا يتردد فى افتراض موقف ذاتى واضح من جانب كاتب القصة . وبالنسبة لكامى فهو يوضح أن مثله الأعلى فى الأدب هو الموضوعية ، ومن

خلال استعراضه لبعض ما يوجه إليه بشأن موقفه العام كداعية متشائم للعبث ، نراه يصف الرأى القائل بأن على الكاتب أن يصور نفسه ويجسد معتقداته الشخصية فى العمل الأدبى ، بأنها تركة تافهة من مخلفات الرومانسية ، «قد» يقوم الكاتب بكل هذا ، بيد أن كامى يرى أنه ليس ثمة ما يمنع أن يكون شاغله الأول .. الغير ، أو عصره ، أو بعض الأساطير الشائعة [1] .

وثمة سبب آخر لاستبعاد تآليف كامى الأدبية عندما نتعرض أساساً لدراسة آرائه وأفكاره ، فهو قد وضع كتباً ومقالات مستقلة خصصها للتحدث عن المسائل الفلسفية والسياسية المختلفة ، وفى الوقت ذاته ينبغى الاعتراف بأن مؤلفاته الأدبية والدراسية دائماً ما تفصح عن تشابه ظاهرى ، وهذا هو السبب فى دراسته باعتباره كاتباً روائياً ذا نزعة ذاتية ، وقد ظهرت روايته الأولى «الغريب» ومقاله عن العبث وهو «أسطورة سيزيف» فى غضون شهور قليلة ، الواحد تلو الآخر ، وسرعان ما اتضح أنه يمكن تفسير الرواية على أنها تطبيق لشخصية خيالية تعبر عما أفاض فى شرحه من آراء فى هذا المقال ، ولقد رأى معظم النقاد ، تبعاً لذلك ، أن الرواية تجسيد «لتجربة» اللامعقول ، بينما المقال نفسه شرح لفلسفة «المعقول» . ومن السهل إيجاد السبب فى هذا الرأى ، ولكننا إذا ما اتخذناه مدخلا نقدياً إلى الرواية ، لظهر لنا قصوره بالنسبة للرواية نفسها ، وبالنسبة للعلاقة بينها وبين المقال . والواقع أن أهم مسألة من الناحية النقدية ليست فى أوجه التشابه بين الرواية والمقال ، بقدر ما هى فى أوجه الاختلاف بينهما ؛ ففى «أسطورة سيزيف» مثلا يحاول كامى أن يقدم عرضاً منطقياً ومنهجياً عن العبث ، بينما نجد ميرسو الشخصية الرئيسية فى رواية «الغريب» يفتقر إلى أى منهج حقيقى سواء فى أفكاره أو فى سلوكه ، وإذا كانت تجربته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآراء الواردة فى المقال ، فهو بالتالى قد فطر على إدراك ذاتى أو على الأقل ترابط منطقى الأمر الذى تفتقر إليه الرواية فى جوهرها . فمن السهولة بمكان أن تمحو «أسطورة سيزيف» من نفسية ميرسو هذه التلقائية

---

(١) انظر «الصيف» L;Ete ص ١٣١ ، ١٣٢ حيث يقول كامى فى احدى الفقرات التى يغلب عليها عنصر السخرية ، انه على قدر مايعلم لا يعتقد ان سوفوكليس قد قتل أباه أو ضاجع امه ، ولو انه كتب عن هاتين الجريمتين .

المنبسطة ، التى يحرص كامى على أن يوجدها فى الرواية ويحافظ عليها ، وهناك من الفروق بين الكتابين ما هو أهم فالغريب فى أساسها رواية أو عمل أدبى ، وليست مجرد عرض لآراء فلسفية بنفس الصورة التى نجدها فى «أسطورة سيزيف» ، وبالتالى فإن الإكثار من الإشارة إلى أسطورة سيزيف ، من شأنه التركيز على مضمون «الغريب» ، كما أن إستعمال رواية «الغريب» كتذييل لإسطورة سيزيف من شأنه تفسير الرواية كعرض فلسفى يعتمد عليه بنفس القدر الذى يعتمد فيه على أسطورة سيزيف . وفى كلتا الحالتين فإن القيمة الأدبية للرواية ، وهى وجودها الأساسى كعمل أدبى سيكون مصيره الإغفال ، وأن قيمة الرواية كعمل أدبى لفى غاية الأهمية بالنسبة إلى كامى نفسه . وواضح كل الوضوح أن مناقشة الأفكار الواردة فى رواياته ، أو دراسة شخصياته كما لو كانوا زملاء جدداً ، يعد إجابة قاصرة على تصوره لفن القصة . ولابد بطبيعة الحال ، أن يكون لمثل هذا المدخل نوع من القيمة ، إلا أن كامى يهتم اهتماماً خاصاً بالطريقة التى تنظم بها الرواية التجربة وتشكلها ، فالرواية فى رأيه ، تتناول قبل كل شىء مسائل جمالية بعينها[1] .

وقبل أن نتعرض بشكل مباشر لنظرية القصة عند كامى وتطبيقها ، نجد من الضرورى أن نذكر تفسيره للفن بوجه عام ، وتحتوى «أسطورة سيزيف» على عرض باكر لأفكاره الجمالية حيث يوضع الفن داخل نطاق العبث ، ويوصف الفنان بأنه «أكثر الناس عبثية» . ولقد سبق أن رأينا كيف أن الصفات الرئيسية لنظرة العبث هى تحققها من أن تفسير العالم تفسيراً عقلياً ، مجرد عبث لا طائل تحته ، فلا يمكن للإنسان اللامعقول L;homme absurde أن يصل إلى مرتبة التعالى ، وهو متصل أوثق اتصال بعالم الظواهر المباشرة ، والذى هو بالنسبة إلى كامى عالم الجزئيات التى ينبغى على الفنان أن يعمل فى نطاقها ؛ فهى المصدر الذى يستمد منه مادته الأولى . وهكذا نجد أن نظرة الفنان وسلوكه ، فى أشكالها الأساسية توجه الانتباه إلى حقيقة العبث ، وبذلك ينضم الفنان إلى دون جوان كمثال على النزعة العبثية .

---

(١) انظر بوجه خاص مقال كامى L;Intelligence et L;echafaud الواردة فى كتاب «مشكلات الرواية» Problemes du roman لناشره ج . بريفو J. Prevost ليون ١٩٤٣ ص ٢١٨ .

ومن الواضح أن كامى لا يصبغ الفن بصبغة رومانسية بحيث يجعل منه مهرباً من العبث ، بل هو يراه قبولاً واعياً أو غير واع للبرهان الذى نواجه به الإنسان اللامعقول . ويقع العمل الفنى عند نقطة تتصارع فيها الرغبة فى التعالى واستحالة تحقيق هذه الرغبة . وهو ما عبر عنه بقوله فى «أسطورة سيزيف ص ١٣٢» .

إن الفن بالنسبة لكامى هو مجابهة العبث مجابهة أدبية . على أن مجابهة العبث لدى تجربته على هذا النحو ، تؤدى فى آخر الأمر إلى قدر من النبذ ، وعندما يدرك العقل قصوره عن الوصول إلى إطار منطق يحتوى العالم ، فهو ينبذ هذا المدخل إلى الحقيقة ، ويبدأ فى استكشاف ممكنات التحول إلى مجال الأدب . وهكذا ينبثق العمل الأدبى من عملية النبذ التى يمكنها مواجهة العبث وتأكيد حقيقته ، ويرى كامى أنه ينبثق نتيجة لقصور العقل فى الوصول إلى مغزى كاف للعالم ، وأن العمل الأدبى كما سنرى ، يجسد الطموح نحو تحقيق خلق التجربة خلقاً أدبياً جديداً ، ويتعدى مجرد إعطاء صورة ذهنية لها .

وهكذا نجد ، وفقاً لما يراه كامى ، أن الإبداع الفنى يعد نشاطاً يؤكد حقيقة النزعة العبثية ، وبهذا ينبذ محاولة الوصول إلى نظام وترابط منطق فى بناء العالم عن طريق مكابدة العبث بطريقة مباشرة ، وأن نظرية الفن الموضحة بهذه الطريقة فى «أسطورة سيزيف» تفسر الكثير من أوجه الشبه بالنسبة لنظريات مالرو[1] . وإن تأثير مالرو الذى اعترف به كامى فى عبارات عامة ، ليبدو أكثر وضوحاً عندما يمضى فى تحليله للدوافع التى توجه الإبداع الفنى (فى «الإنسان المتمرد» بوجه خاص) . وإذا كانت طبيعة الإبداع الفنى تنطوى على تأكيد للعبث ، ونبذ التفسير المنطق

(١) الحقيقة ان اهتمام مالرو بالفن وبالاعمال الفنية ، يكشف عن ايمانه بدور الفن فى هذا العالم العبثى الذى يخلو من المعنى ، سواء لاختفاء العقيدة الدينية من ناحية أو لانهيار فكرة الانسان من ناحية أخرى ، ذلك لأنه بموت فكرة الإله وسقوط معنى الانسان ، يصبح التاريخ البشرى فى رأى مالرو سلسلة من الحلقات المليئة بمعانى الفوضى والعبث وفقدان النظام ، واذا كانت تلك هى النتيجة السلبية التى خرج بها مالرو فى رواياته ، فان النتيجة الايجابية هى تلك التى خرج بها من دراسته للفن ، فالفن عنده هو التاج البشرى الوحيد الذى يجمع بين معانى القيمة والوحدة والنظام ، ومن ثم فهو يستبدل الفن بالدين ، ويرى ان عبادة الفن سمة من سمات عصرنا الحاضر ، لأنه إذا كان الانسان المعاصر قد أنكر الدين فهو لم ينكره لحساب دين آخر ، وإنما أنكره ولم يستبدله بشىء آخر سوى الفن . (المترجم) .

للواقع ، فإن الدوافع الإنسانية الكامنة وراءه ، هى الحاجة إلى التمرد فى وجه العالم بوضعه الحالى ، والرغبة فى استبداله بعالم آخر . فالتأكيد والنبذ يؤديان فى آخر الأمر إلى التمرد والرغبة فى التغيير .

وإن تأكيد العبث لمن شأنه إيجاد علاقة بين نشاط الفنان وبين عالم الظواهر المادية ، وعلى الرغم من أن مثل هذا العالم هو المجال الخاص الذى يعمل فيه الفنان ، فإن نبذ التفسير المنطقى للواقع يشير إلى أنه قد ارتبط به بطريقة سلبية . وينبغى على الفنان من جانب معين أن يتقبل عالم الظواهر باعتباره الواقع الوحيد الذى لا يداخله شك ، ومن جانب آخر فهو ينبذه باعتباره لا يبعث على الرضا ، وغير كاف لإجابة رغباته ومثله . ويبدو أن هذا هو ما يرمى إليه كامى حين يقول : «إن الفن يمجد ، وهو كذلك وفى الوقت نفسه يجحد»[1] .

وهكذا لا بد للفن أن يمتد بجذوره إلى عالم الحس ، ولو أنه يعبر عن نفسه بصورة إيجابية حين يرفض العناصر الطبيعية الخاصة به ، وهذا يعيد إلى الأذهان وصف مالرو للفن بأنه «اتهام دائم» للعالم ، أو تمرد على الحدود الطبيعية للوجود ، وعلى حقيقة الموت . ولا يمكن لمثل هذا التمرد أن يدمر العالم الذى يسعى إلى نبذه ، ولكنه يستطيع ـ على الأقل ـ أن يخلق عالماً من الأنماط والمثل يتفق مع آماله وأمانيه . وإن سراً من أسرار الفن وانتصاراً من انتصاراته ، إنه يقوم بدور فى تمكين الإنسان السجين أبداً من أن يخلق من ظروف سجنه ، صورة للحياة الحرة التى لم يسبق له أن عرفها ، ولهذا فإن كامى لا يقتصر فى نظرته للفن على أنه مجرد مظهر من مظاهر التمرد ، بل يتعدى ذلك إلى اعتباره خلقاً لعالم غير العالم الحالى ، وهو يعطى التمرد جوهره الإيجابى فى مواجهة العبث ، ويمضى كامى مؤكداً أن الفن ينير العالم ، إلا أن مثل هذا الكلام يتصف بشىء من الرومانسية ، والاستعمال الفضفاض للألفاظ ، وقصارى ما يستطيع أن يقوله هو أن العمل الفنى دون أن يبدل العالم نفسه ، يعطى بديلا معنوياً لهذا العالم ، ويدرك هذا البديل على أنه بطبيعة الحال ، عالم أفضل . ويذكر كامى ملاحظة فان جوخ من أنه لا ينبغى الحكم على مخلوقات

---

(١) انظر «الإنسان المتمرد» ص ٣١٣ .

الله من خلال هذه الدنيا التى هى بمثابة إحدى مسوداته الفاشلة . ويضيف كامى أن كل فنان يسعى إلى تحسين هذه المسودات ، ويضفى عليها الإطار الذى تحتاجه . وهكذا نرى أن كبار الفنانين لا يقتصرون فى أعمالهم على نقل صورة للعالم ، بل يستغرقون فيما سماه ستانيسلاس فوميه StanislasFumet «المنافسة الإجرامية» مع الله . ويذكرنا مبدأ التغيير والمنافسة بمالرو ، وبخاصة قوله إن نبات الأكانتوس له نفس الشكل الذى قد يعطيه الإنسان لنبات الخرشوف إذا سأله الله النصيحة .

وعندما ينتقل كامى من الكلام عن الفن بوجه عام إلى الرواية بوجه خاص ، نراه يقول بنفس الآراء ، فالرواية المثالية فى رأيه هى الرواية التى تؤكد حقيقة العبث ، وهى فى الوقت ذاته الرواية التى تجسد التمرد ضده ، ويؤكد كامى مرات عديدة العلاقة بين الرواية وبين مبدأ التمرد كما فى قوله : «تولد الرواية فى نفس الوقت الذى تولد فيه روح التمرد ، وهى تعكس نفس الهدف على مستوى فنى» . ويقصد كامى أن الرواية لا تمثل فقط بصورة ذهنية شكلا من أشكال التمرد ، بل إن نمو الرواية وتطورها يطابق من الناحية التاريخية إرهاصات التمرد الميتافيزيقى الحديث الذى تكلم عنه فى كتاب «الإنسان المتمرد» . وبعد صفحات قليلة من ذكر المقتطف السابق ، يعود كامى إلى فكرة الاستبدال بصدد الكلام عن الرواية باعتبارها محاولة «لتصحيح» العالم ، حتى يكون أكثر اتساقاً مع الرغبات الأصلية للإنسان .

إن «العالم الجديد» الذى يمثله أدب القصة يتألف من مواد موجودة فى العالم ذاته ، إلا أن الكاتب الروائى له الحرية فى اختيار المواد التى تروق له . والواقع أن الأدب سواء أكان واقعياً أم طبيعياً ينطوى على معنى الاختيار ، ويتفق الكاتب الروائى مع غيره من الفنانين فى قدرته على قبول بعض المواد ، ونبذ مواد أخرى ، حتى يتسنى له تشكيلها بحيث تؤلف نمطاً أدبياً جديداً . وبهذه الطريقة يصبح للشكل والأسلوب أهمية جوهرية فى الرواية ، وهذا فى رأى كامى هو السبب فى أن الرواية تحتفل أولاً وقبل كل شىء بالمسائل الجمالية . وإذا نظرنا إلى رأى كامى لاتضح لنا أن هذه الملاحظة لا تنطوى على تمييز مصطنع بين الشكل والمضمون ، بل هو يتعمد فى الواقع أن يقيم الصلة بين كل منهما ، وكثيراً ما يؤكد على نقطة غاية فى الوضوح ، وهى أن كتابة الرواية تقتضى الانتقاء ، وأن الواقعية التامة شىء مستحيل ، لأن

ذلك يستتبع وضعاً لا ينتهى . إن الكتابة معناها الاختيار ، ومن حقيقة الاختيار هذه ينبثق الشكل والمضمون . أسلوب الرواية كما يفهمه كامى ليس مجرد البراعة الشكلية ، بل هو التنظيم الفنى للتجربة الخالية من أى نظام مما يستلزم العمق والذكاء فى الشخصية ، كما يتطلب البراعة فى الصنعة . إن الرواية التى تستحوذ على إعجاب كامى ، كالرواية الكلاسيكية عند مدام دو لافايت ، وكونستان وستندال وبروست ، ليست على الرغم من وصف ستندال لها ، صورة مطابقة للواقع ، بل هى إعادة تنظيم لعناصر بعينها مما تحتوى عليها التجربة . إن الروايات فى التراث الفرنسى السائد هى ما يسميه كامى « مدارس الحياة » schools of Life والسبب فى ذلك أنها كانت تعد فى أول الأمر من « مدارس الفن » schools of Art وأن محاولة « إصلاح » العالم عن طريق الكلمات وإعادة تنظيم العناصر المأخوذة من الواقع هى فى رأى كامى بمثابة أسلوب الرواية ، وهى تنبثق من مواجهة الذهن للتجربة ، وأهم أثر للأسلوب هو خلق وحدة جديدة منظمة تنظيماً جديداً ، ويصبح الأسلوب بهذا المعنى دليلاً جديداً على التمرد الأصيل ، يقول كامى :

« إذا كانت الصياغة الأسلوبية مكشوفة ومبالغ فيها ، أضحى العمل الأدبى نوعاً من الحنين الزائد أو العاطفة المشبوبة ، فالوحدة التى تسعى إلى تحقيقها لا أساس لها فى الوجود المادى . ومن ناحية أخرى ، إذا ما نقل الواقع من حالته الأولية ، ولم تفلح عملية الصياغة الأسلوبية ، فالنتيجة هى أن يقوم الواقع المادى بلا أية وحدة . إن هذا الفن العظيم ، والأسلوب ، والسمات الأصيلة للتمرد ، تكمن فى مكان ما من هذين الخطأين » .

إن قصور الأسلوب يلقى مزيداً من الضوء على موضوع سبق أن تطرق إليه الكلام ، وهو الاختلاف بين روايات كامى وبين مقالاته الأدبية ، فهذه المقالات تحلل تجربة الإنسان للعالم ، وتحاول إيضاح طبيعتها الحقيقية ، بينما تجتهد الروايات فى الانتقاء من بين التجارب الإنسانية فى العالم ، ومحاولة صبغها بطبيعة مثالية . وإن الصياغة الأسلوبية الناتجة عن العملية الأخيرة ، تعنى أن الروايات تختلف اختلافاً عميقاً ، ولا بد من دراستها بطريقة مختلفة :

إن نظرية القصة ، بتركيزها على الأسلوب ، تعنى أن كامى يختلف عن

معاصريه من الفرنسيين من حيث إنه يكتب روايات تحاول تجسيد التمرد ، بينما لا تزال تستمد مادتها من المصادر التقليدية للفن . وعلى خلاف كامى اتجه كتاب الرواية ممن يكتبون عن التمرد الأخلاقى والميتافيزيقى ، بشكل متزايد فى السنوات الأخيرة ، إلى نبذ المعايير الجمالية المتواضع عليها فى مجال القصة . والواقع أنه قد ظهر فى فرنسا ما يسمى باتجاه « اللاأدب »[1] anti literature بصورة تدريجية فى الشعر ، وفى مؤلفات بعض الروائيين من أمثال بلانشو وروب جرييه وناتالى ساروت وقد يتكالب هؤلاء الكتاب حول الاتجاه صوب « ثمن اللاأدب » prix de L;antilitterature الذى نشأ فى باريس منذ عامين اثنين ، والذى ينطوى على مغزى بعيد . ولا شك أن اهتمام كامى بحقيقة العبث والحاجة إلى التمرد ، جعله يكتب رواية واحدة على الأقل هى « الغريب » التى تشبه القصص المكتوبة على طريقة « اللاأدب » وسنرى الآن ، أن « الغريب » فى حقيقتها رواية من النوع المضاد للرواية anti novel . ومع هذا فإن الانطباع الذى ينقله كامى ، لا سيما فى تعليقاته العرضية حول فن القصة ، هو محاولته التهرب من هذا الموقف والوصول إلى نوع من التوفيق بين المضمون اللا فنى لموقف العبث ، والأمانى الفنية لموقف التمرد . كما نجد صراعاً عاماً يستتر بين ثنايا رواياته بين الرأى العدمى الذى ورد فى « أسطورة سيزيف » ومؤداه : « أن يبدع الفرد (فنياً) أو لا يبدع لا يهم على الإطلاق » وبين الزعم الإيجابى الوارد فى « الإنسان المتمرد » والذى يقول : « الرواية هى محك القدر ، ولذلك تقف الرواية فى منافسة الإبداع ، وتحرز نصراً موقوتاً على الموت » .

---

(١) ظهر اصطلاح « اللاأدب » أو « الأدب المضاد للأدب » مع ظهور الموجة الجديدة فى الرواية الفرنسية المعاصرة ، تلك التى تزعمها كل من روب جرييه وناتالى ساروت وروبير بانجيه وميشيل بوتور وغيرهم ، أولئك الذين ثاروا على الشكل التقليدى فى كتابة الرواية سواء ذلك الذى تمثل فى الرواية النفسية أو السيكولوجية التى تتجه صوب تيار الوعى أو اللا وعى متخذة من الذات محورا للكون ومن العالم الباطنى مقياسا لكل شىء ، أو ذاك الذى يتمثل فى الرواية الطبيعية التى تعتبر الانسان وحياة الانسان ، أعنى الاحداث كما تجرى فى الزمان هى الركيزة المحورية التى يقوم عليها العالم . ومن هنا نادى كتاب الرواية الجديدة بأن يكون الموضوع لا الذات هو مادة الفن ، وان ينتقل الفنان من احداث العالم الداخلى الى أشياء العالم الخارجى بحيث يصبح « الشىء » بوجوده المستقل هو « كل شىء » ، ويصبح انفعاله به لا فعله فيه هو الأساس ، وكذلك ينتقل مركز الثقل الروائى من بعد الزمان إلى بعد المكان ، بحيث يصبح المكان هو زاوية الرؤية الجديدة لدى الكاتب الروائى الجديد . (المترجم) .

ويمكن تفسير روايات كامى الثلاث التى كتبها حتى الآن ، على أنها خطوات إلى الأمام نحو جعل الرواية فعالة التأثير ، كما يوحى بذلك الاستشهاد الثانى من هذين الاستشهادين ، وفى اعتقادى أن رواياته تشير إلى الجهود الناجحة التى تبذل من أجل تلافى مأزق اللاأدب . وأنا لا أزعم بالضرورة أن روايات « الغريب » و« الطاعون » و« السقطة » على قدر كبير من البراعة الفنية ، ويبدو صحيحاً مع كل هذا ، أن كل رواية من هذه الروايات تمثل خطوة إلى الأمام فى محاولة كامى التغلب على الجمود الجمالى لأفكاره الفلسفية ، وإخراج رواياته إخراجاً يقترب بها من أفضل المثل الفنية لكبار الكتاب الفرنسيين فى القرنين الثامن والتاسع عشر . ومن بين ما يعترض عليه كامى فى أغلب القصص المعاصرة ، التى يحاول تلافيها فى رواياته ، الافتقار إلى الشخصيات ذات الأبعاد الكاملة ، فهو يجد بين كثير من معاصريه فى فرنسا محاولة تصوير الإنسان بلغة فلسفية عامة ، بحيث تفقد الشخصيات فى رواياتهم كل الصفات الفردية ، وكل صفات الإنسان كإنسان . وفى مقاله التصديرى لطبعة بلياد Pleiade لمؤلفات روجر مارتن دوجار Roger Martin du Gard يشكو كامى من ضياع سر التصوير العميق ، ويرى أن التأثير المشترك من جانب كافكا والرواية السلوكية الأمريكية مسئول عن هذا الموقف ، كما يعتقد أن الفرق بين شخصيات القصة القديمة والقصة الجديدة ، أقرب ما يكون إلى الفرق بين شخصيات السينما وشخصيات المسرح . وقد تنبض بعض الروايات المعاصرة بالحيوية ، إلا انها تفتقر إلى المادة الإنسانية والروح الإنسانى ، ولا شك أن الأمانى الميتافيزيقية المباشرة التى تزداد دوماً من جانب كتاب الرواية الفرنسيين المحدثين مسئولة بصفة أساسية عن هذا الموقف ، كما أن اهتمامهم بالتعبير عن حقائق « الوضع الإنسانى » دائماً ما ترتب عليه مجرد كتابة رمزية ، فضلاً عن تشجيعه الابتعاد عن خلق شخصيات مقنعة . وقد يرد البعض بأن هذا أمر لا مفر منه ، وأن الميتافيزيقا وأدب القصة لا يلتقيان ، ودائماً ما يضرب المثل بالتمييز الآلى بين تجريدية الفلسفة وتجسيدية الفن ، إلا أن كامى يعترض على مثل هذا الرأى ، ويرى بوضوح أن الفلسفة والفن لم يمتزجا امتزاجاً مرضياً على أيدى كتاب الرواية الآخرين ، وعلى الرغم من ذلك فهو يؤمن بإمكان التوفيق بين الاثنين ، بل إن هذا التوفيق أمره واجب . ويرى كامى أن القول بالتعارض التقليدى بين الفن والفلسفة قول يشوبه

التعسف ، صحيح أن كلاً منهما له مجاله الخاص ، ولكن القول بمثل هذا الرأى لا يغفل شيئاً سوى أن يؤكد الحقيقة الواضحة القائلة بأن الفن ليس هو الفلسفة ، وأن الفلسفة ليست هى الفن ، ومن الجلى انهما لا يلتقيان ، إلا أنه يمكن إيجاد نوع من التداخل فيما بينهما ، كما أن الفلسفة والفن يمثلان قلقاً مشتركاً وهموماً متشابهة . ونستطيع القول بأنه منذ صدور الروايات الأولى لمالرو ، أصبح من الملحوظ ظهور نوع من « التقارب » بين الميتافيزيقا وأدب القصة فى فرنسا . أما أبعد الكتابات أثراً فى غضون السنوات العشرين الأخيرة أو قرابة ذلك ، فهو ما كان فى الأعم الأغلب أدباً فلسفياً ، ويرجع السبب فى ذلك إلى شيئين ، أولهما أن الوجوديين وبعض الكتاب المتفردين من أمثال كامى يركزون اهتمامهم على الطبيعة المادية المتفردة لما يرونه التفكير الفلسفى السليم ، وهم يتحاشون الكلام فى العموميات التى لا يحدها زمان ، ويتوجهون بقلوبهم صوب التجربة الإنسانية المباشرة . وأغلب هؤلاء الكتاب تجمعهم رغبة مشتركة فى الابتعاد بالفلسفة من التجريد العقلى إلى الوصف المادى المحدد ، وبالتالى أصبح الأدب عندهم وبخاصة أدب الرواية أداة طبيعية ومناسبة للتعبير عن هذا الاتجاه الفلسفى ، واتجه الفن صوب مجال التفصيل المباشر ، حتى أصبح التفصيل المباشر هو الميدان الأنسب للتفكير الفلسفى المعاصر .

وثمة سبب آخر للتماثل الوثيق بين الفلسفة والأدب فى التأليف الفرنسى المعاصر ، هو أن الأفكار التى صدرت عن أدباء مثل مالرو وكامى وتركيزهما على العبث وعلى الحاجة إلى التمرد ، أسفرت عن فلسفات للدراما والتوتر ، كما ظهرت نتائج مماثلة للتركيز الكبير الذى أولاه الوجوديون لفكرة الحرية والاختيار ، أما الصراع الفردى الذى تعكسه هذه الفلسفات ، فلا يمكن التعبير عنه تعبيراً مناسباً إلا عن طريق البرهان المنطقى لا عن طريق الكتابة الفكرية المجردة . وهكذا فإن الأدب بوجه عام ؛ والمسرح بوجه خاص ، يؤديان هذا الغرض بشكل يدعو إلى الإعجاب ، والواقع أننا نرى هؤلاء الكتاب يضعون فلسفاتهم إما على المسرح أو فى الروايات ، فهم مسرحيون فلاسفة أو روائيون فلاسفة يخلقون مواقف تظهرها التجربة الشخصية المباشرة ، ولا يتسنى التعبير عنها أو مناقشاتها ، على شكل مرض ، بلغة الفلسفة « المجردة » . على أن الذى سيترتب على هذه المناقشة التحليلية المجردة هو توافر الثقة فى التعميمات المنطقية التى تنكرها طبيعة العبث ، كما يفسرها

كل من مالرو وكامى وسارتر تفسيراً خاصاً بكل منهم ، ومن هنا يقترب كامى أشد الاقتراب من التردى فى التناقض مع نفسه ، وذلك بكتابة مقاله عن العبث ، إذ أن مسرحياته وروایاته التى تدور حول ظاهرة العبث أكثر اتفاقاً مع فلسفته الميتافيزيقية بل قد يرى البعض ، كما حدث بالنسبة لرأى سيمون دى بوفوار عن كافكا[1] أنه بالنسبة لآراء كامى وأفكاره ، فإن الرواية والمسرحية هما الأداتان الوحيدتان للتعبير عن آرائه تعبيراً مرضياً .

إن الآراء الأخيرة التى أوردتها بشأن العلاقة بين الأدب والفلسفة فى روايات كامى ، تقطع الطريق بكل شدة أمام نوع بعينه من النقد الأدبى ، وبالنسبة للمعنى الذى أشرت إليه من أن فن القصة عنده هو أنسب أداة للتعبير عن أفكاره ، فإن دراسة هذه الأفكار دراسة نقدية سينتج عنه إهدار قيمة هذه الروايات ، وعدم إضافة أى جديد . غير أننى سأقتصر على تفسير هذه الأفكار حين يتطلب الموقف ذلك ، ثم أولى اهتمامى لدراسة الإضافة الفنية التى حققتها هذه الروايات الثلاث . وإن محاولة الوقوف على الطريقة التى أنتج بها كامى أدباً إبداعياً لهى من بين الأفكار التى تناولناها بالحديث عند دراسة مقالاته ، والتى ستتمشى مع ما يراه من أن الرواية لا بد أن تثير بالدرجة الأولى اعتبارات فنية لدى الناقد . وإذا ما تركنا جانباً الوضع السليم للأفكار الواردة فى روايات كامى ، فقد يعترض البعض مع هذا ، على أنه بالنسبة لرواية « الغريب » بالذات ، فإن تلخيص الحادثة التى تدور حولها الرواية يعد إهداراً لطبيعة الرواية ذاتها ، وإذا ما اعتبرنا هذا التلخيص وافياً بالغرض ، لأدى ذلك إلى خلق إحساس بالترابط المنطقى بين الأحداث التى تدور حولها الرواية . بيد أن كامى يجتهد فى رواية « الغريب » فى إظهار عدم ترابط التجربة ترابطاً منطقياً ، وهو يستخدم طرائق مختلفة اللا تسلسل الذى يشكل جزءاً من طبيعة العبث ، ومهما كان نصيب هذا التلخيص من الدقة ، فإنه مع ذلك سيؤدى إلى إهدار غرض رئيسى من أغراض الكتاب . وأقصى ما يمكن أن يقال بشأن موضوع الكتاب هو أنه ينطوى على قصة يرويها ميرسو أحد الموظفين الكتابيين فى الجزائر ، الذى لم تترك فيه وفاة أمه أدنى تأثير ، والذى يطلق النار على أحد الوطنيين العرب دون أن يعى سبباً

---

(١) انظر «الوجودية وحكمة الأمم» لسيمون دى بوفوار ، باريس ، ناجيل ، ١٩٤٨ ص١١٨ .

لذلك ، ثم تصدر إحدى المحاكم حكماً بإعدامه . وخلال هذه الأحداث ، لا يصرح ميرسو بأكثر مما يشعر به فعلاً ، وهذه الأمانة نحو مشاعره هى التى جعلت منه غريباً أو لا منتمياً بالنسبة للمجتمع الذى يعيش فيه ، كما أن طبيعة مشاعره نفسها هى التى أظهرته كذلك فى صورة الغريب الميتافيزيقى .

وتنطوى رواية « الغريب » بطبيعة الحال على أفكار ومواقف أثارها كامى فى كتابه « أسطورة سيزيف » أما ما يجعل من الرواية عملاً أدبياً ، ويميزها عن المقالة تمييزاً واضحاً ، فهو التوافق المخلوط بين ما تنطوى عليه من نظرة إلى الحياة وبين تجسيد هذه النظرة تجسيداً أدبياً . ولتحقيق هذا التوافق يستخدم كامى عدة وسائل فنية ترتفع بموضوعه من مستوى المضمون الصريح للمقال ، إلى مستوى المضمون الفنى للرواية المصاغ صياغة فنية ، وترتبط هذه الوسائل بالناحية السردية ، والأسلوب ، ومعالجة الزمن ، واستخدام الأفعال . وإن دراسة كل عنصر من هذه العناصر ، فى ضوء آراء كامى ، سيساعدنا على توضيح الوحدة الظاهرة بين الشكل والمضمون فى هذه الرواية .

