الفصل الثانى

الأدب والسياسة

- زينب و الأرض : دراسة اجتماعية أدبية مقارنة
- التاريخ وثنائية الثورة والثورى : دراسة فى مسرحية بيتر فايس (مجانين)
- الليل والظلام هما الأفضل دائما : قراءة لمسرحية (إبسن بيت آل روزمر) وعلاقتها بتطوره الأدبى السياسى
- الموقف من البطولة : دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و« بداية ونهاية »
- فى المراثى

زينب والأرض

دراسة اجتماعية أدبية مقارنة

تتناول هذه الدراسة عملين روائيين مصريين، هما: **زينب**. لمحمد حسين هيكل، و**الأرض**. لعبد الرحمن الشرقاوى، وكلاهما يعالج موضوع «الأرض»، وعلاقة أصحاب الأراضى والفلاحين بها. وكان تصورى المبدئى أن الروايتين ستكونان مادة طيبة للمقارنة؛ لأن انتماء الكاتبين الفكرى والطبقى مختلف، كما أن الروايتين تعرضان لفترتين مختلفتين من تاريخ مصر، كما أنهما كُتبتا فى فترتين مختلفتين، إذ أن الأولى كُتبت فى أوائل القرن قبل ثورة ١٩١٩م، أما الثانية فقد نُشرت بعد قيام ثورة ١٩٥٢م فى جريدة **المصرى**، وفوق كل هذا فقد كان تصورنا أن الروايتين تعالجان نفس الموضوع، أى الفلاح والأرض.

ولكن بعد القراءة المتأنية للروايتين، وجدنا أن موضوع الفلاح والأرض مرتبط بموضوعات أخرى مثل الطبيعة والحب، ولذا وجدنا أن الدراسة المقارنة بين الروايتين ينبغى ألا تقتصر على تناول موقف كلٍّ من الكاتبين من الأرض والفلاح، بل يجب أن تتطرق إلى الموضوعات الأخرى المرتبطة بهما.

ولنبدأ بقضية الانتماء الطبقى للراوى، أو للشخصية الأساسية، التى نرى الأحداث من خلال عيونها. يلاحظ فى رواية **زينب** أن حامد -البطل الذى نرى معظم أحداث الرواية من خلاله- ينتمى إلى طبقة كبار الملاك، يذهب إلى المدينة ليدرس، ولا يقضى .. فى القرية سوى عطلة الصيف، فانتماؤه الاقتصادى والعاطفى والحضارى إلى عالم خارج القرية. ولا يختلف راوى **الأرض** حامد عن هذا النمط كثيرًا، فهو أيضًا يدرس فى المدينة ولا يزور قريته إلا فى الصيف، أى أنه زائر غريب للريف. وإذا كان انتماء بطل **زينب** الطبقى واضحًا ومحددًا، فهو من طبقة كبار الملاك، فإن انتماء بطل رواية **الأرض** غير واضح البتة، فثمة إشارات غامضة

لأبيه، ولكن يمكننا أن نخمن أن الراوى فى وضع طبقى متميز؛ إذ أن أبيه قادر على إرساله للمدينة ليدرس، كما أنه يختلط بعلية القوم، وفى آخر الرواية نراه راكبًا حنطورًا!

ويلاحظ أن كلا البطلين يختفيان بعد عدة صفحات، ولكن لأسباب مختلفة، فيمكن القول: إن غموض الأصول الطبقية للراوى فى **الأرض** يفسر سر اختفائه بعد عدة صفحات، ثم ظهوره الفجائى مرةً أخرى قرب نهاية الرواية، إذ أن المحور الطبقى والعلاقة بالأرض أساسيان فيها. أما اختفاء بطل رواية **زينب** فيعود إلى أن المحور الطبقى ليس أساسيًّا فى **زينب**، وإنما الأساس هو المحور النفسى وعلاقة الذكر بالأنثى، وعلى الرغم من أن المحور الطبقى يتداخل مع المحور النفسى (وهو أمر طبيعى ومتوقع) إلا أن اهتمام الروائى يظل بالدرجة الأولى منصرفًا إلى دراسة علاقة الرجل بالمرأة. وحيث إن حامد لم يحسم قضايا عدة -بخصوص موقفه من الزواج، والطبقة التى ينبغى له الزواج منها، وطبيعة علاقة الذكر بالأنثى- نجد أنه لم يكن أمامه إلا أن يختفى، خاصةً وأنه شخصية باهتة، لم يمكنها أن تفرض نفسها على مبدعها، وإنما ظلت خاضعة لأفكاره ورؤاه العقلية الباردة.

إذا ما انتقلنا إلى بقية الشخصيات فى الروايتين، سنلاحظ أن الشخصيات مقسمة طبقيًّا حسب علاقتها بالأرض، فهناك الذين يملكون كل شىء، وأولئك الذين لا يملكون أى شيء. وبين هذين القطبين يوجد عدد كبير من الشخصيات، التى تقترب أو تبتعد من هذا القطب أو ذاك، كما يوجد عدد من الشخصيات الهامشية، التى توجد داخل الإطار الطبقى المستقطب، ولكنها مع هذا غير مستريحة أو مستقرة فيه.

ولنضرب المثل على ما نقول، فى **زينب** يوجد السيد محمود «صاحب عائلة طويلة عريضة». وعلى الرغم من أنه ورث الضيعة من أبيه، إلا أنه «قد جمع من كَدِّه وبمعونة والده ثروة غير قليلة»، وحامد أخوه الصغير أحد أبطال الرواية ينتمى إلى هذه الطبقة، وهناك عزيزة ابنة عمه التى تنتمى إلى نفس الطبقة، تلقت شيئًا من التعليم، إذ أنها تجيد القراءة والكتابة. فى الجانب الآخر يوجد الفلاحون الأجراء الذين لا يمتلكون سوى عملهم مثل إبراهيم وزينب. فإبراهيم الذى يستيقظ كل يوم يروى حقل السيد المالك الإقطاعى، وتدور حوله دورات الطبيعة بشتائها وصيفها، بليلها ونهارها، وهو مستمر فى عمله، لا ينتج شيئًا لنفسه سوى الكفاف، وهو فى نهاية الأمر يُجند فى صفوف الجيش المصرى (يرسله الإنجليز إلى السودان)، فهو غير قادر على دفع «البدلية». وزينب هى الأخرى مليئة بالحياة تدور من حولها الطبيعة بدوراتها

اللانهائية، وهى لا تفعل شيئًا سوى أن تحصد القطن، أو تؤجر عملها للسيد المالك الإقطاعى القادر على الدفع، وحتى حينما تتزوج زينب من فلاح متيسر الحال بعض الشىء فإن حماتها تنظر إليها أساسًا على أنها مصدر للعمل الجيد الرخيص، أى مصدر لفائض القيمة (إذا شئنا استخدام المصطلح الماركسى). فحياة من لا يملكون حياة قاسية إلى أقصى حد.

ونفس التقسيم نجده -وربما بشكل أكثر وضوحًا- فى **الأرض**. ففى جانب يقف الباشا المالك الإقطاعى الذى يمتلك كل شىء تقريبًا: الأرض والسلطة، إذ أن الحكومة تسانده. وفى الجانب الآخر توجد الشخصيات التى لا تمتلك شيئًا على الإطلاق مثل خضرة وعلوان، فخضرة على سبيل المثال لا تمتلك حتى جسدها، فهى فلاحة أجيرة تعيش لتقتات من يوم إلى يوم بعملها، أو ببذل جسدها لمن يدفع الثمن البخس.

هذا هو الإطار الطبقى الذى توجد داخله كل الشخصيات، ويمكننا القول: إن هذا مجرد إطار تعرضنا لقطبيه المتطرفين، أو حديه الأقصى والأدنى، ولكن الواقع الروائى المتعين لكل من القصتين -خاصةً **الأرض**- يتشكل بين هذين الحدين.

ولنبدأ مرةً أخرى **بزينب**؛ توجد شخصية العمدة الذى يمثل الحكومة فى القرية، يتحكم فى أدوات الاتصال (التليفون) بالعالم الخارجى، وهو على اتصال دائم بالقسم، وعنده المقدرة أن يطلب طبيب المركز الذى هو على قسطٍ كبيرٍ من المعرفة، فهو فى نهاية الأمر «قوة» و«سلطة»، وهناك الكاتب الذى يقيِّد الأسماء ويصرف الأجور، أى أنه وسيط المالك الإقطاعى وحلقة الوصل بينه وبين الفلاحين، وهو دائمًا محل سخط الفلاحين وغضبهم؛ إذ أنه بمثابة الوقاء والدرع الذى يستخدمه المالك الإقطاعى ليتقى سخط الفلاحين. وهناك أبو حسن الذى يمتلك خمسة فدادين اشتراها، بعد عناء وبعد سنين طوال من الكدح، وارتباطه بملكيته الصغيرة كبير لدرجة أنه لا يريد أن يبيع أى جزء من الأرض ليزوج ابنه، وينتهى به الأمر إلى قبول زينب زوجة لابنه، لأن ثمنها ليس باهظًا.

توجد معظم الشخصيات فى **الأرض** بين الحدين الأقصى والأدنى، ولكن أهم شخصيات هذه الرواية هم صغار المُلاك الزراعيين، الذين يمتلكون من الأرض ما يكفيهم للاحتفاظ باستقلالهم، ويناضلون دائمًا كى يدفعوا عن أنفسهم شبح الفقر، والانزلاق إلى مستوى الأُجراء الذين لا يمتلكون شيئًا، ولعل شخصية عبد الهادى -البطل الحقيقى للرواية- هو خير مثال على ذلك. ولكن هناك أيضًا محمد أبو سويلم والد وصيفة، بطلة القصة، الذى يمتلك بضعة قراريط، علاوة

على أنه شيخ الخفر. وهناك محمد أفندى المدرس، الذى يدخر من راتبه الشهرى ليشترى الأرض التى يفلحها له أخوه. علاوة على ذلك ثمة شخصيات أخرى تعيش فى القرية، ولكن علاقتها بالأرض واهية، إما لأنها تنتمى إلى اقتصاد تجارى (مثل البقال)، أو تمثل امتدادًا للبيروقراطية الحاكمة فى داخل القرية (مثل واعظ المسجد)، هذا إلى جوار عدد كبير من الشخصيات الثانوية، التى يمكن أن نضعها مع هذا النمط أو ذاك، مثل جنود الهجانة والعمال الأجراء.

ومن الشخصيات النادرة فى **الأرض** شخصية كسَّاب، (اسم على مسمى باعتبار أنه جزء من اقتصاد مالى غير زراعى)، فهو كان عاملاً فى وقت من الأوقات، وهو شخصية ليس لها ما يناظرها فى **زينب**.

ويلاحظ أنه يمكن تقسيم كل هذه الشخصيات من وجهات نظر مختلفة، فإذا كانت «الملكية الخاصة» هى المعيار الذى استخدمناه حتى الآن، فيمكن أيضًا استخدام معيار الانتماء للقرية أو المدينة، وفى هذه الحالة سنضع حامد والطبيب الذى يعالج زينب فى جانب، وفى الجانب الآخر سنضع السيد محمود -أخا حامد الأكبر- والعمدة وكل الفلاحين، من يملك منهم ومن لا يملك. ويمكننا أن ننظر إلى شخصية إبراهيم على أنه يشبه حامد من بعض الوجوه، فهو (علاوة على أنه يحب **زينب**) ذهب إلى المدينة أيضًا، لأنه تم تجنيده فى الجيش.

ولا يختلف الأمر كثيرًا فى **الأرض**، فكسَّاب ينتمى إلى عالم المدينة التجارى الصناعى، وهناك عدد هائل من ممثلى الحكومة، التى يوجد مركزها فى المدينة، وتبعث إلى القرية من ينفذ مشيئتها. وراوى الرواية ذاته يعيش أساسًا فى المدينة، على الرغم من جذوره الطبقية، أما عالم القرية فهو يضم عبد الهادى ومحمد أبو سويلم ووصيفة وعلوانى. ومما له طرافته أن خضرة (بغى القرية) لها أخت (زنوبة) تمثل بغى المدينة، ومما له دلالته أن هذه الأخيرة متيسرة الحال، لا تحضر للقرية إلا لبناء مسجد! ويمكن دراسة علاقة الشخصيات من أى منظور من هذه المناظير (الذين يملكون والذين لا يملكون، أهل المدينة وأهل القرية، الذكور والإناث، المتعلمون وغير المتعلمين)، ولكننا آثرنا التركيز فى هذا البحث الأدبى/الاجتماعى على المنظور الطبقى بالدرجة الأولى، دون أن نهمل المناظير الأخرى.

وعلى الرغم من أن كاتب **الأرض** روائى يسارى واعٍ بمنطلقه الأيديولوچى، يدافع عنه، ويبشر به، فإن رؤيته للهيكل الطبقى فى الريف المصرى لا تختلف كثيرًا عن رؤية مؤلف **زينب**، على الرغم من أن الأخير غير واعٍ أيديولوچيًّا، فكلاهما يرى أن الهيكل الطبقى للريف المصرى

يتكون من هؤلاء الذين يملكون (ويؤيدهم الجهاز الحكومى) وهؤلاء الذين لا يملكون أو يملكون ملكية زراعية صغيرة.

وبالرجوع إلى كتاب الدكتور محمد عودة، **القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع**. وجدنا أن رؤية الكاتبين للبناء الطبقى فى الريف « مطابقة للواقع التاريخى » إلى حدٍّ كبير، فحسب تصور عودة تقع الطبقات فى الريف المصرى بين حدين؛ أقصى (كبار المُلاَّك الإقطاعيين وأغنياء الزراعيين)، وأدنى (العمال الزراعيين)، وتقع بينهما بقية الطبقات والفئات، مثل المزارعين المتوسطين وفقراء المزارعين. كما أنه فى وصفه لبعض هذه الطبقات يقترب إلى حدٍّ كبير من وصف هيكل والشرقاوى لها، (خاصةً الشرقاوى، حيث إن بصيرته الاجتماعية ثاقبة). وفى حديثه عن بناء القوة فى الريف المصرى، يبين عودة ارتباط بناء القوة ارتباطًا تاريخيًّا وموضوعيًّا بالبناء الطبقى فى الريف المصرى، إذ أنه -حسب رأيه- توجد علاقة جدلية بين القوة الاقتصادية والقوة السياسية، ووصفه لبناء القوة لا يختلف كثيرًا عن وصف هيكل والشرقاوى لها.