كتب كامى الرواية بضمير المتكلم ، ولهذا فإن وجهة النظر فى السرد وجهة فردية ذاتية ، ومن الوجهة التاريخية ، يعد ضمير المتكلم فى مجال القصة على درجة عالية من معرفته بنفسه ، كما أنه يمتاز ببصيرة نافذة تغوص فى دوافع وأفكار الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وبذلك أصبحت مهمته بطبيعة الحال ، تنوير القارىء وتوجيهه لأن يفهم الأحداث والتجارب التى تتألف منها الرواية فهماً كاملاً . والواقع أن ضمير المتكلم يتمتع فعلاً بالمعرفة الكاملة ، حيث إنه المعبر عن أفكار الكاتب الذى يتمتع بالمقدرة على فهم وتفسير مادة التجربة فهماً وتفسيراً مستقيمين كما لو كان ذلك شيئاً بديهياً . وقصارى القول إن الراوية العالم بكل شىء ، قد برهن على وجود عالم منطق ومفهوم . وفور أن نبدأ بقراءة « الغريب » ، نواجه بأن الراوية ، الذى يعد الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أعجز عن القيام بمهمته ، لاتخاذه من المعايير التقليدية وسائل لأداء هذه المهمة ، فقواه الذهنية عديمة الأثر ، وبصيرته النفسية تكاد تكون معدومة ، ويبدو أن التجربة قد جعلت منه أحمق ، وهو فضلاً عن ذلك يفتقر إلى الإحساس الأخلاقى المقبول ، وعادة ما يظهر قلة الاكتراث بالمبادىء الأخلاقية . أى أن ميرسو بعبارة أخرى ، على النقيض من

الشخصية التى تقابله فى أدب القصة فى القرن التاسع عشر ، فبينما كانت شخصية الأدب القصصى فى القرن التاسع عشر على ثقة من قدرتها على تفهم ما تراه ومحاولة وصفه ، فإن ميرسو ، على العكس من ذلك ، دائماً ما يشير إلى قصوره وإخفاقه فى الفهم ، ولا مبالاته الأصيلة الظاهرة بقواعد الأخلاق . فالرواية ، مثلاً ، تبدأ بنغمة من الاستهتار الأخلاقى والإقفار العاطفى :

« ماتت أمى اليوم .. أو ربما كان ذلك بالأمس ، لا أدرى على وجه التحديد ، تلقيت برقية من البيت مؤداها : (أمك ماتت .. الجنازة غداً .. أطيب التمنيات) ولا يعنى هذا أى شىء ، إذ ربما كان ذلك بالأمس » .

وتمثل هذه الطريقة نجد دلائل كثيرة على عدم انتباه ميرسو للأحداث التى تدور حوله ، وعجزه عن استخلاص مغزى لها ، فهو يصف نفسه فى أكثر الأحيان بأنه مضطرب ، عاجز عن التركيز أو التفكير أو الفهم . وهكذا نجد فى رواية « الغريب » أن العالم المفهوم الذى كان يعيش فيه الراوية ، الذى يتحدث بضمير المتكلم ، العالم الذى قبله الجميع بلا سؤال فى وقت مضى ، قد استبدل بعالم آخر غير مفهوم ، عالم لا مكان فيه للتحليل المنطقى ، عالم انعدمت فيه الأهداف الأخلاقية بشكل واضح . وهكذا يعطى كامى روايته قوة وتفرداً بالوسيلة غير العادية التى ينتج فيها ميرسو الطريقة السردية التى تتصف بالتفكك وعدم القدرة على الفهم . وهو ينقل بالطريقة نفسها إحساساً مباشراً عن كيفية ممارسته تجربة العبث . وإن حكاية ميرسو للقصة بطريقته الخاصة ، تمثل العلاقة التى تبرز تجربة العبث ، والتى يسميها كامى فى « أسطورة سيزيف » : « بانعدام الوحدة بين الإنسان وحياته ، بين الممثل ومشاهد المسرحية » .

وثمة جوانب أخرى تظهر فيها الطريقة السردية وكيف تناسب موضوع الرواية كل المناسبة ، ومن الواضح مثلاً فى رأيى أن موقف ميرسو يكون أقل إقناعاً إذا اقتصرنا فى نظرتنا اليه على الجوانب الخارجية ، فالمجتمع الذى يعجز عن إقامة علاقة فكرية أو عاطفية مع ميرسو يدينه نتيجة لقصوره عن الفهم . وهكذا إذا كانت نظرة القارىء له فى الدرجة الأولى من خلال نظرة المجتمع ، فإن مغزى الرواية وأثرها سيضيعان إلى حد كبير ، إننا بنظرتنا إلى التجربة كما وقعت لميرسو نصبح أقدر على

تفهم ما قد يصبح موقفا فى الحياة يبعث على الحيرة والبلبلة ، ولما كان ميرسو منعزلاً عن المجتمع ، فقد أصبح لزاماً على كامى أن يطلع قراءه على سر يرة بطل الرواية . وهكذا باستخدام كامى لضمير المتكلم ، تيقن أن موقف العبث أصبح أقرب إلى الفهم ، إن لم يكن أقرب إلى القبول فى آخر الأمر بالنسبة لأكبر عدد ممكن من القراء . ونحن أميل إلى الاقتناع عن طريق الاتصال المباشر مع انطباعات ميرسو من عرض المؤلف لها بأسلوبه الخاص ، وهنا تبرز نقطة ثانية تتصل بنفس الموضوع ، ففى رواية « الغريب » بعكس ما فى « أسطورة سيزيف » نجد كامى يجتهد فى عكس تجربة العبث أكثر من اجتهاده فى شرحها بطريقة عقلية ، فهو لا يكتب بحثاً وإنما يبدع عملاً فنياً . وليس من شك فى أن البحث يقتضى نوعاً من الشرح للحقائق ، فعلى سبيل المثال ، نقول إن الحياة لا تظهر فى ثوب العبث إلا بمقارنتها بأحد المعايير العقلية ، وإن إرجاع مثل هذه الحقيقة إلى معيار بعينه ، من شأنه الإفضاء بنا إلى صعاب عديدة . أما فى مجال الرواية ، فلا مكان لإثارة مثل هذه النقطة ، بل لا يجب إثارتها على الإطلاق فإن طريقة السرد بضمير المتكلم هى الأداة المثلى لنقل تجربة كهذه ترتكن على الإخفاق فى الشرح . إن تجربة ميرسو بحكم طبيعتها وبحكم طبيعته ، تمتنع على الشرح ، ومن المهم الآن إيضاح أن استحالة الشرح ، لا تكمن فى وجود راوية على لسان الغائب يعلم بكل التفصيلات ، أو فى وجود كاتب الرواية ذاته بل يجب أن تكون السمة المميزة للشخصية داخل عالم الرواية ، ويجب أن تتحدث هذه الشخصية بلسانها وبصورة مباشرة إلى القارىء . ولتحقيق هذا الغرض ، يستخدم كامى شخصاً بعينه يتخذه راوية ، ويتخذه فى نفس الوقت الشخصية الرئيسية فى الرواية ، على أن توضح طريقة سرده للرواية أنه على الرغم من انطباع حواسه بالتجربة انطباعاً دقيقاً ، فإن عقله لا يدرك لها معنى .

وثمة نقطة أخرى تتصل بالطريقة السردية تحتاج إلى إيضاح ، أن كامى باستخدامه ميرسو فى رواية قصته بنفسه ، يستغل الغرابة النفسية فى « الغريب » وبذلك يضفى على الرواية نوعاً من الإغراب . ولا يتألف عنصر الإغراب فى الرواية من خلفية شمال أفريقيا ، أى من الموقع الجغرافى ، بمقدار ما يتألف من الوحدة النفسية . ومن الطبيعى أن يزيد السرد بضمير المتكلم من الإحساس بالإغراب فى نفس القارىء ، وأهم من ذلك أنه ينقل إحساساً ضرورياً للتجربة الإنسانية

بالشخصية الأصيلة جاعلاً مركزها قلب الوحدة النفسية . وهكذا فإن السرد بضمير المتكلم يؤكد حقيقة الإغراب النفسى ويكفل قبول القارىء لها ، وهو يرتفع بالرواية كلها بأن يجعل موضوعها أقل تجريداً وأكثر إقناعاً فى لغة إنسانية خالصة .

وإذا ما تركنا الطريقة السردية فى رواية « الغريب » إلى الأسلوب ، لتبينا أن هذا الأسلوب محدود للغاية ، وأنه يتصف بالتحديد بشكل ملحوظ . وقد أشار جميع النقاد إلى هذه الحقيقة ، وإن اختلفوا حول التسمية التى يصفونها بها ، فمنهم من قال « أسلوباً معتدلاً » ومن قال « أسلوباً عارياً » ومن قال «كتابة بيضاء» على أننا قبل أن نتناول مسألة الأسلوب ، لابد من ذكر نقطة تمهيدية تربطه بالمناقشة السابقة حول الطريقة السردية . ويرجع أثر الرواية فى الواقع إلى التأثير المشترك بين اختيار منهج السرد بضمير المتكلم وبين استعمال الأسلوب اللاتحليلى ، أن السرد بضمير المتكلم لاسيما فى نطاق التراث الفرنسى للرواية الشخصية Roman personnel دائماً ما يرتبط بالاستبطان الداخلى الدقيق ، ومع هذا فإن كامى يستعمل فى رواية « الغريب » دائماً ودونما التواء أسلوباً موضوعياً . والذى ينتج عن ذلك هو الاختلاف غير الطبيعى بين اللغة وبين المنهج السردى ، ويستغل كامى هذا الاختلاف ليزيد من حدة الشعور باللاتماسك الكامن فى قلب تجربة ميرسو ، وهذا مثال آخر للطريقة التى يستعمل بها الكاتب الروائى الوسيلة النقدية ليتسنى له التركيز على محور الرواية دون اللجوء إلى التعليق المباشر . إن السرد بضمير المتكلم يعطى إحساساً بالنقل الأصيل المباشر ، وهذا الأسلوب الذى يدور فى حلقة غاية فى الإحكام يمنع التردى فى التقيد التحليلى ، كما أن كامى باستخدامه لمنهج الانطباع المباشر ، وانعدام القدرة التحليلية فى نفس الشخصية ، ينقل إحساساً قوياً بالفراغ الذى يكابده الشخص الذى يعيش تجربة العبث . وليست النقطة الأولى سوى إحدى الدلائل على اهتمام كامى بمسألة اللغة اهتماماً كبيراً ، وأن مؤلفاته الإبداعية بوجه خاص تكشف عن استعمال دقيق للألفاظ التى تتعدى مرحلة التأنق الفنى . ويبدو كامى مرتاباً فى منهجه القطعى فى التعبير بوصفه كاتباً ، وهذا الارتياب فى الألفاظ وبخاصة الألفاظ المجردة ، سبق أن أشرنا إليه فى الفصل الأول ، وهو أمر شائع بين الكتاب المعاصرين ، وهو يمثل التمرد ضد ، ما سماه سارتر فى الجزء الثانى من كتابه « مواقف » .. «أسلوباً وضع فى غير موضعه ، كما قلت فيه الرصانة ،

وامتلأ بالتعبيرات البورجوازية ، وذلك من جراء مائة وخمسين عاماً من تسلط الطبقة البورجوازية » .

وهذه النظرة إلى اللغة توحى بها بعض ملاحظات ميرسو التى أدلى بها إلى « مارى » وقسيس السجن ، وقد نتعدى حدودنا فنقول إن نقد المجتمع الظاهر صراحة فى مشاهد المحكمة ، وفى الرواية بوجه عام موجود ضمناً فى نبذ كامى لأسلوب هذا المجتمع وقاموسه الأدبى . ولكن ثمة وسيلة شكلية تؤكد من مضمون « الغريب » مؤداها أن وضع ميرسو كغريب اجتماعى يتأكد برفضه تفسير المجتمع لمفهوم ألفاظ بعينها ، كما يتأكد عن طريق التحديد اللفظى . إلا أن ميرسو غريب ميتافيزيقى كذلك ، ويستعمل كامى الأسلوب الخاص بروايته لينقد نقداً ميتافيزيقياً ونقداً اجتماعياً فى نفس الوقت ، وأن استعمال الألفاظ للتعبير عن موقف ميتافيزيقى يبرز بوضوح كبير من خلال رفضه الدائم لاستعمال لغة السببية ، المترابطة ترابطاً منطقياً ، ولايقتصر على الإيجاز فى وصفه للأحداث ، بل إن أسلوب التفسير والتأثير ، والتحليل والتعليل كل هذا يتجنبه ويتحاشاه . إن الروابط أو حروف العطف التى تنطوى على علة ومعلولها أو سبب ونتيجته ، نادرة الوجود ، ولهذا فإن بناء الجملة مفكك وغير مترابط ، وحتى فى مكان الترابط المنطقى الذى يشير اليه بـ « وهكذا » ، « ولأن » ، « وإذن » نجد بدلاً من ذلك التتابع البسيط فى كلمتى « و » ، « ثم » ، أى أن عدم ترابط التجربة الذى يعد عنصراً أساسياً فى مفهوم كامى للعبث يعكسه الأسلوب غير المترابط عن قصد وعمد ، كما أن كامى لا يمضى فى قوله للقارىء إن الوضع الإنسانى عبثى ، بل هو ينقل من خلال الأسلوب وبناء الجملة إحساساً مباشراً بالشذرية والاقتضاب . وتعد الفقرة التالية ، إذا ما أبقينا على الأصل الفرنسى ، مثالاً نموذجياً :

« ثم وقف بعد أن شرب كأساً من النبيذ ، وأزاح الأطباق وبقية المشروب المثلج الذى كنا قد تركناه ، ومسح مفرش المائدة المشمع بعناية ، وأخرج من دولاب مائدته ورقة مربعة ، ومظروفاً أصفر ، ومقلمة صغيرة من الخشب الأحمر ، ومحبرة مربعة بها حبر بنفسجى اللون ، وعندما ذكر لى اسم المرأة ، وجدت أنه كان ..

وهكذا يذكرنا كامى بجمل هيمنجواى المقتضبة فى روايته « فيستا » :

« شربنا ثلاث زجاجات من الشمبانيا ، ثم ترك الكونت السلة عندى فى المطبخ ، وتناولنا طعام الغداء فى مطعم عند « بوا » ، وكان طعاماً شهياً ، وكان للطعام مكانه المرموق بين القيم التى يؤمن بها الكونت .. وكذلك كان النبيذ .. وكان الكونت فى زى أنيق أثناء الطعام ، وكذلك كانت بريت Brett . كانت حفلة ممتعة »[1] .

هاتان الفقرتان من شأنهما تأكيد صفة أخرى من صفات أسلوب كامى فى « الغريب » الى جانب صفة الشذرية ، وأن عرضه للأحداث فى صورة متعاقبة ، وليس فى صورة حدث يترتب عليه حدث آخر جعل وصفه للتجربة يتخذ طابعاً صريحاً . وهذا الظهور بمظهر البراءة ينبثق بصفة خاصة من إدلائه بآراء عما يجب وعما لا يجب .. بلا تفسير أو تبرير ، وإذا بنا نتذكر مرحلة بعينها من الصراحة التى تظهر فى لغة الطفل المحدودة ، وفى التعبير عن ذاته ، عندما نقرأ مثلاً : « تذكرت أن هذا اليوم .. كان يوم الأحد .. وهذا ما أثارنى .. إننى لا أحب أيام الأحد » . هذه العبارة ومثيلاتها توحى بأن هذا الأسلوب الاختزالى الذى كتب به كامى رواية « الغريب » لا يقتصر على «الصمت البرىء» كما وصفه سارتر ، بل يتعدى ذلك إلى التعبير عن الحنين إلى البراءة كما أن الأسلوب يعكس الفكرة فى إخلاص ، وكذلك يؤكدها ، حيث إن هذين العنصرين يعدان من السمات الجوهرية فى موقف كامى تجاه العبث . إن كامى لا يستخدم أدب الرواية لشرح آرائه أو الدفاع عنها ، ولكنه على النقيض من ذلك يستخدم وسيلة شكلية لينقل بها إحساساً عنيفاً بالعبث ، حيث تؤدى أية محاولة لتبريره من الناحية العقلية إلى إضعاف الإحساس بأكمله .

إن « السمة المحدودة » التى يتصف بها أسلوب كامى فى رواية « الغريب » تفضى إلى سمة ثانية طريفة من سمات نثره ، وكان أول من نوه بها هو و.م . فروهوك W . M . Frohock [2] فثمة موقف بعينه يسبق قتل ميرسو للرجل العربى ، لم يضعه كامى فى أسلوب جزل رصين ، بل أثقله بالتعبيرات المجازية . وقد يظن البعض أن

---

(١) هذه الصفة شائعة أيضا فى الشعر الفرنسى الحديث ، ونذكر بوجه خاص كلا من ميشو Michaux وبريفو Prevert .

(٢) انظر الجزء الثانى من «دراسات ييل فى الأدب الفرنسى» ص ٩١ – ٩٩ .

مثل هذه الفقرة تعد سقطة فى طريقته الأسلوبية ولكن هذا القول فى رأيى خطأ واضح ، فهو فى الحقيقة يستعمل الأسلوب المنمق عن عمد ، وبطريقة متوافقة مع استعمال الأسلوب البليغ ، وإذا ما رفع كامى هذه التعبيرات المجازية من إحدى رواياته ، وأصبحت خالية من أى نوع من أنواع المجاز ، كان ذلك مدعاة للفت الأنظار إليها ، وإكسابها مدلولاً خاصاً . وقبل هذه الفقرة مباشرة (التى تقع فى النص الفرنسى ص ٨٣ ، ٨٧) نرى أن الإحساس الذى يعكسه الأسلوب إحساس بسلبية الأشياء ، إحساس بانعدام الحركة ، كما يهيمن إحساس بالسكون والصمت على البحر والأرض والشمس . وإذا بالحالة النفسية ، واللغة المستعملة تنقلب انقلاباً مفاجئاً ، فالبحر والأرض والشمس .. الخ ، تتخذ صوراً مادية ، وتتسم بالسمة الحركية ، بعكس الحالة الساكنة التى كانت تسود هذه العناصر قبل ذلك . وهكذا أصبح التجسيد والحركة أساساً للتعبيرات المجازية المختلفة ، كما فى قوله : « تتكأ » الحرارة على ميرسو ، أو « تتحرك » الرمال ، أو « يتدفق » الضوء من نصل السكين . ومع أن فروهوك لا يشير إلى السمة الحركية للتعبيرات المجازية ، فإنه يوضح وجود خمسة وعشرين تعبيراً مجازياً فى ست فقرات ، مقابل خمسة عشر تعبيراً مجازياً فى الثلاث والثمانين صفحة السابقة من الرواية . ويظهر السبب الذى من أجله يستخدم كامى اللغة المجازية ، عندما نتحقق فوراً من أن كامى إنما يستخدم أسلوبه لكى يحقق هدفين فى الفقرة الواحدة ، فهو يستخدم نفس الألفاظ ليدفع أحداث الرواية من ناحية وليشرح أسبابها النفسية من ناحية أخرى . وإن كثرة التعبيرات المجازية تتكشف على أنها اقتصاد بارع فى استعمال الألفاظ ، استطاع كامى بواسطته أن يتجنب ضرورة السرد وضرورة شرح الدوافع كل على حدة ، ذلك لأنه إنما يسرد روايته بطريقة تتضمن شرح الأسباب الدافقة للأحداث بدون ذكرها صراحة .

وقصارى القول أنه على الرغم من ورود تفسير لقتل ميرسو للرجل العربى متضمناً فى السرد ذاته ، فإن الآراء التفسيرية الصريحة لا وجود لها ، وليست هذه الطريقة مجرد توافق مع ما يميل إليه كامى من الاقتصاد فى استعمال الألفاظ ، بل إن هذه الطريقة تمكنه من تصوير الحدث الحاسم فى رواية « الغريب » ، بحيث يبدو ما أقدم عليه ميرسو ، ولو فهمه القارىء الواعى . وكأنه لا يزال مستغلقاً على فهم

القانون ، وبالتالى لا يستحق العفو . وهذا ما يحدث على وجه التحديد : يستعمل كامى سلسلة من التعبيرات المجازية لها سمات تجسيدية وحركية ، يتألف منها إحساس واضح بالهذيان ، ويزداد هذيان ميرسو لما هو غير موجود بازدياد عدد التعبيرات المجازية . فقد أدت « أشعة الشمس » إلى دفعه على القتل ، وفى أثناء هذا التوتر الذى وصل به إلى الذروة ، كان الرجل العربى يتحسس بأصبعه نصل السكين ، وكان النصل يلمع تحت أشعة الشمس ، وتؤثر الأشعة التى يعكسها النصل على عينى ميرسو ، وفى هذه اللحظة كان ميرسو يعانى أقصى لحظات الهلوسة ، وتضطرب قواه العقلية أيما اضطراب ، ونميل القارىء إلى افتراض أن ميرسو قد ظن أن لمعان النصل هو النصل نفسه ، بحيث يبدو ميرسو كما لو لم يقدم على قتل العربى إلا دفاعاً عن نفسه كرد فعل آلى ، عندما توهم لبعض الوقت أن العربى يهاجمه بالفعل ، بل إن كامى يزيح قدراً آخر من المسئولية بأن يصف زناد البندقية بأنه فلت ولم يضغط عليه ميرسو .

وهكذا يتضح أن استعمال كامى للأسلوب المجازى أبعد ما يكون عن الإشارة إلى الفشل فى الإبقاء على بساطة ألفاظه فى رواية « الغريب » ، فهذا الاستعمال المؤقت للأسلوب المجازى متفق مع موقفه من اللغة المستعملة فى بقية أجزاء الرواية . ويملى هذا الموقف عدم الثقة فى المجاز ، كما يمليه الاعتقاد بأن المجاز يخفى الطبيعة الحقيقية للتجربة ، ولهذا فهو متسق مع نفسه حين يستعمل العبارات المجازية ليعبر عن حالة نفسية مضطربة ، مثل عجز ميرسو الخطير عن التفرقة بين الحقيقة والخيال . وإن الحد الذى تتصف عنده لغة ميرسو بالخيال والمجاز ، هو نفس الحد الذى يخطىء عنده فى تفسير التجربة ، بخلاف عجزه عن مجرد فهم التجربة ، وتحوله إلى قاتل .

وثمة نقطة أخرى هامة ستعرض لها ، وهى النقطة الخاصة بطريقة كامى فى معالجة الزمن فى رواية « الغريب » ، فراوية القصة ميرسو يمر عليه تفسير كبير يعجز هو نفسه عن فهمه ، غير أن طريقة معالجة كامى لعنصر الزمن تنقل طبيعة ميرسو إلى القارىء . ويصل كامى إلى غرضه العسير ، إلا أنه مع هذا غرض ضرورى .. وهو الإبقاء على قصور إدراك ميرسو ، ولكنه يتمكن من توضيح موقفه عن طريق التضمين ، ويتم هذا على النحو التالى :

تنقسم الرواية إلى جزأين متساويين ، يقع الجزء الأول فى ثمانية عشر يوماً ، بينما يستغرق الجزء الثانى حوالى أثنى عشر شهراً ، يتضح فى القسم الأول إحساس حاد ومستمر بعنصر الزمن ، وتلك هى الفترة التى يتحقق فيها ميرسو من أن وجوده بلا معنى . إلا أنه يتجاوب مع اللذة الحسية تجاوباً فعلياً ، ولكن ما أن يرتكب جريمة القتل ، ويبدأ النصف الثانى من الرواية ، حتى يفقد الزمن أى معنى . وتحتوى الفصول الستة الأولى من الرواية على إشارات متعددة لعنصر الزمن ، بينما تغفل ذلك الفصول الخمسة الأخيرة . وهى تحتوى بدلاً من ذلك على الإشارة إلى رموز تتصف بالحدوث دوماً مثل النهار والليل أو السماء والنجوم ، فضلاً عن وجود إشارات واضحة إلى أن الزمن قد توقف بالنسبة لميرسو . هذا الانتقال من الإحساس الحاد بالزمن إلى عدم الإدراك الظاهر بمرور الزمن يعد وسيلة فنية استخدمها مالرو استخداماً موفقاً فى روايته « الوضع الإنسانى » ، أما فى رواية « الغريب » فهذا الانتقال يعكس ويؤكد تحول ميرسو من مجرد تذوق التجربة تذوقاً حسياً إلى موقف يتدرج فى قلة المبالاة بالوجود الحسى كلما ازداد تفكيره فى أن موته وشيك الحدوث . ويعالج كامى عنصر الزمن بطريقة تساعد على الاستزادة فى التحقق من أن ميرسو قد انعزل عن الوجود الزمانى فى عالم الحس ، واتجه إلى إدراك ذاتى تأملى متحرر من عنصر الزمان . وهكذا ظلت الشخصية الرئيسية فى الرواية تسير على نهج منطقى . وكامى لا يقدم ميرسو بصورة مفاجئة على أنه واضح ومنطق مع نفسه ، أو مدرك للعمليات الذهنية التى تدور فى رأسه ، لأن هذا معناه فصم الشخصية إلى شطرين متنافرين . إن ما يقصده كامى بعرض هذا الانتقال ووصفه فى لغة زمانية فى أساسها ، هو أن يبقى على الإحساس بافتقار ميرسو إلى الفهم حيث إنه لا يكاد يدرك التغيير الذى جلبته له الأحداث . ويعجز ميرسو عن تحليل هذا التغير ، ومع كل هذا ، فإن طبيعة التغير يعكسها ما طرأ تدريجياً على إشاراته إلى عنصر الزمن . إن معالجة كامى لعنصر الزمن فى رواية « الغريب » مكنته من التغلب على الصعوبة الناشئة عن اختيار الراوى شخصاً قليل الحظ من الذكاء ويتحتم فى نفس الوقت أن تكون تجاربه مفهومة لدى القارىء .

إن دراسة زمن الأفعال المستعملة فى رواية « الغريب » تؤدى بنا إلى آخر

وسيلة يستعملها كامى لإظهار الامتزاج البارز بين الشكل والمضمون ، ومن السمات الملحوظة للغاية فى هذه الرواية ، أن جميع أحداثها وضعت فى الزمن التام ، إن استعمال ما يسميه الفرنسيون بالماضى المركب أو ما كان يسمى بالماضى غير المحدد أمر غريب فى طريقة السرد الأدبى المباشر لما وقع فى الماضى من أحداث . وقد يرد البعض بطبيعة الحال ، أن كامى يستعمل هذا الزمن لمجرد أنه الشكل الأكثر شيوعاً فى طريقة السرد التى يتناقلها الفرنسيون فى أحاديثهم ، أى أن كامى اختار هذا الزمن ليعطى إحساساً أصيلاً بالواقعية لقصة ميرسو ، وليتجنب السرد الذى يطغى عليه الاتجاه الأدبى . ولا شك أن هذا كله صحيح ، غير أن الوقوف عند هذا الحد معناه فى اعتقادى تبسيط المسألة تبسيطاً كبيراً ، واعتقد أنه فى الإمكان إظهار أن الزمن التام يتفق مع موضوع كامى نفسه ، وهو تجربة العبث ، بوسائل اخرى أكثر صعوبة على الفهم .

وإن الصفة التى يتميز بها الزمن التام تكمن فى أنه على الرغم من وصفه حدثاً وقع فى الماضى ، فهو يحتفظ إلى حد ما بإحساس بالحالية ، أى أنه يحتفظ بشىء من الصيغة اللاتينية التى يستمد منها أصلها ، والتى تتكون من الزمن المضارع والصفة بدلاً من الفعل المساعد واسم المفعول ، فالحدث الموضوع فى الزمن التام بالرغم من حدوثه فى زمن ماض ، إلا أن كامى يقدمه على أنه يقع فى اللحظة الحاضرة . وهكذا يظل الإنسان على وعى « باحتمال » وقوع الحدث الكامن فى الزمن التام ، فهو يتصف بصفة وقتية ، فبينما يعطى الفعل فى الماضى للحدث طابعاً بعينه من الوجهة الزمنية لا يتعداه ، نجد أن الزمن التام لا يفرض على الحدث مثل هذا التحديد الزمنى . وهذا فى نظرى هو الفرق فى اللغة الفرنسية بين محدودية العبارة « عاد إليه » ، ولا محدودية العبارة « قد عاد إليه » فالعبارة الثانية أكثر إصابة من الأولى ، حتى أننا سنعلم ماذا وقع بعد ذلك ، فهى تمتاز بالنظرة المستقبلية . وقد يرد البعض بأن الفعل فى الماضى هو الزمن الذى يشير إلى التجربة « المعاشة » ، بينما يشير التام إلى زمن « معايشة » التجربة فعلاً . والواقع أن إضافة صفة الحالية إلى الماضى ، وصفة اللا محدودية الزمنية ، يوحى به تعريف الفرنسيين فيما مضى للزمن التام على أنه الماضى غير المحدد ، وبذلك تتأكد النقطة التى سبق أن ذكرناها . إن استعمال الزمن التام فى رواية « الغريب » يساعد على نقل الإحساس بالمباشرة لسد الهوة بين الرواية

كقصة يرويها الكاتب وتجربة يعيشها القارىء ، وهو يضفى على الأحداث واقعية من شأنها تكوين مضارع مركب من عرض المؤلف لعنصر الزمان وكما يجربه القارىء .

وإذا صح التعبير الذى أشرت إليه بين الزمنين ، فثمة ثلاث وسائل متصلة ، حيث يتفق استعمال الزمن التام مع الموقف تجاه التجربة التى تعكسها وسائل أخرى فى الرواية :

أولاً : إن الطبيعة غير المحددة للماضى اللامنتهى ، وما تمتاز به من احتمال « حدوث » مستمر ، تساعد كامى على دفع أحداث روايته وتلافى نمطاً بعينه ، أو إحساساً بانتهائية الأحداث التى يصيغها . إن الزمن المستعمل ينقل إحساساً غاية فى القوة ، بأن الفرد يعايش الأحداث مباشرة قبل تحليلها وتصنيفها أو سوء تأويلها عن طريق التمحيص العقلى . وبذلك يحقق عنصر الزمن نفس التأثير الذى تحدثه الطريقة السردية ، وطريقة استعمال كامى لتركيب الجملة .

ثانياً : إن لا محدودية زمن الفعل التام تؤكد الطبيعة الاختيارية والتعسفية للتجربة وهو ما يرتبط بالعبث . كما أن هذا الزمن وما يتصف به من عدم الانتهائية ، يؤكد أنه لا يمكن اعتبار أمراً من الأمور شيئاً مفروغاً منه . وأن الأحداث قد تتخذ صورة غير الصورة التى كانت عليها . وإلى جانب ذلك ، فهو يضفى على الأشياء صفة التعسف القبلى وذلك عنصر هام فى تجربة العبث .

ثالثاً : إن امتداد الماضى إلى الحاضر ، وهو ما يميز الزمن التام ، يعطى لأحداث « الغريب » صفة الاستمرار من ابتداءاوقوعها حتى لحظة سردها على لسان ميرسو ، وهذا يعنى أن كل حادثة نتيجة للطريقة التى تروى بها ، تختص بحالية واضحة ومستقلة تميزها عن أى حادثة أخرى ، وتكون النتيجة « متتالية من اللحظات الحالية » التى رأينا كامى يصفها فى « أسطورة سيزيف » على أنها المثل الأعلى « للإنسان اللامعقول » . وهكذا تتأكد صفة اللا تسلسل الذى يعكسه بناء الجملة ، وإذا نظرنا إلى الفقرة التالية فى أصلها الفرنسى ، سنجد كيف يتآلف زمن وتركيب الجملة لنقل الإحساس بالشذرية :

«كان ريمون يبدو سعيداً ، وسألنى ما إذا كنت أود الخروج معه ، وقفت ، وبدأت أمشط شعرى ، فقال لى إنه كان على أن أشهد لصالحه .. فما كان منى إلا أن قبلت أن أشهد لصالحه » ص ٥٧ .

وثمة نفر من الناس يود لو اعترض قائلاً إننا ننسب إلى كامى قدراً كبيراً من الوعى الذاتى فى استعماله للغة ، وفى نظرى أن الملاحظات التى أدلى بها كامى حول اللغة ، بخلاف مقاله فى عام ١٩٤٣ عن بريس بارين Brice Parain من الممكن الاستفادة بها فى تفنيد هذا الرأى ، ويبدو لى أن القراءة الواعية للرواية تضعف من هذه الحجة إلى حد كبير . ومن الواضح حقيقة أن الدرجة العالية من الوعى الذاتى فى استعمال الألفاظ ، من الضرورى أن يؤثر فى الكاتب الروائى الذى يعرض التجربة من وجهة نظر العبث . وإن أسلوب رواية الغريب يفتقر بشكل فريد إلى الزخرفة الوصفية ، ولذلك وعلى وجه التحديد ، فإن الإكثار من الصفات قد يوحى بالثقة فى الظاهريات ، أو بموقف مائع من الزمن ، أو بالافتقار إلى الضرورة التراجيدية . وهى جميعاً مواقف تتناقض مع نظرة العبث تناقضاً مباشراً ، كما أن التركيز منصب على الفعل وزمن الفعل ، حيث إن هاتين السمتين من سمات الأسلوب تؤكدان عدم الإيمان بالتجريد ، والإحساس الحاد إلى يساور الفرد باعتباره ضحية للزمن الذى يميز اتجاه العبث . وإن قراءة رواية « الغريب » على هذه الصورة ، معناه النظر إلى أسلوبها الذى يتركز على الفعل تركيزاً كبيراً باعتباره ذا تأثير خاص فى وصف التجربة بأقل قدر من إعمال الفكر ، وكذلك فى خلق الجو العام للحدث التراجيدى . كما نجد فى هذه الرواية حقيقة ، مثلاً للطريقة التى يتبعها كامى كغيره من معاصريه ، طريقة فنية على مستوى كبير من العقلانية ، القصد منها نقل إحساس مباشر وغير عقلانى للتجربة الإنسانية .

بعد أن فرغنا من دراسة رواية « الغريب » على هذا النحو ، نعود مرة أخرى إلى رأى كامى بأن الرواية تثير أولاً وقبل كل شىء مسائل جمالية ، ونرى حقيقة ذلك فى أولى رواياته ، من حيث انتهاجها طريقاً معقداً لتتحاشى هى ذاتها صفة التعقيد . ونتفعل على وجه الخصوص بالطريقة التى تتآلف بها الوسائل الفنية المختلفة كالطريقة السردية ، والأسلوب ، وعنصر الزمن ، وزمن الفعل ، وكل هذه العناصر التى يؤكد بعضها البعض الآخر . وليس المقصود من هذه الوسائل الصورية المختلفة مجرد تأكيد

المضمون والتركيز عليه تركيزاً كبيراً ، إن هذه الوسائل تتآلف بحيث تكون فيما بينها وحدة عضوية ، حتى أن كل عنصر من هذه العناصر ، يشتمل على جانب من العنصر الآخر ، وهى جميعاً تشترك فى أداء وظيفتها على الوجه الأكمل . ومع كل هذا فبمقدار ما يعجب الفرد بصلاحية هذه الوسائل الفنية وائتلافها ، فإن لنجاحها أوجهه السلبية الخطيرة ، وقبل أن أختتم دراسة هذه الرواية ، أود التعليق على النتائج غير المستحبة ، التى يبدو أنها تستتبع استعمال هذه الوسائل الشكلية .

لا يخفى كامى أن منهجه الفنى فى رواية « الغريب » منهج أمريكى الأصل ، ففى عام ١٩٤٥ اجتمع كامى بجيانين دلبش Jeanine Delpech وصدر جزء من اللقاء الذى دار بينهما فى « مجلة الأدب الحديثة » فى ١٥ نوفمبر . وقد أجاب كامى رداً على سؤال بأن « الغريب » يعيد إلى الأذهان روايات بعينها لكل من فوكنر وشتاينبك ، قائلاً إن وجه الشبه ليس مجرد مصادفة ، وقال إنه استخدم المنهج الفنى فى الرواية الأمريكية لأنه أنسب ما يكون لهدفه فى رواية « الغريب » . وعن نفسى ، فإننى أميل إلى اعتبار همنجواى ، وجيمس م . كين James M. Cain بمثابة النموذجين اللذين اقتفاهما أكثر مما اقتفى فوكنر وشتاينبك . المهم أنه يعترف بالفضل للنماذج الفنية لعدد من الكتاب الأمريكيين ، وبعد اعترافه بهذا الفضل ، يمضى فى التعبير عن أسفه لانتشار تأثير مدرسة الرواية الأمريكية « الصارمة » فى مبادئها بالنسبة للمحدثين من كتاب فرنسا ، وينوه بأن الرواية الفرنسية قد حادت عن طريقها التقليدى ، وبالتالى قلت قيمتها إلى حد كبير ، والذى نفيده من الحديث المنشور أنه قال فى نفس اللقاء :

« إن انتشار تطبيق هذه المناهج سيؤدى إلى عالم تسوده الغرائز والأفعال التلقائية ، وهذا معناه الإجداب الشديد . وهذا هو السبب ، مع اعترافى بفضل الرواية الأمريكية . فى أننى أفضل ستندال أو بنجامين كونستان على مائة همنجواى ، ويؤسفنى انتشار تأثير هذا النوع من الأدب على عدد كبير من الأدباء الشبان » .

وهكذا أصبح من الواضح أن كامى قد تحقق من وجود أخطار ينطوى عليها التطبيق العام للمناهج التى يستعملها فى رواية « الغريب » ، وإذا أمعنا النظر فى

دراسة هذا الموضوع ، ازددنا تحققاً من أن بعض هذه الوسائل الفنية الناجحة تضر بالروايات التى تستخدم فيها أكثر مما تنفعها . وتوحى رواية «الغريب» بثلاث ملاحظات حول هذا النوع من الروايات :

أولاً : إن التميز شيء غريب من وجهة نظر العبث ، ذلك لأن شرح الدوافع وتحليل السلوك البشرى من وجهة نظر العبث أقرب إلى التضليل منه إلى التنوير ، ويتضح آخر الأمر أنها عديمة الجدوى ، وهذا يعنى أن جانباً كبيراً مما كان يشغل أذهان كبار كتاب الرواية السابقين ، أصبح لا يهتم به خلفاؤهم من أتباع العبث .

ثانياً : إن الناظر إلى العبث لا يعترف بأن الأحداث تلتزم بنمط متماسك من الوجهة المنطقية ، فكل التجارب سواء بالنسبة للعبث ، فالأحداث لم تعد تقيم ثم تمزج فى كل فنى متكامل ، ونتيجة لذلك فإن رواية العبث قد تتعرض لقدر من التفكك فى البناء .

ثالثاً : إن قصة العبث لا تقتصر على مجرد حيادها عن طريق تحليل الشخصية ، وبناء أحداث الرواية ، فهى تشك كل الشك فى الطريقة ذاتها التى يتحتم على الكاتب استعمالها . كما أن موقف العبث الحذر تجاه اللغة له ما يبرره ، كما أن تطبيق كامى للغة فى رواية «الغريب» كان تطبيقاً حاذقاً ، وإن استتبع ذلك قدر من فقر الوسيلة الأدبية . ولهذا نجد أننا إذا ما استبعدنا رسم الشخصيات وتمايزها ، وارتباط الأحداث وتماسكها ، وإذا انتهى الأمر بالألفاظ وتركيب الجملة إلى بساطة وسهولة متناهية ، فالنتيجة أن هذه الرواية ستصبح الرواية الوحيدة التى كتبت بناء على هذه الأسس . والواقع أننا قد نقول إن الروايات الجديدة لن تخرج عن أن تكون نسخاً أخرى من الرواية الأولى ، وفى نظرى أن رواية «الغريب» ينبغى أن تعد إنجازاً فنياً مشهوراً ، وأنها تسير إلى نقطة ليس بعدها تجديد فى فن الرواية ، وفى اعتقادى أنه ليس مجرد مصادفة أن تكون روايته الثانية «الطاعون» قد استكشفت أرضاً متاخمة ، باستعمالها وسائل مختلفة كل الاختلاف .

فـــن الروايـــة

« ثانياً » : **إن قوة الخرافة لدى الإنسان تتوقف دائماً على تحديد بعض المواقف الرئيسية ، وعلى التعجيل بإنهاء هذه الخرافة بطريقة رمزية مجردة .**

بيير إيمانويل

أصبح استعمال كلمة « أسطورة » فى أسلوب رجال الفكر الفرنسيين أمراً لا غنى عنه فى السنوات الأخيرة ، وكأى كلمة مستحدثة ، أصبح لكلمة أسطورة قيمة كبيرة ، ودائماً ما كانت تستعمل للتأثير على السامع وإمداده بالشرح الصحيح ، وهى فى أغلب الأحيان ، كما يستعملها النقاد الفرنسيون المحدثون ، تدل على الابتعاد الملحوظ عن المعنى الأصلى للكلمة [1] . فقد اتخذت الكلمة معنى الموقف المشترك بالنسبة لعديد من الناس ، أو الفكرة التى تشكل رأى الغالبية العظمى من الناس . ولم يعد معنى الكلمة مقتصراً على تعريف القواميس لها بأنها قصة قديمة تنطوى على

---

(١) مثال ذلك الناقد الفرنسى المبدع رولان بارتيس Soland Barthes الذى يعد حجة فى الموضوع ، فقد كان يرسل فيما بين عامى ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ مقالا شهريا بصفة منتظمة إلى « مجلة الآداب الفرنسية » يتناول فيها الأساطير بالدراسة والتنقيب ، وذلك فيما يختص بموضوعات كثيرة متشعبة مثل : « المتطهرات » و« جريتا جاربو » و« برج فرنسا » و« ستربتيز » .

أفعال ذات مغزى خاص تقوم بها شخصيات أسطورية . ومع هذا فلا يزال المعنى الأول والأكثر دقة موجوداً ، كما أن الأساطير التى من هذا النوع تميز كثيراً من بين الكتابات الحديثة ، سيما فى فرنسا ، فنجد مثلاً فى المسرح الفرنسى ، أن الأساطير القديمة تبعث من جديد باستمرار ، وتفسر تفسيراً جديداً . وتتوارد على الذهن مسرحيات مشهورة لكل من جيرودو وسارتر وأنوى وآخرون ، على أن هذا الإحياء للأساطير القديمة بدوره لم يكن هو النشاط الوحيد الموجود فى كتابة الأساطير بين كتاب فرنسا فى السنين الأخيرة . ونحن نرى محاولة لخلق أساطير معاصرة فى فن المسرح ، ولكن ذلك كان على نطاق أرحب فى فن الرواية . كما أن جهوداً إبداعية كبيرة بذلت لإدخال مواقف وأحداث فى الرواية لا تقتصر على مجرد تناول صفات إنسانية عامة ، بل تقصد إلى التعبير عن الحقيقة العامة حول مكان الإنسان فى الوجود . إن البحث عن الأسطورة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالآمال الميتافيزيقية المتزايدة التى تتطلع إليها الرواية الفرنسية .

ولقد ثبت أن الأسطورة وسيلة يستخدمها الأدباء فى التعليق على المصير الإنسانى ، وكان المشتغلون بالفلسفة يرون أن مثل هذا العمل من اختصاصهم ، ولكنهم تخلوا عنه إلى حد كبير ، وآثروا البحث اللغوى والتحليل المنطقى . ويتضح هذا الاهتمام بالخلق الأدبى للأسطورة فى روايات بعينها ، كما أنه واضح وضوحاً مباشراً فيما استحدثه النقاد الفرنسيون من تعبيرات جديدة مثل « الرواية الأسطورية » romman-mythe وأن الاهتمام بنقد كتاب غير فرنسيين مثل ملفيل ودستويفسكى وكافكا وفوكنر قد أثاره وأبقى عليه اكتشاف وجود أساطير بعينها فى مؤلفات هؤلاء الكتاب . ومن الملاحظ أن هؤلاء الكتاب كانوا موضوع بحث فى عدة مقالات كتبها كل من مالرو وكامى ، وهما نفسهما الكاتبان اللذان دائماً ما ينطبق على مؤلفاتهما تعبير « الرواية الأسطورية » ، وفى اعتقادى أن انتشار فكرة الرواية الأسطورية هو ما ساعد ناقداً أمريكياً شاباً على أن يكتب منذ سنوات « إن المشكلة الصورية الأساسية فى الأدب الحديث ، هى كيفية التوفيق بين المذهب الطبيعى والمذهب الرمزى »[1] .

---

(١) ناثان . أ. سكوت Nathan A. Scott لندن ، لجان ١٩٥٢ ص ١٤ .

والآن نتريث قليلاً ، ونقول إننا قد تطرقنا حتى الآن إلى ثلاثة مواقف متميزة ، رغم ارتباط بعضها بالبعض الآخر ، الاستعداد لتفسير الأفكار الشائعة والاستجابات بلغة علم النفس الذى يهتم بدراسة الأسطورة . الاهتمام الجديد بالأساطير القديمة وتفسيرها بلغة العصر الحديث . الرغبة فى خلق أساطير جديدة فى الأدب ، تعبر عن الحقائق الجوهرية التى تتعلق بالمصير الإنسانى . هذه المواقف الثلاثة تعكس بوسائلها المختلفة ، سيطرة فكرة خلق الأساطير على عقولنا . إلا أن هذا ينطوى على شىء من التناقض وهو التناقض الذى أشار إليه كيركيجارد بنفاذ بصيرة تدل على التنبؤ بالمستقبل حين تكلم عن عصر العلوم التى تهتم بخلق الأساطير رغم انزوعه إلى القضاء على كل أنواع الأساطير . وإن أغلب الكتاب المهتمين بخلق أساطير جديدة هم أنفسهم الذين رفضوا صراحة كلَ الأساطير القديمة ، لاسيما الأساطير التى تتعلق بالديانة المسيحية ، ويبدو فى الغالب أنهم لم يرفضوا الأساطير القديمة إلا ليستبدلوها بأساطير أخرى غيرها . والسبب فى هذا كما أراه هو أن خلق الأساطير له تأثير علاجى ، كما أنه نشاط ذهنى طبيعى وتلقائى ، وقد يستتبع ذلك إسقاط نواحى الصراع الذهنى والعاطفى داخل الفرد أو المجموع ، وهى بهذا الشكل ، إما أن تقل فى الكم ، أو تنقضى فلا يبقى لها أثر . ومع ذلك ، فإن مثل هذه التأملات ستفضى بنا إلى آفاق أبعد ما تكون عن اختصاص الناقد الأدبى .

وعلى الرغم من عدم أهلية النقاد للإدلاء برأى فى مسألة الأصل النفسى لخلق الأساطير ، فعليهم أن يلاحظوا ظاهرة تواجدها فى كل وقت وفى كل مكان ، فى عالم الأدب . وسيسترعى اهتمامهم تآليف رمزية ومجازية لا تقتصر على التعبير عن نزعات عامة تسود العصر ، بل تطرح وسيلة مثالية للتعبير عن الاهتمامات الفلسفية لعديد من الكتابُ المعاصرين . ولا يقتصر الاهتمام بالرواية الأسطورية على مؤلفات كامى النقدية ، بل تظهر فى رواياته كذلك ، وقد قصرت الكلام فى الفصل السابع على الوسائل الفنية التى استخدمها كامى فى رواية « الغريب » ، غير أنه من السهولة اعتبار هذه الرواية بعينها أسطورة عصرية . كما يظهر ميرسو آخر الأمر كشخصية رمزية تعبر عن الوضع الميتافيزيقى للإنسان باعتباره غريباً يفتقد الشعور بالانتماء ، ولا يبدو أنه ينتمى إلى العالم الذى وضعوه فيه . ويشير كامى إلى شىء من هذا القبيل ، ولكن من وجهة نظر أخرى حين يصف ميرسو على أنه « مسيح دنىء » .

ومع هذا ، فالحقيقة أن كامى لم يخلق فى هذه الرواية صراحة أسطورة من الأساطير ، فالرواية تسودها نزعة نقدية وإلغائية ، وليس هذا بالموقف الذى يشبع الاستعداد لخلق الأسطورة ، إن الأسطورة بالنسبة لكامى تستلزم قدراً من الإثبات أكبر من القدر الذى سمح لنفسه به فى رواية « الغريب » . أما فى روايته الثانية « الطاعون » فهو يقدم موقفاً أكثر إيجابية تجاه المصير الإنسانى ، وتعبر هذه الرواية عن أمل متواضع ومحاولة تتسم بالإصرار ، الأمر الذى لا يتوافر فى رواية « الغريب » كما يستعمل كامى فى رواية « الطاعون » رمزية صريحة وسافرة .

والواقع أن فكرة رواية « الطاعون » وبناءها تجعلها أوقع الروايات فى العصر الحديث ، وأقربها إلى اصطلاح « الرواية الأسطورية » ، وتدور رواية الطاعون حول وصف للصراع ضد وباء وهمى « الطاعون » كما يشير عنوان الرواية ، وهو الوباء الذى يقال إنه أصاب مدينة وهران حوالى عام ١٩٤٠ أو زهاءها . ويتناول كامى بالوصف حادثة بعينها هى « الطاعون » فى موقع جغرافى محدد هو « شمال أفريقيا » ، إلا أنه يتناول الموضوع بحيث يتعدى مدلوله من الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى . وهو ينقل صورة عامة لموضع الإنسان من الكون ، وقد واجهته مشكلة الشر وحتمية المعاناة . ويضمن كامى روايته متتالية من الإشارات غير المباشرة للاحتلال الألمانى لفرنسا ، وهو فى ذلك غير متأثر كل التأثر بما يسود العصر ، كما يضيف بذلك مستوى ثانياً من المعنى الرمزى للرواية . وهكذا تعد رواية الطاعون محاولة جريئة لمزج تفسير حرفى بتفسيرين رمزيين فى كل واحد متكامل ، وبذلك تحتوى على مجموعة من الرموز والمواقف والشخصيات والموضوعات المادية ، تعبر عن نفسها ، كما تعبر فى نفس الوقت عما هو أبعد من حدودها المادية[1] .

---

(١) الوباء فى الواقع استعارة ترمز لعصرنا الحديث ، يمكن أن تحتمل التفسير الميتافيزيق ، والاجتماعى ، والسياسى ، فقد يكون الوباء هو الاحتلال الألمانى لفرنسا إبان الحرب العالمية الأخيرة ، وقد يكون هو عالم معسكرات الاعتقال فى الشرق والغرب ، وقد يكون هو الخطر الذى يتهدد الإنسان من جراء القنبلة الهيدروجينية ، وقد يكون رمزاً لسيادة الآلة على الإنسان ، وقد يكون رمزاً لعصر الايديولوجيات وعصر تأليه الفرد أو تأليه الدولة ، ومع ذلك فقد يمتد معنى الوباء فيشمل الوجود الإنسانى بوجه عام . قد يكون الوباء هو هذا جميعه ، لأن رواية « الطاعون » فى صميمها هى رواية القدر الإنسانى ، وأحداثها يمكن أن تدور فى أى مكان من العالم . (المترجم) .

تكلمت حتى الآن عن رواية « الطاعون » باعتبارها « رواية أسطورية » وذلك لأن التعبير دائماً ما يطلق على الرواية فى فرنسا ، كما أنه يساعد على وضع رواية كامى فى الإطار العام لخلق الأساطير فى العصر الحديث . غير أن ما أراه هو أن لفظة « رواية أسطورية » مثلها مثل لفظة « أسطورة » نفسها ، دائماً ما يستعملها الفرنسيون بطريقة فضفاضة وغامضة ، فكثيراً ما استعمل هذا التعبير للإشارة إلى روايات مختلفة مثل « دون كيشوت » و « الإخوة كارامازوف » و « قلب الظلام » و « الوضع الإنسانى » و « المطار » فضلاً عن روايتى « الغريب » و « الطاعون » . وإذا استعملت كلمة « رواية أسطورية » بهذه الطريقة ، فستعنى فى بعض الأحيان الرواية المجازية وفى أحيان أخرى الرواية الرمزية ، وفى أحيان ثالثة أى رواية تضيف بعداً ميتافيزيقياً إلى الأحداث الزمنية التى تصفها . ومن الأفضل تجنب مثل هذا الغموض ، لأن مغزى رواية « الطاعون » فى الواقع وعلى أية حال يكون أقرب إلى الفهم إذا وصف وصفاً دقيقاً ، فالقصة بادىء ذى بدء ليست مجازية على وجه التحديد ، ففى الرواية المجازية مثل « رحلة الحاج » The Pilgrim;s Progress نجد مستويين للتفسير على امتداد الرواية من أولها إلى آخرها . ولكن قراءة رواية « الطاعون » توضح أن الرمزية فيها ، على الرغم من ذكرها بصفة دائمة ، تتصف بالاقتضاب ، ومن المؤكد أن هناك أوقات بعينها تستدعى فيها الرواية تفسيراً مجازياً جديداً ، بيد أن هناك أجزاء أخرى من الرواية تفسر فيما أعلم ، تفسيراً حرفياً فحسب . وإذا تطرفنا فى تصنيف الرواية ، نقول مثلاً إن رواية « الطاعون » أكثر من عرض واقعى مباشر للحوادث الدرامية المعاصرة مزودة بالمعانى الميتافيزيقية ، إذ تختلف عن روايات مالرو وجراهام جرين ، كما أن كامى لا يكتب بوصفه مراقباً للأحداث المعاصرة أو بوصفه ناقلاً لحقيقة الأخبار فى أوروبا أو أفريقيا أو المكسيك أو الشرق الأقصى . فبدلاً من هذا كله ، خلق كامى موقفاً وهمياً هو الوباء فى مدينة وهران . وبذلك يكون قد اختار موقفاً له صفات الرمز ، ويتيح له نقل الإحساس بالواقعية ، وهو من ناحية أخرى تصوير سليم لميتافيزيقاه اليائسة ، فالطاعون بالنسبة له بمثابة عالم مغلق من العبث (مدينة وهران وقد انعزلت عن الاتصال بالعالم الخارجى) وبضرورة التمرد (مجهودات دكتور ريو وغيره للقضاء على الطاعون ، والتخفيف من آثاره المهلكة) . ولعلنا لا نغالى فى التعميم إذا قلنا أنه بينما يمر مالرو

وجرين بمعاناة التجربة ومعايشة الموقف ثم استخلاص الفلسفة من الموقف ؛ نرى كامى فى رواية « الطاعون » قد عكس العملية بتصوره عدداً من الأحداث ، وضعت خصيصاً بقصد التعبير عن ميتافيزيقاه السابقة ، والنتيجة بعد هذا هى خروجه برواية أكثر نزوعاً صوب التجريد ، ولكن يمتزج فيها المستويان .. المستوى الحرفى والمستوى الرمزى امتزاجاً كبيراً .

وهكذا فى ضوء هذه الفروق التى أوضحتها ، أرى تسمية رواية « الطاعون » بالرواية الرمزية ، وأعنى بهذه التسمية الرواية التى لا يستمر فيها وجود العلاقة بين مستويين للمعنى مثلما يستمر فى الرواية المجازية . ولكن هذه العلاقة تكون أكمل وأكثر تماسكاً مما قد يسمونه بالقصص السياسى الميتافيزيقى ، وينبغى أن نذكر أن مثل هذه الرواية الرمزية تساعد كامى على استغلال عالمين ، ففى الرواية المجازية الخالصة ، نجد أن المستوى الحرفى للمعنى دائماً ما يكون ضعيفاً واهياً ، نتيجة لانتشار المغزى الرمزى بصورة دائمة ، وهكذا يستمتع الأطفال برحلات جيلفر Gulliver;s Travels لأنهم يفهمون الكتاب على مستواه الحرفى ، بينما تتجاهل الفئة الناجحة من القراء مثل هذا الجانب ولا تهتم إلا بالجانب الرمزى . ويختلف الأمر اختلافاً كبيراً بالنسبة للقصة السياسية الميتافيزيقية حيث نجد أن عنصر « الواقعية » غاية فى القوة ، فالدراما الإنسانية الخاصة التى تدور حولها القصة ، هى أول ما يهتم به القراء ، أما جميع التفسيرات الميتافيزيقية المحتملة فهى بمثابة التفكير البعدى . وإن رواية رمزية كرواية « الطاعون » لهى وسط بين هذين النمطين ، كما أن لها أفضل السمات التى يختص بها كل من هذين النمطين ، أما التكامل الوثيق بين المستوى الحرفى والمستوى المجازى فيعنى أن القارىء على مقدرة من استيعابهما معاً ، إلا أنه يستمتع بكل مستوى من هذين المستويين على حدة . هذا والحاجة إلى التنويه أو الإشارة المجازية الدائمة ، لا تفرض نفسها فرضاً على القصة المباشرة ، كما أن تفسير القارىء للرمز ليس عملية متصلة متتابعة فيكون الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر بشكل متقطع ، أما الجانب اللاحرفى فأكثر وقعاً على النفس لأنه ينبعث أحياناً وليس فى كل الأوقات من قصة واقعية ، تعتمد فى واقعيتها على أسس ثابتة ودائمة .

لقد سبق أن قلت إن « الطاعون » نموذج مثالى لسمة عامة بارزة فى الأدب والفكر الحديث ، ويجدر بنا أن ننوه إلى أن هذه الرواية على أية حال تتفق بصورة

طبيعية مع المثل الأعلى لفن القصة عند كامنى ، الذى شرحت معالمه الأولية فى الصفحات الأولى من الفصل السابع . ويزعم كامى أن الرواية كانت تنزع عبر عصور التاريخ إما إلى المذهب الطبيعى المغرق فى طبيعيته أو إلى المذهب الشكلى المغرق فى شكليته ، فقد كان فن الرواية ينحرف إلى قطبين الواحد تلو الآخر ، إما التفصيلية أو التجريدية ، غير أن روعة القصة رهن باتجاهها إلى نفس الاتجاهين بنفس القوة وفى نفس الوقت ، وأن الانجذاب إلى اتجاه واحد من الاتجاهين دون الآخر ، أفضى إلى خلط فى المفاهيم الجمالية . وخطأ فى فهم حقيقة فن القصة . ولهذا يرى كامى أن يكون فن القصة وسطاً بين العام والخاص ، وأن يكون اكتمال أبعاد القصة رهناً بامتزاج هذين الجانبين امتزاجاً سليماً ، فيجب أن تشتمل القصة على العام والخاص ، على ما هو مجرد وما هو مادى ، وذلك فى تناسب وتوازن طبيعى ووثيق . وقد يضطر البعض إلى القول بأن الرواية الرمزية ليست الطريق الأوحد للوصول إلى هذه الأغراض ، ولكن من الواضح كذلك أن طبيعة الرمز نفسه تجعله من أبرز الوسائل وأنسبها للوصول إلى هذه الأهداف . إن الرواية الرمزية الناجحة هى التى تجمع بين المادى والمجرد فى علاقة عضوية حتمية بحيث لا يمكن أن ينفصلا ، وفى نفس الوقت يكونا على درجة من التمايز مثل الزهرة وأريجها ، أو المذكرة وشروحها . وبهذا تحقق الرواية الرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريده هيجل ، وكما وصفه كامى بأنه أهم ما يحققه الفن .

ولا تقتصر الرواية الرمزية كما نجد فى « الطاعون » على اتفاقها مع تفسير كامى للفن ، بل يبدو أن موقفه من التاريخ يساند هذه الرواية ويدعمها ، ولقد سبق لى أن نوهت بموقف كامى العدائى من المذهب التاريخى فى كتاب « الإنسان المتمرد » ومماثلة نفسه مع أولئك الذين لا يعدون المسيح (المسيحية) أو هيجل (التاريخ) مخرجاً من مآزقهم أو حلاً لمشكلاتهم . وفى « الطاعون » يقوم كامى بدراسة المأزق الإنسانى عن كثب ، كما يقدم نوعاً من العلاج للخروج من هذا المأزق . أما رأيه فى كنه هذا المأزق ، فهو أنه لا يدخل فى نطاق مصادر التاريخ ، بمعنى أنه ليس هناك علاج زمانى يناسب هذه الحالة . ولهذا السبب يعرض عن كتابة الرواية التى قد تعرض المشكلة بلغة الزمن ، كما تقدم حلاً زمانياً خالصاً ، وبدلاً من ذلك يهتم كامى بوضع المشكلة خارج نطاق الزمن عن طريق الرمز المركزى المبتسر . وهذا هو النطاق

الذى يعتقد أن المشكلة تقع فيه . وفى رواية « الطاعون » يتعدى انحلال الزمن إلى المحافظة على الرمز ، ولما كان من المحتم أن يتخذ الطاعون صورة مادية وتاريخية ، كان ذلك مما يساعد الرواية على أن تكون رواية فلسفية وليست مجرد بحث فلسفى . غير أنه لما كان الطاعون رمزاً لا يقتصر على المعنى الحرفى أو المعنى الزمانى ، فهو يتيح لهذه الرواية أن تتناول مشكلة الشر وإحساس الفرد بالغربة فى هذا الكون بلغة اللاتاريخ التى يتطلبها كامى .

وقبل البدء فى دراسة رواية « الطاعون » دراسة تفصيلية ، نبدى كلمة حول المدخل النقدى لهذه الرواية ، فلقد تناول كامى هذا الموضوع بصورة مباشرة فى مقاله عن كافكا ، (وقد أضيفت إلى الطبعات الأخيرة من « أسطورة سيزيف » وأولى ملاحظاته أن كافكا يجعل القارىء يشعر أنه ملزم بقراءته مرة أخرى . إن طبيعة الرواية الرمزية تتطلب القراءة مرتين ، تخصص كل قراءة لمستوى واحد من التفسير الذى ينطوى عليه الرمز فى أبسط صوره . ولكن لا بد من القول ، أن الأمر يتطلب قراءة ثالثة كذلك ، فبعد أن يتجاوب الناقد تجاوباً كاملاً مع المعنى الحرفى والمعنى المجازى للرمز ، عليه بعد ذلك أن يقرأ الرواية مرة أخرى حتى يعيد تكوينها باعتبارها ثنائية عضوية ، وتلك هى الطريقة التى تمكن الناقد عند القراءة الثالثة من أن يتذوق تذوقاً كاملاً خصوبة النسيج ، والتفاعل الدائم بين الصريح والضمنى الذى يعد جزءاً رئيسياً فى تأثير الرواية الرمزية على القارىء . إن التبرير الحقيقى الوحيد لفصل الرمز ، والتمييز بين الجانب الحرفى والجانب اللاحرفى ، لا يعدو أن يكون التجاوب المتزايد « للكل » الذى أعيد تكوينه ، ولا يساعد على هذا التجاوب سوى عملية الفصل هذه .

ويمضى كامى فيؤكد أن عملية التمييز بين المستوى الحرفى والمستوى المجازى للتفسير ، ليس عملاً يسيراً ، أما الناقد الحاذق على وجه الخصوص ، فقد يجد نفسه مدفوعاً إلى محاولة الكشف عن معان أو إشارات لا تمت إلى قصد الكاتب الأصلى . وعن نفسى ، فأنا لا أمانع فى البحث فى الرواية الرمزية عن معنى آخر غير ما قصده الكاتب عن وعى وإدراك ، فقد كان ملفيل Melville مثلاً مديناً لهوثورن لقيامه بهذه العملية فى روايته موبى ديك Moby Dick غير أن الناقد المدقق لن يستريح حتى يكتشف عاملاً محدداً فى الرواية . وهذا النوع من « العامل المحدد » يستعصى على

التعريف الواضح الصريح ، ويلاحظ أن كامى لا يضع له صيغة معينة ، فهو يرى بدلاً من ذلك أنه إذا كان منهج النقد سليماً فى التركيز ، فإن القدر الصحيح من التفسير سوف يستتبع ذلك ، فطبيعة المدخل النقدى لا بد أن تكفل عملية إيجاد حد مناسب . ويبدو أن كامى عند كلامه عن كافكا ، يرى على القارىء أن يضع فى ذهنه التفسير الحرفى للرواية دون أن ينسى فى الوقت ذاته أنه رمز . وهذا التركيز على المعنى الحرفى من شأنه أن يساعد على تأكيد أن البون ليس شاسعاً بين المستوى الصريح والمستوى الضمنى ، كما أن الناقد لن يجد نفسه مدفوعاً بحيث لا يغالى فى تقديره للنزعة الرمزية .

وعلى أية حال ، سنجد آخر الأمر ، أن وضع الحد بين المستويين لن يكون دقيقاً كل الدقة ، فلا بد من وجود نطاق غير محدد المعالم [1] ، حيث تظل صلاحية تفسير بعينه وما يتسم به من دقة شيئاً متروكاً للتقدير الشخصى ، ولا بد للرواية الرمزية من حد من اللايقينية ومجال لعدم التحديد إلا أن هذه اللايقينية تضيف إلى العمل الفنى بعداً جديداً ، فهى تعطى الرواية الرمزية حداً خيالياً يزيد من قوتها ومن مستواها الفنى ، ويلوح لى أن مثل هذه الفكرة قد جالت بذهن كامى عند كتابته عن مؤلفات كافكا ، وقوله إن طبيعة هذه الأعمال أو ربما روعتها من شأنها أن تقدم لنا كل التفسيرات ثم لا تؤكد لنا على أى تفسير .

ويشير كامى إلى الطبيعة الرمزية لرواية « الطاعون » فى الصفحة الأولى من الرواية ، وقد أخذ العبارة التى صدرها روايته من مقدمة ديفو Defoe للمجلد الثالث من رواية روبنسون كروزو : « ... إن تصور نوع من السجن عن طريق تصور نوع آخر ، شىء معقول بقدر ما هو معقول تصور شىء موجود فعلاً بشىء آخر لا وجود

---

(١) كان الفكر اليونانى الذى أشاد به كامى فكراً للحد ، كما كانت الفلسفة اليونانية فى صميمها فلسفة حدود ، أو فلسفة حدية ، فهى لا تنى تعلم الإنسان أنه ليس إلاهاً وليس حيواناً ، بل فى منزلة وسط بين المنزلتين ، وأنه كلما تجاوز هذا الحد تردى فى هاوية المأساة ، والواقع أننا نستطيع أن نقارن بين هذه الفكرة وبين فكرة الحد عند كامى ، التى تستهدف بدورها الحد من التمرد بحيث لا يطمح إلى الثورة التاريخية ، فوضع حد للتمرد معناه فى الحقيقة احترام الطبيعة الإنسانية ، ومعناه كذلك الوفاء للتمرد الأصيل ، والحيلولة بينه وبين الوقوع فى مهاوى الثورات . (المترجم) .

له » . إلا أن كامى يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديفو ، وكما أشرت قبل ذلك فهو يستخلص معنيين مجازيين من رمز الطاعون ، حيث إن الرواية مليئة بالإشارات الواضحة المتكررة سواء إلى الاحتلال الألمانى أو إلى قصور الإنسان الميتافيزيقى فى هذا العالم . ويبدو أن كامى قد وقف على موضوعه وعلى رمز هذا الموضوع فى عام ١٩٣٩ أصلاً ، ومعنى هذا بصريح العبارة أنه فكر فى الموضوع بلغة المكاتبة بين طرفى القياس الطاعون ـ والشر ، لكن كامى لم يبدأ فى كتابة « الطاعون » فى صورتها الأخيرة إلا عام ١٩٤٤ . وبمرور هذا الوقت ، أوحت التجربة التى عاشها كامى فى زمن الاحتلال إيحاء قوياً بوضع مطابقة جديدة كان فى استطاعة الصورة الأولى التى رسمها للطاعون أن تستوعبها ، ولا شك أن هذا المستوى الثانى للمعنى ، قد أكده ولو من الوجهة اللفظية ، ما وصف به عامة الفرنسيين جيوش هتلر بأنهم « الطاعون الأسود » . ومهما كان الأمر ، فليس ثمة ما يبعث على الدهشة فى أنه بقدوم عام ١٩٤٤ ، أصبح لمسألة الاحتلال قدراً كبيراً من الأهمية فى الرواية . وكان كامى قد أرسل إلى رولان بارت [1] خطاباً قال فيه إن رواية « الطاعون » تعد من ناحية ما أكثر من مجرد تسجيل لأعمال المقاومة ، لكن من المؤكد أنها ليست دون هذا القدر .