ولكن على الرغم من التشابه فى الهيكل الطبقى العام، فإن مضمون كل رؤية يختلف تمام الاختلاف عن الأخرى؛ فهيكل يرى عالم الفلاحين من الخارج كموضوع للعطف أو الرثاء أو التألم، فهو مرة يرى الفلاحين على أنهم « تعودوا ذلك الرقَّ الدائم، ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يُدخل إلى نفوسهم قلقًا، يعملون دائمًا من غير ملال، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة، ثم يقطف ثمرتها سيدٌ مالك، يستغل الفلاح نظير قوته الحقير؛ لأن السيد المالك لا يهمه شىء .. ويبقى العامل والفلاح لذلك فى ظلمته وفى رقه وشقائه ». ولكن هذا الفلاح - موضع الاستغلال والنهب - شخص ساكن خارجَ الزمان؛ فالفلاحون « يسيرون دائمًا بخُطى ثابتة وأقدام قوية، فهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة، ذلك الجَلَد الذى يبتدئ مع القِدَم، ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح إسماعيل، وإلى فلاح اليوم ». الفلاح هنا منزوعٌ من سياق الصراع الاجتماعى ومعلَّقٌ على لوحة اسمها الصبر، ليبدو جزءًا من طقوس لا زمنية.

ومن القضايا التى أثارت جدلاً نقديًّا طويلاً، قضية القطع الوصفية الطويلة لمناظر الطبيعة فى قصة **زينب**، ففى حين رأى البعض أن هذه القطع هامة للغاية (يحيى حقى: **فجر القصة المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٧م)، رأى البعض الآخر أنها عيب

خطير فى الرواية (على الراعى: **دراسات فى الرواية المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م). وكذلك: (عبد المحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م). ولكن أولئك الذين أثنوا على القطع الوصفية أثنوا عليها لجمالها فى حد ذاتها، أما مَنْ ذمَّها فقد ذمها لأنها إضافات آلية، ولكن لو تعمقنا قليلاً فى الرواية، لوجدنا أن وصف الطبيعة هو جزء من جو السكون العام الذى يسيطر على القصة، ولعل الطبيعة هى العنصر الذى يستخدمه الكاتب لتذويب الصراعات (الطبقية، بل وحتى العاطفية). فلننظر - على سبيل المثال - إلى وصف هيكل لحياة زينب: «أما هى.. فاستمرت فى طريق حياتها، تمر من كل يوم لغده، فنجد بينهما الشبه؛ إنهما يسيلان هادئين، يقطعان عمر الوجود العتيق». فدورة الطبيعة هنا تغطى تمامًا على أى تفاعل تاريخى، كما تساهم مقطوعات وصف الطبيعة فى إدخال عدد من المصطلحات اللازمنية؛ مثل «اللانهاية» فى قصة عن الريف المصرى وعن الفلاحين المصريين («ومزارع البرسيم تذهب أمام البصر إلى اللانهاية» - «يتماوج سطحها السندسى فتذهب موجاته إلى اللانهاية»). إن تعليق الفلاح المصرى على لوحة الصبر مرتبط تمامًا بالقطع الوصفية المطولة للطبيعة.

وإذا ما نظرنا إلى رواية **الأرض**؛ فإننا نجد وصف الطبيعة يكاد يختفى تمامًا. وإن وجد؛ فإنه يوجد -أساسًا- كخلفية للوجود الإنسانى («كان الليل الهادئ يحمل رنين صوته الجاف الحزين، مختلطًا برَجْع ساقية تدور على الشاطئ الآخر» - «ظل واقفًا فى الشمس أمام المصطبة المغمورة وحدها بالظل، بينما أشعة الشمس تتوقد فى كل مكان، وطلب محمد أبو سويلم من عبد الهادى ألا يقف فى الشمس»). الطبيعة هنا ليست مقولة لازمنية، وإنما هى مجرد خلفية يدور أمامها الصراع الإنسانى. بل إن أهم عناصر الطبيعة الموجودة فى الرواية -وهو «الأرض»- هو نفسه موضوع للصراع، فالأرض ليست موضوعًا للتأمل، وإنما هى شىء يُمتَلك، أى أنه أحد عناصر الإنتاج بالدرجة الأولى، إذن فاختفاء وصف الطبيعة أو ظهوره بشكل ثانوى هو تعبير عن رؤية محددة، جوهرها الصراع وليس السكون.

ويمكن تفسير موقف كلٍّ من هيكل والشرقاوى على أنه تعبير أمين عن اللحظة التاريخية لرواية كلٍّ منهما، إذ يبدو أن القرية المصرية -فى أوائل القرن العشرين- لم تكن بعدُ متأهبة لتفجرات طبقية من النوع الذى تسجله رواية **الأرض** (التى تدور أحداثها فى الثلاثينيات والتى كُتبت فى الستينيات)، فعلى الرغم من التفاوت الطبقى الواضح، إلا أن الطبقة التى

قادت ثورة ١٩١٩م (وهى الطبقة البرجوازية الوطنية) لم تدرك الطبيعة الطبقية للصراع مع الإنجليز، وطرحت تصورًا قوميًّا محضًا لهذا الصراع؛ ولذا لم تحاول أن تصعِّد من حدة الصراع الطبقى فى القرية، وربما آثرت أن تنظر إلى الريف المصرى كما لو كان «تابلوه» طبيعيًّا ساكنًا (تسمَّى رواية هيكل **زينب: مناظر وأخلاق ريفية**).

وهيكل شخصيًّا ينتمى إلى يمين هذه الطبقة، فهو من تلاميذ أحمد لطفى السيد، «أصحاب المصالح الحقيقية» (عبد المحسن طه بدر: **الروائى والأرض**)، كبار الملاك الزراعيين وأعضاء البرجوازية الكبيرة، الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق من الملاك الأتراك بتبوُّء مركز القيادة، وكانوا يرون أنهم من الممكن تحقيق أهدافهم عن طريق التحالف مع الإنجليز – وليس عن طريق تكوين جبهة من كل طبقات الشعب – لخوض الصراع ضد الإنجليز والأتراك معًا.

أما ثلاثينيات القرن، فقد شهدت حدة أزمة الرأسمالية فى العالم، كما شهدت تصاعد حدة التوتر، والذى أدى فى نهاية الأمر إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وفى مصر بدأت الحركة الوطنية تعانى من حركة الانقسامات، التى كانت تعبِّر عن تناقضات داخل صفوف البرجوازية ذاتها، وتعبِّر فى الوقت ذاته عن تناقضات بين بعض قطاعات البرجوازية وبين المصلحة القومية ككل. وقد ظلت هذه الأزمة قائمة، إلى أن سكنت مؤقتًا بتوقيع معاهدة ١٩٣٦م، التى كانت فى الوقت ذاته تعبيرًا عن إخفاق البرجوازية المصرية فى قيادة الحركة الوطنية، وعن ضرورة قيام تحالف أعرض بين قوى الشعب (وهو التحالف الذى عبَّرت عنه ثورة ١٩٥٢م). وكانت بعض قطاعات البرجوازية ترى ضرورة تصعيد الصراع، وترى البُعد الطبقى لحركة التحرر الوطنى (وعبد الرحمن الشرقاوى ينتمى لهذا الفريق، الذى تركز فى نهاية الأمر فى يسار الوفد وحركة حدتو، الذى يرى أن السكون ليس فى طبيعة الأشياء، ويرى حتمية التغيير لتحقيق التطور والعدالة).

ولعل اختلاف رؤيتى الكاتبين تظهر أكثر ما تظهر فى تركيزهما على بعض الموضوعات، وفى استبعادهما للبعض الآخر، فهيكل فى **زينب** يدير القصة حول شخصيتين رئيسيتين؛ الفتى الغنى المتعلم حامد، والفتاة الفلاحة الفقيرة زينب، ونجد أنهما رغم اختلاف انتمائهما الطبقى (حامد ينتمى للحد الأقصى، وزينب للحد الأدنى) يجابهان نفس المشكلة، وهى مشكلة فى جوهرها عاطفية، فحامد شاب ممزق بين خضوعه للتقاليد ورغبته فى التحرر منها، يحب فى بدء الأمر عزيزة ابنة عمه، ولكنها تتزوج من شخص آخر رغم أنفها، تاركةً إياه بعاطفته

الملتهبة، وتقع لزينب نفس المأساة فهى الأخرى تحب إبراهيم، ولكن أهلها يزوجونها من حسن (وهو فلاح متيسر الحال بعض الشىء). وقد حاول هيكل أن يجعل بطله حامد عاشقًا لزينب ولكنه لم يفلح، إذ أن الفوارق الطبقية واضحة وقوية للغاية. وتنتهى القصة باختفاء حامد الفجائى فى الفصل الثانى، وموت زينب بالسل فى الفصل الثالث (تمامًا مثل أبطال الروايات العاطفية الفرنسية التى قرأها هيكل إبَّان دراسته فى فرنسا).

إن موضوع رواية هيكل هو الحب والزواج، والمشكلة الأساسية هى العلاقة بين الجنسين، وهيكل فى هذا يتبع أستاذه قاسم أمين، الذى أثار قضية المرأة وقضية الحجاب، وهى قضية فى رأى البعض كانت تخص أساسًا سيدات الطبقة المتوسطة، باعتبار أن السيدات الأرستقراطيات كن محجبات (ثم سافرن إلى الخارج واختلطن بالرجال)، أما الريفيات الفقيرات، فكن يعملن جنبًا إلى جنب مع الرجال دون احتجاب، وستُتْرك كما كان شأن الأرستقراطيات (كما جاء فى رواية **زينب** نفسها).

وقد حاول هيكل استبعاد عنصرين أساسيين من موضوع الحب كما عالجه، وهما العنصر الاقتصادى والعنصر الجنسى، فهو يحاول دائمًا أن يرى الحب مثل الطبيعة خارج أى إطار طبقى، فحامد يُهزم فى حبه، وعزيزة تفقد حبيبها، وزينب وإبراهيم كذلك، كلهم - بغض النظر عن انتمائهم الطبقى - معذبون فى الحب، ولكن عذابهم مثل عذاب الفلاح المصرى، شىء عام، وقضية يُنظر إليها من الخارج بوصفها موضوعًا للتأمل، وإذا حدث وذكر العنصر الطبقى (كارتطام حب حامد لزينب بالتفاوت الطبقى، أو كارتطام حب زينب لإبراهيم بالدوافع الاقتصادية لأبيها)، فإن المؤلف يؤثر السلامة، ويحسم الصراع عن طريق المناورة! فحامد يتأمل فى إخفاق حبه بشكل فلسفى عام، وزينب تموت حزنًا مثل بطلات الروايات الفرنسية!

وتدور دراما الحب خارج إطار الصراعات الطبقية، بل وخارج إطار الصراع التقليدى بين الروح والجسد. وإن ظهر الصراع فى الرواية أحيانًا، فهو يدخل دون استئذان ويرحل دون مواجهة، فالروائى حينما يصف الفلاحات وهنَّ «يكشفن عن سيقان قوية بديعة، يخالط لونها الأسمر شىء من التورد، وهى ملساء ناعمة»، فهو يشير إليهن إشارة سريعة، الغرض منها هو تذويب الصراع الطبقى. وفى مرة أخرى يردف الكاتب قائلاً: «ومن رأى الفلاحات فى حركاتهن وحديثهن ومذاكراتهن أخبارَ الليل والأمس، أقربَ إلى الكسالى الواقعات فى سَعة سعادتهن، منهن إلى العاملات الفقيرات. وهل على تلك الأرض الغنية الكريمة -أرض مصر-

من فقيرة يؤلمها فقرها؟!» وإذا حدث وانطلق العنصر الجنسى خارج حدوده، وذلك حينما حاول حامد ملاعبة إحدى الفلاحات اللعوبات الجميلات، فإن الكاتب (وحامد أيضًا!) يعود إلى صوابه ويسائل نفسه: «أى جنون ذلك الذى أصابه؟!»، بل إنه يشير إلى الجنس بالعبارة المضحكة: «علائق تناسلية»، وهى عبارة مجردة، تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها.

وفى رواية **الأرض** نجد أن المحور الأساسى -الصراع الطبقى- يستأثر لنفسه بكل المحاور الأخرى، ولذلك فالحب والزواج والعلاقات بين الذكر والأنثى خاضعة -بالدرجة الأولى- للعوامل الاقتصادية، فوصيفة ابنة شيخ الخفر واعية تمام الوعى بوضعها الطبقى، قد تميل إلى عبد الهادى نظرًا لرجولته، ولكنها تود الزواج من محمد أفندى؛ لأنه متعلم ويمتلك بعض الفدادين، ويعمل فى المدينة، وينتهى بها الأمر بأن تتزوج من كسَّاب الذى يكبرها، ولكنه قد ادخر بعض المال الذى سيبنى به طاحونة جديدة على الزراعية. وحينما يحاول الراوى الصغير أن يلعب معها دور المحب البطل -على الطريقة الفرنسية- ويقول عبارات رومانسية مثل: «يا دنياى». أو «يا غرامى... أحبك» فإن الإجابة تأتيه فى شكل أقل رومانسية: («آه... زعّق شوية .. علِّ حسك حبة!»). وحينما يستمر الراوى فى لعب الدور، فإن وصيفة تفسد اللعبة كلها قائلة: «يا اختى بلا وكسة!! انت بتتكلم كده ليه ياخويا». وينتهى هذا المنظر بأن يعطيها «بريزة»، وهى وحدها التى تحسم الموقف! ومن الواضح أن كل المحبين واعون بالحواجز الطبقية فلا يعبرونها، وإن عبروها فهم يعبرونها بحذر، ولا يصلون إلا للفئات المجاورة لهم، وليس إلى الفئات بعيدة المنال على طريقة سندريلا والأمير (أو حامد وزينب)، فعلوان الذى لا يملك شيئًا يحب خضرة التى لا تملك هى الأخرى شيئًا، ووصيفة التى تملك بضعة قراريط تميل إلى عبد الهادى الذى يمتلك بضعة قراريط، ولكنها تود الزواج من محمد أفندى الذى يمتلك بضعة فدادين، وهكذا.