وهكذا نجد أمامنا بمحض الصدفة التاريخية رواية رمزية لها تفسيران مجازيان أساسيان ، وسأناقش فيما بعد إلى أى حد تعد « الطاعون » رمزاً دقيقاً لكل من هذين المستويين ، أما الآن فسأقتصر على التركيز حول خصوبة هذا الرمز واتساع مجاله . ولقد أصاب سارتر حين تكلم عن الطريقة التى أعطى بها رمز الطاعون وحدة عضوية لعدد من الموضوعات النقدية والإبداعية ، بيد أنه يمكن النظر إلى خصوبة هذا الرمز من زاوية تختلف اختلافاً طفيفاً ، فنجد فى « الطاعون » صورة تتجاوز إلى المدلول العام فى ثلاث مراحل ، فهى تتناول الحياة الفردية بصورة مباشرة ، وتتناول السياسة والميتافيزيقا بصورة غير مباشرة . وهكذا تتضمن الرواية المجالات الثلاث الكبرى للتجربة الإنسانية .. المجال الفردى ، والمجال الاجتماعى ، والمجال الفلسفى ، وقد تبلورت هذه المجالات جميعاً فى صورة رمز الطاعون . وبذلك يحاول كامى من

(١) انظر خطاب البير كامى إلى رولان بارت حول رواية «الطاعون» فبراير ١٩٥٥ ص.٧ .

خلال روايته أن يوجد اتصالاً بين التجربة الإنسانية على شمولها وبين معيشة القارىء وتفكيره ، والذى يمتاز بثلاثة أبعاد .

« والطاعون » إذا نظرنا إليها من ناحية المستوى الحرفى ، نجد أنها لا تتمتع بنصيب كبير من الأحداث ، ان الرواية التى تستوعب كل الأحداث تتدرج وفقاً للخط الانحنائى الطبيعى الذى يبدأ من بداية الطاعون ، ويمر بمرحلة ذروته فى الإهلاك ، إلى أن يختفى آخر الأمر . فأول إشارة إلى وباء « الطاعون » هى وجود عدد من الفئران الميتة فى منازل وهران وشوارعها ، ويبدأ الموت يتفشى بين السكان نتيجة لإصابتهم بانتفاضات التهابية فى « خن الورك » وتجويف ما تحت الإبط . وعندما يزداد عدد الوفيات زيادة هائلة ، تجد الحكومة نفسها مضطرة إلى الاعتراف بانتشار الطاعون ، وعزل وهران عن العالم الخارجى ، ثم اتخاذ الإجراءات العديدة ، وإجراء التجارب على عدد من الأمصال ، وعلى هذا فقد استمر « الطاعون » متفشياً بلا هوادة لعدة شهور ، دون أن يصلوا إلى أى حل ناجع . وفى آخر الأمر يشفى أحد الأشخاص من مرضه على الرغم من وجود أعراض المرض الرهيبة عليه ، ويتبعه آخرون ، ويمرور الوقت تخف حدة الوباء ، وتقل نسبة الوفيات ، ثم يختفى الطاعون اختفاء فجائياً بنفس الطريقة التى ظهر بها .

ويصور كامى انفعالات السكان أثناء فترة الطاعون التى وصفها وصفاً أقرب إلى الموضوعية والدقة العلمية ، كما يصف الطباعات السكان ، ويصور مواقف الأفراد ، وموقف السكان كمجموع بصفة أساسية ، وهو موقف الخوف ، وقلة الاكتراث ، والهروب من الواقع . ثم هو يدرس المعركة ضد الطاعون والمحاولات العديدة للتغلب عليه عن طريق الطب أو التضحية أو الصلوات والابتهالات ، كما هى ممثلة فى الشخصيات الرئيسية مثل الدكتور ريو ، وتارو ، ورامبيرت ، وجران ، والأب نانيلو ، والدكتور ريو هو راوى القصة ، على الرغم من أن ذلك لا يتضح إلا عندما تشرف الرواية على الانتهاء .

وبالنسبة للمستوى الحرفى ، أى القصة باعتبارها وصفاً « واقعياً » فإن اختيار كامى تسمية الطاعون بأنها « تسجيل للأحداث » أكثر منها « رواية » له مغزاه ، فبينما نراه فى رواية « الغريب » يستخدم منهج العرض المباشر ، نراه فى رواية

« الطاعون » يؤثر منهج السرد الموضوعى ، فالتعليق على الموقف يتم بطريقة موضوعية ، ولم يجسد أو يعاد تكوينه فى شخصية من الشخصيات بطريقة ذاتية مثلما حدث فى رواية « الغريب » .

هذا الاتجاه نحو الموضوعية يظهر فى أوقات عديدة خلال الرواية ، فنجد مثلاً : « يسعى الراوية إلى الموضوعية حتى لا يطلق العنان لنفسه بصفة خاصة ، فهو يرغب فى ألا يغير شيئاً عن طريق الوسائل الفنية اللهم إلا إذا كان ذلك فى صالح الرواية ككل متماسك ومترابط » .

إن منهج السرد بطريقة موضوعية إلى جانب طريقة تسجيل الأحداث ، يؤديان غرضاً هاماً فى الرواية الرمزية ، وعلى الرغم من أن هذا المنهج يؤكد بطريقة خاصة حقيقة الأحداث وصحتها على المستوى الحرفى ، فهو يقيم مسافة بعينها بين القارىء وبين الأحداث . فإدراك القارىء لوجود راوية للقصة بطريقة موضوعية ، هو الذى يقوم بتسجيل الأحداث ، يحول بينه وبين مماثلة نفسه مماثلة تامة مع شخصيات الرواية ومواقفها ، هذا الانفصال عن الواقع ، وهو الذى يساير قبول هذا الواقع ، يجعل القارىء أكثر استعداداً لتقبل المدلولات الجديدة التى ينطوى عليها الرمز ، كما أن ذلك يجعل القارىء على استعداد لنقل اهتمامه من المستوى الحرفى إلى المستوى المجازى . وهذا يعنى أنه من السهل الإغراق فى الواقعية إغراقاً تاماً دون إضعاف للاستنتاجات الرمزية ، ومن الواضح أن تقوية الجانب الحرفى الصريح فى الرواية ، يمهد للارتفاع بمستوى الرواية الرمزية ، ويزيد من قوة الرمز . وإن استخدام منهج السرد الموضوعى ، وتسجيل الأحداث يحول دون التردى فى خطأين جسيمين فى الرواية الرمزية هما ، الوعظ السافر والمغالاة فى التجريد . وإن تصوير الشخصيات وعرضها يعد من الصعاب الموجودة فى الرواية الرمزية ، وذلك من جانب المستوى الواقعى . إن شخصيات مثل ريو ، وتارو ، وجران ، ليسوا على الإطلاق مجرد أبواق تعبر عن أفكار ، لكن لا ريب فى أننا لا نرى لهم صورة واضحة المعالم ، كما أن طريقة تسجيل الأحداث تجعلنا على مبعدة من الشخصيات دون أن تكون لها كثافة نفسية تبعث على الاقتناع اقتناعاً كاملاً . وهذه النقطة تثير تعليقين :

أولاً : يرى كامى أنه قد كتب تسجيلاً للأحداث ولم يكتب رواية ، وهو بذلك يكشف عن حصافة دقيقة فى مثل هذه الأمور ، تعيد إلى الأذهان تفرقة جيد بين الرواية والحادثة والقصة roman, recit, sotie . على أنه إذا كان هناك ما يدعو إلى تقبل « الطاعون » على علاتها ، فإن تصوير الشخصيات فى هذه الرواية يتفق كل الاتفاق مع تصنيف كامى لها على أنها شكل أدبى ، أما اعتراضنا على افتقار الشخصيات إلى أعماق نفسية ، أو انعدام التميز الفردى بشكل كاف ، فمعناه مطالبتنا بنوع أدبى مختلف كل الاختلاف عن النوع الذى قصد إليه كامى .

ثانياً : ولعل هذه النقطة على قدر أعظم من الأهمية ، هو أن الشخصيات الرئيسية فى رواية « الطاعون » لها سمات أخلاقية محددة المعالم ، فهذه الشخصيات واضحة الأبعاد ، ظاهرة السمات فى الطباعاتها بداء الطاعون ، ذلك الداء المباغت الرهيب ، ومن ثم فهى تعرض لنا موقفاً بالغ التطرف . ويهتم كامى بسلوكها تجاه هذا الموقف ، ازد على ذلك أن الهدف الرئيسى فى « الطاعون » هو تصوير الطباعات عامة أو اجماعية تجاه مشكلة اجماعية كذلك ، فالحلول الخاصة للمشكلات أو المآزق الفردية ذات أهمية ثانوية ، بل قد تكون غير ذات موضوع . ولذا يهتم كامى بأن يضفى على شخصياته الرئيسية سمات أخلاقية عامة ، أكثر من اهتمامه بأن يضفى على كل منهم صفات نفسية فردية خاصة . وهذا مما يتفق ورأيه ، الذى يعد صدى لرأى مالرو ، من أن مركز الثقل فى الأدب قد انتقل من عالم السيكولوجيا إلى عالم الميتافيزيقا .

وقبل الانتهاء من الحديث حول المسائل المتعلقة بالمنهج السردى وطريقة خلق الشخصيات فى رواية « الطاعون » يلزمنا ذكر سمة جديدة ، فكامى يحكى رواية على لسان الراوى بضمير المتكلم الذى يحتفظ بشخصية مجهولة حتى آخر فصل من فصول الرواية ، وإذا به يكشف عن نفسه فى آخر الأمر ، فيتضح أنه الدكتور ريو الشخصية الأولى فى الرواية . وهكذا نرى أن المنهج السردى يختلف اختلافاً كبيراً فى رواية « الطاعون » عنه فى رواية « الغريب » ، فقد كشف ميرسو عن نفسه مباشرة أثناء عرضه للأحداث التى كان يشعر إزاءها بالغربة التامة الكاملة ، وأن طريقة السرد فى قصته تؤكد دوره كضحية ، وعلى العكس من ذلك يخفى دكتور ريو

شخصيته عن القارىء فى الوقت الذى يروى فيه أحداثاً يشترك هو نفسه فيها . وكذا الطريقة التى يتبعها فى سرد قصته تؤكد دوره « كشاهد » على الأحداث ، فاتصاله بالحدث قدر انفصاله عن السرد . وهكذا يمكن القول بأن كامى يصور قصة ريو الذاتية بأسلوب غير ذاتى ، كما أنه يتجنب التجريد ويحتفظ « بالجانب الإنسانى » باستخدامه « ريو » راوية للأحداث ، لكنه يجعله يروى القصة بطريقة تخدم فى نهاية الأمر الغرض التعميمى للرمز ، ويتضح الغرض التعميمى للرمز من تفسير ريو لسبب إنكاره الشديد لشخصيته فترة طويلة :

« عندما يجد نفسه مدفوعاً إلى مزج سره مزجاً مباشراً بالأصوات المنطلقة من ضحايا الطاعون الذين يعدون بالآلاف ، كان يعترضه تفكيره بأن كل ألم من الآلام التى يكابدها قد كابدها الآخرون ، وتلك ميزة كبيرة فى عالم دائماً ما ينفرد فيه الإنسان وحده بالآلام . أجل ؛ إنه منوط بالتعبير عن آلام الناس جميعاً » .

وهكذا فإن التأثير السردى الذى يخلفه كامى فى رواية « الطاعون » يثير اهتمام القارىء عن طريق إحدى الشخصيات التى تبعد عن نفسها مركز الاهتمام ، وتنقله إلى مجموعة ترمز إلى البشر جميعاً . أى أن مهمة ريو كراوية ، هى أن يجمع أولاً اهتمام القارىء ، ثم يشتته بعد ذلك . وهكذا يحاول كامى أن يحقق امتداد الاهتمام حتى يتعدى نفسية الفرد ، ويخرج إلى الوضع الإنسانى على شمول ، مما يعد فى نظره صفة رئيسية من صفات الأدب الرفيع فى العصر الحاضر .

والآن أعود إلى المستوى الأول من المستويين المجازيين فى رواية الطاعون ، وهو الطاعون كرمز للاحتلال ، فثمة عدد كبير من المطابقات القياسية سنعقدها أثناء الحديث عن هذا المستوى ، فمن بين عديد من الأمثلة التى تصلح للاستشهاد بها ، نجد اضطراب الرأى العام ، والإحساس بالعجز والحيرة لدى قبول الوباء على أنه أمر واقع ص ٤٨) توزيع الطعام والبنزين بالبطاقات ، الانقطاع المستمر فى تيار الكهرباء ، اختفاء وسائل المواصلات فى المدينة (ص ٩٤) التدابير المشددة التى أعلنتها الصحافة وازدياد رقابة الشرطة (ص ١٣٠) ازدياد المقاومة ضد الطاعون (ص ١٥١) نشاط « كوتار » فى السوق السوداء (ص ١٦٠ ، ١٦١) عمليات الدفن الجماعى لضحايا الطاعون فى القبور المفتوحة (ص ١٩٨) معسكرات العزل

ومكبرات الصوت الموجودة بها (ص ٢٦٧) ازدياد الأمل فى التخلص من الطاعون ، الفرحة بأختفاء الطاعون ، عمليات الاقتصاص التى تلت ذلك ، والانتقام من «كوتار» (ص ٢٩٣ ، ٢٩٨ ، ٣٣٠ ـ ٣٣٣) .

ولا شك فى أن مزايا معالجة موضوع الاحتلال بطريقة رمزية ، لا تحتاج إلى مزيد من الوضوح ، ومع أن « المعاينة » المباشرة غير موجودة ، فقد كان من جراء ذلك تجنب مزالق هذه الزيادة ، كما أن رفض كامى لأن يعرض صورة واقعية مباشرة للاحتلال ، كان من شأنه أن ابتعد بالمنهج السردى عن نطاق العواطف الفردية والأهواء الشخصية ، كما أن التصوير الرمزى يساعده على تجنب استخدام أنواع الضغط فى العصر الحديث ، تلك التى أدت إلى الإقلال من قيمة كتابات كثيرة عن الاحتلال والتحرير . هذا ولقد ساعده استعمال الرمز على توسيع مجال الرواية بحيث تستوعب كل أنواع الطغيان السياسى . أما بالنسبة للمستوى المجازى الأول ، فنجد أن الرمز الذى يستعمله قابل للامتداد إذ يتعدى حدود المكان عندما يمتد امتداداً خارجياً ، ويشمل حدود الزمان عندما يرتد إلى الوراء ؛ فالرمز يتعدى التعبير عن الوباء فى وهران ، إلى الإشارة إلى الاحتلال الألمانى لفرنسا ، ثم الإشارة إلى احتلال أوروبا الغربية كلها ، فالإشارة إلى أى نوع من الديكتاتورية ، سواء أكانت هتلرية أو ستالينية ، وأخيراً يتعدى الرمز هذا كله إلى الإشارة لصفات عامة مشتركة بين أنواع الطغيان فى التاريخ القريب والبعيد .

وفى اعتقادى أن التحقق من تعدى الرمز وشموليته ، كان يكمن وراء النقد اللاذع الذى يدل على ذكاء خارق من جانب الماركسيين فى فرنسا لرواية « الطاعون » ، ويبدو أن كامى يشير إلى هذا فى خطابه إلى بارت الذى سبق أن تكلمت عنه : « لا شك أن هذا هو السبب فى نقدهم إياى ، ذلك أن رواية الطاعون تعبر عن مقاومة أى نوع من أنواع الطغيان » .

ويمكن بل ويلزم توجيه نقد جديد إلى عنصر الاحتلال فى رواية « الطاعون » ، ومع أن رمز الطاعون يعد إلى حد ما صورة نموذجية للاحتلال إلا أن صلاحية هذا الرمز من نواح أخرى على قدر من الأهمية ، فنرى مثلاً أن المحن الأخلاقية إبان الاحتلال تكاد تكون معدومة فى هذا التصوير الرمزى ، فالمناقشات

العصبية حول الغايات والوسائل الكفيلة بتحقيقها ، والمسئولية الشائكة فى الاختيار بين قتل جندى ألمانى ، وبالتالى التسبب فى وفاة اثنى عشر أسيراً فرنسياً أخذوا كرهائن .. كل هذه الجوانب أخفق الرمز فى أن يشملها . وفى نطاق مفهوم الطاعون ، أو على الأقل ، وفقاً لتصوير كامى ، لا تصبح التصرفات السليمة واضحة ألا بعد أن يقرر الفرد اختيار مكافحة هذا الوباء ، غير أن مشكلات حادة كانت قد ثارت فى زمن الاحتلال حول التصرفات التى تتبع ، وسبب ذلك أن الفرد كان قد آثر جانب المقاومة . وثمة ثغرة أخرى وهى ضعف الطاعون من حيث هو رمز على قسوة الإنسان لأخيه الإنسان ، وهناك كذلك غموض أخلاقى يبعث على الحيرة فيما خلفته أفعال الإنسان مثل الحرب ، الاستعباد ، الظلم ، إلا أن هذا الغموض غير موجود على الإطلاق فى رواية الطاعون . إن إستعمال كامى للطاعون رمزاً ، وتأكيده على ما به من صفات تعسفية تجنح به إلى الظلم ، يعنى أنه يضع « الشر السياسى » فى نطاق ظاهرة تخرج عن مجال المسئولية الإنسانية .

وعند هذا الحد ، يبدو لى أن كامى قد وقع ضحية الوهم الإنسانى الكبير ، فى وجود طبيعة إنسانية كاملة أو قريبة من الكمال ، فهو يتجنب مواجهة مشكلة الشر الناتج عن تصرفات إنسانية ، لأن ذلك قد يفضى به إلى قبول منطقى لوجود نوع من الإله . وإن استعماله الطاعون رمزاً ، يعنى مع هذا أنه يضع الحرب وشرورها على نفس المستوى مع الكوارث الطبيعية ، مثل الزلازل والعواصف الثلجية ، وهى ظواهر تخرج عن نطاق المسئولية الواضحة بالنسبة للفرد ، فهو يعادل الحرب بالطاعون ، والشر بالمرض ، ثم يبحث بعد ذلك عن علاج إنسانى لهذه الشرور . ولا بد بطبيعة الحال ، من القول بأن هذا الموقف من جانب كامى تجاه الاحتلال ، يتفق كل الاتفاق مع إحساسه المفرط بآلام الإنسان ووفاته ، إلى جانب عدم إيمانه بالله . أما عن نفسى ، فأنا على أية حال ، لا أستطيع إنكار الاعتقاد بأن رمز الطاعون بالنسبة للتعبير عن عنصر الاحتلال لا يفى بالغرض ، فأنا أجد أن هذا الرمز مناسب فى مجال المعاناة لكنه لا يفى بالغرض فى مجال الظلم ، فهو ينطوى على بؤس الإنسان ، لكنه يتجاهل ظلم الإنسان .

وهكذا نجد أن عنصر الاحتلال بأسره فى رواية « الطاعون » قد أصبح من الوجهة الأخلاقية عارياً مجرداً . ولا يمكن أن نجد الإقدام على عمل سليم فى سبيل

غايات خاطئة أو عواقب وخيمة تأتى كنتيجة طبيعية لدوافع خيرة . إن « الطاعون » يتيح مشابهات مادية كثيرة لصورة الاحتلال ، إلا أنه قاصر عن نقل الإحساس بأنه من فعل الإنسان ، وبأنه يتصف بالغموض من الوجهة الأخلاقية. وعلى الرغم من اتصاف الرمز بمثل هذه السمات ، إلا أن ذلك من شأنه أن يضعف من تفسيره تفسيراً سياسياً ، فى الوقت الذى يدعم فيه تطبيقه من الوجهة الميتافيزيقية . ويهتم كامى بالنسبة لهذا المستوى الثالث بمشكلة الشر ، بمعنى المعاناة لا بمعنى الظلم ، وهو يرى أن رمز الطاعون وسيلة مثلى للتعبير عن هذا المعنى ، فالطاعون ظالم يجنح إلى القهر . إن ظهور الطاعون واختفاءه يخرج فى نهاية المطاف عن نطاق المسئولية الإنسانية ، ومع ما له من مضاعفات رهيبة ، فإن ما يعرف عن مصدره لا يكاد يذكر ؛ حقاً أنه كارثة مألوفة ، إلا أنه ليس ثمة ما يحول دون اوقوعها . ومن بين صفات الطاعون ، على أية حال ، التركيز من ناحية المكان ، والانتشار من ناحية الزمان مما يجعل منه أداة مناسبة للتعبير عن أفكار كامى الميتافيزيقية .. فالبحر يحيط بوهران من ناحية ، ومن ناحية أخرى فور أن تحقق الناس من وجود الوباء ، غلقت البوابات لمنع انتشار العدوى . إن صورة وهران وقد عزلتها الطبيعة والكارثة تعطى نموذجاً آخر « للعالم المغلق » الذى وجده كامى فى كتابات لوكريتوس وصاد والرومانسيين ونيتشه ولوتريامون ورامبواوالسيرياليين وغيرهم من الكتاب المحدثين ، وهو يتعرض لهذه المسألة فى بداية الجزء الرابع من « الإنسان المتمرد » ، ويرى أن الثورة الميتافيزيقية قد وجدت تعبيراً عنها إما فى أسلوب خاص بها أو فى صورة « العالم المغلق » . فداخل نطاق المحدودية والتركيز فى « عالم مغلق » تطلع الكتاب إلى المنطقية والوحدة لاتخاذهما ركيزة الفلسفة ميتافيزيقية جديدة .

وهكذا نرى أن ما للطاعون من نطاق مكانى محدود ، وما يتصف به هذا النطاق من ضيق وتركيز ، يساعد على إضفاء مدلول شامل عليه ، كما أن ما للوباء من صفة وقتية لها أثر مماثل ، إذ أن سكان مدينة وهران قد كابدوا تجربة استمرار وباء الطاعون باعتبارها متتالية لا تنقطع ، ومن ثم انعدام وجود العلاقات الزمانية كما انعدم منهج التفسير التاريخى . إن الطريقة التسجيلية فى سرد الرواية تؤكد الإحساس بتوالى الزمن بلا توقف ، إذ أننا نجد الحركة والانطلاق والتدفق ، ولا نجد الشرح والتفسير والتقييم . وينتج عن هذا كله نوع من الزمان المثالى المجرد يؤكد بدوره

الجانب العام للرمز ، ويجعل تطبيقه ميتافيزيقياً أكثر سهولة ويسراً .

وهكذا نجد أن رواية « الطاعون » وما تصوره من سكان وهران المعزولة عن بقية دول العالم ، وما تعانيه من الوباء وضحاياه الذين يتساقطون ، تعد صورة للوحشة الكونية ، أو لعدم معقولية وضع الإنسان . إن صفة العبث التى يؤكدها كامى فى رواية « الطاعون » بصفة خاصة ، والتى يتمرد عليها تمرداً عنيفاً ، ليست إلا مشكلة الشر ، وكما أشرت سلفاً ، فإن كامى يستعمل « الطاعون » رمزاً للمعاناة ، للبؤس والآلام الإنسانية ، التى تعد ظاهرة هامة فى مشكلة الشر . وهذا الموضوع هو شغل كامى الشاغل ، فنحن نقف على إشارات كثيرة له فى كتبه وكتاباته .

وتعد العبارة التالية التى قالها أثناء الحديث الذى أدلى به إلى دومينكى لاتور موبورج Lataur-Maubourg فى عام ١٩٤٨ صياغة نموذجية ، ولو أنها موجزة لهذا الموقف الذى يقفه كامى : « إننى أشاطركم ارتياعكم من الشر ، لكننى لا أشاطركم ما تشعرون به من تفاؤل ، فأنا لازلت أصارع هذا الوجود الذى لا يحظى فيه الصغار بغير الموت والمعاناة » .

ومشكلة الشر بهذا المعنى تتركز بصفة خاصة فى خطبتين دينيتين ألقاهما الأب الجزويتى بانيلو Jesuit Father Paneloux ، أما الخطبة الأولى فتعيد إلى الأذهان الخطبة النارية التى ألقاها أب جزويتى آخر فى رواية جيمس جويس « صورة الفنان فى شبابه » . وقد ألقى الأب بانيلو الخطبة الأولى فى أوائل أيام الطاعون ، وهو يفسر الطاعون على أنه ذو أصل علوى ، وذو غرض تأديبى ، وهو قصاص عادل بخطايا أهل وهران ، ويؤكد ما يقوله من أن الشر ولو أنه منهج للعقاب إلا أنه وسيلة للخير . وفى هذه الخطبة الدينية نجد صورة للمسيحية القاسية ، بل إن كامى لم يجد غضاضة فى استعمال عنصر من عناصر التصوير الماجن ، حيث يعرض فى هذا المجال تفسيراً لمشكلة الشر يكفل فصل المسيحية إلى معسكرين ، وبالمثل ينقسم مستمعو الأب بانيلو إلى قسمين ، فبعضهم يقبل حججه بلا جدال ، والبعض الآخر يظل عند عدم اقتناعه . أما البعض الثالث وهم المتمردون الذين يعد كامى نفسه واحداً منهم ، فيستخرجون من ظاهرة الطاعون الإحساس بأنهم قد قضى عليهم بسجن

غريب لاقترافهم جريمة لا يعرفون لها مصدراً . كما أن ريو يقول فى أثناء مناقشته للخطبة الدينية مع تارو فيما بعد ، إنه حتى ولو زاد الطاعون أو أرتفع بالمستوى الأخلاقى لدى الناس ، فلا يمكن للفرد أن يستسلم للبؤس الذى يجىء فى أعقاب الوباء إلا إذا كان مجنوناً أو جباناً أو فاقد البصر . وهو يؤمن بأنه إنما يمضى فى الطريق السوى بصراعه ضد نظام الكون .

وكان الأب بانيلو قد ألقى خطبته الدينية فى شهر أبريل ، إبان الأيام الأولى لتفشى الطاعون ، وفى غضون شهور ستة ، كان عدد الوفيات قد ارتفع إلى نسبة مخيفة ، وفى أثناء ذلك يموت أحد الأطفال ، وهو ابن مسيو أوتون القاضى ، ويصف كامى هذا الحادث وصفاً مفصلاً . وكان ريو وبانيلو من شهود هذا الحادث ، وفى أثناء سيرهما يصرح بانيلو بأن الإحساس بالتمرد قد بلغ به ما بلغه بريو ، وذلك من جراء رؤية الآلام المبرحة التى يعانيها الطفل . إلا أنه يرى أنهما قد يكابدان الإحساس بالاشمئزاز ، لأنهما لا يستطيعان استيعاب المغزى البعيد من وراء هذه المعاناة وعندما يمضى قائلاً إنه يلزم أن نحب ما تعجز مداركنا عن استيعابه ، يرد عليه ريو محتداً وفى ألفاظ أشبه بألفاظ كامى نفسها : « لا يا أبت ، إننى أفهم الحب فيما آخر ، فأرفض حتى النهاية المريرة أن أكن الحب لهذا النظام الذى تجرى عليه الأمور ، والذى لا يحظى الأطفال فى أعطافه بغير العذاب » .

ويلقى بانيلو خطبته الدينية الثانية حول الوباء بعد وفاة ابن أوتون بفترة وجيزة ، وهذه الخطبة تختلف اختلافاً بيناً عن سابقتها من حيث استعمالها كلمة « نحن » أكثر مما تستعمل كلمة « أنتم » وتتسم الخطبة بمزيد من الخشوع ، كما تسود ألفاظه وعباراته نغمة التردد . وعلى الرغم من أنه لا يزال على إيمانه بأن الشر ينتهى آخر الأمر بالخير ، فرأيه الآن أنه لا يمكن إثبات هذه العقيدة عن طريق العقل ، بل ينبغى قبولها عن طريق الإيمان .

ويدفعه موت ابن أوتون إلى التفرقة بين المعاناة المحتومة (دون جوان فى الجحيم مثلاً) وبين المعاناة اللامحتومة بشكل ظاهر (الطفل الذى قضى عليه الطاعون قضاء بطيئاً ومؤلماً) وهو يرفض كذلك الحجة الواهية التى تقول إن نعيم الجنة يعوض عن جحيم الدنيا . وهكذا تؤدى مشكلة الشر بالفرد إلى مفترق الطرق ، فيختار إما

الإيمان الكامل أو الإلحاد الكامل ، ولا يتورع الأب بانيلو عن استخدام كلمة « القدرية » fatalism بصدد التعبير عن الموقف الذى يمتدحه ويزكيه فى آخر الأمر ، غير أن القدرية التى تؤثر فى قلب اللامعقول عن طريق الاختيار الإيجابى ، لا بد أن تكون قدرية فعالة .

لقد استغرق تلخيص الخطبتين الدينيتين بعض الوقت ، وذلك لأنهما تتناولان الموضوع الرئيسى فى رواية « الطاعون » لكنهما فى الأساس يظهران إلى أى حد تنبثق الاعتبارات الميتافيزيقية والدينية انبثاقاً مباشراً من المستوى الحرفى . وأرى أن هذه السمة الأخيرة تساعد على أن تجعل الفرد أكثر استعداداً لقبول المدلولات الواسعة للمستوى المجازى الثانى ، أن الميتافيزيقا المباشرة للخطبة الدينية تعد ذهن القارىء لمحاولة فهم الميتافيزيقا غير المباشرة فيما يتعلق بالرواية ككل ، وذلك دليل آخر على التكامل الوثيق بين الجانب المادى والجانب التجريدى للرمز ، ونذكر على سبيل المثال عدداً من الرموز الثانوية التى ارتبطت « بالعالم المغلق » كالبحر أو النافذة التى يتجه إليها ريو فى كثير من الأوقات العصيبة . وإن ما قلناه بشأن هدف كامى وكيفية وصوله إلى هذا الهدف لفيه الكفاية ، ولا بد من القول بطبيعة الحال ، إنه على الرغم من التحليل السابق الذى قد يكون له هدف بعينه ، فإن الحكم النهائى على الرمز لا يكون إلا بقراءة الرواية فعلاً ، وفى أثناء هذه القراءة ، تعمل أحداثها على ثلاثة مستويات فى نفس الوقت ، وبالانتقال السريع من مستوى إلى آخر ، وهذا مما يتيح للرواية بؤرة ممتازة تتركز فيها الأضواء . فرمز الطاعون يمزج عناصر الحياة اليومية بالعناصر السياسية والميتافيزيقية فى صورة واحدة تتسم بالقوة والانتشار ، وأن كل مستوى من مستويات التصوير يستفيد من وجود معنى مصاحب له من مستوى آخر ، ولن تقتصر كل موضوعات الكتاب على الصدور من الصورة الرئيسية للطاعون وهى الصورة التى تسود الرواية ، بل إن هذه الموضوعات تمتزج مرة أخرى فى مغزى جديد ومدلول جديد .

وإن « الغريب » أولى روايات كامى لتتصف « بالعصرية » إلى حد كبير ، لما فيها من أساليب فنية عديدة وبارزة ، ولما فيها من مشابهة مع طراز القصص الأمريكى الحديث ، ولما فيها من ابتعاد عن المواقف الأخلاقية القديمة . لقد كان

لهذه الرواية من الأصالة والتجريب ما جعلها أقرب إلى ما يعرف بالـلارواية [1] . أما الرواية الثانية « الطاعون » فمن الواضح أنها أقل تجريبية من ناحية الشكل ، فالبناء الرمزى والهدف الرمزى للرواية أوحى بنوع خاص من الرجوع إلى الأشكال الأولى للنثر القصصى وأعنى به شكل النثر المجازى . ولقد سبق لى أن قلت إن « الطاعون » ليست رواية رمزية ، والسبب فى ذلك من ناحية أن الرواية الرمزية بمعناها الأول الدقيق ، لا يمكن أن تصبح فى الوقت الحاضر شكلاً روائياً جاداً يبعث على الاقتناع ، وفى الوقت نفسه فقد ألمحت رواية « الطاعون » إلى نوع من الحنين إلى الوسائل الشكلية القديمة . ويتضح هذا كله فى الرواية الثالثة لكامى وهى رواية « السقطة » La Chute التى تتفق والتقاليد القديمة كل الاتفاق ، وعلى هذا الأساس تصبح رواية « السقطة » أقرب ما تكون إلى نوع الرواية الفرنسية التى تعد فى نظره أفضل الروايات جميعاً . فهى رواية تصف دخائل حياة خاصة يرويها بلسان المتكلم ، هذا إلى جانب العمق النفسى والأهداف الأخلاقية التى تشجعنا على أن نضعها فى مصاف « الرواية الذاتية » التى لا تزال تحتفظ فى فرنسا بما لها من حيوية ونجاح . وإن اختيار الموضوع ومعالجته فى رواية « السقطة » يؤكد ارتباط كامى لا بالنسبة للرواية الذاتية فحسب ، ولكن بالنسبة للتراث الأخلاقى العريض فى الأدب الفرنسى . وكذا التفكير فى العاجل والآجل فى « حكم » لاروشفوكو . ولقد

---

(١) تسمى أحيانا «باللارواية» بمعنى انها تقف على النقيض من تكنيك الرواية المعروف ، وتسمى أحيانا أخرى بالرواية الجديدة بمعنى ارتباطها بمشكلات العصر . على انها فى كلا الحالين ليست مجرد مجموعة من الحيل المستحدثة فى كتابة الرواية ، فالرواية الجديدة عند اعلامها الان روب جرييه وناتالى ساروت وميشيل بوتور لا تبدأ من نقطة التكنيك ، بل على العكس قد يكون التكنيك هو نقطة الانتهاء ، لأنها إنما تبدأ من ارتباط الكاتب الروائى بمشكلات عصره . صحيح ان أصحاب الرواية الجديدة ينصون على ضرورة اخضاع التكنيك أو الأسلوب للرؤية التى يريد الكاتب أن ينقلها إلى القارىء ، ولكن الصحيح أيضا ان «الرؤية» لا «التكنيك» هى المدخل إلى فهم الرواية الجديدة ، ولكنها ليست الرؤية الايديولوجية الواضحة كما عند كتاب الرواية الوجودية أو الماركسيين من أصحاب الواقعية الاشتراكية ، لأن كاتب الرواية الجديدة بحسب ناتالى ساروت عليه أن يخلص نفسه من نسيج الأفكار المسبقة والصور الجاهزة ، وعليه أيضا بحسب آلان روب جرييه ألا يحتضن سوى «الايديولوجية الفنية» ان صح التعبير ، أعنى ألا يحتضن سوى تصوره لطبيعة العصر الذى يعيش فيه ، وألا يخترع سوى الشكل الفنى اللازم لإدراك موقفه الحقيقى فى عالم الحاضر . (المترجم) .