وإذا كان العنصر الاقتصادى يتحكم فى العلاقات العاطفية (على عكس الحال فى **زينب**)، فالجنس والجسد لهما وجود قوى فى رواية الشرقاوى، على عكس رواية هيكل أيضًا، فالرواية تبدأ بطقوس الزواج المعروفة فى الريف، حيث تثبت عذرية الفتاة، ويُحتفى بالدماء النازفة كعلامة للعذرية والعفة، ثم بعد ذلك نجد الأطفال الذين يلعبون لعبة العريس والعروسة، ووصيفة المتأججة فى داخلها، والتى يصفها الراوى وصفًا حسيًّا دقيقًا.

إن هيكل فى **زينب** يعترف بوجود التفاوت الطبقى، ويصور البناء الطبقى وبناء القوة فى الريف تصويرًا صادقًا. إلا أنه مع هذا يضفى كثيرًا من السكون على هذا العالم، فيذهب الصراع

الطبقى فى وصف مجرد للطبيعة، ويركز على المحور العاطفى للقصة، ثم يضفى السكون على المحور الطبقى ذاته، بعزله عن البناء الاقتصادى للقرية، وعن الصراعات التقليدية بين الجسد والروح، أو بين العقل الذى يزن الأمور، والجسد الذى يتحدى العقل والاتزان.

أما الشرقاوى فى **الأرض**، فهو وإن كان يعترف أيضًا بالتفاوت الطبقى، ويصور البناء الطبقى وبناء القوة فى الريف تصويرًا صادقًا، إلا أنه يرى هذا البناء وهو فى حالة حركة، فتختفى قطع الوصف المجرد للطبيعة، ويستوعب المحور العاطفى فى الخلفية الاقتصادية الطبقية، ويظل الجسد والدوافع الجنسية عنصرًا قويًّا له حضوره فى القصة.

وكما بيَّنا من قبل، تنبع الروايتان من واقع كاتبيهما الاجتماعى، ومن واقع الروايتين الاجتماعى، ولكن تبقى الأرض - مع هذا - هى العمل الفنى الأصدق والأكثر ثراءً، لأن الشرقاوى قد أعطى لنا صورة عالمٍ متحركٍ حىٍّ ثرىٍّ، وهو -علاوة على هذا - يواجه عناصر كثيرة أخرى لا تقع داخل الإطار الفكرى الذى يطرحه هيكل، والذى عرضنا له.

ويمكننا أن نورد هنا بعض هذه العناصر، دون أن نعرض لها بالدراسة، آملين أن يقوم أحد الدارسين بمثل هذه الدراسة:

١- العنصر الجنسى مرتبط فى الرواية بعناصر كونية عديدة، تضعف من الهيكل الطبقى ومن حدة الصراع الطبقى.

٢- نظرًا لشغف الروائى بالريف المصرى فهو يحتفى بثرائه الشعبى، بما فيه من خرافة ومواويل، واحتفاء بعالم الغيب، وهو احتفاء قوى للغاية، مما يجعله يغطى أحيانًا على البناء الطبقى الأساسى.

٣- ثمة بناء رمزى كامن فى الرواية، يمكننا عن طريقه أن نرى حياة الفلاحين الجماعية على أنها نوع من الفردوس البرىء، أما السكة الزراعية فهى كالثعبان (تشبيه المؤلف)، رمزًا للشيطان، ورمزا للتقدم التكنولوچى أيضًا، ولذا فهى تخرب الفردوس، ولكنها فى ذات الوقت تربط بين القرية والمدينة، وفى هذا الإطار يصبح الباشا والحكومة من دعاة التقدم، أما الفلاحون - بملكياتهم الصغيرة وبحياتهم الجماعية البسيطة - أعداء للتقدم.

ويمكن أيضًا - لتعميق هذه الدراسة - أن نعقد دراسة مقارنة أخرى بين سيرتى محمد ﷺ اللتين كتبهما هيكل والشرقاوى، لنرى ما إذا كانت رؤية كل كاتب - كما تبدت فى

الرواية- تظهر فى السيرة أيضًا. ويمكننى القول بشكل مبدئى: إنه من الأرجح إجابة السؤال بالإيجاب، فمحمد ﷺ فى السيرة التى كتبها هيكل: هو أحد أبطال چان چاك روسو، تمامًا مثل زينب (والتركيز على الطبيعة أيضًا واضح فى السيرة). أما محمد ﷺ فى السيرة التى كتبها الشرقاوى، فهو ثورى يعيش فى عالم مبنى على الصراع، يشبه من بعض الوجوه عالم **الأرض**. ولكن هذا من قبيل الانطباعات السريعة التى تتطلب كثيرًا من التمحيص والتحليل، الأمر الذى يحتاج إلى وقتٍ أطول ومساحة أكبر.

المراجع

اعتمد الباحث على الطبعتين التاليتين للروايتين:

- محمد حسين هيكل: **زينب: مناظر وأخلاق ريفية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).
- عبد الرحمن الشرقاوى: الأرض : جزآن (القاهرة، الكتاب الذهبى، ١٩٥٤م).

أولا: المراجع الخاصة بالخلفية التاريخية والاجتماعية

- محمد عودة: **القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع** (القاهرة، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٢م).

وهو من أهم المراجع من وجهة نظر البحث، حيث إنه ركز على الملكية الزراعية وعلى بناء القوة، ومما جعل هذا المرجع أهم من غيره أنه حاول حصر السمات الأساسية لكل مرحلة فى تاريخ مصر، دون التطرق للتفاصيل أو الحوادث التاريخية العديدة.

- فوزى جرجس: **دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى** (القاهرة، مطبعة الدار المصرية، ١٩٥٨م).

وهو تاريخ عام لمصر، لا يركز على القرية المصرية وحدها، والنتائج التى يخلص إليها المؤلف لا تختلف كثيرًا عن نتائج عودة.

- شهدى عطية الشافعى: **تطور الحركة الوطنية المصرية** ١٨٨٢-١٩٥٦م (القاهرة، الدار المصرية للكتب، ١٩٥٨م).

مثل سالفه.

ثانيًا : مراجع عن الروايتين

- أحمد إبراهيم الهوارى: **البطل المعاصر فى الرواية المصرية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).

على الرغم من أن هذا المرجع لا يعالج أيًّا من الروايتين على وجه الخصوص، إلا أنه كان مفيدًا للغاية؛ لأن الكاتب قدَّم ما سماه «المنحنى التاريخى للبطل المعاصر فى الرواية

الحديثة»، وهذا الفصل من أذكى المحاولات فى علم الاجتماع الأدبى بالعربية. ولم يستفد الباحث كثيرًا من مضمون الدراسة المباشر، ولكنه استفاد من إطارها العام ومحاولتها تفسير نوعية البطل وسلوكه، كانعكاس لمدى قوة أو ضعف البرجوازية.

- حمدى السكوت: **الرواية المصرية واتجاهاتها الأساسية** (بالإنجليزية) (القاهرة، الجامعة الأمريكية، ١٩٧١م).

كتاب تأريخى للرواية المصرية، يعرض لاتجاهاتها الأساسية، وهو يهتم بالسمات الأساسية للرواية من الناحية الاجتماعية والفنية، والجزء الذى يعالج **زينب** يعتبر مقدمة جيدة للغاية.

- طه وادى: **مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية** ١٩٢٢-١٩٥٢م (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢م).

عرض ذكى للجانب الرومانسى فى رواية هيكل، يعالج مشكلة وصف الطبيعة، كما أنه يربط بين هذا الوصف ورؤية الكاتب القومية، وإن كان لا يبرز العلاقة بين هذا الوصف ورؤيته الاجتماعية.

- عبد الحميد إبراهيم: **القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٣م).

دراسة فى رومانسية هيكل وبطله حامد.

هذا عدا دراستى يحيى حقى، وعلى الراعى، ودراسة عبد المحسن طه بدر، وهى فى نظرى أشمل الدراسات، لأنها لا تهمل أيًّا من البُعدين: الأدبى أو الاجتماعى، وقد أوردنا بيانات النشر الخاصة بهذه المراجع فى طى الدراسة ذاتها.

التاريخ وثنائية الثورة والثورى

دراسة فى مسرحية بيتر فايس (مجانين)

من العروض المسرحية الرائعة التى شاهدتها فى أوائل السبعينيات، مسرحية «**اضطهاد جان بول مارا واغتياله**»، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون، تحت إشراف السيد «دى صاد» للكاتب المسرحى الألمانى المعاصر بيتر فايس وترجمة يسرى خميس وإخراج د. أحمد زكى.

والمسرحية -إذا أردنا التبسيط- عبارة عن حوار بين الماركيز دى صاد، الذى تمرد على المجتمع الإقطاعى تمردًا فرديًّا، وغرق فى التأمل والتفلسف والتجارب الجنسية المثيرة من جهة، ومن جهة أخرى جان بول مارا، أحد زعماء الثورة الفرنسية وقائد جناحها اليسارى، والذى يجلس فى بانيو ملىء بالماء الدافئ، حتى يهدئ من آلامه التى يسببها مرض جلدى، أصيب به أثناء هربه من قوات الأمن الفرنسية فى عهد الملكية. المسرحية بوضعها دى صاد فى مقابل مارا تتناول ثنائية أساسية؛ الأساس السياسى (الجماعى) للمجتمع، فى مقابل الفرد باحتياجاته النفسية الخاصة، أى أن المسرحية باختصار شديد تتناول قضية الفرد فى مقابل المجتمع، والجزء فى مقابل الكل، والخاص فى مقابل العام، والذات فى مقابل الموضوع، وهى إشكالية أساسية لا تزال تواجهها العلوم الإنسانية فى الشرق والغرب.

وقد تعرض دى صاد للأساس النفسى لحياتنا كأفراد، لأنه يشك فى قيمة العمل السياسى الجماعى، أو بمقدرة الإنسان على تحقيق العدالة، أو على ترجمة مُثُله العليا إلى واقع؛ ولذا فهو لا يحس إلا بنفسه كجسد خالص، بل ولا يرى للثورة أى معنى إن لم تؤد إلى ما يسميه «النكاح الشامل»، مجرد تفريغ للطاقات الجسدية الهائلة! ولأن دى صاد لا يؤمن بمقدرة الإنسان على التغيير؛ نجده لا يؤمن أيضًا بالعقل، فالعقل هو هبة الإله للإنسان، أو هو نتاج صراع الإنسان

مع الطبيعة فى حركتها الدائرية التى لا معنى لها، وهو ثمرة محاولته فرض معنى ذى شكل يعبر عن إرادته ورؤيته.

ولكن أحد المجانين فى المسرحية يقفز صارخًا باكيًا، معلنًا أن الإنسان حيوان، بل وحيوان مجنون، مجموعة من الغرائز التى لا عقل لها، حيوان يمشى على «طمى رجراج من الجثث البشرية»، حيوان لم يعرف طيبة أو أثينا أو بغداد، هذه المدن التى نحتها الإنسان بأظافره من جبال الطبيعة، وبيديه شيدها مثلما يشيد الآلات والقصائد، ولكن أنى لـ«دى صاد» أن يرى شيئًا من هذا وهو القابع داخل جسده، وهو المقتنع بأن كل «ما يفكر فيه الإنسان ويَخُطُّه» سيختفى تمامًا، مثلما اختفت كتاباته هو نفسه، وانتصرت عليه الطبيعة، رغم محاولته الانتصار عليها. فإنسان دى صاد «شىء طبيعى»، يدور فى «حركات دائرية»، وعلى الرغم من أنه يذكِّر مارا «بلا مبالاة الطبيعة المطلقة»، التى يغرق فيها كل شىء، بينما عيونها تنظر فى صمت وسكون، إلا أنه يتحول هو نفسه إلى مراقب موضوعى، لا أخلاق له أو لا علاقة له بالأخلاق، تمامًا مثل الطبيعة التى يمقتها، والتى يخفق فى تجاوزها، إذ تستوعبه تمامًا، فيغرق فى واحدية طبيعية مادية، وينتهى به الأمر بأن يطالب بأن يُمحَى كلُّ أثر قد يخلِّفه بعد موته: إن الصمت والانتحار هما السبيلان الوحيدان المفتوحان أمام من يرفض العقل وتراث الإنسان التاريخى.

فى مقابل هذه الفلسفة الطبيعية العدمية يؤكد مارا إرادة التغيير الثورية الإنسانية، مبينًا لـ«دى صاد»، أن ما يسميه «بلا مبالاة الطبيعة» ليس إلا فقدانه لكل شعور، ولأن الإنسان قادر على اقتحام الأشياء وعلى تغيير الواقع، فعليه ألا يقابل صمت الطبيعة بصمت مماثل، وهذه هى نقطة الانطلاق فى المسرحية. وقد قال فايس نفسه فى خطاب له: «إذا كان المخرج مؤمنًا بأن الماركسية لم تفقد فاعليتها، وأن النقاط الأساسية فى كلمات مارا لا تزال على علاقة بواقعنا، وهى نقاط تعد تمهيدًا لفكر ماركس، فإنه يجب عليه أن يشدد على هذه الكلمات وأن يستخدمها للإشارة إلى الحاضر. (وفى اعتقادى أن الدكتور أحمد زكى فى إخراجه للمسرحية قد تنبه إلى هذه الحقيقة الأساسية، فهو لا يقدم حوارًا متزنًا بين وجهتى نظر متعادلتين، وإنما يعلن عن ولائه دون مواربة لـ جان مارا ولمُثُله، هذا على عكس إخراج پيتر بروك للمسرحية [الذى شاهدته فى نيويورك عام ١٩٦٦م]، حيث حول المسرحية إلى عرض ليبرالى لوجهتى نظر مختلفتين متساويتين فى القيمة).

إن السياق المسرحى للأفكار يناقضها، ويعدل منها، ويحذر المتفرج من الإفراط فى الجدية الثورية، فزعيمنا الثورى يجلس فى حوض الاستحمام وكأنه لا يزال فى رحم أمه، جلده ملتهب وشاحب، شوهته البثور [والإصرار على ذكر التفاصيل هو إصرار على خصوصية مارا وفرديته]، تحاول زوجته أن تغسله بالماء البارد حتى تهدئ من لهيب الحمى [حمى الثورة أم حمى الأمراض الجلدية؟!]، ثم ينشد المنشدون أغنية يبايعونه فيها، ويتحدثون فيها عن الثورة الفرنسية والبطولة ومطالب الشعب، وننغمس -نحن المتفرجين- فى الدور، ونهتف بحياة الثورة، أى بمقدرة الإنسان على تجاوز السقف الواحدى الطبيعى المادى. إن الثورة هنا هى رمز رفض الإنسان للسقف الطبيعى المادى.