أسهم لاروشفوكو بنصيب فى تطور الرواية الذاتية ، ونقف على صلة كامى بالحكم فى الأقوال المأثورة البارزة التى تزخر بها رواية « السقطة » ، كما أن أوجه الشبه ظاهرة فى نفس التراث السائد فى القرن الثامن عشر . ومن الممكن عقد مقارنة طريفة بينها وبين كتاب « ابن أخ رامو » الذى ألفه ديدرو ، لما فيها من مناقشات تتصف بالتهكمية أحياناً وبالعاطفية المفرطة أحياناً أخرى ، وذلك فى موضوعات مثل العبقرية ، البوهيمية ، طبيعة السعادة ، نسبية الفضيلة ، وأن الموقف تجاه الحياة الذى عبر عنه كامى فى رواية « السقطة » ليجعل منها قصة جديدة فى نوعها ، بيد أن التصوير الشكلى لهذا الموقف له ما للروايات السابقة من سمة تقليدية .

أما « السقطة » فهى رواية يقصها جان باتيست كلامنس ، ويحكى فيها حياته وأفكاره ، ويتصف عرضه لهذه الرواية بالسخرية والذكاء ، وتسوده روح الأنانية التى لا تخلو من سمة المراوغة . ويقص كلامنس روايته على أحد الأشخاص الذين تعرف عليهم مصادفة ، ونرى تعليقات هذا الشخص على الرواية ترد بصورة غير مباشرة ، لكنه لا يفصح عنها أبداً باللفظ الصريح . ويدور الحديث فى امستردام حيث يغشى كلامنس حانة رخيصة بالقرب من الميناء ، وكان فى يوم من الأيام محامياً ناجحاً فى باريس ، وكان يدافع بما أوتى من قوة التعبير عن الفقراء والمضطهدين والمجرمين ، وكان يتمتع بالاحترام والإعجاب الذى أعاده عليه حدبه على الخير وقضاياه من أجل الخير بما أثارته فى نفوس الجمهور . أى كان منتمياً insider من الدرجة الأولى ، وأحد الأعمدة التى يرتكز عليها المجتمع . وإذا به على حين غرة يمر بتجربة تجرده من ارتياحه الأخلاقى ومن تقديره لذاته ، فبينما كان يمر على نهر « السين » فى وقت متأخر بالليل ، رأى فتاة تنتحر بإلقاء نفسها فى النهر من فوق الكوبرى ، وعلى الرغم من سماعه صوت المياه الذى نتج عن اصطدام جسدها بأمواج النهر ، وسماعه صرختها اليائسة ، لم تختلج فى جسده عضلة واحدة ، ولم يخف لنجدتها ، وإنما انتقل بمنتهى البساطة إلى الجانب الآخر من الطريق . وقد ظلت هذه الذكرى .. ذكرى الجبن والخوف حية فى ذهنه من جراء ضحكة غامضة خيل إليه أنه سمعها ، وظلت هذه الذكرى تؤرق مضجعه ، وبدأ ينظر إلى أعمال الخير التى فعلها قبل ذلك على أنها مجرد مظاهر انغمس فيها من أجل اجتلاب مديح الناس . لقد أخفق كل الإخفاق فى عمل الخير عندما لم يتوافر الدليل المادى الذى

يوجه ضده ، ولما غلبه الشعور بالعقم الأخلاقى ، بدأ يسعى للهروب بالانغماس فى مختلف صور الفساد . وفى نهاية الأمر ، أقلع عن حياته كمحام ، ونفى نفسه بعيداً عن باريس ، وأصبح كما أطلق على نفسه « القاضى النادم » فى « حانة مدينة المكسيك » بأمستردام .

وهنا نقابل كلامنس للمرة الأولى فى رواية « السقطة » عندما يكون الانتقال من إنسان يمتهن المحاماة إلى « قاض نادم » قد تم ، وأصبح عمله الحالى اجتلاب الغرباء إلى الحانة ليعترف لهم بفشله الأخلاقى ، بحيث يوجه لهم اتهاماً مماثلاً لمشاركته جريرة الجبن والخوف . وبذلك أصبحت قصة حياته مرآة تعكس حياتهم ، وهذا ما يعنيه بلفظة « القاضى النادم » ، كما أن محاولته القيام بهذا الدور نفسه على أحد الغرباء ، يتيح لرواية « السقطة » موضوعها المباشر .

ولقد أوردت هذا الموجز للرواية ، لأنها بخلاف روايتى « الغريب » و « الطاعون » عادية للغاية من ناحية الشكل ، أما من ناحية المضمون ، فمن العسير تفسير هذا المضمون بشىء من اليقين . وما قلته حتى الآن ، يوحى فى اعتقادى بأن رواية « السقطة » تختلف عن الروايات الأخرى فى أكثر من ناحية ، فبينما نرى أن أحداث روايتى « الغريب » و « الطاعون » قد وقعت تحت أضواء شمال أفريقيا وظلالها الواضحة المعالم ، نجد أن خلفية رواية « السقطة » ليست سوى الضباب المشبع بالندى ، والسماء الملبدة بالغيوم فى أمستردام . وهذا التغير فى الموقع الجغرافى يعكس بدوره تغيراً فى الجو الأخلاقى ، أن الجو المحيط بالرواية جو من الجريمة والشك والغموض ، بينما كانت البراءة الصريحة هى مصدر الإحساس بالغربة فى رواية « الغريب » ، ومصدر التمرد العنيد فى رواية « الطاعون » . أما رواية « السقطة » فتتسم بالتشاؤم العميق أكثر مما تتسم به القصتان السابقتان ، ويبدو أنها جاءت نتيجة لتأمل طويل حول نفس الموضوع ، وكما يتضح من عنوان الرواية فهى تثير الشك حول الافتراض القائل ببراءة الإنسان الواضح كل الوضوح فى روايتى « الغريب » و « الطاعون » . ولا شك أن كامى لم يقصد أن تكون الرواية ذات طابع مسيحى ، لكن من الواضح أنها ليست بالتأكيد منافية للمسيحية بنفس الطريقة التى كانت عليها القصتان السابقتان . وكذلك يختلف رأى كلامنس كل الاختلاف عن الرأى الذى يدلى به ميرسو لقسيس السجن ، ومن ناحية التأكيد فهى تختلف

على الأقل عن رأى تارو الذى شاء أن يكون « قديساً بلا إله » .

إنه إذا كانت السمات الشكلية المحضة فى رواية « السقطة » أقل إثارة من السمات الشكلية فى الروايات السابقة فإن ذلك لا يقلل من روعتها ، كما أن الرواية تسودها النغمة التهكمية بالإضافة إلى ملاحظات ثاقبة عن الحياة بوجه عام . وعن المجتمع البورجوازى المعاصر بوجه خاص . وفى بعض الأحيان تتخذ هذه السخرية طابعاً ثقيلاً كالكابوس ، وكذا الأسلوب والتصوير ، كما نجد أن تدفق الألفاظ ذلك التدفق الرائع ، والطريقة التى يتم بها تبادل هذه الألفاظ ، تخالف مخالفة كبيرة السرد السطحى الذى يرويه ميرسو عن غربته ، أو الصياغة الموضوعية الدقيقة للأمل الذى يتشبث به دكتور ريو . وفى هذا المجال يظهر كامى كأحسن ما يكون إحدى قصصه القصيرة Le Renegat التى كتبها عام ١٩٥٦ . وهو نفس العام الذى كتب فيه رواية « السقطة » وقد ضمها هى وغيرها فى مجموعته القصصية « المنفى والمملكة » . ولا يتزلق كلامنس إلى الكلام المحموم ، إلا أن صوره وسخريته يكون لها فى بعض الأحيان طابع أقرب إلى السيريالية ، ولا ينقذها من الاتهام بالافتعال ومجرد المهارة اللفظية إلا التزام العبارات التى يستخدمها التزاماً كبيراً باتباع الحديث الطبيعى .

ويصحب هذا الأسلوب البارز فى رواية « السقطة » منهج فى السرد غير عادى ، إذ أن كامى يجعل كلامنس يسترسل فى حديثه طوال الرواية مع شخصية مجهولة ، ولا ينقل حديثه بصورة مباشرة على الإطلاق . وعلى هذا الأساس ، فإن رواية « السقطة » أشبه ما تكون بالأحاديث التليفونية المألوفة على خشبة المسرح ، حيث لا نسمع سوى كلمات المتحدث ، ثم يترك لنا تحديد الجزء الناقص من الحوار على هذا الأساس المنفرد . وإن التدفق المستمر للألفاظ فى الرواية ليس إلا حديثاً منطوقاً انخفض إلى نسب المناجاة الأدبية ، فيبدو مثلاً فى رواية « ابن أخ رامو » أن المؤلف قد استبعد أحاديث « الأنا » ثم أصبحت هذه الأحاديث تنقل بصورة واضحة وطبيعية عن طريق إعادة ترتيب أحاديث « الهو » . وبطبيعة الحال ، فإن تعليقات صديق كلامنس لا تلعب دوراً كبيراً ، ولكن ذلك لا يقلل من المقدرة الفنية للاستمرار فى مثل هذا النوع من الكتابة طوال الرواية ، فليس كامى بالكاتب الذى يقبل مواجهة هذه الصعوبة المجردة بالارتياح الذى يستشعره عند التغلب

عليها . إن هدف هذا النوع من الكتابة ، له فى اعتقادى علاقة بالأفكار الرئيسية التى تدور حولها الرواية :

أولاً ، هذا المنهج السردى له علاقة بغموض الموضوع الذى سبق أن ذكرته ، وأن الازدواج فى دور كلامنس باعتباره « قاضياً نادماً » سواء فى آرائه فى الأخلاق أو فى موقفه من المسيحية ، يؤكد انفعال القارىء ورد فعله للطريقة التى يعبر بها عن أفكاره . فلا بد من قبول طريقة المناجاة الشخصية على أنها حوار ثانى ، وهذه هى الطريقة التى يروى بها قصته ، ولو استبعدنا أن تحوز إعجابنا مقدرته فى استمرار استعمالها ، فهناك ما يشيع القلق بشأن هذه الطريقة السردية . إن استعمال الحوار المتقطع يوحى فيما يوحى بأنه قد يحرف شيئاً أو يكتب شيئاً آخر ، وهذا الافتقار إلى الصراحة فى طريقة كامى فى رواية قصته ، يرتبط فى ذهن القارىء بنواحى الغموض الأخرى فى الرواية . وبالنسبة لهذا المستوى الأول ، العام جداً ، فإن الموضوع السردى والمنهج السردى يعد كلاً متصلاً متكاملاً .

إن الدراسة المستفيضة للرواية على هذه الأسس ، ستوضح فى نظرى أن عدم رضائنا عن كلامنس كراوية يكمن بصفة خاصة فيما يتصف به منهجه من أنانية ، فهو لا يسمح لزميله بأن يعبر عن رأيه بصورة مباشرة ، لأنه ينوب عنه فى التعبير عن رأيه بطريقة متعسفة . ونتيجة لهذا فنحن نعتمد على كلامنس كل الاعتماد فى تفسير أقوال زميله وتعليقاته ، وعلى الرغم من اشتراك هذه الشخصية الثانية اشتراكاً صورياً فى الحوار ، إلا أنها ليست بذات وجود فعلى على الإطلاق . وإن موقف كلامنس فى هذا الصدد يتوافق مع تقديره للطبيعة الإنسانية ، فمن رأيه مثلاً أن الناس لا يرون فى عيون الآخرين سوى أنفسهم ، ولا يحبون إلا ذواتهم ، كما أن المونولوج الذى يظهر بمثابة ديالوج يستغل لتأكيد آراء كالبه عن النزعة النرجسية المتأصلة فى بنى البشر . بل إن الكلام الموجه إلى الشخصية الثانية ، قد تركز فى الأصل على المتحدث نفسه ، وبعد ذلك بقليل ، يصرح كلامنس قائلاً :

« وهكذا قدر لى أن أعيش بشرط .. بشرط أن يتجه جميع بنى البشر ، أو العدد الأكبر منهم .. يتجهون نحوى .. خاوون إلى الأبد ، وقد حرموا من أن يعيشوا حياة مستقلة .. لا يتورعون عن تلبية ندائى فى أى وقت من الأوقات .. منتهى حياتهم عقم وقفر وإجداب » .

ويتيح كلامنس فى هذا الوصف الذى ساقه لنفسه شرحاً عرضياً للدور الذى يقوم به زميله المجهول ، والذى لا نجد لتحديد دوره فى الرواية خيراً من وصفه بالثقوب السلبية وهى الخواء والعقم . وبعد ذلك يصبح « الاعتراف » الذى يدلى به كلامنس بلا معنى ، كما أن وجود متحدث بلا تسجيل لكلمة يتفوه بها ، من شأنه أن يقلب ما يبدو فى صورة سلسلة من الاعترافات الذاتية إلى ما يقرب من التساؤل والاستفسار ، وهو فى الحقيقة ما يهدف إليه « القاضى النادم » . وهكذا يتضح أن الهدف الثالث من استعمال المونولوج على أنه ديالوج ، كان القصد منه إعدادنا لتقبل رأى كلامنس بأن الجهر بالرأى فى المجتمع الحديث قد أصبح له بشكل متزايد صفة القطع والقوة . لقد أخذ الإعلان الصريح فى رأيه مكان الحوار ، وهذه الطريقة بصورة أخص ، تساعد كامى على أن يصب اللوم على كلامنس ، لنفس الخطأ الذى يلتمسه الأخير فى غيره من الناس . وبذا يوضح كامى أنه لو تقبل عدداً من الانتقادات التى يوجهها كلامنس لغيره ، فإنه يطبق هذه الانتقادات على كلامنس نفسه ، وهذا التأثير ينتج عادة عن طريق المنهج المضطرب الذى يجعل الراوى ينتقد نفسه بشكل سافر فيما يصرح به من آراء (وهذا هو ما فعله جيد فى « السيمفونية الرعوية » La symphonie pastorale) ، ويستعمل طريقة أكثر حذقاً ومهارة للوصول إلى نفس الأثر عن طريق الحوار ذى الطرف الواحد .

وإذا ما تركنا مسائل « التكنيك » إلى النظرة العامة للحياة التى تحتويها رواية « السقطة » ، كان معنى ذلك الدخول فى عالم الحقائق المهوشة ، والشكوك التى تبعث على الاضطراب ، وتلك هى المسائل التى تكلم عنها كلامنس بالطريقة المناسبة التى وصفناها آنفاً . كما أن تركيزه على الثنائية البشرية يعد فكرة شائعة بطبيعة الحال ، ومن المدهش أن نجد كامى يعبر عن الفكرة بمثل هذه القوة وهذا الإيمان ، غير أن الفكرة فى ذاتها تتمشى مع روح الاستخفاف التى يعبر عنها كلامنس سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لغيره من الناس بوجه عام . فقد كان كلامنس يؤمن باحتمال براءة الإنسان ، لذا وجدناه يتحدث عن موقفه السابق من الحياة بلغة تعيد إلى الأذهان صورة كامى مؤلف « أعراس » و « الغريب » : « كنت أنا والحياة على وفاق تام .. فقد امتزجت مع الحياة امتزاجاً كاملاً ، دون أن أتحاشى شيئاً من سخريتها ، ودون أن أفقد روعتها أو أتهرب من متطلباتها » .

وعلى الرغم من ذلك فقد انهارت هذه الصورة البدائية والتوافق المثالى نتيجة للتجربة التى خاضها كلامنس ، وهى التجربة التى اتصف فيها موقفه بالجبن والخوف . فقد أصبح الجزء الخفى من كل فضيلة من فضائله واضحاً بالنسبة إليه كل الوضوح ، فقد أتاح له تواضعه أن يشتهر ، وساعدته وداعته على النجاح ، وكما أتاحت له رقة خلقه فرصة السيادة ، فقد اكتشف « الثنائية العميقة فى الإنسان » أول ما اكتشف فى نفسه . وإن الوقوف على عنصر الاهتمام بالذات فى الأخلاق ، ليس معناه بالضرورة تأكيد لا جدوى هذه الأخلاق ، أما ما تتمخض عنه هذه التجربة فهو غموض فى السلوك الإنسانى يثير الاضطراب . ويؤدى هذا الغموض إلى فقدان الثقة الذى يشمل قدرة الإنسان على تحقيق مثله ، بل حقيقة وجود هذه المثل فى حد ذاتها . وهكذا يدخل الشك فى نسيج الوجود كله ، وهذا ما عبر عنه كلامنس بقوله إن العالم فى جوهره غموض[1] .

ولقد أعطى هذاالموقف الذى ازداد الإحساس به من ناحية المكان والعمق ، مبرراً للكتاب الفرنسيين الشبان من أمثال ناتالى ساروت فى تسمية هذا العصر « بعصر الشك » ، حقاً أن القديس بولس قد أكد حقيقة الغموض الإنسانى منذ ١٩٠٠ سنة مضت ، إلا أنه عرض حلاً لا يقبله فى الوقت الحاضر كثير ممن يفكرون فى الأمر تفكيراً جدياً . ويوجز كامى الاتجاه السائد فى الوقت الحاضر عندما يجعل كلامنس يقول إنه إذا لم يعد الشىء موضع شك ، فمعنى ذلك أن هذا الشىء لن يصبح له وجود على الإطلاق . أى أن وجود الشىء مرتهن بكونه موضع شك ، وعندما يصل الوجود فى غموضه وإبهامه إلى هذا الحد ، فإن قبول فكرة البراءة يصبح من الصعوبة بمكان ، فالناس جميعاً معرضون للخطر .. وللخطأ ، وهذا يستدعى العودة بالعجلة دورة كاملة إلى الوراء ... إلى المسيحية . ويبدو أن كلامنس يتحاشى الوصول إلى مثل هذه النتيجة برأيه الجازم فى أن المسيح نفسه لم يخل من أخطاء ، فقد كان سبباً على أية حال ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، بقصد أو بغير قصد فى قتل الأبرياء ، فبينما ذهب إلى مصر يلتمس النجاة ، كان أطفال « جوديا » الصغار يلقون حتفهم على أيدى جنود « هيرود » . ويقول كلامنس إنه لما اشتد

---

(١) « السقطة » ص ١٣١ .

ساعد المسيح ، غدت معرفته بجريرته التى لا ذنب له فيها ، مما يؤرقه ويقض مضجعه .

وعلى هذا الأساس من الغموض يتم تفسير السقطة التى تعد بمثابة الرمز الرئيسى فى الرواية ، والتى تستمد منها الرواية عنوانها . وهناك على وجه اليقين ، تفسيرات مسيحية صريحة فى رواية « السقطة » ، فهناك إشارات إلى « جنات عدن » التى كان يعيش فيها كلامنس قبل سقوطه ، بل إن اسمه نفسه جان باتيست كلامنس يوحى بيوحنا المعمدان John the Baptist « الصوت الرحيم فى الصحراء » . ويشير كلامنس إلى نفسه على أنه « نبى » يبشر فى صحراء من الصوان ، وفى متاهات من الضباب والماء الآسن ، تلك هى أمستردام . بيد أن هذه الرمزية الإنجيلية لا تعبر عن عقائد الدين المسيحى ، فقد رفض كلامنس رفضاً سافراً المبدأ المسيحى عن الغفران الذى يلازم مبدأ الخطيئة ، وثمة معنى يقصده كامى للخطيئة ليست فى ذاتها خطيئة أولى بل هى أقرب ما تكون إلى خطأ يقع فيه الإنسان دون احتكام إلى قانون ، ويزداد الشعور بالخطيئة حدة لإنشاء وجود معيار للبراءة . ويقول كلامنس إن أسوأ عذاب يتعرض له الإنسان هو أن يحاكم دونما رجوع إلى القانون ، وهذا على وجه التحديد هو مصدر عذابنا .

وتتضح الآن الصلة بين الغموض من ناحية وبين السقوط من ناحية أخرى ، فماهية الغموض هو الافتقار إلى نقطة واحدة بعينها نتخذها مصدراً نرجع إليه ، أما ماهية السقوط فهو فقدان الاستقرار والإخفاق فى التعلق بهدف ثابت ، إن الغموض والسقوط وجهان لحقيقة واحدة فى رواية « السقطة » . ويبدو الإنسان فى صورة من لا يفتأ يسقط .. ويسقط هكذا دوماً ، أكثر مما يبدو وقد سقط مرة واحدة[1] .

وليس هذا السقوط نقطة يبدأ منها وينتهى عندها ، كالسقوط فى فراغ لا قرار له ، وهو نوع مألوف من الكابوس ، وليس هناك شىء يقينى غير السقوط ،

---

(١) هناك أوجه شبه طريفة بين هذه الفكرة ، وبين الغموض فى علاقته بالسقوط وذلك فى كتاب هيدجر « الوجود والزمان » Sein und Zeit ، ولابد ان كامى كان على معرفة بفلسفة هيدجر ولو انه على خلاف سارتر ليس واحدا من أتباعه ، كما نجد فكرة السقوط الإنسانى فى القصيدة التى كتبها ريلكه بعنوان : Herbst .

وليس هناك شيء اسمه الراحة ، بل حركة دائمة من السقوط : «كيف يمكنني أن أفسر هذا ؟ إن الأشياء لا تزال تسقط وتسقط ، أجل إن كل شيء يسقط إلى جوارى » . وإن كلام بشكل دائم ، يعد وسيلة من وسائل إعاقة عملية السقوط ، ولا شك أن هذا هو أهم سبب سيكلوجى فى مونولوج كلامنس الفياض ، على أن الكلام بالنسبة لكلامنس يصبح ضرورة من الضروريات ، إلا أن هذا ليس بالحل الدائم ، فحتى الخطابة لا تستطيع إضفاء الحقيقة طول الوقت ، وعلى الرغم من إقراره بالجبن الأخلاقى ، فقد كان كلامنس يحاول أول الأمر أن يحاسب الآخرين بقوله نتيجة لذلك : « أنا فى موقف لا يرجى منه أمل ، وأنتم أيضاً ، بل وكلنا جميعاً » . وبهذه الطريقة استعاد بعض الثقة والراحة الأخلاقية ، إلا أن كلامنس يخفق آخر الأمر فى هذه الطريقة التى تجعل منه « قاضياً نادماً » . وليس قيام كلامنس بهذا الدور الذى جعله أكثر غرابة عن ذى قبل ، إلا مثلاً واحداً من بين أمثلة كثيرة لنواحى السخرية التى تحتوى عليها الرواية . ويبدو أن كامى نفسه قد تحقق من هذا عندما قاربت الرواية على الانتهاء ، فهو يتحدث عن نفسه باعتباره نبياً كاذباً ، تعبر كلماته التى يتفوه بها عن يأسه المشوب بالسخرية :

« لقد فات الآوان .. وسيفوت دائماً .. لحسن الحظ ! » .

فـــن المســـرحية

إن المسرح الحقيقى الوحيد هو ما كان مرآة للحياة ، حيث يجئ كل إنسان ليشاهد ويتأمل ، يتأمل عصره ويجعل من نفسه فى ذات الوقت صورة عالمية للنوع البشرى

فرنسيس امبرير

تعد السنوات الأخيرة من عهد الاحتلال ، وما تلاها من التحرير فترة خصيبة ومثيرة فى المسرح الفرنسى ، فقد كانت المسرحية فى فرنسا تعبر عن نزعة جديدة وحية من شأنها أن احتلت مكاناً بارزاً ليس فى فرنسا وحدها وإنما فى العالم أجمع . ولم يقتصر الأمر على تأكيد انوى لما وعد به فيما قبل الحرب ، أو ظهور سارتر كاتباً مسرحياً يمتاز بالمهارة والأصالة ، بل إن كتاباً عرفوا باشتغالهم بفن القصة أساساً ، جذبتهم إمكانيات المسرح ولو لفترة قصيرة .

وقد أصدر عدد من هؤلاء الكتاب بعض مسرحيات على جانب كبير من الأهمية ، مثل مسرحية « محاورات الكرميليت » لبرنانوس ، ومسرحية « المحبون الفاشلون » لموریاك ، ومسرحية « الأفواه اللامجدية » لسيمون دى بوفوار ، ومسرحية « سيد سنتياجو » لمونترلان ، كما كتب جوليان جرين بعد ذلك بقليل مسرحيتى « الجنوب » و « العدو » . وتلك هى الفترة الفذة التى شهدت فى نفس

الوقت عروض مسرح المارينى التى قدمها جان لوى بارو (وبخاصة إحياؤه لبعض مسرحيات كلوديل التى كتبها فيما قبل الحرب) . بالإضافة إلى الجهود الكبيرة التى قام بها المخرجون من أمثال اندريه بارساك ، وجاك هيبرتو ، وجان مارشا ، ومارسيل هيران ، وقد ذاعت فوق خشبة المسرح نفسها بعض الأسماء مثل ماريا كاسار ، وجيرار فيليب ، وسيرج ريجيانى ، فضلاً عن دلائل أخرى على الحيوية التى اتصفت بها هذه الفترة ، يحتوى عليها النجاح المشهود الذى حققه « المسرح القومى الشعبى » لجان فيلار ، كما ينطوى عليه تأسيس « المراكز المسرحية » التى قامت فى بعض مدن الأقاليم مثل تولوز ، وستراسبورج ، وسان إيتيين .

ولقد كان اهتمام الدراما الفرنسية بالوضع الإنسانى ، ومكان الإنسان وهدفه فى الوجود ، من أبرز سماتها فيما بعد الحرب ، وثمة طرق عديدة للتعبير عن هذا الموضوع فوق خشبة المسرح ، كما أن الرواد قد احتدوا فى مناقشاتهم حول بعض المسرحيات مثل مسرحية « انتيجون » لأنوى ، ومسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر ، ومسرحية « الكافر » لبيرى مولنيير ، ومسرحية « الأزرار » لأندريه اوبى ، هذا بالإضافة إلى مسرحيات كامى نفسه . وقد أشرت فى الفصل الأول إلى ولع كامى بالمسرح ، والى الخبرة الكبيرة التى أكتسبها فى « مسرح الجماعة » فى الجزائر ، ولم يزل منذ نشوب الحرب يسهم إسهاماً مشهوداً فى نشاط المسرح الفرنسى . نعم ، إن مسرحيته الثانية « سوء تفاهم » قد قوبلت بمزيج من الاستهجان والاستحسان عندما ظهرت لأول مرة ، ولكنها عندما ظهرت على المسرح مرة أخرى كان حظها من النجاح أكبر . وصحيح كذلك أن مسرحيته الثالثة « حالة حصار » كانت تجربة جريئة لم يقدر لها النجاح ، ولكن مسرحيته الأولى ومسرحيته الرابعة « كاليجولا » و « العادلون » قوبلتا باستحسان كبير فور ظهورهما ، وقد أظهر كامى فى هاتين المسرحيتين بصفة خاصة ، موهبة مسرحية كبيرة ، حتى أن مسرحيته « العادلون » يعدها الكثيرون فى مستوى أروع ماكتبه سارتر وانوى .

والمسرح عند كامى كما هو عند غيره من الكتاب المسرحيين الذين ذكرتهم آنفاً ، وسيلة للتعبير عن الآراء الجادة حول الحياة الإنسانية فى بعض مظاهرها العامة ، وقد اهتم كبار كتاب المسرح فيما بعد الحرب بالتعبير فى مسرحياتهم عن المشكلات الأخلاقية والمسائل الفلسفية المطروحة فى أيامهم . وقد امتاز المسرح

الفرنسى « الجاد » بمحاولة تحليل القلق السائد فى الوقت الحاضر ، وتحديد علاجه فى أغلب الأحيان . وقد شجع طغيان الميتافيزيقا على المسرح انتشار كثير من الفلسفات والمواقف « الوجودية » سواء أكانت مسيحية أو ملحدة ، ولقد كان الارتياب السائد فى صلاحية المنطق التجريدى ، والتركيز المستمر على التجربة الإنسانية المباشرة ، سبباً فى جعل عدد من الكتاب من ذوى الميول الفلسفية ينظرون إلى المسرح على أنه الوسيلة المثلى لنوع بعينه من التفلسف . وقد وصف جبرييل مارسيل المسرحيات التى كتبها بأنها تنطوى على أفكاره الفلسفية وهى لا تزال فى مرحلتها البدائية التى لم تختمر بعد ، ثم يضيف إلى ذلك أن دور المسرحية عند حد بعينه هو فيما يبدو أن يضعنا فى موضع يسمح لنا برؤية الحقيقة فى صورة مجسدة ، ولا يقتصر أبداً على التعريفات المجردة [1] .

وقد نرى أن فلسفة جبرييل مارسيل ووجودية سارتر الملحدة ، ومبدأ التمرد ضد العبث عند كامى تشترك جميعا فى سمات عامة شائعة من التوتر والدراما ، وهى جميعا تؤكد بطرائق مختلفة ، ولو أن هناك ما يربط بينها ، الصراع ، والاختيار ، والقلق ، والمسئولية . وقد وجدوا جميعا أنه من الأفضل عرض هذا الرأى عن الوضع الإنسانى ، وما أقيم عليه من أمثلة ، حتى يتسنى دراسته ، وكانت المسرحية وسيلة اقتصادية ناجحة لتحقيق هذين الغرضين .

ومثل هذا الموقف الفلسفى فى جوهره تجاه وظيفة المسرح ، هو الذى أعطاه صفاته المميزة ، فقد تمخضت القضية العامة القائلة بأن الوجود سابق على الماهية ، عن ظهور مسرحيات يحظى الموقف الذى يواجه الشخصيات فيها بقدر أكبر من المعالجة ، أكبر مما تحظى به الجوانب « النفسية » لهذه الشخصيات . وعندما كتب سارتر ، مشيراً إلى مانوى وكامى وسيمون دى بوفوار ، كان يعنى نفسه أيضا عندما قال :

« ان الشىء العام بالنسبة لمنهجهم فى التفكير ليس هو الطبيعة ، بل هو الموقف الذى يجد الإنسان نفسه فى أعطافه ، أعنى أنه ليس فى مجمل الصفات النفسية ، بل

---

(١) ج . مارسيل « لغز الكينونة » The Mystrey of Being المجلد الأول ، مطبعة هارفيل ١٩٥٠ ص ٥٨ .

فى القيود التى تطبق عليه من كل جانب . ولما كنا خلفاء لمسرح الشخصيات ، فإن ما نريده هو مسرح المواقف ، وستتميز الشخصيات فى مسرحياتنا بعضها عن البعض الآخر ، لا كما يختلف الجبان عن البخيل ، أو البخيل عن الشجاع ، بل وفقاً لافتراق الأحداث والتقائها ، أو كما يتصارع الجانب الأيمن مع الجانب الأيمن »[1] .

وتشير العبارة الأخيرة إلى صفة أخرى فى كثير من المسرحيات الفرنسية الحديثة ، تلك هى اهتمامها بالصراع الأخلاقى ومشكلة الاختيار ، ودائما ما تحتوى هذه المسرحيات على مواقف[2] تتسم بغموض أخلاقى حاد كما هو الحال فى مسرحية « الأيدى القذرة » أو مسرحية « العادلون » ، ودائما ما تكون هذه المواقف من النوع الذى لا يهتم به التعليم الأخلاقى التقليدى اهتماماً كافياً ، وأن الوصول إلى حل بشأن هذه المواقف يتطلب حكمة ما تبدأ من حيث تنتهى المناهج الأخلاقية ؛ أى أنهم يعملون على خلق فلسفة أخلاقية جديدة وكافية ، وذلك فى ضوء التجربة المعاصرة والأفكار الفلسفية المتغيرة . وقد أدى هذا الهدف بدوره إلى إدخال عنصر التعليم فى كثير من المسرحيات ، كما نتج عنه « مسرح الأفكار » ولم يجد هذا النوع من المسرح إقبالاً فى انجلترا . والواقع أن هناك نصيبا من الحقيقة فى الرأى القائل بأن رواد المسرح فى انجلترا يهتمون بما ترى أعينهم ، أما رواد المسرح فى فرنسا فإنهم يهتمون بما تسمع آذانهم . إلا أن هذه المسرحيات الفرنسية الحديثة قد قوبلت بنجاح كبير فى انجلترا ، لما تحتوى عليه من إحساس حاد بالمسرح ، ولما تنطوى عليه المسائل الأخلاقية الكامنة وراء النغمة التعليمية من مصادر الصراع المسرحى العنيف .

---

(١) مقال سارتر المترجم بعنوان « صانعو الأساطير » والمنشور بمجلة « فنون المسرح » Theatre Arts عدد يونيو ١٩٤٦ .

(٢) إن معنى « الموقف » لم يتحدد فلسفياً وفنياً إلا فى العصر الحديث ، وهو التحديد الذى كان له أثره الواضح فى النقد والانتاج الأدبى والدراسات المقارنة ، والموقف فى معناه الفلسفى هو علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى زمان ومكان محددين ، بحيث يقف الإنسان بفكره وسلوكه على حقيقة موقفه حين يكشف عما يحيط به من أشخاص وأشياء ، باعتبارها وسائل أو عوائق فى سبيل تحقيق حريته وممارسته لهذه الحرية ، فيتخذ تجاه هذا كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له ، يحاول بها التعبير عن حالته الحاضرة . (المترجم) .

ولقد ثبت نجاح مسرح الأفكار ، ولم يكن ثمة اعتراض عليه طالما كان هناك مايدعمه من مادة كافية وموضوع على جانب كبير من الأهمية ، ومن الخطأ بطبيعة الحال ان نقول بأن كتابا مسرحيين مثل سارتر وانوى ، ومونترلان ، وكامى ، ومارسيل وغيرهم لهم من الصفات المماثلة مايجعلهم يؤلفون مدرسة أو حركة متميزة . فهم متشابهون فى انهم يكتبون مسرحيات فلسفية تعبر عن شكوك قائمة ، وآمال غير مؤكدة فى عصرهم ، إلا أن كلا منهم يعبر عن هذا بأسلوبه الخاص . ولا شك فى أن كامى كان يعبر عن رأى يشاركه فيه آخرون عندما أصر على ضرورة ان تستمد المسرحية قوتها أولا وقبل كل شىء من مغزى الموضوع الذى تدور حوله ، وعلى أن المسرح الحى لن يحافظ على حيويته لو لم يناقش موضوعات جادة ويصور الأحاسيس العميقة ، إلا ان اختيار الموضوع وطريقة عرضه تختلف باختلاف كتاب المسرح أنفسهم .

وكامى كما سبق ان رأينا كاتب مستقل الفكر ، وأهدافه المتضمنة فى مسرحياته لها سماتها التى تميزها عن غيرها ، وقد كتب فى مذكرة أرفقها « ببرنامج » مسرحيته المقتبسة عن فوكنر « قداس من أجل راهبة » Requiem for a Nun . ان اهتمامه بالمسرح ينحصر فى أمرين : خلق شكل حديث للتراجيديا ، ومعالجة المشكلات التكنيكية فى المسرح ؛ وهاتان المسألتان لهما نصيب كبير فى كتاباته المسرحية . والواقع أن نجاح أو إخفاق أى من مسرحياته يعتمد إلى حد كبير على مدى حله للمشكلات الناجمة عن هاتين النقطتين . وكل مايستهدف بوصفه كاتبا مسرحيا هو ان يخلق مايسميه « بالمأساة المكتملة » أو « المأساة فى ملابس فضفاضة »[1] .

ولما كان للعصر الذى نعيش فيه صورته التراجيدية الخاصة به ، لذلك كان لا بد من تجسيد التراجيديا بصفة خاصة فى قالب مسرحى معاصر ، يقوم به كتاب

---

(١) ويروى مارك بلانكيه Marc Blanquet ان كامى حدثه فى « أوبرا » ١٢ سبتمبر عام ١٩٤٥ فقال له : « لقد سئم الجمهور Atridae ، والاقتباس من المسرحيات القديمة ، كما سأم الإحساس التراجيدى الحديث الذى قلما يوجد فى الأساطير القديمة مهما كان حظها فى المخالفات التاريخية ، وينبغى ايجاد صورة أو شكل جديد للتراجيديا ، ومن المؤكد اننى لن احقق شيئا من ذلك ، بل قد لا يحققه أحد من كتابنا المعاصرين ، الا أن هذا لايقلل من واجبنا فى الاشتراك فى عملية التطهير من أجل ايجاد الأساس الذى تقوم عليه ، وينبغى أن نستغل امكانياتنا المحدودة للتعجيل بايجاد هذا الشكل » .

مسرحيون معاصرون ، كما ان بعض التآليف مثل «أسطورة سيزيف» و«الإنسان المتمرد» توضح أن كامى ينظر إلى التراجيديا المعاصرة على أنها فى جوهرها ميتافيزيقية ، وهى النظرة التى كان لها أثرها البعيد فى مسرحياته . فالمواقف الحرجة كما يقول سارتر تلعب دورا كبيرا فى هذه المسرحيات ، كما ان كامى يولى عادة المضمون الفلسفى لهذه المواقف اهتماما أكبر مما يوليه لدراسة نفسية الشخصيات التى تواجه هذه المواقف[1] . لذلك كانت إحدى المشكلات التى واجهته باعتباره كاتبا مسرحيا هى تصوير شخصيات متفردة ومقنعة ، فى الوقت الذى يعالج فيه مشكلات فلسفية . ومن هذه الناحية ، كان على مسرحياته ان تتخذ موقفا وسطا بين اهتماماته الفكرية ، وبين ما اعتاد ان يتوقعه رواد المسرح .

ولقد نجح كامى فى الوصول إلى حل وسط فى بعض الأحيان ، لكن هذا النجاح لم يحالفه على طول الخط ، كما تصادف ان انطوت الشكوى القائمة بأن بعض الشخصيات بمثابة أبواق تعبر عن أفكار مجردة ، وليست أفرادا آدميين مقنعين على جانب من الحق . ولا بد من القول ـ فى اعتقادى ، بأن بعض شخصيات كامى أبعد ما تكون عن رواد المسرح العاديين ، باعتبارها شخصيات متمردة ، لا تكابد القدر التراجيدى بطريقة سلبية على الدوام بل إن لها فى بعض الأحيان دخلا فى تحريك هذا القدر كما هو الحال بالنسبة لكاليجولا ومارتا . ولما كانت تسيطر عليهم الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة ، ولما كانوا يشعرون بان الوجود قد خدعهم ، فإن ما لهم من بصيرة وإصرار ، يدفع بهم إلى التصرف بطريقة أبعد ما تكون عن طاقة البشر ، إذ أنهم يخلقون مواقف تكشف عن مدى اليأس الذى أصابهم . ونتيجة لذلك تصبح بعض الشخصيات أقرب ما تكون إلى المردة إذا اتخذنا المعايير العادية مقياسا لهم ، كما

---

(١) على الرغم من أن سارتر يرى ضرورة مجابهة الموقف فيما ينطوى عليه من قوة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف مهما كان قاسياً وعنيفاً هو فى ذاته أول مرحلة من مراحل التحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة فى سبيل نجاتها من مآزقها . باختيارها ما يتفق والإرادة الحرة ، إلا أنه على الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية فى صورة من الصور ، وذلك فى محلية المواقف ، فلم يعد اهتمام المؤلف هو الاستغراق فى أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من كافة جوانبه ، ومختلف زواياه . (المترجم) .

انهم ينبذون الرغبة فى الاندماج العاطفى التى يحس بها أغلب رواد المسرح .

وهكذا لايقتصر الأمر على مجرد عدم تصوير الشخصيات تصويرا إنسانيا متفردا ، بل يتجاوزه إلى إظهارهم فى عزل بعيد من الناحية السيكولوجية ، فإذا بهم يظهرون فى هيئة الشواذ أو المردة وتصبح التراجيديا التى يشتركون فيها مسألة فهم ذهنى ، وليست تجربة شعورية . وإن هذا العرض الذهنى للتراجيديا ليعيد إلى الأذهان المسرحية التراجيدية عند الاغريق ، فنجد مسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس أقرب إلى دراسة المواقف الميتافيزيقية الحرجة ، منها إلى تصوير الشخصيات ذات الضعف التراجيدى بمفهومه الشكسبيرى على سبيل المثال . ولقد كان الكورس فى المسرح الإغريق يقوم بطبيعة الحال بدور خاص فى سد الفراغ القائم بين الرواد وبين المسرحية ، وذلك بالعمل على إيضاح المضمون الميتافيزيقى للحدث ، وكذلك نجد فى مسرحيتى «كاليجولا» و«حالة حصار» شخصيات تؤدى الدور نفسه . وقد سبق أن رأينا كيف ان كامى نفسه يرفض الاقتباس المباشر أو المستفيض من المسرح القديم ، كما يتجنب الاتجاه الفرنسى الشائع عند أنوى وكوكتو وغيرهما ، من استخدام الأساطير الكلاسيكية بعد صبغها بالصبغة العصرية ، وذلك كوسيلة لعرض التراجيديا الميتافيزيقية على المسرح المعاصر .

ويؤمن كامى بوجوب استقلال التراجيديا الحديثة وتميزها ، وهذا الاتجاه بدوره يثير مشكلات بشأن النغمية واللغة . فللأبطال الأسطوريين ، نساء ورجالا ، من القدم الزمنى ، مايجعلنا نتقبل منهم لغة يشوبها التكلف بعض الشىء ، بل إننا أحيانا ماننظر إلى هذه اللغة على انها النغمة الحقيقية للتراجيديا ، أما الشخصيات المعاصرة والمسرحيات المعاصرة فهى تشبهنا فى المظهر ، كما انها تخاطبنا فى الوقت الذى نعيش وعن الوقت الذى نعيش . إذن ينبغى والحال هكذا أن نخاطب بلغة أقرب إلى لغتنا التى نستعملها فى حديثنا ، فمن المحال ان تتحدث هذه الشخصيات كما تتحدث «انتيجون» أو «أورفيوس» فالمشكلة إذن هى خلق لغة تناسبهم ، يكون لها من البساطة ما يجعلها سلسة ، ويكون لها من السمو مايجعلها تحقق الأثر التراجيدى . ويقترب كامى من الوصول إلى مثله الأعلى فى مسرحية «قداس من أجل راهبة» التى اقتبسها عن فوكنر ، أما طريقته فى حل هذه المشكلة ، فكانت اختيار أسلوب من أساليب الخطابة تستخدمه أغلب الشخصيات ، وهو الأسلوب

الذى يمتاز بأنه أدبى فى نغمته ، ولكنه لا يبتعد كثيرا عن لغة التخاطب العادية . وهذا هو « الحل الوسط » الذى توصل اليه كامى للجمع بين طبيعة الأسلوب والسمو التراجيدى ، ويبدو انه يؤكد هذه الطريقة فى مسرحية « سوء تفاهم » على الأقل ، وذلك باستخدام نغمة تكاد تكون طبيعية فى الحوار عند ابتداء المسرحية ، وبعد ذلك ، عندما تتطور المسرحية ، يرتفع بالنغمة حيث تتمكن الشخصيات تدريجيا من تحقيق مستوى اسطورى خاص بها من خلال الطريقة التى تستخدمها فى الكلام .

وأغلب الظن انه من الأفضل ان نتناول مسرحيات كامى بالدراسة حسب ترتيب كتابته لهذه المسرحيات ، ولذا أبدأ ببعض التعليقات على مسرحية « كاليجولا » . ومع ان « كاليجولا » وصلت إلى خشبة المسارح فى باريس بعد مسرحية « سوء تفاهم » بسنة وثلاثة أشهر ، فإن تأليفها كان سابقا على تأليف مسرحية « سوء تفاهم » بخمس سنوات ، وكان كامى قد فرغ من كتابتها فى عام ١٩٣٨ وتم نشرها فى عام ١٩٤٤ وظهرت على خشبة المسرح فى سبتمبر ١٩٤٥ وأخرجها بول اوتلى Paul Oettly فى مسرح هيبرتو بالاشتراك مع جيرار فيليب الذى قام بالدور الرئيسى . كما أن مسرحية « كاليجولا » من أصل تاريخى مباشر ، ويدور موضوعها حول القيصر الثالث بعد الاثنى عشر قيصرا الذين تكلم عنهم سيوتونيوس Suetonius ، فقد تولى كايوس قيصر كاليجولا زمام الحكم فى عام ٣٧ بعد الميلاد وهو فى الخامس والعشرين من عمره ، واستمر حكمه أربع سنوات حتى اغتيل فى عام ٤١ ، وكان قد أثبت خلال الأشهر الثمانية الأولى من حكمه ، انه حاكم مستنير وكريم نوعا ما ، فقد عدل من سياسة تيبريوس تعديلا كبيرا ، بان منح سلسلة من الامتيازات . وأطلق سراح المساجين فى الحكومة ، وأصدر تشريعات ذات نزعة تقدمية فى نظام القضاء .. الخ . وفى غضون الفترة ذاتها ، أحس بعاطفة محرمة تجاه اخته دروسيلا Drusilla فأعلن عزمه على الزواج بها . وفجأة تموت دروسيلا ، وتتبدل شخصية كاليجولا بين يوم وليلة تبدلاً كاملاً ، فإذا به ينقلب إلى وحش هائج ينغمس فى الرذيلة . ويصفه سيوتونيوس بانه كان أقرب إلى الوحش منه إلى الإنسان ، فقد قام بأعمال القتل والتعذيب ، وأدان رعاياه حتى أن بعض رجال حاشيته تمردوا عليه تمردا سافرا واغتالوه . ويستمد كامى مادته مباشرة من

سيوتونيوس ، وتقول جريدة «الفيجارو» الصادرة فى ٢٥ سبتمبر عام ١٩٤٥ على لسانه ، انه لم يخترع أى شئ ، ولم يضف أى شئ ، بل تقبل وصف سيوتونيوس لكاليجولا بوصفه صحفيا يعرف كيف ينظر إلى الأمور ويتفهمها .

وهكذا نجد فى وصف سيوتونيوس ، وفى مسرحية كامى ، إشارات إلى قلق كاليجولا ، إلى سهاده وأرقه ، وما يبدو عليه من جنون ، والى تقطيبة جبينه وقسمات وجهه أمام المرآة ، وعشقه للقمر أو المستحيل . ويصدق نفس الشيء بالنسبة للتفصيلات التى تروى قتله لعشيقته سيزونيا Caesonia والأوامر التى أصدرها بتنظيم مجاعة فى البلاد ، وفتح بيوت الدعارة كى تدر عليه الأموال . ومن أقوى المشاهد تأثيرا من الناحية المسرحية ، مشهدان أخذهما كامى عن سيوتونيوس ، تقديس كاليجولا وقد تزيا بزى فينوس (فى المشهد الأول من الفصل الثالث) وجداله الشعرى حول مسألة الموت (فى المشهد السادس من الفصل الرابع) ومع ان كامى أخذ عن سيوتونيوس مشاهدة كثيرة ، إلا أنه بطبيعة الحال ، نشرها بطريقة تتناسب مع أفكاره فى وقت كتابة المسرحية ، كما ان مسرحية كاليجولا لا تنتمى إلى الفترة التى كان إحساس كامى فيها بالعبث إحساسا حادا ، ولقد كتب مارك بلانكيه (فى مقاله الذى أشرت اليه سابقا) يقول عنه :

«لقد عشت طوال الوقت مع الشخصية التى اخترتها موضوعا للمسرحية ، ولم أستطع تلافى ذلك على الرغم من الدرس الأخلاقى الذى تنقله المسرحية ، وهو ان الفرد لا يمكن أن يكون حرا إذا ماوضع نفسه موضع المعادى للآخرين» .

ويربط كامى بين الحالة التاريخية لكاليجولا وبين العبث ، وتبدأ المسرحية بعد وفاة دروسيلا بيوم واحد أو يومين ، وهى الحادثة التى تجعل كاليجولا يدرك العبث إدراكا حقيقيا للمرة الأولى ، إلا أن وفاة دروسيلا فى حد ذاتها لم تؤثر فيه بقدر ما أثرت فيه سمات الوضع الإنسانى الذى يشير إليه . لقد كشفت له هذه الحادثة كما يقول هليكون Helicon «ان الناس يموتون وهم أبعد مايكونون عن السعادة» (المشهد الخامس من الفصل الأول) . إن وفاة الإنسان ويأسه يكونان اكتشافه لحقيقة العبث ، وعندما أدرك كاليجولا العبث على هذا النحو ، اذا به يقبل حتميته ثم يتمرد عليه ، فعلى الرغم من نظرته إلى العبث على انه واقع لا مفر منه ، إلا أننا

نجده يتجنب النتائج المترتبة عليه بالنسبة له هو نفسه ، وذلك بعمله على زيادة عنف هذه النتائج بالنسبة لغيره من الناس ، فهو يرغب فى دخول مايصفه هو نفسه على أنه «عالم المستحيل» . وهذا هو السبب فى تطلعه إلى القمر وعشقه له : «لا يمكننى احتمال العالم بوضعه الحالى ، فما احوجنى إلى القمر ، إلى السعادة ، إلى الخلود ، إلى شىء قد يتسم بالجنون ، لكنه لاينتمى إلى هذا العالم» .

وهكذا يعد «كاليجولا» صورة من صور التمرد ضد العبث ، ولو انها الصورة التى لم يلبث كامى أن نبذها ، ويضيف كاليجولا بعد الملاحظة السابقة ان مايبدو فى صورة المستحيل ، يمكن الوصول إليه إذا كان الإنسان منطقيا إلى أبعد الحدود ، ويعنى هذا المنطق الشامل ، فى مفهوم العبث ، الانتهاء بكل شىء إلى مستوى واحد من التفاهة ، وقلب جميع المعتقدات والمقدسات رأسا على عقب . ان منطق العبث يجعل مجد روما وعظمتها على نفس القدر من التفاهة مع مرض النقرس الذى أصاب سيزونيا ، ونفس المنطق يأتى بالحرية الكاملة لمن يتمتع بالقوة والسلطان . وأكثر من ذلك ، يقول هذا المنطق إن الناس جميعا مقضى عليهم بالموت ، ولا يهم فى شىء أن يموتوا اليوم .. أو يموتوا غدا . وهذا هو المنطق الذى قرر كاليجولا عن مرارة أن يسير فيه إلى نهايته ، وهذا القرار هو ما دفع الحدث الرئيسى فى المسرحية إلى الحركة والتطور . ويقيم كاليجولا بين رعاياه حكما إرهابيا يتسم بالقسوة والتقلب ، وينطوى على ثلاثة أغراض ، هى تقبل حقيقة العبث ، والثورة عليه ثورة شخصية ، بوضعه أمام الناس بشكل سافر ، وإجبار الآخرين على الاعتراف بالحقيقة التى اكتشفها كاليجولا . وعندما يشرف الفصل الأول على الانتهاء يدق كاليجولا على ناقوس فى جنون ، ويصيح فى سيزونيا :

«ان الحياة يا سيزونيا .. الحياة نقيض الحب .. اننى أنا .. أنا الذى أقول لك هذا .. وأنا الذى أدعوك إلى احتفال لم يسبق له مثيل .. إلى محاكمة علنية .. إلى أجمل المشاهد وأروعها .. وكل مايلزمنى هم الناس .. المشاهدون .. الضحايا والمجرمون . على بالمذنبين .. أريد المذنبين .. جميع المذنبين .. احضروا المحكوم عليهم .. احضروا من أدين .. القضاة .. الشهود .. المتهمون جميعا محكوم عليهم قبل المداولة» .

أما الفصول الثلاثة التالية فى المسرحية ، فتظهر الآثار التى ترتبت على قرار كاليجولا ، فهو يقيم العذاب الأليم ، وفى نوبة من نوباته يقتل بنفسه بعض الأفراد ، أو يأمر بقتلهم ، ورغم قسوته المخيفة ومايترتب عليها من آثار ، إلا أن الفرد لايسعه غير الإعجاب بالطريقة التى يفضح بها ضحالة كثير من رعاياه ، نفاقهم ، وعدم وصولهم إلى درجة السمو أو هبوطهم إلى مستوى الدناءة . وعند نقطة بعينها يقول معلقا على قسوته وهو يخاطب سكيبيو Scipio :

«إن لصراع الآلهة جانبه المثير بالنسبة للإنسان الذى يعشق القوة ، ولقد أخمدت هذا الصراع ، وأثبت لهذه الآلهة الوهمية أن الإنسان إذا ماملك إرادته ، فإنه يستطيع الاستمرار فى معاملاتهم السخيفة بلاسابق تدريب» .

سكيبيو : كايوس ، هذا كفر وإلحاد .

كاليجولا : لا ياسكيبيو ، انها بصيرة نافذة ، والأمر ببساطة هو اننى تحققت عن طريق واحد للوقوف مع الآلهة على نفس المستوى ، يكفيك ان تكون قاسيا فى مثل قسوتهم .

ومثل هذه الأقوال تفصح عن أن كاليجولا إنما هو نوع خاص من المتمردين ، إلا أن « تمرده » ضد العبث لا يؤدى لأكثر من زيادة حدته . فليس لدى كامى اعتراض على ما وراء تمرده من دوافع ، وهى الرغبة فى البصيرة النافذة ، والإستعداد للعمل وفقاً لما يراه أنه حقيقة . غير أن المنهج الذى اتبعه فى تمرده منهج خاطىء كل الخطأ ، ويبدأ كاليجولا نفسه فى التحقق من هذا عندما تقارب المسرحية على الانتهاء ، فبعد أن يعدم سيزونيا يتمتم (فى المشهد السابع من الفصل الرابع) قائلاً : « ومع هذا ، فالقتل ليس حلاً » . وفى الفصل التالى والأخير ، يستنكر تصرفاته بأجمعها ، ولا يقتصر على القول بأن القتل ليس حلاً ، بل يضيف قائلاً : « لم أمض فى الطريق الصحيح .. ولم أصل إلى أى شىء .. إن حريتى ليست هى الحرية الصحيحة » . وقد ورد تعليق كامى على خطأ كاليجولا فى مذكرة أرفقها ببروجرام المسرحية حين عرضت على مسرح « هيبرتو » يقول فيه :

«إذا كانت فضائله ترجع إلى إنكاره للآلهة ، فإن ما له من نقائص يرجع إلى تنكره للإنسان ، فلايمكن للإنسان أن يدمر كل شىء دون أن يلحقه الدمار، وهذا

هو السبب فى أن كاليجولا يعزل الناس من حوله ، وبعد ذلك وتمشياً مع منطقه ، يفعل ما هو ضرورى لإمداد أولئك الذين ينقضون عليه آخر الأمر ، بالوسائل الكفيلة بذلك . إن قصة كاليجولا نوع من الانتحار الذى يرتكز على تفكير ذهنى عال ، كما أن القصة تصور أكثر الأخطاء التصاقاً بالإنسانية ، وأكثرها اتساماً بالسمة التراجيدية ، وأن كاليجولا لا يخلص للإنسانية حتى يظل على إخلاصه لنفسه ، فهو يستسلم للموت بعد أن تعلم أن الإنسان لا يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده ، ولا يمكن للفرد أن يكون حراً إذا ما صارع الإنسانية ، بيد أنه سينقذ على الأقل بعض الأرواح بما فيها روحه هو وروح صديقه سكيبيو من سبات الاعتيادية العميق الذى يخلو من الأحلام » .

وثمة شخصية رئيسية أخرى فى المسرحية تدعى كيريا Cherea تشير إلى هذه النقطة الأخيرة ، فهو يقول إن كاليجولا يدفع الناس اضطراراً إلى التفكير ، وذلك بأن يسلبهم الإحساس بالطمأنينة ، ويجعلهم يحيدون عما اتبعوه من أساليب فى الحياة . وهذا على وجه التحديد هو السبب فى إثارته لسخطهم وتحطيمه لما كانوا يفترضون وجوده فى سهولة ، ويجعلهم يكابدون حقائق مرة . وهذا الجانب من سلوك كاليجولا هو ما يحوز إعجاب كامى ، كما أن كيريا يفهم ذلك ويشاركه سكيبيو هذا الفهم . ويقول كاليجولا إن سكيبيو طاهر فى عالم الأخيار مثل طهره هو نفسه فى عالم الأشرار ، وهذا ما يساعد سكيبيو على فهم المثل العليا التى يسعى إليها كاليجولا وإن حرفها ومسخها .

والواقع أنه يمكن الإشارة إلى أربعة مواقف مختلفة تجاه سلوك كاليجولا فى المسرحية ، فالنبلاء بوجه عام منغمسون فى الحالة الاعتيادية بحيث لا يتسنى لهم فهم موقفه ، إن موقف السخط الذى يعبرون عنه يتركز حول حياتهم التافهة وما لديهم من أموال ، زد على ذلك أن سيزونيا نفسها لا تفهمه ، مع انها تقبل تصرفاته بغضض ، كما أن قبولها لمنطقه يعنى أنها قد كتبت مصيرها بيدها ، حيث أن منطقه يفضى آخر الأمر بأن تكون واحدة من ضحاياه . أما موقف الفاهم فنجده متمثلاً فى كل من كيريا وسكيبيو ، وهكذا يستخدمهما كامى ولو استخداماً جزئياً على الأقل ، كى يوضحا لرواد المسرح تصرفات كاليجولا توضيحاً كاملاً تلك التصرفات التى يبدو

عليها التمرد والجنون . وهما يمثلان إلى حد ما الدور الذى كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية الإغريقية ، حيث يكشفان عن الجوهر الحقيقى لتمرد كاليجولا ، ويشيران إلى موقفين مختلفين تجاه هذا التمرد ، يرتكزان على فهم سليم لطبيعة التمرد الميتافيزيقية ؛ فكيريا يفهمه ثم يرفضه كل الرفض ، ويقتنع بوجوب خلعه بل ويعمل على تحقيق هذا الهدف ، كما أن سكيبيو يفهم موقف كاليجولا تجاه العبث ، ولكن الأمر فى حالته يختلف ، إذ أن فهمه هذا يحول دون انضمامه إلى مغتاليه فهو يقول لكيريا : « لا يمكننى أن أقف ضده ، وحتى لو قتلته فسيظل قلبى على الأقل إلى جانبه » وعندما يزيد كيريا فى إلحاحه يقول : « إن النار نفسها تأكل قلوبنا ، وسوء حظى يكمن فى قدرتى على تبين وجه الحق والاقتناع فى كل موقف » وهنا يرى كيريا أن منطق كاليجولا قد أفسد سكيبيو كل الإفساد ، وأنه قد قبل المنطق التجريدى أكثر من قبوله المنطق العملى ، ذلك لأن الإحساس باليأس كان قد وصل إلى أعمق أعماقه . وينظر كيريا إلى التصرف الذى أقدم عليه كاليجولا وتغير وجه سكيبيو البرىء ، على أنها أسوأ جريمة ارتكبها ، ثم يترك سكيبيو من أجل إعداد الترتيبات النهائية لاغتيال كاليجولا .

وسيجد القارىء لكتاب « الإنسان المتمرد » فى مسرحية « كاليجولا » موضوعاً طريفاً بصفة خاصة ، وذلك لاحتوائه على تعبير أدبى عن أفكار كثيرة أفاض كامى فى شرحها وتفسيرها فى مقال تال . ومع هذا فالمسرحية بالنسبة لجمهور عام ١٩٤٥ لاسيما أولئك الذين لا عهد لهم بكتابات كامى عن العبث ، كان أطرف ما فيها بالنسبة لهم هو مضمونها السياسى ، كما أن هناك ملاحظات نقدية كثيرة فى أول المسرحية نوهت بهذه النقطة ، وذلك بتناولها أوجه الشبه بين كاليجولا وهتلر ، بين الموقف الذهنى عند كاليجولا والاتجاه الذى ظهر عند بعض المفكرين النازيين ، بين تصرفات كاليجولا وتصرفات هتلر ، بين وفاة كاليجولا الانتحارية وبين تضحية هتلر بنفسه فى أحد المخازن ببرلين ، وهذه الجوانب بطبيعة الحال تعد جوانب أصيلة فى المسرحية ، وقد أسهمت فى نجاحها لأول مرة . وتشتمل مسرحية « كاليجولا » على مجموعة من الأفكار تناولها كامى بالمناقشة فى كتابه « رسائل إلى صديق ألمانى » لكن لا يزال هناك فى المسرحية عنصر على جانب كبير من الأهمية .. إلى أى حد من الإبداع وصلت مسرحية كاليجولا فى حد ذاتها ، ومستقلة عما يبدو من موضوعها

الذى دارت حوله عام ١٩٤٥ ، ومستقلة عن الاهتمام الخاص الذى يوليه لها كل من يعرف كتابات كامى معرفة جيدة ؟

وفى اعتقادى أن مسرحية « كاليجولا » مسرحية جيدة لعدة أسباب ، فالموضوع الذى تدور حوله ـ مثلاً ـ يتيح لها مادة غزيرة ، تتصف بالدرامية وتسترعى الانتباه ، وتتحرك تحركاً مطرداً وحتمياً نحو الذروة وبتوافر هذه المادة لدى كامى ، استطاع أن يسير على النهج الطبيعى لموضوعه ، وأن يستبقى فى نفس الوقت التوتر والكثافة الدرامية . أما فى مسرحية « سوء تفاهم » فيراودنا الإحساس بأن كامى يعمل على إطالة المادة الدرامية المحدودة بشكل متكلف ، ولو أنه يتصف بالمهارة ، وذلك من أجل إخراج مسرحية طويلة . ولا ينطبق هذا على مسرحية كاليجولا التى تخلو من الاستطراد فى الكلام ، وقد رأى البعض أن المسرحية لا تبعث على الارتياح بعد الفصل الأول ، لكن المسرحية بعد ذلك تمضى فى سلسلة من المواقف التى تنبع بشكل منطقى من القرار الذى اتخذه كاليجولا لمحاولة تحقيق المستحيل ، ونتيجة لهذا كله نرى سلسلة متتالية من اللوحات المثيرة فى حد ذاتها ، لكنها تفتقر فيما بينها إلى التماسك الدرامى . وهذا مناف للحقيقة ، مع ما يبدو أنه نقد جاد لكاليجولا كمسرحية فوق خشبة المسرح . ومع هذا ، فإن إحساسى الخاص هو أن الأثر التجمعى لهذه اللوحات ، وتطورها إلى الذروة ، هو الكفيل بوجود التأثير اللازم فوق المسرح ، زد على ذلك أن ارتباطها ارتباطاً منطقياً مباشراً بالقرار الذى اتخذه كاليجولا فى البداية ، يعطيها ضرورتها الجماعية ، ويحفظ لها وحدتها الدرامية . والذى يدعم هذه الوحدة الدرامية هو شخصية كاليجولا المضطربة اضطراباً نفسياً ، والتى تنزع إلى السيطرة ؛ فالمسرحية كلها تدور حوله ، وهو الذى يعطيها محورها وتأثيرها الدرامى . فشخصية كاليجولا تسيطر على انتباه رواد المسرح ، إذ هو يثير الاشمئزاز ، وفى الوقت ذاته يثير الافتتان ، فهو طاغية وضحية ، ظالم ومظلوم ، رجل محبول إلا أن منطقه يميط اللثام عن خنوع ونفاق كثير من رعاياه . كما أن كامى يستغل التأثير المسرحى لدق الناقوس دقاً شديداً ، وتطلع كاليجولا الدائم إلى المرآة ، متفحصاً نفسه . ولهذه الوسيلة الفنية الأخيرة مدلول رمزى ومدلول حرفى ؛ فهى تشير إلى مصدر جديد من مصادر قوة المسرحية ، إذ أن شخصية كاليجولا لا تبيح للمسرحية أن تؤثر فى الجمهور على مستويين مختلفين ، فبالنسبة لأولئك الذين

لا يستوعبون الأفكار الفلسفية أو يجدون فيها كثيراً من التجريد ، ستظل المسرحية تؤثر فيهم على انها دراسة نفسية تتسم بالقوة والطرافة ، على أن شخصية كاليجولا ليست بالشخصية المجردة ، فالإنسانية التى يتصف بها قد صورت بطريقة غاية فى الإنسانية . وهذا يعنى أيضاً أن الأمر يهم أولئك الذين هم على استعداد لقبول الطبيعة الميتافيزيقية لتمرد كاليجولا من ناحيتين ، وأن النجاح الذى لاقته المسرحية عند ظهورها لأول مرة ، مرجعه ـ فى رأيى ـ إلى الثنائية الممتزجة التى أتاحت لكامى أن يصور آراءه التعليمية تصويراً نفسياً . كذلك لابد من القول إن بعض النقاد وجدوا المسرحية عند ظهورها لأول مرة مغرقة فى التجريد ، بالرغم من كل شىء . فقال البعض عنها إنها محض فلسفة ، وليست من المسرح فى شىء ، وقال البعض الآخر إنها أدب يقرأ ، وليست مسرحية تمثل . وعلى أية حال ، فقد تحمس معظم كبار النقاد للمسرحية ، كما رأى البعض أنها تعد أشد تأثيراً من كل المسرحيات التى ظهرت على مسارح باريس منذ الفترة السابقة على الحرب .

وعند بداية النصف الثانى من رواية « الغريب » حين كان ميرسو ينتظر المحاكمة ، إذا به يعثر على قصاصة من الصحف اصفر لونها من فعل الزمن ، والتصقت بأسفل الحصيرة التى تغطى زنزانته . وفى أثناء تصفحه للقصاصة ، يجدها تحتوى على خبر يروى مأساة كئيبة بصورة غير عادية ، يروى قصة رجل ارتحل عن قريته وهى على ما يبدو فى تشيكوسلوفاكيا ، ثم سافر إلى الخارج بحثاً عن الثروة ، وصادفه النجاح ، فأثرى ، وبعد مرور خمس وعشرين عاماً على هذه الحادثة ، عاد إلى مسقط رأسه تصحبه زوجته وابنته ، وكانت أمه وشقيقته تديران فندقاً فى القرية ، فقرر على سبيل المزاح أن ينزل بالفندق مجرد نزيل عادى دون أن يفصح عن حقيقته ، وأن يترك زوجته وابنته تنزلان بفندق آخر ، ولم تستطع أمه أن تتعرف عليه ، وإذا بها أثناء الليل ، تقوم هى وابنتها بقتله ، والاستيلاء على ماله ، وإلقاء جثته فى النهر . وتقبل زوجته فى الصباح التالى ،وتكشف عن شخصية زوجها ، وعندما تتحقق الأم من ذلك تنتحر بشنق نفسها ، كما تنتحر الأخت بإلقاء نفسها فى البئر .

ويعقب ميرسو على هذه القصة بقوله إنها أمر بعيد الاحتمال ، وفى الوقت نفسه محتملة كل الاحتمال ، وليس بها شىء غريب ، وفى رأيه أن الابن يعد مذنباً

لأنه لا يجوز للإنسان أن يلعب لعبة المزاح .