ولكن مارا جالس، مثبت عيونه على خريطة فرنسا، يتألم، ويخبر سيمون (عشيقته وخادمته) أن الصرخات تتعالى داخله [فى الترجمة الإنجليزية: «غوغاء صاخبة تجرى داخلى»] ثم يقولها دون تردد: «سيمون، أنا الثورة». وهنا يقع مارا فى محظور الفردية التى تلغى المجتمع، وفى التجرُّؤ الذى يلغى الكل، وفى الذاتية التى تبتلع الموضوعية. وتكمن المفارقة فى أن مارا بقوله هذا قد اقترب إلى حدٍّ كبير من دى صاد، الذى يرى أن «الثورة من اختراع بعض الأفراد»، وأنها لم تكن من البداية «سوى إمكانية مخيفة للانتقام»، شكل من أشكال التعبير عن الذات والذات الجسدية الضيقة، فدعوة مارا للثورة الجماعية لا تختلف كثيرًا عن نشاطات دى صاد الجنسية الفردية، وهو باستخدامه صورًا مجازية تطهُّرية كثيرة مثل النار والدماء، ويجعله إرادتَه الفردية إرادةَ الثورة، قد اقترب كثيرًا من رؤية دى صاد ومصطلحه. يقف دى صاد خارج التاريخ غير مكترث، يرى المدن تظهر، وتنمو، ثم تضمحل وتموت وكأنها تفعل ذلك بشكل آلى دون تدخل إرادة الإنسان، فيقبع داخل جسده يتحسس ذاته بشغف وشره، وأما مارا فينظر إلى التاريخ بإعجاب وولَه، ظنًّا منه أنه هو صانعه، وأنه لا وجود لهذا التاريخ دونه، فيقبع فى حوض الاستحمام (وكأنه آدم لا يزال جنينًا فى الرحم الكونى)، ويتحسس ذاته ونداءاته للشعب الفرنسى بشغف وشره.

وقد تنبه فايس/ دى صاد [فى مقابل فايس/ مارا] لعلاقة الثورة بالثورى، ولذلك لم يقدم لنا دراسة فى الثورة وحسب، بل قدم أيضا دراسة فى سيكولوچية الثورى: علاقته بأبيه وأمه وجسده، وإحساسه المتضخم بالاضطهاد، وإحساسه المريض برسالته للعالم.

وشارلوت كورداى هى الأخرى ثورية من طراز مارا، تذوب فى رؤيتها وتمتزج بها وتتماوج

معها، تحلم بإحدى بطلات العهد القديم، وتحمل سكينها وكأنها تحمل سيف الله. تقول شارلوت بلهجة تنم عن أنها وحدها التى تعرف الحقيقة: «عندى مهمة يجب أن أؤديها». ويقول مارا بنفس اللهجة القاطعة: «الحق معى، وسوف أقوله مرةً أخرى».

وتمازج الثورى بالثورة، والذات المعتلة نفسيًّا بالموضوع هو الذى يساعد على ظهور «الدكتاتور المصلح»، صاحب «الكاريزما»، الواثق من رؤيته كل الثقة، والذى يفصل الرءوس عن الأجساد دون أن تطرف له عين، لأنه هو وحده تجسيد الحق، فالمطلق قد حل فيه وتوحد به. هذه الحلولية الثورية -إن صح التعبير- تؤدى حتمًا إلى الشمولية، وهذا أخشى ما يخشاه دى صاد: «إن الثورة يا مارا لا تقود إلا إلى اختفاء الفرد، إلى ذوبان بطىء فى شكل واحد متشابه، إلى إنكار الذات، إلى ضعف مميت، فى دولة يبتعد نظامها كل البعد عن كل فرد، ومن المستحيل مهاجمتها». وقد وصف فايس الماركيز دى صاد - فى الخطاب الذى أشرنا إليه من قبل - بأنه «ثورى يريد تغيير المجتمع، ولكنه يخاف السلطة السياسية، التى قد تحد من حرية الفرد. وهو فى هذا يشبه المثقفين الثوريين، الذين تُعذبهم الهُوَّة التى تفصل بين الرؤية الثورية والواقع الثورى، والذين يرون أنه لا بد من إدخال تغييرات أخرى على هذا الواقع، حتى يمكن تحقيق نقطة بدئهم الهيومانية (أو الإنسانية).

ويُعرِّف فايس الحوار الدائر فى المسرحية بأنه حوار بين «الفرد من جانب، وبين الاشتراكية والشمولية من جانب آخر»، أى أنه ليس صراعًا بين خير خالص وشر خالص، يقفان على طرف النقيض، وإنما هو صراع بين نقيضين لكلٍّ مزاياه ونقائصه، ويكمل الواحد منهما الآخر، ولهذا اقترح فايس أن تظل «وجهة نظر دى صاد واضحة طوال الوقت»، وإلا أصبحت المسرحية دعوة تقليدية للنضال دون تجديد أو إضافة. وأعتقد أن العيب الأساسى فى إخراج الدكتور أحمد زكى أنه - لفرط حماسه لمارا - رجح كفته كل الترجيح، متناسيًا أن دى صاد هو أيضًا أحد أبطال المسرحية، بل إنه أعطى لمارا الحق فى أن يلقى بخطبة أخيرة ليست موجودة فى النص الأصلى (على الأقل فى الترجمة الإنجليزية). ولكن أداء صلاح منصور الرائع للدور، ومزجه بين التفلسف -الذى هو فى جوهره فعل- والتأمل الذى ينطوى على أقصى درجات العنف قد أعاد للماركيز كثيرًا من وزنه واعتباره.

وأهمية دى صاد تعود إلى أن التاريخ -الذى تقدمه لنا المسرحية- ليس تاريخًا هيجيليًّا عقلانيًّا مجردًا، بل هو تاريخ خاص متعيِّن، يحيط به اللامعقول من كل مكان، ويهدده فى كل

لحظة، تاريخ يملؤه « مجانين »، يتركون أدوارهم لينـاموا، أو ليرتكبوا أفعـالاً جنسية فاضحة، بل إنه تـاريخ يُخرجه رجل لا يـؤمن بالتـاريخ! ولكن التـاريخ والقـوى الثورية التى تحركه تشغل المركز، ويظل مارا هو البؤرة التى تنجذب إليها (وتنفر منها) كل الشخصيات الأخرى، بما فى ذلك دى صاد نفسه. أمـا اللامعقول والعبث فيظلان فى الهـامش، مـع ذلك لا يطغى التـاريخ والثورة على التفاصيل والنزعات المختلفة.

ويمكننـا القـول إن احـترام العبث (طالمـا ظل فـى الهـامش) هـو فـى واقـع الأمـر ترحيـب بالجدَّة، واحتفـاء بـالخَلْق، وتأكيـد لإمكانيـات الإنسـان الفـرد اللامتناهيـة على الإبـداع (وعلى الانحـراف أيضًـا إن شـاء). وهـذه الإمكانيـات هـى التـى تحـول دون أن يتحـول التـاريخ فـى نهايـة الأمـر إلى ثقـل مجـرد، ينـوء بحملـه الإنسـان، وذلـك بـدلاً مـن أن يظـل وعيًـا إنسـانيًّا متجددًا، يساعدنا فى مجابهتنـا المواقـفَ المختلفـة التـى نواجههـا، وفـى صراعنا مـع الطبيعـة داخلنا وخارجنا.

إن النقاش بين الطرفين كما يقول فايس « حوار لا ينتهى »، وإلا انغلق دى صاد على نفسه وأصبح « الدكتاتور الصالح »، ولكنه مع ذلك حوار أخلاقى فى غايته، الهدف منه هو « إيضاح الموقف »، فكل ما هو لاعقلانى أو لامعقول غريب على كاتب هذه المسرحية، فالعقلانى يجب أن يشغل المركز، وكل شىء يجب أن يساهم فى توضيحه لنا وفى تقريبه منا.

والمزاوجة بين دى صاد ومـارا، والـدفاع عن الثورة والتـاريخ دون التنكر للفرد، والدفاع عن الجسد دون التنكر للثورة والتـاريخ - كـان يستلزم مسرحًا مـن نـوع خـاص - يمكنه أن يوصل للمشـاهد هـذه الثنائيـة التفاعليـة الفضفاضـة دون تصـفيتها، ولعـل هـذا يفسـر محاولـة فـايس (الناجحة) فى المزج بين رؤية كل من أنطونين أرتـو وبرتولد برخت وآلياتهمـا المسرحية. حـاول أرتو أن يعيد المسرح إلى بدائيته الأولى، بحيث تشترك الموسيقى والإشارات والحركـات العنيفـة فى خلق جو هو أشبه بجو، الطقوس السحرية التى يشارك فيهـا النـاس والمتفرجون. ويهدف مسرح أرتـو إلى خلق ضرب مـن المشـاركة الكاملـة مـن جانـب المتفـرجين، مشـاركة تستوعبهم تمامًا فى الفعل المسرحى، ومن ثَـمَّ يلغى أية تساؤلات عقلية واعيـة، بل إنه يعـود بعض الشىء لفكـرة « الكاثـارثيس » (الـتطهير) الآرسـطية، بخصـوص تطهـير عواطـف المتفـرجين عـن طريـق « التعاطف والرعب ». فأرتو كـان ينطلق من إحدى الأفكار الأساسية فى علم النفس الحديث [فـن السحر القـديم!]، القائلـة بـأن المـريض قـد يُشـفى عـن طريـق تقمصـه لـدور شخصـية مـا، أو

لشخصيته هو نفسه، على أن يمثل مشاكله من خلالها، وهذا هو الإطار الذى تدور فيه أحداث مسرحية **مارا دى صاد**.

ويقف مسرح برخت التعليمى على طرف النقيض من هذا، فالهدف عند برخت أخلاقى وليس نفسيًّا، ولذلك فهو يذكِّر المتفرجين من آونة لأخرى بأن الأحداث مجرد تمثيل، ويخبرهم بالأحداث قبل وقوعها بل، ويوقف أحداثَ المسرحية ليعلق عليها، وهو بهذا يبقى على المسافة بين المتفرج وأحداث المسرحية.

إذا نظرنا إلى المسرحية من الداخل؛ فإننا نجدها مسرحية « أرتوية »، فيها استقطابات وشواذ، وصور شعرية وشعراء، وثوريون موهوبون، وثوريون معتوهون، وثوريون ثوريون، وثوريون فقدوا عقولهم وقلوبهم وأعضاءهم التناسلية؛ أى أننا إذا نظرنا لها من الداخل بكثير من التعاطف استوعبتنا التفاصيل، ووقعنا تحت سلطان سحرها وطقوسها المجنونة. ولكننا عن طريق الصدمات « البرختية »، وعن طريق تذكيرنا بالواقع التاريخى الحقيقى خارج المسرحية، وعن طريق السرد الوثائقى لبعض الأحداث نضطر للانسحاب، لننظر إليها من الخارج، ولنصدر أحكامًا أخلاقية متأنية على ما نشاهد. وحين تربط التفاصيل بعضها بالبعض تفقد كثيرًا من سحرها، ولكنها تشكل مع ذلك رؤية متكاملة، تضم التاريخ ومارا، واللامعقول ودى صاد. وبهذا لا تختلف التجربة الجمالية المباشرة عن المحتوى الفكرى المركب.

إن مخرج المسرحية المصرى حقق قسطًا كبيرًا من هذه الإمكانيات، من خلال فهمه الخلاَّق للنص، وسيطرته على الإيقاع العام المركَّب، وإبقائه على الثنائية التفاعلية دون السقوط فى النسبية، على عكس المخرج الأمريكى، الذى حول الثنائية التفاعلية إلى ثنائية تعادلية، أصبحت اثنينية، جعلت من الحكم الإنسانى أمرًا مستحيلاً، فسقطت فى النسبية المطلقة. وكان لتصميم الديكور، الذى قام به د. صالح رضا، أثر كبير فى إنجاح هذا العرض المسرحى، فالديكور - بألوانه الرمادية وخطوطه الحادة المتوازية - كان يختفى بسهولة حينما يكون الحوار دائرًا بين مارا ودى صاد، ولكنه كان يظهر بشكل واضح حينما يلعب بقية الممثلين أدوارهم.

الليل والظلام هما الأفضل دائمًا

قراءة لمسرحية (إبسن بيت آل روزمر) وعلاقتها بتطوره الأدبى السياسى

تمثل مسرحية **بيت آل روزمر** (التى كتبها إبسن عام ١٨٨٦م) نقطة تحوُّل فى تاريخه الأدبى والسياسى، و**بيت آل روزمر** - كما نفهم من المسرحية - بيت عريق يمثل رمزا للتقاليد الراسخة فى المجتمع النرويجى فى منتصف القرن التاسع عشر. تبدأ المسرحية بحوار قصير بين مدام هيلسيث، التى تعمل فى **بيت آل روزمر**، وربيكا ويست مديرة المنزل (وهى الشخصية الأساسية فى المسرحية بالإضافة إلى راعى الكنيسة يوهان روزمر). ونعرف من خلال حوارهما أن بيتا زوجة الراعى قد انتحرت، ثم يدخل العميد كرول، زوج أخت روزمر، وناظر المدرسة، وهو شخصية تعيش فى الماضى وتدافع عنه، ويعبِّر عن حزنه الشديد لانتشار الأفكار الثورية التحررية، التى يشيعها پيتر مورتينسجور محرِّر مجلة **الشعلة**، ثم يظهر أورليك برتدل، أستاذ روزمر السابق، وهو شخص يهيم بلا هدف واضح، وإن كان يدافع عن الأفكار التقدمية.

من خلال حوارات هذه الشخصيات، ندرك أن ثمة معركة محتدمة بين الجديد والقديم، وبين المجتمع الحديث الذى لم يولد، والمجتمع التقليدى الذى يضرب بجذوره داخل النفوس والقلوب، فعلى سبيل المثال، يعبِّر كرول عن حزنه الشديد لوجود جمعية سرية ثورية فى المدرسة التى يديرها، ويطلب من روزمر - باعتباره الوريث الأخير لآل روزمر - أن يساهم فى إصدار مجلة تدافع عن الأفكار التقليدية أو ثوابت المجتمع، ولكنه يكتشف أن روزمر نفسه قد بدأ يتبنى الرؤى التقدمية، وأن ربيكا - مديرة المنزل الجديدة - هى التى دفعته إلى ذلك، بل ونكتشف أن ربيكا هى التى دفعت بيتا للانتحار، لدوافع كثيرة من بينها أن يخلو لها الجو مع روزمر، وأن تجعله يتحول إلى الفكر الثورى، وبينما تدور كل هذه الحوارات، يتصاعد من آونة لأخرى صهيل الخيول البيضاء الخيالية، خيول **بيت آل روزمر**.