وفى مسرحية « سوء تفاهم » يلتقط كامى هذه الوقائع المختلفة ، ويجعل منها موضوعاً لمسرحية من ثلاثة فصول ، بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات الطفيفة ، وتلك كانت ثالث مسرحياته ، وأولاها التى تمثل على مسارح باريس . وكان كامى قد كتب المسرحية عام ١٩٤٣ ، وقام مارسيل هيران بإخراجها فى مسرح ماثوران فى يونيو عام ١٩٤٤ ، وقام هيران نفسه بتمثيل دور الابن ، أما دور أم (جان) وشقيقته ودور الزوجة مارتا ، فقد قامت بتمثيلهما ماريا كاف وماريا كاساريه ، وقد سبق أن أشرت إلى أن المادة التى استخدمها كامى فى مسرحية « سوء تفاهم » أقل مما يجب بالنسبة لمسرحية من ثلاثة فصول ، وعلى أية حال ، ينبغى التنويه بأن طبيعة هذه المادة قد أتاحت للمسرحية مزايا عديدة من ناحية التصوير الدرامى ، فقد أتاحت أولاً سلسلة مترابطة من الأحداث ، وقوة الوصول إلى ذروة تراجيدية ، هذا فضلاً عن امتياز القصة بالبساطة من ناحية الشكل وبالاتجاه المباشر . كما أتاح لكامى ان يحتفظ بالوحدات الثلاث .. وحدة الزمان والمكان والحدث . الأمر الذى لا يزال يدعو إلى الإعجاب بالمسرح الفرنسى .

وليس ثمة مسائل فرعية تنتقص من الإفصاح المستمر عن المأساة التى سيتمخض عنها الأمر ، فكل شىء فى المسرحية يسهم فى الوصول إلى الذروة بحيث إن تتابع الأحداث يزداد تماسكاً وتفرداً من ناحية الهدف . وهناك سمة أخرى ملحوظة ، وهى الطريقة التى ترتبط فيها الذروة بالأحداث السابقة عليها ، عن طريق سلسلة من الوقائع المتصلة فيما بينها اتصالاً وثيقاً ، وهذا مما يعطى للتسلسل الحدثى عنصر الحتمية التراجيدية ، الأمر الذى يزيد من قوة تأثير المسرحية ، ويرى بعض النقاد أن كامى قد أضعف من هذا التأثير بتحركه تحركاً بطيئاً خلال تطور المسرحية حتى النهاية ، لكن هذا ليس هو النقد الذى يراه أغلب من شاهد المسرحية فوق المسرح ، فعندى أن طبيعة موضوع المسرحية يقتضى بطئاً نسبياً فى السرعة الدرامية ، وحسب تفسير كامى للمادة التى يتناولها ، فهو يخرج مسرحية عن التردد وسوء التفاهم ، بحيث تسهم ساعات التردد المختلفة فى توتر المسرحية واحتدام أحداثها . إن سوء التفاهم الذى يشير إليه عنوان المسرحية يعد سمة بارزة من سمات القصة الأصلية ، فهى تعتمد فى واقع الأمر على الفشل الرئيسى فى التعرف على

شخصية الابن ؛ وهذا معناه أن المادة تبيح فرصاً عديدة للتهكم الدرامى ، وإن كامى ليستعمل هذه الوسيلة المسرحية استعمالاً ناجحاً كل النجاح . وأخيراً ، فإنه على هذا الأساس من معنى « سوء تفاهم » فإن شخصيات القصة تعد ضحايا للقدر الذى لا تعلم عنه شيئاً ، القدر الذى يظهر أثره فى المرحلة الأولى بالنسبة لأولئك الذين يقرأون عنه ، ويعد هذا الموقف من جوهر التراجيديات التى تمثل على خشبة المسرح .

ومن شأن هذه الاعتبارات أن تؤكد الرأى القائل بأن كامى قد اختار مادة تشتمل على طاقات درامية مشحونة ، كما أن شعوره فى الحقيقة تجاه المسرح ، دفعه إلى استخدام هذه الطاقات استخداماً يعود بالفائدة على المسرحية ذاتها . وعلى الرغم من كل هذه المزايا ، فإن مسرحية « سوء تفاهم » لم تلق استقبالاً حسناً ، بل إن كامى نفسه وصل به الأمر إلى اعتبارها مسرحية فاشلة[1] . ويلاحظ أن أغلب النقاد نزوعاً إلى تأييد المسرحية ، رأوا فيها ما يدعو إلى النقد ، ولو أن بعضهم لم يزل على إصراره بأن هذه المسرحية دليل على مستقبل كامى المأمول فى عالم المسرح . وليس من اليسير أن نحصر الأسباب التى أدت إلى فشل المسرحية فى إرضاء جمهور المسرح ، ولو أنى أعتقد أن هناك سمتين فى المسرحية تقع عليهما بصفة أساسية مسئولية الفشل :

أولاً : فعلى الرغم من أن « المادة الأولية » كانت الى حد ما صريحة لا لبس فيها ، فإن التفسير الذى وضعه كامى عن العبث كان غريباً ولم يفهمه الكثيرون ، ولهذا فإن مسرحية « سوء تفاهم » عرضت تفسيرات تتسم بالصعوبة بالنسبة لجمهور من الرواد لم يعتد أفكار كامى وآرائه بوجه عام .

ثانياً : إن الانشغال بالموقف الفلسفى كان من نتيجته إضعاف التأثير الدرامى للمادة الأولية إضعافاً كبيراً ، فالقصة التى يستخدمها كامى تقتضى من الكاتب المسرحى أن يهتم بالتفسيرات النفسية المتداخلة ، بقدر اهتمامه بالمشكلات الأخلاقية .

---

(١) « ... حقيقة هذا الأمر ، هو ان مسرحية « سوء تفاهم » على الرغم من اجتذابها لعدد كبير من الرواد ، فان أغلب هؤلاء الرواد قد مجوها ، وهذا يعنى بصريح العبارة .. الفشل » جريدة الفيجارو ١٥ ، ١٦ سنة ١٩٤٤ .

وإذا كان للشخص العادى الذى يرتاد المسرح أن يتقبل هذه المسرحية التى تعرض لجريمة قتل الشقيق ، ثم الانتحار ، فلابد له من رؤية الشخصيات الرئيسية ، رؤيتهم فى صورتهم الآدمية ، وبالتالى فهم السبب الذى دفعهم إلى هذا التصرف . إلا أن كامى يتعمد نزع صفة الآنية عن الشخصيات الرئيسية ، ويعالج الموقف بلغة الفلسفة لا بلغة التحليل النفسى . ولهذا تعذر على رواد المسرح أن يتذوقوا مسرحية « سوء تفاهم » لأنهم كانوا مطالبين بتقبل التفسير الميتافيزيقى لموقف لا يمكن أن نتقبله فى الأصل إذا ما صور بلغة إنسانية صريحة ، وأعتقد أن الاستقبال الفاتر للمسرحية يرجع أصلاً إلى هاتين الصفتين . وينبغى الآن دراسة هاتين الصعوبتين عن كثب ، وذلك بدراسة المسرحية دراسة مستفيضة .

تعد مسرحية « سوء تفاهم » فى الأصل تصويراً لعدد من الشخصيات التى وقعت فى شراك عبثية الوجود ، كما أن هناك إشارات كثيرة وفى مختلف المناسبات إلى لا منطقية الوجود ، سيما فى الفصل الثالث من المسرحية . وتتحدث الأم فى المشهد الأول من هذا الفصل فتقول « إنه لا يوجد شىء يقينى على ظهر الأرض » ثم تستطرد « إن العالم نفسه مناف للعقل والمنطق » . وفى نهاية المسرحية يصور كامى إدراك المحال على أنه السبب فى قبول مارتا للجريمة وعدم إحساسها بالندم ، وكان هذا الإدراك من قبل سبباً فى رغبتها فى الفرار إلى بلد ناء مشمس يطل على البحر . أما فى اللحظات الأخيرة من المسرحية فهى تتحدث عن شقيقها الذى قتلته ، فتقول لزوجته ماريا التى طار صوابها ! « عليك أن تفهمى أنه لن يكون له أو لنا وطن نقيم فيه ، أو سكينة نستظل بها ، لا فى الدنيا .. ولا فى الآخرة ، فلا يمكننا أن نعتبر هذا العالم المظلم الذى حرم من النور وطناً يقيم فيه أحد » . وتستطرد بعد ذلك قائلة : « أتوسل إلى الله أن يمسخك حجراً أصم ، تلك هى السعادة التى لديه .. ولا سعادة غيرها .. السعادة الحقيقية الوحيدة أن تكونى كالحجر فلا تسمعى الصراخ ، كونى كالحجر .. طالما جرت عجلة الزمان » .

وهكذا يبدو سلوك مارتا أقرب ما يكون إلى سلوك كاليجولا ، فهى تحاول القيام بتمرد عنيف فى وجه العبث ، وهى تكتشف آخر الأمر كما اكتشف كاليجولا ، عقم هذا النوع من التمرد . فقد كانت تعتقد أن الجرائم التى ارتكبتها هى وأمها قد ربطتهما برباط لا ينفصم ، إلا أن أمها بعد اكتشافها لشخصية جان

الحقيقية تخلت عن أبنتها ، وتصرفت فى حياتها كما تشاء ، ولهذا تقول مارتا : « إن الجريمة نوع من العزلة والانفراد ، ولو اشترك آلاف الناس فى ارتكابها كل بنصيب ، ومن العدل أن أموت وحيدة ، بعد أن عشت وحيدة ، وارتكبت جريمة القتل وأنا وحيدة .. وتشير مارتا فى العبارة الأخيرة إلى القرار الذى أتخذته بالانتحار ، وهذا التصرف يعيد إلى الأذهان انتحار كاليجولا الذى ارتكن على درجة عالية من التفكير . وكذلك فإن إدراك العزلة الذى أظهرته مارتا ، يعد ظاهرة أخرى فى إحساسها بالعبث ، والحقيقة أن مسرحية « سوء تفاهم » أقرب ما تكون إلى مسرحية تصور وحدة الإنسان وعزلته ، فموضوع العزلة يتخذ أشكالاً كثيرة ، وهو أوضح ما يكون فى حالة كل من مارتا وجان ، فهى تواجه بالعزلة أثناء تحطيمها الحياة ، أما جان فيجد نفسه وحيداً منعزلاً فى الطريقة التى يتبعها لتأكيد الحياة . فقد كان عليه أن يترك زوجته وراءه أثناء محاولته الاتصال بأمه وأخته ، ومع هذا فعندما يحين الوقت ، يعجز عن إيجاد الطريقة التى يقيم بها هذه الصلة . ويختلف جان عن مارتا اختلافاً بيناً من حيث الصلة بينهما وبين العبث ، فإدراك مارتا للعبث إدراكاً قوياً كان سبباً فى وضعه فى مكان بارز من حياتها ، أما عدم إدراك جان للعبث ، فكان سببا فى جعله ظاهرياً فى حياته ، وترى مارتا أن العبث هو جوهر الوجود ، وترتكن فى تصرفاتها على طبيعته الراسخة : « إن قسوة الحياة أكبر من قسوة الإنسان » (الفصل الأول المشهد الأول) أما جان فيرى رأياً مخالفاً : « إننى أؤمن بكل ما هو موجود » (الفصل الأول ، المشهد الثالث) ويصبح أداة لا تعى ، يعمل من خلال العبث ، لأنه يجد السعادة فى الإيمان بالوجود ، وليس فى التمرد على هذا الوجود . وبالرغم من هذا الإيمان ، فلا تزال فيه سمات من الغريب ، بل إنه فى الواقع أقرب إلى اللامنتمى منه إلى « الابن المسرف » كما ادعى بعض النقاد . فضلاً عن أنه إنما يعود إلى أمه وأخته وهو غريب ، تحدوه الرغبة الجامحة فى أن يتعرفوا عليه فوراً ، وأن يكتشفوا حقيقة شخصيته ، وأن يقبلوه فرداً من أفراد الأسرة ، وكان خطؤه هو الاستغراق فى الأوهام ، والتصرف بما لا ينم عن الشعور بالمسئولية ، وذلك فى موقف خطير يبعث على اليأس ؛ حيث الحياة يطغى عليها العبث ، وحيث نزوة من نزوات نفسه تمنعه من التفوه بعبارة واحدة ، عبارة غاية فى الأهمية ، كان من نتيجة عدم التفوه بها أن مات هو ، وماتت أمه ، وماتت أخته ، وراحت زوجته تتلظى بنيران العذاب .

وعند هذه النقطة بالذات ، يرى كامى أنه على الرغم من التشاؤم الواضح فى المسرحية ، إلا أنها تشير إلى تفاؤل نسبى ، فلو أن جان كان قد كشف عن شخصيته لما وقعت المأساة . وهذا صحيح إلى حد ما ، وأن عناد جان ورفضه اتباع الطريق الواضح ، قد يعد ضعفاً فى بناء المسرحية ، لكن كامى يبقى على هذه النقطة حتى يضمن وجود التفسير الذى يشير إلى التفاؤل ، والذى يقول نتيجة لذلك إن الإنسان يستطيع إنقاذ نفسه وإنقاذ غيره فى عالم العبث ، وذلك إذا ما اتبع الصدق مع من يقابل ، وليس هذا بالحل الجاد لمسألة العبث ، وهو على أحسن حال الرأى الذى دفعه إلى الاعتراض على الجوانب التى يسودها التشاؤم فى المسرحية . وهو كذلك الرأى الذى لا يكاد يتفق مع ما كتبه كامى من قبل عن العبث فى مواضع أخرى ، والذى لا يبرره التركيز على عزلة الفرد وإحساسه بالعزلة فى المسرحية ذاتها . ويصدق الرأى القائل بأن هذه المسرحية التى تعالج موضوع العزلة والإخفاق فى الإفصاح عما تكنه السرائر ، إنما هى مأساة الفرص الضائعة ، إلا أن مسألة العبث أشمل وأعقد مما توحى به هذه الفكرة ، فأحياناً ما يعمل العبث عن طريق قلبه للقيم فى سخرية ، بل ويستطيع قلب الاعترافات الصادقة إلى مسالك تفضى إلى الهلاك . أما ما تمتاز به مارتا فهو القسوة التى تكاد تقصيها عن المجموعة الإنسانية ، ولو أن جان يصوغ قدره بنفسه بمحاولته استثارة ما تبقى فى نفسها من نزعة إنسانية ، وتقول مارتا شارحة الأمر لوالدتها :

« وفى آخر الأمر اقتنعت بأن أشاطرك الشكوك ، غير أنه حدثنى عن البلد الذى تنزع اليه أفكارى ، ولما كان فى استطاعته أن يؤثر فى ، فقد أمدنى بسلاح استخدمه ضده ، وذلك هو جزاء البراءة » .

وتهوى المسرحية إلى أعماق التشاؤم حقاً فى مثل هذه اللحظات ، ومن الصعوبة التوفيق بين هذا التشاؤم وبين التلميح بالتفاؤل الذى أشار إليه كامى .

وقد يرى البعض أن مسرحية « سوء تفاهم » على الرغم مما تثيره من قلق ، فهى مفهومة داخل النطاق الرحيب لمبدأ كامى عن العبث ، إلا أن هذا المعنى الفلسفى لا يتطور تطوراً طبيعياً من الجانب الواقعى كما حدث فى مسرحية كاليجولا . ذلك لأن التفسيرات الطبيعية والرمزية ليست متكاملة كل التكامل ، بل إننا نجد فى

واقع الأمر أن بعض ملاحظات الشخصيات أو أفعالها المنعكسة ، غير ذات معنى على المستوى الإنسانى العادى . خذ مثلاً تأملات جان وتفكيره العميق ، وهو فى غرفته بالفندق (الفصل الثانى ، المشهد الثانى) كما أن خوفه من الوحدة الدائمة ، وقلقه من عدم الاستجابة لندائه ، عبر عنهما أثناء دخول أمه ومارتا المتكرر إلى الغرفة ، سواء قبل هذه التأملات أو بعدها ، وبالتالى فإن ملاحظاته على المستوى الطبيعى ليس لها أى دافع يدفعها ، أو مبرر يفسرها ، بل لا يكون لها أى معنى إلا إذا فسرت تفسيراً ميتافيزيقياً . وفضلاً عن ذلك فإن مسرحية « سوء تفاهم » بخلاف مسرحية « كاليجولا » لا تحتوى على كورس يتولى إرشاد جمهور المسرح حتى يفهموا المضمون الفلسفى ، وكان فى استطاعة ماريا أن تقوم بهذا الدور ، ولو أنها فى الواقع تتيح لمارتا فرصة الوصول إلى تفسير لهذه المسائل فى اللحظات الأخيرة . بيد أن ماريا تعد فى الأصل متمردة وغير مدركة (من الممكن إيجاد بعض الموازنة بين مارتا فى الإنجيل وبين ماريا فى هذه المسرحية) فهى الإنسانة الحقيقية الوحيدة فى هذه المسرحية ، وهذه الحقيقة نفسها هى التى تتسبب فى إظهارها كما لو كانت بوقا يعبر عن آراء الذين أجمتهم وعورات التجريد فى المسرحية . فبدلاً من أن توضح المسرحية وتعمل على تفسيرها ، كان عليها أن تعبر وتصور الارتباك الذى كابده أغلب الجمهور الذى شاهد المسرحية لدى عرضها لأول مرة عام ١٩٤٤ .

هذه السمات التى تتصف بها المسرحية ، كانت من العوامل التى جعلت المعنى الرئيسى للمسرحية غامضاً على خشبة المسرح . أضف إلى ذلك أن التقسيم الثنائى الذى أشرت إليه بين المستوى الفلسفى والمستوى الحرفى زاد من صعوبة الأمر ، بأن جعل الشخصيات الرئيسية غير مقبولة باعتبارها شخصيات آدمية معقولة ، ومن المفهوم بطبيعة الحال ، أنه كان ينبغى صياغة هذه الشخصيات فى أسلوب خاص بها ، وهو ما يتفق ورأى كامى بشأن خلق تراجيديا حديثة فضفاضة ، إلا أن هذه الصياغة مفروضة على الشخصيات التى كان ينبغى أن تقنعنا باحتمال وجودها فى المجال الإنسانى ، قبل أن تمضى فى عرض المواقف الفلسفية ، وذلك بحكم الموقف الذى وضعوا فيه ، وهذا على وجه التحديد ، هو ما يخفقون فى الوصول إليه . وثمة اعتراض شائع وإن يكن له ما يبرره ينبثق من موقف مارتا وأمها ، إذ لا يقتصر الأمر على المبالغة فى كونهما امرأتين قرويتين ، بل يتعداه إلى اشتراكهما بطريقة تدعو إلى

الدهشة فى مناقشات ملتوية مجردة تبعث على الحيرة ، وكان المقصود أن تنبعث من انفعالها وتصرفاتها ، كما أن الأمور التى يعبران عنها فى شىء من الإفاضة ليست مرتبطة ارتباطاً يبعث على الرضا بالعواطف التى يكابدانها لو أنهما كانا آدميين فعلاً . . وفوق أى شى آخر ، فليست قسوتهما هى ما يزعج الإنسان ، بل إن ذلك يرجع إلى افتقارهما افتقاراً تاماً إلى الصفات الإنسانية المعروفة سواء كانت رذائل أم فضائل . فمارتا بصفة خاصة ، تبدو مجردة من كل تجاوب إنسانى ، وخاوية كل الخواء اللهم إلا من رغبتها فى الهروب من المحال ، الأمر الذى يتناقض مع المنطق ، رغم إيمانها بأن المحال أمر لا مفر منه ، ورغم هذا فهى ترغب فى الهروب إلى بلد يسوده الرخاء والإشراق .

إن عدم اكتراث مارتا وأمها ، إلى جانب بروز جان الذى يتسم بالعناد ، والذى كان يتحتم عليه فى بعض الأحيان أن ينظم بطريقة واضحة ، كل هذا أدى إلى ثغرات درامية كثيرة فى بناء المسرحية . فهو يعنى مثلاً أن البطلة الصورية للمسرحية وهى مارتا ، شخصية تفتقر إلى الحنان ولا ينتابها شعور المذنب فى أى وقت من الأوقات ، ولا تقدم على الانتحار بدافع الندم ، ولكن لأنها فى حالة من الغضب والثورة . وفضلاً عن ذلك إذا سلمنا بأن لديها صفة التحكم فى الانفعالات ، فلا يبدو أن فى طبيعتها ما يفسر هذا التصرف الأخير ، وليس هناك أى سبب لأن تفعل ما قد فعلت . وكذلك فإن الموقف الرئيسى ، وهو قتل جان بأيدى أمه وشقيقته ، يفقد الكثير من تأثيره الدرامى ، لأنهم وفقاً لحقيقة العبث ، قد ارتكبا الجريمة فى غير مبالاة ، وكان الدافع لها على ذلك مزيجاً متقلباً من الصدفة والعادة . فعملية القتل لا تبدو فى نقطة من النقاط نتيجة للصراع المميت بين شخصيات حقيقية ، ذلك لأن التراجيديا فى مسرحية « سوء تفاهم » تدور فى حقيقة أمرها حول المألوفية واللامبالاة والخواء الإنسانى . وكان كامى قد عالج بنجاح كبير موضوع الفراغ العاطفى فى رواية « الغريب » إلا أن هذا النموذج من شخصيات العبث لا يقدر لها النجاح فوق خشبة المسرح ، فجو مسرحية « سوء تفاهم » الذى يستغرق فى حوار قاس عنيف ، يجعل منها مسرحية تقرأ فى اهتمام كبير ، ولو أنها تخفق فى التعبير عن نفسها تعبيراً كافياً لو أنها وضعت فوق خشبة المسرح .

ورغم هذا كله فإننى أرى أنه يمكن قراءة المسرحية باهتمام كبير ، لأننى كذلك لابد أن أعترف بحبى لهذه المسرحية رغم ما فيها من ثغرات ظاهرة ، إن ما تمتاز به من قسوة شديدة وعزلة إنسانية يتيح لها فيما يبدو سمواً تراجيدياً ، ولو أن هذه الصفات من ناحية أخرى هى التى أضعفت منها لدى تمثيلها فوق المسرح . ولا بد من الاعتراف ، وإن كان ذلك على مضض ، بأن انشغال كامى بالعبث ، أدى به على سبيل المثال إلى تفسير المادة الدرامية المشحونة تفسيراً جردها من القوة والتأثير . إن الموقف الفلسفى الذى ترتكز عليه المسرحية ، والذى يقتضى إخفاق الشخصيات ، فى الإفصاح وفى التفاهم ، يؤدى آخر الأمر إلى الانهيار فى وجود التعبير عن الشخصيات ، وفى وجود التفاهم بينها وبين جمهور المسرح .

ولقد سبق أن رأينا أن مسرحيتى « كاليجولا » و « سوء تفاهم » تعالجان مسألة العبث ، أما المسرحيتان التاليتان « حالة حصار » و « العادلون » فتعبران عن انشغاله بعد ذلك بفكرة التمرد . إن قوة التمرد ضد العبث ، وبالذات ضد أشكاله السياسية والاجتماعية هى الموضوع الرئيسى فى مسرحية « حالة حصار » فالمسرحية تتناول عجز الديكتاتورية السياسية والجنون البيروقراطى فى نهاية الأمر ، وذلك أمام موقف الثورة الإنسانية الباسلة . وترد فعالية التمرد وقوة تأثيره مرات عديدة ، حتى أن سكرتير الديكتاتور يعترف بما لها من قوة حين يقول :

« على قدر ما تستوعب ذاكرتى ، أرى أنه يكفى أن يقهر الإنسان إحساسه بالخوف ويتمرد حتى تتصدع أجهزة الحكم ، ولست أدعى أنها تتوقف عن العمل ، فليس الأمر هكذا ، لكنها تتصدع على أية حال ، وأحياناً ما تنتهى بالتفسخ الكامل » .

ومن باب التعليق بصفة عامة على مسرحية « حالة حصار » نقول إنه بينما تذكرنا مسرحية « سوء تفاهم » برواية « الغريب » ، فإن هذه المسرحية الثالثة تذكرنا ببعض جوانب فى رواية « الطاعون » وفى كتاب « الإنسان المتمرد » ، فهى تستخدم نفس الرمز المحورى الذى فى رواية « الطاعون » وهو الوباء الذى يفتك بسكان المدينة ، بينما ينطوى ضحاياه على بعض سمات الحياة السياسية التى ينتقدها انتقاداً شديداً فى « الإنسان المتمرد » .

ونستطيع أن نتكلم عن الحدث فى المسرحية بشيء من الايجاز ، فالطاعون مجسداً فى طاغية آدمى شرس ، يأتى إلى المدينة كانديز فى أسبانيا ، ترافقه سكرتيرة تحتفظ بقائمة عن أسماء سكان المدينة ، وكان فى مقدورها أن تصيب الأهالى بالوباء ، أو أن تحذف أسماءهم بجرة قلم ، ولكن الطاعون يقيم حكماً إرهابياً يدعمه بسلسلة من التدابير الإدارية التى تمثل البيروقراطية فى أسوأ صورها ، والتى يتولى تنفيذها شخص عدمى يدمن الخمر ويدعى نادا Nada . وفى المسرحية كورس من المواطنين العاديين يعبرون عن الاضطراب والغضب والخوف فى أجزاء مختلفة من المسرحية ، وثمة شاب يدعى دييجو يحب فيكتوريا ابنة أحد القضاة ، ويظهر شيئاً فشيئاً فى صورة البطل ، وفى آخر الأمر يتقبل الموت وينبذ الحياة مع فيكتوريا ، إلا أنه بفضل تصرفه الممزوج بالشجاعة والتضحية ينقذ مدينة كانديز من الطاعون / الطاغية . ومن الواضح أن مسرحية « حالة حصار » هى أكثر مسرحيات كامى طموحاً وتطلعاً إلى آفاق كبيرة ، فقد خلق كامى أسطورة جديدة ، ووضع فيها جوهر تحليله ونقده للمجتمع المعاصر ، كما استخدم الأسطورة نفسها لإعطاء فكرة عامة عما يقترحه من حل للمشكلات التى أثارها ، وذلك فى لغة أدبية . والمسرحية فى الواقع ، تعد تعبيراً فنياً عن بعض مواقفه الرئيسية . ونستطيع تبين العناية الفائقة التى أولاها كامى للمسرحية من اشتراكه فى العمل مع « بارو » قبل إتمام المسرحية ، ويؤكد هذا الاهتمام من ناحية أخرى ، قوله إنه كتب بعض أجزاء المسرحية خمس مرات وست مرات أثناء عمليات الإعداد .

وتعد مسرحية « حالة حصار » من ناحية أخرى مغامرة تمتاز بالطموح ، فهى تحاول استخدام مختلف إمكانيات المسرح ، وهى لا تقتصر على مجرد أساليب درامية كثيرة مثل الغنائية ، والسخرية ، وعنصر التراجيديا ، والتصوير الساخر . وتشير عمليات التوجيه والإخراج المسرحى إلى استخدام التمثيل الصامت ، وبعض الحركات المعقدة من جانب الكورس ، هذا فضلاً عن الاستخدام الحاذق للمؤثرات الضوئية . وقد حدث هذا كله فى إخراج بارو للمسرحية ، وذلك باستخدامه خلفية من الموسيقى الصاخبة بقيادة هونجر ، كما قام بالوتس بأعمال الديكور الرائع ، وهو الفنان السيريالى القديم ، والصديق العليم بأعمال الديكور ، ونتيجة لهذا كله أصبحت النواحى السمعية والبصرية فى الإخراج ، من أهم سمات

المسرحية . وعندما مثلت المسرحية للمرة الأولى فى « مارينى » فى أكتوبر عام ١٩٤٨ قام بالتمثيل مجموعة كبيرة من نجوم المسرح ، وكانت هذه المجموعة تشتمل على « بارو » نفسه فى دور « دييجو » وماريا كاساريه فى دور فيكتوريا ، وبيتر برتن فى دور الطاعون / الطاغية ، ومادلين رينو فى دور سكرتيرة الطاعون ، وبيير براسيه فى دور نادا . بل إن أعضاء بارزين فى مسرح مارينى مثل سيمون فالير وجان ديزاى قبلا القيام بدور فى الكورس ، وتلك آخر ميزة من ميزات المسرحية ، وقد ارتاح لها كل من بارو وكامى بصفة خاصة ، واعتبرها الأول دليلاً على قوة فرقته وشدة تماسكها ، بينما نظر كامى إلى المسألة على أنها مدخل جديد لتجربة المسرح الجماعى الذى حاول إقامته فى الجزائر منذ اثنى عشر عاماً قبل ذلك فى مسرحية « ثورة الأوستریاس » .

وكما هو الحال فى مسرحية « سوء تفاهم » نجد أن موضوع « حالة حصار » يتسم بالأهمية والطرافة ، وما نراه سبباً فى كتابته للمسرحية ، يفصح عن قدر كبير من الخيال والروح ، وعلى الرغم من كل هذه المزايا ، وبالرغم من مساعدة كل من بالتوس وهونجر ، فقد كان فشل هذه المسرحية أكبر من فشل مسرحية « سوء تفاهم » ، ولهذا السبب لابد من القول ، إن الاهتمام النقدى بمسرحية « حالة حصار » أخذ يتجه أساساً إلى محاولة دراسة أسباب فشلها وفهمها بوضوح . وقد كانت أغلب الانتقادات التى وجهت للمسرحية بعد العرضين الأول والثانى تلقى اللوم على بارو ، وكان الرأى السائد أن بارو لسوء الحظ قد أثر على كامى (أقنعه بقبول مبدأ المسرح الجماعى) بما فيه من مزج أبعد ما يكون عن الصواب بين الأساليب المسرحية وتركيزها على التمثيل الصامت ، والغناء الكورالى وتركيزه غير الملائم على الديكورات ، واستخدام الموسيقى من حين لآخر . ولقد كتب جان مودوى Jean MauduiT فى « الشهادة المسيحية » Temoignage chretien فى ٥ نوفمبر عام ١٩٤٨ يقول : « إن بارو قد ابتلع كامى » ولم يحاول كامى أن يقلل من فضل بارو عليه ، بل هو يقر بذلك عن رضا فى مقدمته للطبعة المنشورة من المسرحية . ومن الواضح أيضاً ، أنه يقبل فى روح من الاعتدال الأخلاقى ، المسئولية الكاملة لكل ما فى المسرحية من أخطاء ونقاط ضعف . وقد نتصور أن اهتمامه الصريح بالجوانب التكنيكية فى الإخراج ، جعله يشارك بارو عمله ، لا عن

مجرد الرغبة ، ولكن بدافع من الحماس . وفى اعتقادى أنه من الخطأ إرجاع فشل المسرحية إلى المخرج ، فالأسباب الرئيسية التى يرجع إليها هذا الفشل يكمن فى المسرحية ذاتها ، وليس فى طريقة العرض . وحتى لو كان البناء غير المحكم ، والإيقاع غير المنتظم من النتائج التى تطلبها عمل بارو ، فمن الحقيق أن أكبر العثرات وأهمها تكمن فى المسرحية ذاتها من حيث هى مسرحية ، ولا بد من إرجاع هذه الأسباب إلى كامى نفسه .

لقد صورت مسرحية « سوء تفاهم » العبث باعتباره جزءاً أساسياً فى الوجود كله ، وكان الموضوع الرئيسى للمسرحية موضوعاً ميتافيزيقياً ، كما استلزم قدراً من النمطية سواء فى رسم الشخصيات أو فى أسلوب حديثهم . أما فى مسرحية « حالة حصار » فإن كامى يتجه إلى الجانب المادى للعبث ، كما يتمثل فى العمل السياسى والاجتماعى ، ويصور المحال باعتباره مصدراً لنوع خاص من حماقة الإنسان ، حتى لقد أصبح التعبير عن العبث أو تصويره بلغة السياسة والاجتماع موضعاً لهجمات كامى التى اتصفت بالسخرية . وعلى الرغم من أن مفهوم العبث فى هذه المسرحية أقل تجريداً ، إلا أن طريقة الأسلوب لا تزال على ماهى عليه ، إن لم تزد فى مسرحية « سوء تفاهم » وهنا يبدو قدر من التناقض وعدم التوافق ، صحيح أن هناك عدداً كبيراً من القصص الرمزية الناضجة فى السياسة والاجتماع ، إلا أنها جميعاً كانت تتسم بالموقف الانتقادى وذلك فى العصر الحديث .

وأهم ظاهرة درامية فى المسرحية هى ظهور دييجو فى صورة البطل وقهره الطاغون ، ويعرض كامى على جمهور المسرح حلاً للمشكلات التى أثارها ، والشرور التى عرضها عليهم من خلال تقديمه لدييجو ؛ إلا أن دييجو أكثر من مجرد رمز فى هذه المسرحية النمطية الاتجاه ، وقد يشير إلى الحل بلغة التمرد وعدم الإذعان ، لكن هذا الحل ، بل الجانب الإيجابى كله فى المسرحية ، يفقد الكثير من قوته نتيجة للتعبير عنه بهذه الصورة المجردة . وسبق أن رأينا فى حالة « الإنسان المتمرد » أن مفهوم التمرد له جوانبه التى لا تبعث على الإقناع حتى لدى مناقشته بلغة عملية مباشرة ، أما فى مسرحية « حالة حصار » فقد انتهى به الأمر إلى الحشو التجريدى فى الكلام ، الأمر الذى يهاجمه كامى فى مواضع أخرى . ومثل العبارات التالية لا يقتصر على عدم إثارة أى نوع من الإحساس ، بل يثير الغيظ والحنق ، يقول

دييجو : « أوه ، أيها التمرد المقدس ، يا مجد الشعب ورفضه الحى المتمدد ، امنح هؤلاء المواطنين الذين كممت أفواههم ، قوة صراخك » .

وقد أدى هذا التناقض بين الموضوع العملى للمسرحية وبين معالجتها بطريقة مجردة ، إلى نتيجة غير موفقة . وهكذا أصبحت مسرحية « حالة حصار » نتاجاً مختلط الأصول توحى أحياناً بأنها مسرحية اجتماعية معاصرة ، وتوحى أحياناً أخرى بأنها تدور حول أخلاقيات العصور الوسطى ، وتمتزج السمتان فى المشهد الواحد ، أما تأثير ذلك على الشخصيات فتأثير غير محدود . وعلى الرغم من أن كلا منهم له اسمه الخاص ، واشتراكه فى المواقف المألوفة من الاضطهاد والعنف ، إلا أنهم لا يزالون مجرد رموز لأفكار مجردة من قبيل « العدمية » و« المشروعية » و« العبث » و« التمرد » و« الحب الرومانسى » ... الخ ، وهو ما نلاحظه بصفة خاصة فى المشاهد الغرامية بين دييجو وفيكتوريا ، بل إن فيكتوريا تفتقر حتى إلى الدفء والتأثير الإنسانى الموجودين عند ماريا فى مسرحية « سوء تفاهم » ويتصف الحوار التالى بين العاشقين بالمألوفية وعدم الإقناع :

دييجو : لقد حرموا الحب ! أوه ، سأفتقدك بكل خلجة فى كيانى .

فيكتوريا : لا ! أتوسل إليك .. أعرف ماذا يريدون ، إنهم يفعلون كل شىء لكى يجعلوا الحب شيئاً مستحيلاً ، لكننى سأكون أقوى منهم جميعاً ..

دييجو : أما أنا فلست أقوى منهم ، وتلك هزيمة لا أحب أن تشاركينى فيها .

فيكتوريا : أنا قوية الإرادة ! ولا أعترف إلا بحبى لك ، ولا يخيفنى شىء بعد الآن ، وإذا سقطت السماء من فوق ، فسأصيح بأعلى صوتى معبرة عن سعادتى قبل أن تسمعنى وأنا ممسكة براحة يديك !

دييجو : ولكن السماء التى تهيمن علينا تنطوى على الألم !

فيكتوريا : يكفى ما أحمله من أثقال حبى ! لن أزيد نفسى أثقالاً على أثقال بتحمل عبء الحياة ! هذا عبء الرجال ، وهو أحد الأعباء التافهة العقيمة الصغيرة ، التى تقومون بأدائها معشر الرجال ، لكى يتسنى

لكم التهرب من الصراع القاسى الوحيد .. قسوة حقيقية .. تتهربون من النصر الأوحد .. الذى يحق لكم أن تفخروا به !

دييجو : كم أنت جميلة ، وكم كنت أود أن أحبك لو لم أكن أخافك !

فيكتوريا : وكم يبدو خوفك هذا تافهاً ، إذا كنت ترغب حقيقة فى حبى !

دييجو : بل أحبك ، إلا أننى لا أدرى من منا على حق !

ومثل هذه المحاورات لا تنتمى لا إلى الأسلوب الطبيعى ولا إلى الأسلوب الشعرى ، فما تنطوى عليه من جمود وتنميق ظاهر ، يذكرنا بأسوأ ما ورد من حوار فى مسرحيات هوجو ، فها نحن نرى فيكتوريا ودييجو يتحدثان بصورة متوزاية ، وتخفق أحاديثها فى الالتقاء ، كما أنها تفتقر إلى الإقناع وإلى الصفة الشعرية .

وثمة شخصية من أقوى الشخصيات الأساسية فى المسرحية وهو نادا ، فهو لا يؤمن بأى شىء على الإطلاق ، ويصور إحساساً سافراً بالفكاهة ، وهو مدرك لحقيقة العبث ، لكنه يجد المهرب من نتائج واقعيته فى تعاطى الخمر . وهو بوجه عام يتغاضى عن العبث ويقول : « إنه من الأفضل أن تتواطأ مع السماء فى جرمها ، ولا تكون ضحية من ضحاياها » ص ٢٣ .

أما موقفه العدمى فيجعله أبعد من أن يناله الطاعون أو يقضى عليه ، وهو نفس الموقف العدمى الذى يدفعه لأن يكون أداة فى يد الطاغية . ويثبت أنه عميل مثالى للدولة ، يطبق النظم والقوانين وهو أول من يعلم بمدى سخفها . وعند تمثيل مسرحية « حالة حصار » وجدت أمراً يدعو للدهشة هو أن نادا أقرب إلى تصوير الشخصية ذات السمات الإنسانية ، وأن قراءة المسرحية للمرة الثانية لا تكاد تؤكد هذا الانطباع ، غير أننى أرى أن التجربة الأولى كان مرجعها أساساً إلى موهبة براسير Brasseur الخاصة فى إضفاء الحياة على الدور الذى قام به .

وثمة سلبية أخرى تتصل بالسلبية السابقة التى تكلمت عنها ، وهى تنبثق من التنازع بين أهداف كامى التعميمية ورغبته فى خلق تأثير مباشر قدر المستطاع . وقد كتب هنرى مانان Henry Magnan فى جريدة « لوموند » بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٩٤٨ مقالاً قال فيه على لسان كامى إنه كان يريد فى « حالة حصار » أن يعبر عن

بعض الأفكار التى تعذر عليه أن يصوغها فى روايته صياغة دقيقة . ويصور كامى وهو على حق فى ذلك أن مسرحية « حالة حصار » ليست مجرد إعداد مسرحى لرواية « الطاعون » بل هى محاولة للاستفادة من الإمكانيات الخاصة التى يتيحها المسرح لتبادل الآراء تبادلاً مباشراً بين مؤلف المسرحية وجمهور المسرح . ونتيجة لهذا ظل المرض فى رواية « الطاعون » وباء يظهر بصورة غير مباشرة فى تأثيره على الناس ، بينما يصبح فى مسرحية « حالة حصار » أحد الشخصيات الممثلة للطاعون ، ويصبح له منظر شبيه بمنظر هيملر Himmler والحقيقة أننا نرى بيير برتن فى العرض الذى قدم على مسرح المارينى مرتدياً الزى الرمادى المعروف ، واضعاً على عينيه نظارة بلا شنابر ، كما نجد السكرتيرة مرتدية فستاناً رمادياً يعيد إلى الأذهان ما كان يسمى « بالجرذان الرمادية » وذلك فى أثناء فترة الاحتلال الألمانى . وعندما نضيف إلى هذا كله الخلفية الأسبانية للمسرحية ، وتصويرها الدقيق لمظاهر الستالينية ، ستتحقق من أن تصوير الطاعون على هذا النحو الخاص ، يصبح مضطرباً ومتقطعاً ، وأن الهدف الصريح لدى كامى الذى ضمنه رده على نقد جبرييل مارسيل كان كتابة مسرحية تستهدف مهاجمة الاستبداد بوجه عام . وهذا بلا شك ، يفسر الإشارات المختلفة إلى السياسة ، وهو ما أراه غير مرفق وضارا بالمسرحية .

ولم يكن الطريق الصحيح لتحقيق صدق ما يقوله هو حشو المسرحية بالإشارات الملتوية إلى هتلر ، وفرانكو ، وستالين ، ولكن فى استعماله صورة عامة من النقد تتناسب مع الهدف العام لهذا النقد . ويشتمل الإطار المجرد للمسرحية على قدر كبير من التفصيل المغالى فيه فى غير حماس ، فبدلاً من إثارة موضوع معاصر عن حالة الأسطورة الحديثة ، نجد كامى يضعف من القوة الأسطورية لمسرحية « حالة حصار » بأن يجعل منها خليطاً مفككاً من التلميحات العصرية . وهذه الإشارات كما يتناولها كامى ، تعد ضعفاً جديداً فى المسرحية . فهى دائماً ما تعطى تعبيراً واضحاً ومألوفاً ، لما يظل فى جوهره موقفاً إنسانياً رائعاً ، فالحوار بين حاكم كاديز وبين الطاعون ، عندما يتنازل الأول عن سلطته وقوته للأخير ، يعد دليلاً على ذلك ، وهو باعتباره تصويراً سافراً لحادثة سياسية ، وصل فى وضوحه إلى درجة الصبيانية . ويصدق نفس الشىء فى رأيى ، على محاولة « نادا » تفسير حذف أصوات المعارضة ، أما الموضوع الرئيسى الآخر ، وهو البيروقراطية ، فأحياناً ما

يعالج بنفس الصورة . وثمة نوع من المألوفية فى بعض الوسائل التى يستعملها مثل الثلاثة عشر نسخة من شهادة ميلاد الصياد ، يحتفظ بواحدة لنفسه ، والباقى لتسهيل العمليات الإدارية ، بل إن نوع السخرية التالى ، شىء مألوف فى الأغانى المعادية للحكومة فى ملاهى Chansonniers الغناء فى باريس .

نادا : الأمر فى منتهى السهولة ! اللائحة ١٠٨ ، مذكرة بشأن إعادة تنظيم المرتبات الأساسية والأجور الإضافية بحيث تنطوى على إلغاء المرتب الأصلى ، وإطلاق الدرجات الصغيرة إطلاقاً غير مشروط ، يمكنها من الحصول على الحد الأقصى للأجر ، الأمر الذى لم يتخذ بشأنه قرار بعد . وهذه الدرجات بعد خصم الزيادات الممنوحة بشكل صارخ فى لائحة ١٠٧ ، سيستمر حسابها بخلاف الشروط المعروفة باسم بنود إعادة التصنيف ، وفقاً للأجر الرئيسى السابق إلغاؤه .

وليس من العدل أن نختتم كلامنا دونما إحساس بكلمة مدح تقال فى مسرحية « حالة حصار » فأفضل جانب فى المسرحية ، بخلاف موضوعها الرئيسى ، هو دور الكورس ، فأحاديث الكورس لها انفعالات غنائية ، وهى دائماً ما تنجح فى تصوير دور المواطن العادى فى كاديز ، باعتباره الضحية التى تعانى من حلول الكارثة . كما أن بعض الوسائل الدرامية التى استخدمها كامى تستحق الإعجاب ، ورغم ظهور المسرحية على المسرح مضطربة إلى حد الفوضى ، فإن الاستخدام الدائم لصوت صفارة الإنذار كان له تأثيره ، كما أن التوتر الدرامى كان يتمخض عنه إغلاق أبواب المدينة الستة إغلاقاً تدريجياً .. الواحد تلو الآخر . وعلى الرغم من هذه التفصيلات ، والسخرية التى تتصف بالذكاء وتشع بالحيوية ، وبالرغم من هذا كله ، فإن مسرحية « حالة حصار » تفشل فى نهاية المطاف ، وقد وصف كامى المسرحية لأحد النقاد (كلود اوتى Claude Outie فى صحيفة لورور L;Aurore) بأنها كانت محاولة لمحاراة المسرح فى عصر الملكة اليزابيث ، إلا أن نتيجة هذا الطموح ، كانت مجموعة من الأساليب والعصور المسرحية تتراوح بين المسرحية الأخلاقية ، والنكتة التى تقال فى ثنايا الأغانى ، كما ترك المسرحية بلا ترابط فى الشكل والمضمون .

ويظهر كامى عند هذا الحد ككاتب مسرحى على أنه يسير سيراً منتظماً فى طريق الاضمحلال ، وهذا الطريق يبدأ من النجاح الذى صادفته مسرحية « كاليجولا » ثم الفشل النسبى لمسرحية « سوء تفاهم » الى أن يصل الى الفشل الأكبر حين يرفض النقاد والجمهور مسرحية « حالة حصار » . اما فى حكمنا على مقدرة كامى الرئيسية ككاتب مسرحى ، فلا يجوز أن نترك العثرات ، فالثغرات فى مسرحيتيه التاليتين هى التى حجبت الموهبة الدرامية الأصيلة التى أظهرها فى مسرحية « كاليجولا » . صحيح أنه لا ينبغى التغاضى عن مثل هذه الثغرات بهذه البساطة ، ولكن الصحيح أيضاأن هذه الثغرات جاءت نتيجة لأسباب متعددة ، وفى تقديرى أن مسرحيات كامى لم تفشل إلا لاتصاف هدفها الدرامى بالأصالة والطموح ، اما عثراته فمرجعها إلى عدم تحكمه الكافى فى مواهبه الدرامية أكثر من افتقاره إلى أية مقدرة باعتباره كاتباً مسرحياً . وحين تتعثر مسرحياته ، ينبغى أن ننظر اليها فى السياق الذى كان كامى يريد أن يقدمها فيه ، كما أن مفهومه لهدف الدراما ومجالها ينير لنا السبيل فى هذا الموضوع . فهو يصف الدراما بأنها أكثر الأشكال الأدبية صعوبة ، لأنها تعمل على التعبير بصورة أصيلة عن أفكار سامية لقبلها الجمهور ، حيث يجلس الأغبياء الى جانب الأذكياء ، وحتى يتسنى نجاح مثل هذه المسرحية ، فإن الأمر يقتضى قدراً كبيراً من المهارة . وإذا حكمنا على مسرحيتى « سوء تفاهم » و « حالة حصار » بهذا المقياس ، لكانت النتيجة أنهما مسرحيتان فاشلتان ، الا أن النقد المعارض لمسرحية « سوء تفاهم » لا يقترب من محاولتها التى اتصفت بالمغامرة فوق خشبة المسرح . كما أن « حالة حصار » لا تزال المسرحية التى تذكرنا بما يستحق أن يقال ، وبأن المسرح يمكن أن يكون وسيلة مثلى للتعبير عن الكثير من آراء كامى .

إذن ، فليس مما يبعث على الدهشة فى مثل هذه الظروف أن تستتبع أقل مسرحيات كامى نجاحاً وهى مسرحية « حالة حصار » مسرحية أخرى ، تعد أفضل ما أنتج كامى من اعمال درامية على الإطلاق ، وهى مسرحية « العادلون » . ففى هذه المسرحية بالذات ، كان الموضوع ملائماً كل الملاءمة لموقف كامى العام من الحياة ، ولآرائه عن طبيعة المسرح وأهدافه . والواقع أن الأمر لم يقتصر على وجود علاقة متسقة بين أفكار كامى وبين موهبته المسرحية ، بل ساعدت على امتزاج هذين العنصرين وتفاعلها بحيث ينتجان تجربة مسرحية قومية . كما أن الجمهور لم يقتصر فى

رأيه على أن مسرحية « العادلون » أجمل ماكتب كامى ، بل عدوها أقوى المسرحيات تأثيراً ، من بين ما وصل إلى خشبة المسرح الفرنسى فيما بعد الحرب .

وقد تم تمثيل مسرحية « العادلون » لأول مرة فى مسرح هيبرتو بباريس فى ديسمبر عام ١٩٤٩ ، وأخرج المسرحية بول اوتلى ، وقام بأعمال الديكور الرسام الشاب ج دو روزانى G.de Rosany أما الدوران الرئيسيان لكل من كالييف ودورا دوليبوف ، فقد قام بأدائهما سيرجى ريجيانى وماريا كاساريه . وتقع أحداث المسرحية فى موسكو فى عام ١٩٠٥ ، أما الحدث الرئيسى فهو اغتيال الدوق الأكبر سيرجى ، وهو خال القيصر ، على يد طالب يدعى ايفان كالييف . وكان ايفان ينتمى إلى جماعة من الإرهابيين المثاليين يتزعمهم بوريس سافينكوف Boris Savinkov كما تضم من بين أعضائها البارزين فوانوروفسكى Voinarovski وساسونوف Sasonov ودورا بريليانت Dora Brilliant وهؤلاء فى الحقيقة هم « القتلة الرحماء » الذين تكلم عنهم كامى بإعجاب فى كتابه « الإنسان المتمرد » . وكما هو متوقع ، نجد أن شخصيات عديدة فى المسرحية قد رسمت على غرار شخصيات تاريخية واقعية ، فدور دورا دوليبوف تمثله دورا بريليانت ، وبوريس أنيكوف يمثل بوريس سافينكوف ، والكسس فوانوف يمثل فوانوروفسكى . وقد أعطى كامى لكالييف اعتباراً خاصاً فأبقى على اسمه كما هو فى الواقع . ومن الواضح كذلك أن كامى استرشد فى كتابته بما كتبه أفراد الجماعة أنفسهم ، بما فى ذلك مذكرات سافينكوف كما استعان فى هذه المسرحية بمصادر تاريخية أخرى . بل هو فى الواقع يدى الصدق التاريخى للمسرحية كلها ، وذلك فى مقال قصير نشرته صحيفة « كومبا » فى ١٢ ديسمبر عام ١٩٤٩ جاء فيه :

« مهما ظهر فى المسرحية من مواقف تتصف بالغرابة ، فهى مع هذا صادقة من الناحية التاريخية ، لقد عاش جميع شخصيات المسرحية فى الواقع ، وكانوا يتصرفون بالطريقة التى أصفها ، إننى لم أتعد محاولة إسباغ صفة الاحتمالية لما كان صادقاً بالفعل » .

ويرفع الستار أثر عودة ستيفان فيدورف لتوه من السجن ، ودخوله فى مناقشة مع انينكوف ودورا وكالييف حول مشروع اغتيال الدوق الأكبر. وينشب خلاف جوهرى بين موقف ستيفان وموقف كالييف ، فالتجربة المريرة التى عاشها

ستيفان فى السجن جعلته يشعر بحقد عميق تجاه الطبقة الأرستقراطية الحاكمة فى روسيا ، ولا يتورع عن القضاء عليهم بأية وسيلة ، فهو لا يثق ، إن لم يكن يزدرى مثالية كالييف الكامنة وراء قبوله القيام بدور الإرهابى . ولكننا هنا فى الواقع أمام صراع بين المثل وبين الفعالية التى تجرى فى تاريخ الحركة الثورية كلها كما وصفها كامى فى كتابه «الإنسان المتمرد» ، ويؤيد كالييف فى موقفه كل من دورا وأينكوف ، وذلك فى إصراره على أن يحافظ على مثله العليا نقية ، وأن يحول دون ترديها ، إلى ما وصل إليه موقف ستيبان . فهؤلاء المثاليون الإرهابيون يعتقدون أن حركتهم بمثابة نظام من أنظمة الفروسية ، مما يؤدى إلى انشغال كالييف بفكرة الانتحار ، وهو الأمر الذى لا يفهمه ستيبان . فكل من كالييف ومن بعده دورا يعتقد أن موته هو الطريق الوحيد لإنقاذ الآخرين من الموت فى سبيل خدمة مثله الأعلى . إنه ينتمى إلى جماعة من الثوريين الذين ينظرون إلى ما يقومون به على أنه نوع من الاستشهاد أو الحرب المقدسة . ويسدل ستار الفصل الأول على محاورة بين دورا وكالييف تظهر بعض الشكوك حول قدرة كالييف على القيام باغتيال الدوق الأكبر ، ومع هذا ، فإن كالييف يبدو واثقاً من نفسه ، مرتاحاً للأنباء التى تفيد بزيارة الدوق للمسرح فى اليوم التالى ، وهذا يعنى أن ميعاد الاغتيال ومكانه قد تم تحديدهما فعلاً فى نهاية الأمر .

ويتضح من هذا أن الفصل الأول لم يكن يتضمن حدثاً ذا مغزى بغيض ، وعلى الرغم من ذلك فهو ينطوى على جو من التوتر الدرامى الصحيح . ويتكون هذا التوتر بثلاثة طرق : أولاً ، نجد دراما الحدث المقبل أو وشيك الوقوع ، ويسيطر على الحوار أحساس باقتراب موعد محاولة إلقاء القنبلة على عربة الدوق الأكبر ، هذه الحادثة الوشيكة الوقوع ، والتى هى آخر ما وصلت إليه خطتهم فى الأسابيع السابقة ، لها تأثيرها المحتوم على أعصاب الشخصيات الرئيسية ، وينقل كامى بمهارة قلقهم واضطرابهم إلى الجمهور . ثانياً ، يسيطر على الفصل الثانى جو من الخطر ، حيث أن احتمال اكتشاف أمرهم لا يزال قائماً . ومن هذه الزاوية ، نرى أن المقابلة التى نشهدها تقع وسط مجموعة من الظروف يطغى عليها قلق غريب . ثالثاً ، هناك بعض الحقائق التى تظهر من الحوار بين ستيبان ودورا ، تلقى ظلالاً من الشك حول مقدرة كالييف على القيام بهذه المهمة . كما أن الشك فى كيفية تبرئته لنفسه يشكل

عاملاً آخر فى زيادة التوتر ، ولو أن ثقته بنفسه لا تبعث الاطمئنان فى نفوسنا بصورة كاملة ، خاصة أنه يعتمد على الألفاظ فى خداعه لنفسه . وهكذا نرى عندما تشير دورا إلى الدوق الأكبر ، على أنه لا يزال من بنى الإنسان ، وأن عينيها قد تلتقيان ، وأنه عندئذ قد يعجز عن إلقاء القنبلة ، يجيب كالييف بقوله : « أنا لا أقتل الدوق ، ولكننى أقضى على حكومة مستبدة » .

ويذكر الإنسان عرضاً فى هذا المجال قتل جوريه Jaures على يد فيلين Villain ، حيث اعترف فيلين أنه فى اليوم السابق على قيامه بعملية الاغتيال فى شارع « كرواسان » كان جوريه يمر على قيد ياردتين منه ، إلا أنه عجز عن إطلاق النار عليه . إن عملية اغتيال جوريه سبقتها فى الواقع محاولة لم تنجح ، ويرجع ذلك كما يقول فيلين إلى التقاء نظراتهما ، فلقد رأى فيلين فى عينى جوريه سمواً وطيبة ، حتى أنه شعر باستحالة اغتياله فى هذه اللحظه . ويحدث موقف مماثل لهذا الموقف أو للموقف الذى تخيلته دورا خارج المسرح ، أثناء الجزء الأول من الفصل الثانى . ويخفق كالييف فى إلقاء القنبلة عندما يجد أن الدوق قد اصطحب معه طفلين ابن وابنة أخته ، وكانت الدوقة الكبيرة ترافقهما فى العربة ، رغم أن كالييف لم يرها فى تلك اللحظه ، ويقول فى وصف الحادثة : « لقد حدث كل شئ .. بسرعة خاطفة ، هذان الوجهان الصغيران اللذان يبدو عليهما ملامح الجد ، وهذا الثقل المضطرب فى يدى .. على أن ألقى به عليهما .. هكذا .. أوه ، لا ! لا أستطيع أن أفعل هذا » .

ويتمخض عن هذه الحادثة حتمياً ، الصراع بين كالييف وستيبان الذى دار حوله الفصل السابق ، وهذه حالة ملموسة من شأنها أن تزيد من حدة خلافهما . وقد أجاب ستيبان رداً على سؤال لدورا بأنه لا يتورع عن قتل أحد الأطفال إذا طلبت منه المنظمة الثورية ذلك ، اما كالييف فيؤمن أن مثل هذا الموقف يتعارض مع الشرف ، ويضيف فى انفعال ، أنه سينفصل عن المنظمة يوم تنفصل الثورة عن الإحساس بالشرف . وبخلاف ذلك ، ينظر ستيبان إلى الشرف على أنه شئ كمالى لا يتوافر الا عند أولئك الذين يركبون عربات ملكية ، فهو لن يتورع عن القيام بأى عمل يعتقد أن من شأنه المساعدة على تحقيق الهدف الأبعد ، وهو إنتشار العدل .

اما كالييف فيرفض مثل هذا الموقف لأنه يضع مبادىء الأخلاق فى مركز ثانوى بالنسبة للفعالية المزعومة ، كما أن هذا الموقف لا يتردد فى زيادة مقدار الظلم فى اللحظة التى يعيش فيها ، والمكان الذى يوجد عليه باسم عدالة غير مؤكدة تسود المستقبل .

وهكذا يستتبع الدراما الاستهلالية فى الفصل الثانى ، وهى دراما إخفاق كالييف فى القيام بعملية الاغتيال ، صراع أخلاقى عنيف بين ستيبان وبين أعضاء الجماعة الآخرين ، ويتجسد هذا الصراع فى محاورة رائعة تمتاز بالحركة والحيوية ، وذلك لأنه يتيح لكامى بصفة خاصة أن يتناول بانفعال موضوعاً يحس نحوه إحساساً عميقاً .

ونعود فى الفصل الثالث ، وذلك بعد مضى يومين ، إلى الترقب الذى يسوده التوتر ، والذى يسبق المحاولة الثانية لاغتيال الدوق الأكبر . وبعد إخفاق كالييف فى المرة الأولى ، والجدال الذى تلا ذلك ، نجد أمامنا برهاناً جديداً من زاوية جديدة ، عن طهر هؤلاء الإرهابيين المثاليين ونبلهم ، ويتضح هذا ، عندما يفقد فوانوف Voinov أعصابه ، ولو أن ذلك لم يقلل من حماسته الثورية ولا من ولائه ، بل الواقع أنه هو الذى وصف المنظمة بأنها نظام فروسى ، إلا أنه يضيف على ذلك قائلاً : « أنا لم أخلق لأكون إرهابياً » ص ٩١ كما يقول كالييف فيما بعد للدوقة الكبيرة « لم اخلق لأكون قاتلاً » ص ١٤٧ ، أما أينكوف زعيم المنظمة فيتقبل موقف فوانوف فى تفهم كبير . ويذكرنا هذا أيضاً بأنه إنما انضم إلى الحركة الثورية بدافع من الإحساس الأخلاقى بالواجب شأنه شأن كالييف ودورا ، هذا الإحساس الذى لا يمكن أن يستبعد استبعاداً كاملاً حنينه إلى عالم سعيد خال من الهم الذى كان يعيش فيه قبل تكريس حياته للحركة الإرهابية . وتزداد الصفات الإنسانية الكامنة خلف مختلف الأدوار التى تؤديها شخصيات المسرحية ، تزداد وضوحاً بتطور الفصل ، كما أن الصراع الذى كابده كل من دورا وكالييف بين حبهما وبين ما يتحملان من تبعات ثورية ، يتجسد فى محاورة مؤثرة تبعث فى هذه الشخصيات قدراً آخر من الحياة . والواقع أن هذا الفصل يهمنا بالدرجة الأولى فى زيادة معرفتنا بالشخصيات باعتبارها شخصيات آدمية ، وذلك قبل تكريس حياتهم لعمليات الاغتيال ، فعملية الاغتيال نفسها ، أعنى قتل الدوق الأكبر ، تتم خارج خشبة

المسرح فى اللحظات الاخيرة من الفصل . وهنا يقوم كالييف بالمهمة الموكلة اليه ، وهكذا تجدد الحادثة التوتر الدرامى للفصل ، ويزيد من هذا التوتر ان مغزى الفصل وطرافته تصاعفه النظرة النافذة التى أتيحت لنا قبل ذلك بقليل فى أذهان الإرهابيين كجماعة واحدة ، وفى ذهن كالييف بصورة خاصة .

ويظهر نجاح عملية الاغتيال فى نهاية الفصل الثالث، على أنها الذروة الدرامية الواضحة للمسرحية بأسرها ، وأن وضع الحادثة عند هذا الحد بالذات ، ثم اطالة المسرحية بعد ذلك يعنى أن كامى يعرض نفسه لمشكلة جذب انتباه الجمهور لفصلين تاليين . وينجح كامى نجاحا مدهشا فى تحقيق ذلك عن طريق ثلاثة مواقف درامية يتطور فيها الموقف وراء الآخر . حيث زنزانة كالييف ، وحيث السجين الآخر الذى يدعى فوكا Foka والذى يجىء به السجان لتنظيف الزنزانة . وتوضح المحاورة التالية بين كالييف وفوكا أحد المتنمين إلى الطبقة الكادحة ، الهوة الكبيرة المزعجة بين المفاهيم المثالية لدى الإرهابيين ومفاهيم العامة الذين يعملون من أجلهم . وكانت دورا قد ذكرت فى الفصل السابق احتمال وجود هذه الهوة ، فهى ليست فكرة جديدة فى حد ذاتها ، وإن كانت مع هذا ذات تأثير خاص فى سياق المسرحية . ويرتفع المشهد إلى مستوى درامى رفيع عندما يكشف فوكا عن أنه جلاد السجن ، وفور اعتراف فوكا يدخل سكوراتوف Skuratov قائد الشرطة ، وينتج عن ذلك موقف درامى آخر ، حين يحاول سكوراتوف فى كثير من الصراحة والدهاء ، محاولة فاشلة الغرض منها استدراج كالييف إلى الكشف عن أمر رفاقه ، فهو يلعب فى وضوح على شكوك كالييف ، بل من المحتمل أن يعيد إلى ذهنه نقاشه مع ستيبان حين يقول : « يبدأ الإنسان فى السعى إلى تحقيق العدالة ، فينتهى به الأمر إلى تكوين منظمة بوليسية » وترتفع المسرحية إلى ذروة من الانفعال حين يدخل عليه الزائر الثالث وهى الدوقة الكبيرة ، فقد جاء سكوراتوف باقتراح لإصدار عفو سياسى ، وفى هذه اللحظة تصل الدوقة ومعها غفران مسيحى كهبة خاصة منها ، إلا أن كالييف يرفض مساعدتها كما يرفض دعواتها . وهكذا يواجه كالييف ثلاث مغريات .. إغراء اليأس ، الإغراء بكشف أمر رفاقه ، إغراء التخلى عن مثله العليا . وهو ينجح فى مقاومة الإغراء فى صوره الثلاث ، إلا أنه يستسلم لإغراء آخر أثناء العملية ذاتها ، ويتضح هذا فى رأيى ، من رغبته اليائسة فى تحقيق

نوع من الاستشهاد . وحتى يبرر أمام نفسه اغتياله للدوق الأكبر يصر على التضحية بحياته ، والإغراء فى هذه الحالة يعد نوعاً من « الانتحار السامى » ، وهى الرغبة فى رد اعتباره لنفسه بالقضاء عليها ، وهو لا يقاوم هذا الإغراء ولا يرغب فى مقاومته .

وهكذا لا يعد الفصل الرابع هبوطاً بعد الذروة التى وصلت إليها الأحداث بعملية الاغتيال ، بل على العكس ، ينطوى هذا الفصل على مادة درامية ذات مستوى رفيع ، تزيد فى القوة من مقدار طهر كالييف ونبله . ويعد الفصل الخامس ضرورياً بالنسبة لبناء المسرحية ، وذلك للوصف الذى يحتوى عليه استقبال كالييف للموت شنقاً بلا أدنى خوف ، كما أن هذا الفصل يتيح لكامى إضافة تفصيلات جديدة على جانب من الأهمية لبعض الصور التى رسمها للشخصيات الأخرى ، فتظهر دورا على أنها شخصية تنزع إلى السيطرة ، فيوافق أنينكوف على أن تكون هى أول من يتولى إلقاء القنبلة الثانية ، وهذا هو الحل الذى توصلت إليه ، بعد أن تحققت من إخفاقها فى حب كالييف ، مثلما توصل هو نفسه الى حل أخير للصراع بين ضميره وبين أفعاله السياسية . وتشير كلمات دورا : « من الأسهل أن يموت الإنسان تفادياً للصراع الداخلى ، من أن يظل يكابد هذا الصراع » ، تشير هذه الكلمات إلى أن كليهما دورا وكالييف لم يتوصلا إلى حل حقيقى لهذه المشكلات . اما الحل الذى يجعل من المشكلة أمراً يسيراً ، فيتكرر تأكيده فى الكلمات الأخيرة من المسرحية ، وهى الكلمات التى تخاطب بها دورا كالييف بعد إعدامه : « ليل قارس .. وما زال الحبل هو الحبل .. ما أسهل كل شىء الآن » .

لقد كتبت هذا الوصف المستفيض بعض الشىء لمسرحية « العادلون » حتى يتسنى التعبير عن شىء من جو المسرحية ونوعيتها ، ولا يمكن تذوق المسرحية تذوقاً سليماً إلا عند مشاهدتها وهى تمثل فوق خشبة المسرح . وتعد المسرحية فى تأثيرها الدرامى وقوتها الأخلاقية وليدة معاصرة لتراث كورنى فى المسرح الفرنسى إبان القرن السابع عشر[1] .

---

(١) عند كورنى وغيره من الكلاسيكيين الفرنسيين ، أنه يصح عرض بطل خير لا شر لديه فى المأساة ، يتعرض لاضطهاد ظلم استبدادى ، على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه ، ويرى كورنى أيضاً أنه يمكن عرض الأشرار أبطالاً للمأساة ، لأن عقابهم الرادع يؤدى الى

إن الشرف ، والنبل ، والضمير الإنسانى ، كل ذلك يمتزج فى خداع مؤثر لتحقيق المثل الإنسانية العليا ، ومع هذا فمن الصحيح أن هناك نزعة إنسانية تسود مسرحيات كامى ، الأمر الذى تكاد تفتقر إليه مسرحيات كورنى . وتمتاز شخصيات كامى بأنها ذات ضمير حى ، وإحساس مرهف ، وهى تعانى من الشكوك والمخاوف . وهذا مما يحول بينها وبين أن تصبح تعبيراً مجرداً عن الشعور الأخلاقى السامى لدى المؤلف . فلهم ما للإنسان من ضعف ، إلا أنهم يتمتعون بصفة الشجاعة وقوة الإرادة ، بحيث يحققون من الأعمال ما هو فوق المستوى الإنسانى ، وهم لا يزالون آدميين من بنى البشر .

وفى مسرحية « العادلون » بوجه خاص ، يلتقى كامى رجل الأخلاق ، مع كامى الكاتب المسرحى ، فينتج عن ذلك مشهد نبيل بلا زيف ، مؤثر بلا مغالاة . وتؤكد هذه المسرحية تأكيداً كافياً إحساس الفرد لأول مرة بأن مؤلف المسرحية سيؤثر بالدرجة الأولى فى أنفس الجمهور الذى لم تتبلور مشاعره بكثرة التردد على المسرح ، بغية تذوق تلك الجهود التى هى وليدة عقل مسرحى جديد ، يعمل جاهداً على المزج بين التنوير الأخلاق والتأثير الفكرى .

= تطهير بعض النقائص الإنسانية ، عن طريق المأساة الإرادية الواعية ، وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفى العصر الكلاسيكى كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم ، أهمها ما سماه كورنى « ملهاة البطولة » . (المترجم) .