المسرحية - كما هو واضح - تتداخل فيها العناصر الواقعية مع العناصر الرمزية، وتتشابك فيها العناصر السياسية والاجتماعية بالعناصر النفسية والروحية. وقد كان هذا تيارًا عامًّا فى الغرب فى نهاية القرن التاسع عشر، حين بدأت مراجعات منظومة الحداثة الغربية وفكر عصر الاستنارة، الذى كان يتسم بالواحدية المادية ويتصور سطحى للعالم، يدور فى إطار السببية المباشرة البسيطة، ولا يتحرك إلا فى الإطار المادى، وبدأت العلوم الإنسانية الغربية تكتشف أن تقسيمات عصر الاستنارة تقسيمات كاذبة، وأن فكر الاستنارة يدور فى إطار ثنائيات كاذبة (هى فى واقع الأمر اثنينيات)؛ مثل ثنائية الدنيا والدين، والحاضر المنير والماضى المظلم، والعقل والخيال، والشكل والمضمون، والموضوع والذات. فالواقع -كما اكتشف بعض المفكرين الغربيين- أكثر تركيبًا من ذلك، والثنائيات التى طرحها فكر حركة الاستنارة تتداخل بل وتتلاحم، فالدين ليس أفيون الشعوب، وإنما هو أيضًا محركها، والعقل ليس هو الطريقة الوحيدة للإدراك، فالخيال يلعب دورًا فعالاً فى عملية الإدراك، والماضى ليس مظلمًا، وإنما هو كيان متغلغل فى واقع الإنسان الحاضر، والشكل ليس منفصلاً عن المضمون، بل إن الواحد يحدد الآخر، لتظهر بنية مركبة متكاملة، والذات ليست منفصلة عن الموضوع، والموضوع ليس له وجود منفصل عن الذات.

لكن كانت وما تزال هناك جيوب فكرية كثيرة، تدور فى إطار الثنائيات الصلبة التى أشرنا إليها، فعندما عُرضت مسرحية **بيت آل روزمر**، لأول مرة فى مسرح ڤودڤيل فى لندن عام ١٨٨١م، قام ناقد الدراما المتخصص فى جريدة ديلى كرونيكل Daily Chronicle بكتابة دراسة عنها، أشار فيها إلى ما أسماه «الفكرة الجذرية» للمسرحية و«الدروس» المستفادة منها[١] موضحًا أن مبدأ أو فكرة «الوراثة» (أى توارث الصفات البيولوچية)، هى فكرة متأصلة فى هذا العمل[٢]. فمسرحية **بيت آل روزمر** -حسب تصور هذا الناقد- هى مجرد حزمة أو مجموعة منتقاة من الحِكَم أو الأفكار المجردة (فكرة الحتمية البيولوچية الوراثية)، التى عليه كناقد أن يتعرف عليها، ثم يقوم بتوضيحها وإبرازها.

ولا يختلف فريدريك إنجلز الصديق المقرَّب والرفيق الدائم لكارل ماركس، والذى كان على دراية كاملة بمسرحيات إبسن، مثل معظم مثقفى عصره - عن ذلك كثيرًا، فهو الآخر قد جرد «فكرة جذرية» أخرى وهى أن إبسن «برجوازى صغير» إلى حدٍّ ما، وممثلاً لنهاية مذهب الفردية، وليس لبداية النظام الجديد العظيم[٣]، أى النظام الشيوعى. وطبعًا يكمن وراء هذا

الرأى الرؤية الماركسية لتطور قوى الإنتاج، التى تشكل البنية التحتية المادية الحقيقية لتطور عالم الأفكار.

وقد قام سيجموند فرويد هو الآخر بالبحث عن الفكرة الجذرية فى مسرحية **بيت آل روزمر**، التى قام بتحليلها عام ١٩١٤م فى مقاله « أنماط الشخصية ». ففى الجزء الثانى من هذه المقالة - والذى يقع تحت عنوان « هؤلاء الذين دمرهم النجاح » - يفسر فرويد المسرحية فى إطار نظرياته النفسية قائلاً: « إن كل ما حدث لشخصية ربيكا يرجع - فى مجمله ومن البداية - إلى عقدة أوديب، فعلاقتها بروزمر هى تكرار حتمى، وصورة طبق الأصل لعلاقتها بأمها وبالدكتور ويست (أبوها بالتبنى، والذى يبدو أنه كان والدها الحقيقى ولم يخبرها، ودخل معها فى علاقة جنسية محرَّمة). ويؤكد فرويد أنه يمكن تصنيف شخصية ربيكا فى إطار ذلك النمط النفسى، الذى يعبِّر عن « الفتاة التى تنضم إلى أهل المنزل، بوصفها خادمة أو وصيفة أو مربية »، والتى تقوم بطريقة نمطية ثابتة - عن وعى أو عن غير وعى - بنسج أحلام يقظة تنتجها عقدة أوديب، تتصور من خلالها غياب سيدة المنزل، وقيام الزوج بإحلالها محل زوجته فى كل شىء[٤]. وفى رأى فرويد تعتبر مسرحية **بيت آل روزمر** فى مجملها: « أعظم الأعمال الفنية التى تتعرض لهذا النوع المعروف من الخيال الجامح لدى بعض الفتيات »[٥].

وكما هو متوقع ابتعد فرويد فى تحليله عن أية جوانب أو تفسيرات اجتماعية أو فلسفية للمسرحية، كما أنه لم يتعرض فى سياق تحليله للجوانب الأخلاقية بها، ومع أن هذا التفسير -ذا البُعد النفسى للمسرحية- يختلف فى محتواه عن القراءات التى سبقت الإشارة إليها، إلا أنه يتفق معها فى اتباع نفس المنهجية، وهى استخلاص وتجريد أحد الجوانب النفسية أو الاجتماعية فى المسرحية، والتعامل معه بمعزل عن المنظومة المركبة، التى يمثلها العمل ككل، والتى يدخل فيها بنية العمل وصوره الفنية ونبرته العامة، وكأن هذا الجانب أو ذاك يستقل بذاته عن المسرحية والخطوة التالية المعتادة فى هذه المنهجية هى تفسير مجمل العمل الفنى المركب، من خلال هذا الجانب المنفرد أو ذاك.

وقد خصص جورج برنارد شو - فى دراسته المستفيضة عن مسرح إبسن: **جوهر الإبسنية** Quintessence of Ibsenism (نسبة إلى إبسن)- فصلاً كاملاً للحديث عن مسرحية **بيت آل روزمر**، حيث بدأ هذه الدراسة بتصنيف الشخصيتين الرئيسيتين فى إطار نمطين منفصلين: الأول هو رجل الدين الذى يحاول أن يحتكر عملية الارتقاء بين البشر، والثانى هو نموذج المرأة

البارعة الموهوبة، التى تساعده وتقف بجانبه[٦]. وفى أحد الفصول الذى اتخذ عنوانًا مثيرًا للاهتمام -وهو «الدروس المستفادة من المسرحية»[٧]- توصل شو إلى مستوى أعمق، يجمع بين الشخصيتين فى نمط أبسط، وهو نمط الشخص المثالى، الذى يمثل وجوده خطورة على المجتمع لبعده عن الواقع الحقيقى، ويرى برنارد شو أن هذا النمط هو الشغل الشاغل لإبسن ومصدر تميز مسرحه. وفى أحد فصول الكتاب الأخيرة «الجدة الفنية فى مسرحيات إبسن»[٨] يتعرض برنارد شو لفنون الصنعة الدرامية عند إبسن، إلا أن هذا التعليق اتصف بمستوى من التعميم، دون التعرض لخصوصية كل مسرحية من مسرحيات إبسن على حدة، وقد اعتبر برنارد شو إبسن مبتكرًا من ناحية الصنعة الفنية، حيث إنه يحول مسرحياته إلى نقاشات عميقة، من غير أن يلجأ إلى الأساليب البلاغية العديدة والمعروفة، التى تميزت بها المدرسة القديمة. ولا يعتبر هذا الرأى، والذى يمثل فى حد ذاته دفاعًا عن الابتكارات الفنية لبرنارد شو ذاته، لا يعتبر إسهامًا ملموسًا فى مجال إلقاء الضوء على مسرحيات إبسن، وتوضيح الفروق الدقيقة فيما بينها، وبالتالى فهو لا يخبرنا الكثير عن الملامح الخاصة والسمات المحددة لمسرحية **بيت آل روزمر**.

ومن المعروف أن إبسن كان فى المقام الأول كاتبًا مدققًا، إذ أنه كان يقضى ما يقرب من العامين لتحسين وصقل أو إعادة كتابة مسرحياته، وقد وصف مرحلة إعداده للصورة النهائية لمسرحيته **بيت آل روزمر** قبل نشرها، والآلام التى تكبدها فى كتابتها وإعادة كتابتها، فى خطابه إلى ناشره (فى ٣١ يوليو ١٨٨٦م)، قائلاً: «تستحق كل كلمة فى المسرحية تفكيرًا عميقًا، كما يجب أن نتفهم بنية الحوار فى المسرحية بشكلها الأمثل المقصود قدر استطاعتنا»[٩].

بالإضافة إلى ذلك كان إبسن شاعرًا ملهمًا مبدعًا، فقد صرح مرارًا أن مسرحيته تعتبر «قصائد لسبر أغوار الذات»[١٠]. ولا يمكن أن ننكر أن مؤلف مسرحيات مثل **بيت الدمية** و**دعامات المجتمع** كان كاتبًا مهتمًّا بالأوضاع الاجتماعية، إلا أن من الواضح أيضًا (إن أخذنا فى الاعتبار جماع مسرحياته) أنه لا يعبِّر عن الرؤية الاجتماعية من خلال أقوال أو حِكَم أخلاقية أو أفكار أو تعاليم مجردة، تُفرض قسرًا على العمل الفنى من الخارج، وإنما يعبِّر عنها من خلال النص نفسه ككلٍّ مركب متكامل، يعكس ظلالاً متدرجة من الفروق فى المعنى والتعبير.

وكان إبسن على يقين من أن مهمة الشاعر لا تختلف عن مهمة المصلح الاجتماعى، فقد كان يؤمن بأن «الشاعر لا يعيش بمعزل عما يعيشه أهل مجتمعه، فهو يشاركهم ويعيش معهم

جميع خبراتهم وتجاربهم»[١١]. ومن هذا المنطلق، فإن تقسيم العمل الفنى إلى ثنائية صلبة - شكل جمالى (خارجى) من ناحية، ومحتوى اجتماعى أو نمط نفسى (داخلى) من ناحية أخرى - يبتعد بنا تمامًا عن منظور إبسن للتجربة الإنسانية والتعبير الفنى. فعندما طلب منه بعض الطلاب الشباب فى أوسلو توضيح مقصده فى مسرحية **بيت آل روزمر**، وما إذا كان هدفه هو التأكيد على «ضرورة العمل»، حثهم على رؤية المسرحية بطريقة أعمق وأكثر تركيبًا، وأضاف قائلاً: «المسرحية فى المقام الأول تعتبر عملاً أدبيًّا، يتعرض لشخصيات إنسانية حية، ولأقدار تواجهها تلك الشخصيات»[١٢]. ويعنى إبسن بذلك أن الطريقة الوحيدة للتعامل مع المسرحية هى الحكم عليها، من منطلق كونها عملاً أدبيًّا متكاملاً، يتناول شخصيات إنسانية مركبة. وعندما قام تحالف حقوق المرأة بتنظيم احتفال لتكريمه، كأحد مناصرى الحركة النسائية، قَبِل إبسن الدعوة، إلا أنه أكد بوضوح أنه كان يكتب مسرحياته «بدون تفكير متعمد فى ترويج دعائى لفكرة معينة». ثم ذكَّر مستمعيه -بوضوح بما لا يقبل الشك- أنه يعتبر نفسه «شاعرًا أكثر منه فيلسوفًا اجتماعيًّا، وليس العكس، كما يميل معظم الناس إلى الاعتقاد»[١٣].

وتعبِّر مسرحية **بيت آل روزمر** عن قناعات إبسن الشخصية حول ذاته وفنه، فعلى مستوى معيَّن يمكن تصنيف هذه المسرحية فى سياق التمرد الرومانسى على الثنائيات الصلبة، والذى خلفته النظرة العقلانية المادية، التى ساوت بين الواقعى Factual، والحقيقى real، مهمِّشةً بذلك كثيرًا من الخبرات الإنسانية، التى تنبع من مستويات أعمق من الوعى، ومحولةً إياها إلى مجرد ظواهر ثانوية مصاحبة، أو حتى مجرد صور خادعة وهمية. وقد أدت هذه النظرة العقلانية المادية إلى التأكيد على أهمية ارتباط الفن بشىء خارجى عنه (قد يكون ذلك الشىء حقيقة معينة أو مبدأ أو عقيدة) على حساب تماسكه الدلالى الداخلى. وفى إطار هذه المرجعية يصبح الشكل الأدبى مجرد زينة زخرفية، أو عنصرًا مكملاً يفتقر إلى القيمة الجوهرية الداخلية، وعلى الجانب الآخر، نجد أن المدرسة الرومانسية -ومن خلال تأكيدها على التكامل العضوى للعمل الفنى- قد أعادت تأكيد الحقيقة القائلة بأن العالم ليس مجرد بيانات ومعلومات متباينة، نتلقاها عن طريق الحواس، وإنما هو كيان مركب حى واحد، لا يمكن اختزاله فى صور أقل منه. كما دعت المدرسة الرومانسية أيضًا إلى فهم الفن -على أنه أحد الطرق القليلة المتاحة للإنسان- لفهم واستكشاف رؤيته للكون والتى يشكل الإنسان ذاته جزءًا لا يتجزأ منها، بأوجهها الظاهرة ومستوياتها العميقة المستترة.

واستنادًا إلى كل ما سبق من أطروحات عامة، تحاول هذه الدراسة استكشاف رؤية إبسن ونظرته السياسية، من خلال نسيج وبنية مسرحيته **بيت آل روزمر**، حيث يتم عرض هذا العمل الأدبى من خلال قراءة متمعنة مفصلة للنص، مع ربط هذه القراءة بقراءة أعمال إبسن الأخرى، مع الإشارة إلى التحولات التى طرأت على أسلوبه، نتيجةً لتطور رؤيته للإنسان والمجتمع.

تدور مسرحية **بيت آل روزمر** حول قضية فكرية متواترة، وهى الصراع بين قوى المجتمع الحديث وقوى التقاليد، وتبدأ المسرحية بتحديد زمن المسرحية، الذى هو نهاية مرحلة اجتماعية تاريخية، لها انعكاساتها على كل شخصيات المسرحية. فيقوم العميد كرول -على سبيل المثال- بالإشارة إلى «هذا الزمن الذى نعيشه»[١٤]، الذى تسبب فى كل مشاكله العائلية، ويتحدث عن نزاعات مدنية، وحتى عن «حرب أهلية». وفى محاولته لتفسير العلة التى ألمت بهذا الزمن الردىء، يصف كرول لربيكا الأحوال قائلاً: «إن كل فكرة معقولة ومقبولة قد انقلبت رأسًا على عقب، فى اضطراب واضح». وتحولت الأفكار الداعية إلى المحافظة على النظام والطاعة إلى مصدر للسخرية والاستهزاء من الجيل الجديد، بل ومن بعض أبناء الجيل القديم. من الواضح أن كل الأشياء قد فقدت تماسكها، وأن كل الثوابت قد اهتزت، وأن صوت المتطرفين الراديكاليين علا، كما لم يَعْلُ من قبل، وأصبح المحافظون -المحاصرون فكريًّا- على وشك تصفية صفوفهم؛ ولهذا حان وقت المراجعة بين الطرفين، وكما يقول كرول: «إنه يوقن بأن اللحظة الحاسمة قد حانت، نعم حانت اللحظة الحاسمة».

ولكن إبسن لا يتحرك فى عالم الأفكار وحسب، بل إنه ينتقل إلى عالم المجاز والرمز، فالفصل الأول ينتهى بإشارة واقعية مجازية فى آنٍ واحد، إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب. ترد هذه الصورة المجازية فى البداية، ثم تتواتر عبر النص، ولذا فثمة إشارة إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب، ويشير كرول فى الفصل الثانى إلى عاصفة مجازية، بينما تقارن ربيكا الرغبة الجنسية العارمة التى تضطرم فيها بعاصفة تهب فى البحر، كما نجد أن البحر نفسه - وهو «قوة حية طبيعية»[١٥] فى أعمال إبسن الأدبية الأخرى - قد اقترن أو ارتبط بالاعتلال والفوضى فى مسرحية **بيت آل روزمر**، فالرحلات البحرية المرعبة التى كان يقوم بها د. ويست (والد ربيكا) كانت السبب فى انهياره.

ولا يوجد ما هو أوضح من حالة **بيت آل روزمر** -فى ذلك الوقت- للدلالة على الفوضى والاضطراب السياسى السائد، فقد تعوَّد الناس فى الماضى أن يكون هذا البيت مركزا راسخًا

فى مجتمعهم، لنشر اليقين والاستقرار والحياة بصفة عامة: « منذ عهد سحيق كان **بيت آل روزمر** دائمًا هو معقل المحافظة على النظام والأخلاقيات واحترام وتبجيل كل ما تقبله وتعتنقه أفضل عناصر مجتمعنا، فقد اعتادت المنطقة كلها أن تستمد روحها العامة من **بيت آل روزمر**». إلا أنه يئول إلى أن يكون مركزا لنشر الموت والفوضى، فآخر سلالة آل روزمر يفتقد قوة الإيمان والثقة أو الجهاد العنيد فى سبيل مبدأ معيَّن؛ إنه مجرد شخص مصاب بالشك وانعدام الثقة، يخفق فى معظم ما يقدم عليه من مشاريع، سواء كانت خاصة أو عامة، بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن روزمر كان عقيمًا بلا طاقة جنسية[١٦]. ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لبيتا، ربة المنزل، فهى رمز واضح جلى للاضطراب والاعتلال، وغياب الحياة المستقرة، فقد كانت لا تطيق شم عطر الزهور أو رؤية ألوانها الجميلة، فهى الأخرى امرأة عقيم على حافة الجنون، انتهت حياتها بالانتحار. و**بيت آل روزمر** كله بيت بلا سلالة أو امتداد، فأجياله الأخيرة هى الأخرى مجدبة عقيم. وكل هذه الإشارات والرموز والتلميحات الكئيبة القابضة علامة واضحة على اقتراب مرحلة تاريخية كاملة من نهايتها المحتومة.

على هذه الخلفية العاصفة تبدأ الدراما فى **بيت آل روزمر** فى التكشف شيئًا فشيئًا، فجميع الشخصيات تتفاعل بشكل أو بآخر مع هذه الحالة من الفوضى أو الاضطراب، فهم يعيشون أوقاتًا عصيبة فى عصر يقومون فيه بإعادة تعريف واكتشاف توجهاتهم فى الحياة، من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله الواقعى أو المثالى، ومن منظور ذاتى أو اجتماعى. ويمكن تقسيم الشخصيات فى المسرحية إلى مجموعتين رئيسيتين، تتكون أولاهما من رجلين وامرأة، يثق ثلاثتهم تمامًا من رسوخ أقدامهم فى مواجهة « عصرهم الحاضر»، ويتبنون مواقف محددة لا يشوبها الشك. أما المجموعة الثانية من الشخصيات -والتى تتكون أيضًا من رجلين وامرأة- فهم يتأرجحون ويفقدون اتزانهم، وفى النهاية يلقون نهايتهم المأساوية.

وبلا شك تنتمى السيدة هيلسيث -مديرة منزل آل روزمر- إلى المجموعة الأولى من الشخصيات، فبالرغم من أن دورها يقتصر بصفة أساسية على ملاحظة الأحداث، لا المشاركة فيها بصورة إيجابية، إلا أن لها منظورًا جامدًا ترى وتفهم من خلاله كل شىء. ويتأكد لنا التزامها الراسخ وتعلقها بالماضى، عندما نجد أنها أول من يرد على لسانه ذكر الخيول البيضاء، وآخر من يرى « ذلك الطيفَ الأبيضَ البادى من بعيد »، وهو طيف العاشقين حين يغمرهما عالم الفوضى.

إلا أن السيدة هيلسيث لا تعتبر من الشخصيات المحركة لهذه الدراما، على عكس العميد كرول وبيتر مورتنسجور اللذين يلعبان دورًا فاعلاً فيها، فبرغم اعتناقهما منظورين متعاكسين تمامًا للواقع، حيث إن أحدهما يؤمن إيمانًا راسخًا بالماضى، بينما يدعو الآخر بكل حماس وثقة إلى إبداعات المستقبل، إلا أنهما متشابهان فى عدة جوانب، فعلى سبيل المثال، نجد أن كرول يتعامل مع نفسه على أنه ضحية للهجوم العنيف الذى يشنه هذا الزمان العصيب عليه، والذى يسبب له المرارة والحزن، فمع بدايات المسرحية يتضح لنا أنه يعانى من مشاكل عائلية، تتمثل فى علاقة متوترة مع زوجته، وانفصال وعزلة عن أبنائه الذين انضموا إلى صفوف الراديكاليين، فابنته هيلدا قامت بتطريز غطاءٍ أحمر، «لإخفاء جريدة إشراقة الصباح [الراديكالية] بداخله». بالإضافة إلى ذلك انضم أفضل تلامذته إلى صفوف أعدائه، بينما بقى معه الأغبياء والكسالى فقط. ويلخص كرول الوضع بنفسه، بقوله: «لقد ألقت روح العصر بظلالها على كل جوانب حياتى الخاصة والعامة». ولهذه الأسباب يرى د. كرول أن الماضى هو النظام والتوحد والاجتماع على رأى واحد، أما الحاضر فهو الفوضى والتفرُّق والانشقاق.

ومع مرور الأحداث نرى كرول يتحدث -متقمصًا روح الماضى بمعتقداته وتقاليده، بحماسة عاطفية رومانسية- عن «أولئك الرجال الذين وهبوا أنفسهم للإله، ووهبوا أنفسهم للحرب»، هؤلاء الذين خدموا أوطانهم بكل تفانٍ» قاصدًا بذلك سلالة آل روزمر. هذا الإيمان العميق، الذى ينطلق منه هو الذى دعاه إلى محاولةٍ لمِّ شمل أصدقائه حول لواء الماضى؛ ليشنوا الهجوم على معارضيه، وهو إيمان ثابت لم يتزحزح إلا مرةً واحدة، حين اعتراه «سحر غامض» بتأثير ريبكا، إلا أنه سرعان ما تمالك نفسه ثانيةً، لكى يعود إلى مواصلة حربه المقدسة، لوقف عملية التغيير واقتلاع تلك «البدع الخبيثة»، رافضًا فى النهاية الاعتراف بوجود زمن جديد يسوده حوار مركب حول مشكلات غير معهودة من قبل.

ولكن كرول بإنكاره التغيُّر -بل والزمن- ينكر بذلك إمكانية تجاوز الحتمية وتحقيق قدر من الحرية، ولعل المفارقة الساخرة هنا هى أنه بذلك ينفى أيضًا إمكانية الوصول إلى مرحلة التعالى أو التسامى أو التجاوز، والتى تمثل جوهر العقيدة الدينية، فالتاريخ سيتحول إلى دائرة لا قيمة لها، إذا لم يكن هناك تغيير مع مرور الزمن، وسيكون الإنسان -فى هذه الحالة- مجرد ضحية لا حول له ولا قوة، تحت رحمة قدر لا معنى له. ولذا يمكننا القول: إن ما يدافع عنه كرول ليس هو المثاليات الأخلاقية التى يدعو لها، وإنما كيانه -هو ذاته- الجريح. ويتضح هذا الجانب

من شخصيته إلى حدٍّ ما عندما ينبذ -وهو الداعى إلى الأخلاقيات والمثاليات المسيحية- كل أخلاقيات التسامح والمغفرة، ويعلن أنه لم يعد ذلك المسيحى الذى « يدير خده الأيسر لعدوه بعد أن يضربه على خده الأيمن »، وبذلك يصبح شيطانًا حقيقيًّا « تفوح منه رائحة الدم »، معلنًا الحرب « حتى إذا أدى الأمر لاستخدام السكين » ضد روزمر الهادئ الوديع، أى أن كرول نفسه قد انحدر إلى فلسفة « هذا الزمان »، التى يهاجمها لكونها نفعية استغلالية، تهدف إلى اللعب بالآخرين؛ ولذا فإن علينا ألا تعترينا الدهشة عندما يطلب من روزمر ألا يعلن عن ارتداده عن عقيدته، وأن يبقى ذلك سرًّا لا يطَّلع عليه أحد: « لك أن تؤمن بما تشاء... ولكن عليك أن تحتفظ بآرائك لنفسك »، فما يهم كرول هو الظاهر النفعى وليس الباطن الإيمانى، وهذا أبعد ما يكون عن روح الإيمان الحقيقى.

وينتمى پيتر مورتنسجور إلى حزب المستقبل، فهو داعية إلى الحرية وإلى آفاق رحبة من الأفكار الجديدة، ولكنه يدعو إلى اتساع الأفق بطريقة ثورية واحدية متعصبة، فهو يهاجم أعداءه بعنف على صفحات جريدته **إشراقة الصباح**. وكل من يهاجم الأفكار المستقبلية يجد نفسه فى مواجهة صريحة معه. وقد وصفه أورليك برندل فى البداية بأنه « أبله » و« مبتذل »، ولكنه بعد ذلك يغيِّر موقفه تمامًا، بل ويقرر تقديم أحلامه الذهبية قربانًا على « مذبح التحرُّر »، وينتهى به الأمر إلى إغراق مورتنسجور بطوفان من الصفات، التى تحتفى به وتمجده، بل وتؤلهه مثل « الرئيس »، « أمير وسيد المستقبل »، « صاحب الحضور السامى »، « مالك سر القدرة الكلية ». وعندما تقرر ريبكا وضع روزمر على أول الطريق، كمؤيد للتحرير وكنصير متحمس « لقضية التحرر والتقدم »، يكون مورتنسجور هو الشخص الذى تحيطه علمًا بذلك، لأن جريدة مورتنسجور **إشراقة الصباح** التى يشرف عليها كانت رمزا لطريق التحرر. وقد ساهم مورتنسجور فى نسج خيوط هذه الأسطورة عن نفسه من خلال حديثه، كما لو كان إلهًا مجسَّدًا أو رسولاً مُلهمًا بوحى ذاتى. ففى حديثه الواثق مع كرول يصف **إشراقة الصباح** - التى يحمل عنوانها إيحاءً شبه دينى - بأنها « سوف تسطع دائمًا لترشده فى طريقه »، وتهديه سواء السبيل!

وبينما نجد رذيلة التعطش للدماء -المنافية لتعاليم المسيحية- قد تمكنت من شخصية الداعية المسيحى كرول، نجد على الجانب الآخر أن مورتنسجور -المفكر المتحرِّر- يظهر ميلاً واضحًا نحو الاستعانة « بالمسيحيين المخلصين » فى صفوفه. وها هو معبود الراديكاليين والراديكالية يصرح بأنه قد « نال كفايته من المفكرين المتحررين » الذين تزايد عددهم « أكثر من

اللازم». فما يحتاجه حزب المستقبل، وما تحتاجه الثورة هو «المسيحيون المخلصون». وقد جعل مورتنسجور من ذلك قاعدة لاحقة فى مبادئه، تنص على الامتناع عن دعم أى شخص أو أى شىء، لا يتفق وما تقرره وتذهب إليه الكنيسة. ولأنهما يتحركان فى اتجاهات تبدو متعاكسة، فلا يبدو أن هناك نقطة التقاء بين طريقى كرول وبيتر مورتنسجور، إلا أن المعنى العام - لما سبق عرضه من مواقفهما - يوضح أنهما يتشابهان أكثر مما يختلفان فى بنية تفكيرهما وفى نظرتهما للأمور. وقد استعرضنا أحد جوانب هذا التشابه، وهو مفارقة وجود هوة سحيقة بين النظرية والتطبيق عند كلٍّ منهما، نظرًا لتخلى كلٍّ منهما عن مبادئه بسبب الاعتبارات العملية، فالمسيحى كرول لا يدير خده الأيسر لمن يضربه على خده الأيمن، والراديكالى مورتنسجور يستخدم مصطلحات ذات صبغة شبه دينية، ولا يستعين إلا «بالمسيحيين فقط»!

وكما هى الحال مع كرول، تتمركز أنشطة مورتنسجور السياسية أيضًا حول ذاته، حيث نكتشف أن مصدر بحثه المستمر عن الاحترام، هو وعيه الدائم بحقيقة كونه «رجلاً موصومًا». وكان من وصفه بذلك هو روزمر نفسه، بسبب بعض النزوات العاطفية الطائشة، والتى كشف روزمر سرها. ويخامرنا الشعور بأن مورتنسجور يجد تلذذا خاصًّا عندما يرى روزمر منضمًا لصفوفه، فهو بالنسبة له ليس مجرد عضو جديد فى حزب مناصرة التقدم والتحرر، وإنما يمثل فى المقام الأول ضحية محتملة، تشبع معاناتها نهمه الصحفى الراديكالى للانتقام. وفى هذا يتساوى مورتنسجور مع كرول، فكلاهما يدخل الحرب المقدسة لإشباع شهوة الانتقام!.

ونجد وجهًا آخر للشبه بين كرول ومورتنسجور، فى محاولات هذا الأخير التلاعب بروزمر، ولكن بطريقة قاطعة وصريحة، فما يقوم بنشره نقلاً عن روزمر ليست هى آراء روزمر، وإنما «كل ما يحتاجه قراؤنا الأعزاء أن يعرفوه». فما تحتاجه الحركة فى المرحلة الحالية هو المسيحى المخلص المتحرر؛ ولذا يجب أن يوضع روزمر -بغض النظر عن حقيقة قناعاته- فى قالب المسيحى المخلص المتحرر. وينطوى هذا التوجه فى آراء مورتنسجور على إنكار ضمنى للحريات، ويلى ذلك بالتبعية نفى إمكانية أى تحول جذرى راديكالى، أو أى تجاوز ثورى للواقع المطلوب تغييره. ويأتينا الحكم النهائى على لسان المنهزم المنكسر المتقهقر برندل: «إن بيتر مورتنسجور يعرف جيدًا كيف يعيش حياته دون أن يرهق نفسه بالأهداف المثالية».

وبرغم أوجه الشبه السابقة إلا أن أقرب هذه الأوجه بين الاثنين - وتشترك معهما أيضًا فى هذا الأمر السيدة هيلسيث - هو اليقين الواحدى الثابت، الذى تنبع منه تصرفاتهم، فهم يفعلون

ما يفعلون بقوة وإيمان من وصل إلى برالأمان، ومن توصل إلى إجابات شافية عن كافة ما يواجهه من أسئلة. ولا تتطور شخصيتا كرول ومورتنسجور مع تطور أحداث المسرحية، حيث تبقى رؤيتهم للواقع سطحية ثابتة أحادية ساذجة فى بساطتها، لا تدخل عليها أية ثنائية تفاعلية، فالأول -كرول- لا يرى إلا أمجاد الماضى وظلمة المستقبل، بينما يدعو الآخر بحماس واضح إلى قضية التقدم والمستقبل. ومن المدهش ألا تستوقف أيًّا منهما تلك الهوة بين النظرية وتطبيقها فى حياتهم الخاصة، وذلك التداخل فى العلاقة بين القضية (العامة) والشهوة الشخصية (الخاصة)، ولا يخامر أيًّا منهما أى إحساس بمدى التركيب أو التعقيد فى حياة البشر، أو بمدى إمكانية تداخل العناصر الكوميدية والمأساوية معًا فى حياتنا. ومن هنا يمكن الحكم على شخصية كلٍّ منهما بأنها شخصية أحادية البعد، تفتقر إلى العمق فى النظرة، وتتفهم مسيرة التاريخ والزمن بطريقة أحادية سطحية، فهذه المسيرة لا تمثل من وجهة نظر كلٍّ منهما سوى فكرته وحده، المتجذرة فى تكوين شخصيته. ولذلك فالاثنان لا يسيران فى تمهل لتأمل ما حولهما، وإنما ينساقان كمن يتحرك فى مسيرة أو تظاهرة حماسية.

ومنذ البدايات الأولى للمسرحية، ومع تتابع أحداثها، لا يخفى علينا وجود إشارات وربما تحذيرات متكررة، من اعتبار نموذج كرول ومورتنسجور نموذجًا واقعيًّا، بالمعنى المركب لكلمة «واقعى». فالواقع الإنسانى المركب لا يسمح بالتقسيمات الحادة المعالم، فبرغم أن الوقت هو وقت نزاعات وصراعات مدنية، إلا أنه يجب أن تتحد فيه كل مجموعة تحت لوائها، وتؤيد أفكارها بانتماءاتها الواضحة، سواء كانت تلك المجموعات هى المؤيدة لحزب الماضى أو حزب المستقبل، وإلا.. فماذا عسانا أن نفعل إذا كان الماضى ما يزال ينبض بقوة فى الحاضر، ويلقى بظلاله الكثيفة عليه، أو إذا كان الحاضر مرتبطًا بالماضى بطريقة لا سبيل إلى الخلاص منها؟!

ويذهب الناقد الألمانى هانزجورج ماير، فى دراسته النقدية عن هنريك إبسن، أن كلاً من كرول ومورتنسجور يمثل تأرجح الراعى روزمر، ما بين الميول المحافظة والتقدمية[١٧]، وهو التأرجح الذى لم يتمكن من حسمه، أى أن ثنائية اليمين واليسار لم تتفاعل داخل روزمر ليخرج برؤية مركبة تستوعب كليهما، وإنما انحلت إلى اثنينية حادة أودت به تمامًا.

وعند هذه النقطة، يمكننا أن نتحدث عن المجموعة الثانية من الشخصيات؛ روزمر وربيكا وبرندل - وهى الشخصيات التى سقطت صريعة الثنائية التى تحولت إلى اثنينية. وقد

استهلت كل هذه الشخصيات حياتها بإحساس المخلِّص المنتظر، صاحب المهمة المقدسة فى الحياة، وصاحب النظرة المثالية للمستقبل، ولذا نجد أن هذه الشخصيات تتميز فى بداية الأمر بحماس شديد، وتتقدم بخطى ثابتة فى مسيرة واضحة، ولكنها تسير تدريجيًّا بهدوء، وتتأمل فيما حولها وفى داخلها، فتتردد ثم تضطرب وتتعثر، وتقفز فى نهاية الأمر فى هوة العدم. وهذا المسار هو أشبه ما يكون بعملية نمو وانتقال، من عالم البراءة الفطرية البسيطة إلى عالم الخبرات المركبة، ولكنهم لفرط براءتهم لا يتحملون هذه الدرجة العالية من التركيب.

ولعل الشخصية المخيفة -من بين الشخصيات الثلاث الحائرة فى المسرحية- هى شخصية ربيكا، التى ينعدم لديها شعور الندم أو وخز الضمير -أو هكذا كانت تظن- فهى ابنة غير شرعية للدكتور ويست، ترعرعت فى جو الشمال العاصف على يد أب من المفكرين المتحررين، كان له معها فيما يبدو علاقة جنسية محرمة. وبمعنى آخر فقد تولت الطبيعة (المادة) ذاتها تربيتها وتكوينها، ومن هنا فهى لا تدين بأى ولاء لقوانين الإنسان، أو بأى احترام لمحرماته. وفى مشهد الاعتراف الأخير، نرى مدى ما كانت ربيكا تطمح إلى الوصول إليه، من دفع سيدة على حافة الجنون نحو الانتحار، وصولاً إلى اختلاق سلسلة من الأكاذيب، لكى ينضم إليها روزمر فى مسيرتهما المشتركة المظفرة نحو المستقبل، متجهين « معًا للأمام نحو الحرية.. سائرين للأمام... دائمًا للأمام ».

ولبعض الوقت على الأقل شارك روزمر ربيكا هذه القناعات العاطفية المتحمسة، وأبدى استعدادًا واضحًا للمضى الواثق فى طريق المستقبل. ومثل آدم جديد أو داعية وُلِد من جديد، تخيل روزمر أن توجهاته نحو « معظم الأشياء -أو على الأصح كل الأشياء- قد تغيَّرت تمامًا ». وادعى روزمر بابتهاج شديد أنه قد « طرح كل الروابط القديمة جانبًا »؛ ولذلك فكل ما تبقى له بعد ذلك هو الانضمام لحزب المستقبل والعصر الجديد الحديث. وبرغم أننا لا نرى تلك الحالة -من التصميم والإرادة القوية- بصورة مباشرة فى شخصية روزمر، إلا أننا نتعرف -من خلال حواراته مع ذاته ومع ربيكا- على أحلامه الطموحة ورؤيته البريئة الرائعة فى إيقاظ كل من حوله، بمعرفتهم لذاتهم وزرع التسامح والحب « والبهجة والسعادة ». وكان حلم روزمر أن « يطير مثل ملاك مبشِّر بالحرية من بيت إلى بيت؛ لتجتمع حوله قلوب وأرواح البشر، لتخلق جوًّا ساميًا، يغشى كل من حوله باستمرار وتواصل لا يعرف الحدود ». وصورة الملاك الحالم وآفاق السمو المتسعة بلا حدود هى صدى للفكرة اليهودية المسيحية المبشرة بالعصر المسيحانى، عصر

يبدؤه المسيح حين يأتى فى آخر الزمان، يحمل وحيًا إلهيًّا، ويؤسِّس مملكته الألفية فى أرض صهيون، ويأتى للجنس البشرى بالخلاص.

وترتبط فكرة البراءة ارتباطًا وثيقًا بفكرة التحول الفجائى المسيحانى، ففى هذا العصر المسيحانى ستمتلئ الدنيا عدلاً بعد أن امتلأت جورًا، وستصبح الدنيا فى تمام وكمال وجمال الجنة، قبل أن يهبط منها آدم ومعه حواء الآثمة. فروزمر على سبيل المثال يشبِّه علاقته مع ربيكا بعلاقة «طفلين بريئين وقعا سرًّا فى حُبٍّ عذبٍ جميل». ومن منطلق نظرة روزمر إلى براءة الروح، كشىء لا غنى عنه لتحقيق السعادة، وبالتالى العمل لبلوغها، كان من رأيه أن الرجل السعيد الذى «حققت روحه السعادة وتخلصت من الذنب»، الرجل البرىء من الخطيئة، الرجل الذى يستطيع أن ينأى بنفسه عن كل ما يحيط بالدنيا من مشاكل معقدة، منذ بداية الخلق والتاريخ، وبداية الإنسان على الأرض، بعد خروجه من الجنة، هذا الرجل هو -وحده- الذى يستطيع قيادة الآخرين، وحثهم على القيام بأفعال إيجابية. وبشكل آخر يبدو لنا أن الواعظ الدينى روزمر كان يعتقد أن بإمكانه استعادة براءة الإنسان الأولى، وتجاوز كل الحدود والقوانين التى تحكم الوجود الإنسانى.

وهكذا انضم العاشقان إلى كرول ومورتنسجور فى تبنى الرؤية الواحدية للزمن، التى تنسب العصر الذهبى أو المسيحانى إلى مرحلة زمنية واحدة، ولا يهم ما إذا كانت هذه المرحلة الزمنية فى الماضى أو فى المستقبل، ما يهم هنا هو واحدية الرؤية، فعصر البراءة الكاملة -العصر المسيحانى- هو عصر الواحدية بامتياز، ولكن مع بداية التدافع والمناقشة والحوار، يكتشف من أرادوا الانضمام إلى المسيرة الظافرة نحو المستقبل أن الأمور ليست بالبساطة التى يعتقدونها، وأن التفانى الواحدى المفرط -دفاعًا عن الأفكار المثالية- هو شىء يتعذر على الأرواح المثقلة المركبة الوصول إليه. ويفسر ذلك لِمَ تبخرت أوهام ربيكا وروزمر سريعًا؟ ولم تحطمت توقعاتهما الطموحة، فى عهد يسود فيه الخلاص، فى فترة وجيزة، لدرجة لم تسمح لنا برؤية آدم الجديد مع شريكته حواء قبل خروجهما من الفردوس؟ فنحن لا نراهما فى هذه المسرحية إلا بعد السقوط؛ وهما يستعيدان ذكريات الفردوس المفقود وذكريات مرحلة البراءة، ويعضان بنان الندم على فقدانها.

وقد وضع إبسن فى يدنا المفاتيح من البداية؛ ففى الفصل الأول نلحظ تيارًا خفيًّا من الأحزان والمشاكل المعقدة، فربيكا تمتدح الزهور التى قدمتها إلى بيت روزمر؛ لكونها «مسكنة وملطفة بطريقة جميلة»، وفى هذا الوصف إيحاء بألم خفى وجرح لم يندمل بعد. والجدير بالذكر

أن هالفدان كوهت فى كتابه **حياة إبسن** قد ترجم وصف ريبكا السابق للزهور، بأنها « تعين الإنسان على النسيان بطريقة جميلة »[١٨]، وهى ترجمة تتفق وقراءة المسرحية، التى تقدمها هذه الدراسة، فقد تسلل بالفعل ثعبان الزمن والإحساس بالذنب إلى الحديقة.

ومن الواضح أن لدى ريبكا ما يبرر إحساسها بالذنب، فقد اكتشفت مثلاً أنه مع تحررها فإنها ما تزال تتمسك بالكثير من « التحيزات البالية »، والأسوأ من ذلك اكتشافها أن عاطفتها نحو روزمر - والتى تخيلت أنها عاطفة روحانية سامية - تملك هى وروزمر زمام أمرها، لأنها تخلو من أى حسية أو صفات عادية لأى حب، اكتشفت أن هذه العاطفة هى فى الأساس « عاطفة متهورة خارج نطاق سيطرتهما »، وليست « حبًّا عظيمًا يخلو من الأنانية، يكفيه تبادل المشاعر الجميلة ». فالصورة الحقيقية لحبهما تبتعد تمامًا عن الحب البرىء، الذى يسبق الخروج من الفردوس، والذى وصفه روزمر من قبل.

ولم تكن العاطفة الخادعة العمياء هى العائق الوحيد لمسيرة العاشقين البريئين، لأن العائق الآخر (بل ربما الرئيسى) كان هو الجدران العنيدة العالية **لبيت آل روزمر**. ففى هذا البيت وجدت ريبكا نفسها بين نقيضين يستحيل عليها التوفيق بينهما، فهى تعلم تمامًا أن « تفتح زهور الحرية » عند روزمر يجب أن يكون « فى ضوء الشمس المشرقة »، ولكنها كانت تعلم أيضًا أن لهذا الرجل نفسه « جذورًا عميقة، تجعله جزءًا من تراث عائلته »، وكان الاستنتاج الذى وصلت إليه ريبكا هو أن جدران **بيت آل روزمر** وحواجزه ليست ضمن الأشياء التى يمكن محوها ببساطة، أو الهروب منها دون رجعة، فهذه الجدران تمثل حالة وجدانية، وتجسيدًا لأزمان ماضية، وتقاليد وأعراف راسخة. وتظهر القوة الغامضة لهذا البيت -بصورة أكثر وضوحًا وتحديدًا- عندما نتأمل نتائج المعركة بين ريبكا وبيتا، فبرغم أن ريبكا قد قادت بيتا إلى حتفها، إلا أن بيتا لم تختف نهائيًّا، حيث نجد كرول ومورتنسجور يأتيان دائمًا بأخبار عنها، فتصبح السيدة التى ماتت بالفعل « حية بشكل مخيف »، ويكتشف زوجها -الذى اعتقد أنه تحرر منها تمامًا- أنه فى واقع الأمر ما يزال يعانى من آلام احتضارها.

ولعلنا نشعر الآن أن **بيت آل روزمر** هو أقرب ما يكون إلى الكيان المستقل، ذى القوانين الخاصة والحضور الطاغى. وحتى ريبكا الآتية من الشمال، الممتلئة « بالحيوية والجرأة »، والتى اعتقدت أنها خارج نطاق تأثير هذا البيت، خضعت رغمًا عنها لقوانين هذا البيت التى « سحقتها تمامًا »، أو بمعنى أدق سحقت اختزاليتها المخلة، ولعله لهذا السبب ازدادت نبلاً من

خلال عملية سحقها هذه. وقد يكون اكتساب ريبكا المعرفة وإحساسها بعدم بساطة الأشياء هو ما دفعها إلى التخلى عن تلك السعادة الطفولية الحرة، والمفرطة فى بساطتها، عندما كانت فى متناول يديها، لأنها أصبحت الآن «ذلك الإنسان الذى يحول وعيه الكامل بالماضى، دون الإحساس بهذه السعادة مرة أخرى». لقد فقدت ريبكا إمكانية الاستمتاع الغافل، مرةً أخرى، بتلك البراءة الأولى، والتى كانت تعيش فيها «بدون وجود ما يكبح جماحها»، وبدون الإحساس بوجود حواجز وحدود، وبالتالى بدون توجس من أية علاقة إنسانية. وفى النهاية نجد ريبكا تقول «جاءنى الآن ما حطم إرادتى.. وأصابنى بالخوف الدائم». فالعاطفة الجامحة التى تملكتها من ناحية، ومنزل آل روزمر بما فيه من تجسيد مهيب للماضى من ناحية أخرى أفقداها القدرة على التصرف واتخاذ القرارات، فالجدران الأربعة **لبيت آل روزمر** استطاعت احتواء وتحجيم العاطفة الحرة الجامحة الآتية من الشمال. وحتى قوانين الطبيعة الجامحة ذاتها خضعت للقوانين الحديدية **لبيت آل روزمر**، واتجهت التفرقة السطحية الساذجة بين الماضى والحاضر والفهم المتسرع للزمن الإنسانى إلى اتخاذ طريق آخر أكثر شمولاً وتركيبية.

ويتمثل هذا الخضوع التدريجى لقوانين وقواعد **بيت آل روزمر**، على المستوى الرمزى، من خلال الظهور التدريجى أيضًا «للخيول البيضاء»، مما يرمز إلى ارتباط حزين -ولكنه مهيب بماض- فقَد اتصاله بالحاضر، إلا أنه ما يزال يحتفظ بجلال مهيب. وتتضح الأهمية الرمزية للخيول البيضاء، فى أول مشاهد المسرحية، حين تخبر السيدة هيلست ريبكا بأن الموتى دائمًا ما يتعلقون **ببيت آل روزمر** ولا يخرجون منه، بينما لا يستطيع الأحياء تحرير أنفسهم من قيود أسلافهم! وعندما تطلب ريبكا تفسيرًا أوضح لهذه العبارة، تخبرها السيدة هيلست بأمر الخيول البيضاء، واعتقادها المبسط بأنها «أشباح للموتى». واستقبلت ريبكا هذا الحديث بالكثير من التشكيك وعدم الثقة فى صحته فى بداية الأمر. ولكن مع نهاية المشهد تتجمع النذر بهبوب عاصفة وشيكة ويلغى الاحتفال المنتظر لعدم قبول كرول دعوة العشاء. ورغم أن ريبكا لم تغيِّر موقفها المتشكك، بل والساخر من الرواية التى سمعتها، إلا أن العاصفة توجد فى الخلفية، ولم يقدم طعام العشاء الاحتفالى فى **بيت آل روزمر**. وملاحظات ريبكا الساخرة من رواية السيدة هيلست تحمل فى طياتها خوفًا بدأ يتسلل إلى نفسها من صحة هذه الخرافة برغم غرابتها. وبنفس مثقلة بالشعور بالذنب، ويقين جديد باستحالة التخلص نهائيًّا من الماضى تبدأ ريبكا بالفعل تتوقع أن تصادف «أحد هذه الأشباح»، إلا أنها أعادت صياغة ما ترمز إليه هذه

الخيول، لأنها رأت فيها أكثر من مجرد أشباح: «هناك أنواع كثيرة متباينة من الخيول البيضاء فى هذا العالم». وقد استوعبت ريبكا الخيول البيضاء فى الفصل الثالث بطريقة أكثر تحديدًا فالشكوك والمخاوف والوساوس -التى تلازم روزمر- هى كلها من ميراث أسلافه، فهذه الأصوات الغامضة التى تحيا فى صورة الخيول البيضاء تأتى للمطالبة بعودة الواعظ الدينى المتحرر إلى سابق عهده. ومع نهاية هذا الفصل لا تعود الخيول البيضاء مجرد فكرة، أو حالة وجدانية، وإنما تصبح متجسِّدة بشكل يقارب تصور السيدة هيلست لها. وقد اعترفت ريبكا أنها لمحت بنفسها تلك الخيول البيضاء فى وضح النهار: «يا إلهى! إنها لا تخلد أبدًا إلى النوم، تلك الخيول البيضاء التى تسكن **بيت آل روزمر**». بل إن ريبكا نفسها -بدون وعى منها- كانت «تغزل شالاً صوفيًّا أبيضَ كبيرًا».

ولا يكتمل نسج هذا الشال إلا مع نهاية المسرحية، إذ يبدو أنه كان عبارة عن كفنها. وكما هى الحال فى التراچيديا اليونانية القديمة تكون كل الشخصيات على يقين من حدوث كارثة وشيكة، فيما عدا البطل المأساوى، الذى لا تصيب هذه الكارثة أحدًا سواه!

وفى المشهد الأخير يتوحد روزمر وريبكا تمامًا، فى كيان يسمو فوق الواقع، يصبح العاشقان «ذلك الطيف الأبيض البادى من بعيد». وهكذا ينتصر الماضى على الحاضر، وما كان يظن أنه خرافة من إفرازات خيال خادم عجوز يصبح هو الحقيقة الأساسية التى تبتلع البطلين بكل قسوة. (كان عنوان المسرحية فى المسودات الأولى لها هو: الخيول البيضاء).[١٩]

وقد أرسل إبسن خطابًا فى ١٢ يونيو ١٨٨٢م إلى ناشره فريدريك هيجل يعبِّر فيه عن تردده فى وصف مسرحيته **بيت آل روزمر** بأنها «دراما واضحة المعالم» أو «كوميديا». وقد كتب يقول: «يوجد الكثير من مظاهر الكوميديا فى هذه المسرحية، إلا أنها تقوم أساسًا على فكرة جادة تمامًا»[٢٠]. وقد يكون هناك شىء من الكوميديا فى شخصيتى د. كرول ومورتنسجور، سواء كان ذلك ظاهرًا فى تمسكهما الشرس بقضيتيهما، أو فى قدرتهما العجيبة على العيش بسلام وارتياح، مع وجود ذلك الفرق الشاسع بين النظرية والممارسة فى حياة كل منهما. كما يمكننا أن نلحظ المفارقات الساخرة فى علاقة ريبكا وروزمر ببراءتهما الملحوظة وصدمتهما المفاجئة عندما تفتحت أعينهما على الواقع الحقيقى. إلا أن بحثنا عن الكوميديا الفعلية لا بد أن يقودنا إلى أورليك برندل (وفى هذا الإطار نلحظ التناقض

الصارخ بين شخصية برندل وبين الخيول البيضاء الكئيبة المخيفة، والتى تخلو تمامًا من كل ما هو كوميدى).

وقوة وتأثير برندل تظهر منذ البدايات الأولى للمسرحية (على عكس قوة وتأثير الخيول البيضاء). ويصف إبسن مظهره الخارجى بأنه لا يخلو من وسامة نحيل، لكنه رشيق ويفيض بالحيوية، له شعر أبيض ولحية، ويرتدى ملابس ذات طبيعة رومانتية مميزة، وتكتمل أناقته دائمًا بالقفازات السوداء وعصا المشى. يوقره روزمر؛ لأنه كان مُعلِّمَه السابق، بينما يعتبره كرول « دجالاً ومشعوذًا »، أفسد عقل روزمر بأفكار « راديكالية عديمة القيمة »، ولهذا السبب - من وجهة نظر كرول- استغنى والد روزمر عن خدماته. وعلى الجانب الآخر قرأت ريبكا العديد من أعماله.

وبلا شك أدت هذه الخلفيات إلى رسم المعالم الرئيسية لشخصية وكيان برندل، إلا أن تأثيره بلغ إلى حد أن جميع الشخصيات تدخل فى جدلٍ طويل مع بعضها البعض، حوله وحول أفكاره. كما تتحاور هذه الشخصيات حول مدى تأثير برندل على روزمر، وما إذا كان هذا التأثير ضارًّا أم نافعًا. حدثت كل هذه الجلبة قبل ظهور برندل على المسرح، ولكنه فور ظهوره على خشبة المسرح يظهر كذب الأساطير التى نسجت حوله، وبدأ أسلوبه المنمق الرنان المطعم بكمية لا بأس بها من الكلمات الأجنبية المستعارة (خاصةً أن ذلك يأتى فى سياق دراما واقعية بالدرجة الأولى)، بدأ أسلوبه هذا ينبه المشاهدين إلى حقيقة برندل، وبدأنا ننظر إليه وإلى ما يقوله بكثير من الشك والريبة.

ولا يمر وقتٌ طويل قبل أن نكتشف التناقضات العميقة فى مواقفه، فهو « مترف ومنغمس فى الملذات، خبير بشئون الطعام والخمر»، يحب دائمًا « أن يتذوق ويستمتع بالأشياء فى برجه العاجى »، لا يشاركه مخلوق آخر فى هذه اللحظات الرفيعة. وعندما تهبط عليه « أحلامه الذهبية »، وعندما يلهب وحى الشعر خياله، فإنه يفضل دائمًا أن يصوغ « قصائده ورؤاه وصوره الشعرية الجمالية » فى كلمات.. ولكن فقط فى صورة مسودة غير نهائية، فقد كان يشعر دائمًا بأن ترجمة رؤاه الهائلة غير المحدودة -فى أشكال تعبيرية محدودة ومجسَّدة- هو تدنيس لقدسية هذه الرؤى وانتهاك لحرمتها. وأفضل الطرق للحفاظ على قيمة هذه الرؤى هو إبقاؤها على حالتها « النقية العذراء ». واستكمالاً لهذه الصورة المجازية، يمضى برندل واصفًا شعوره بأعماله الفنية قائلاً: إنه « يعيش حالة فريدة من النشوة الأدبية، عندما يتلذذ بالاستحسان والثناء

والشهرة وأكاليل الغار. ولكن فى أحلامه وحسب!»، فقصائده -التى لم تُكتب أبدًا- تلقى ثناءً بلا حدود، لا يدركه غيره!.

ولكن الأمور الآن اختلفت كثيرًا، فالشاعر الرومانسى -الذى كان يتقمص إحساس الأم الكارهة «لإلقاء بناتها العذارى فى أحضان أزواجهن الخشنة»- قرر أن يلقى بإنتاجه الفنى المقدس «قربانًا على مذبح التحرُّر». وإذا كان قد ساورنا الشك، بسبب أسلوب برندل المنمق الرنان، فإن هذا الشك تضاعف الآن؛ لأن اللغة المجازية التى استخدمها كانت قد نقلت إلينا إحساسه العميق بالاشمئزاز من مشهد الاغتصاب لأعماله، ولكننا نراه الآن يقدم أعماله، برضا كامل، لتُغتَصب بلا هوادة أو رحمة. وكأنه يريد أن يزيد من شكوكنا فى فهمنا لتضحيته، ينضم برندل إلى «جمعية التقشف التام» لمدة أسبوع كامل، ثم بعد ذلك يرتدى ما أطلق عليه أحد النقاد: «الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة»[٢١]؛ لكى «يهجر دور المراقب المتواضع المحايد»، ويلقى بنفسه فى وسط أحداث هذا الزمن العصيب، كأحد الأطراف الفاعلة!.

وبعد كل هذه الدعاية الصاخبة والتلاعب بالألفاظ، لا يتقدم برندل قيد أنملة فى مسيرته الجديدة، وينتهى به الأمر إلى الإقامة فى فندق شديد التواضع، مع رفاق لا يقلون حقارة عن المكان الذى يجمعهم، كما أنه أنفق كل ما يملك على الشراب، بل ورهن الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة المحترمة، ثم قام أعضاء حلقته الجديدة بضربه!.

وعندما يظهر برندل فى الفصل الأخير، قبل الانتصار الأخير والحاسم للخيول البيضاء، يظهر كرجل كسير متهاوٍ، «يحن قلبه بشدة للفراغ العدمى الكبير». فعندما اتخذ قراره الشجاع بالاغتراف من مخزونه الوفير، الذى طالما افتخر به وحرص عليه بكل حماس -طوال ما يزيد على عشرين عامًا- اكتشف ببساطة نضوب هذا المخزون. تحطم حلم البراءة والتحرر، ولم يبق سوى الاعتراف ببراعة المخطط والمناور الماهر پيتر مورتنسجور. وهكذا أصبح الرومانسى أورليك برندل أشبه ما يكون بسلطان خُلِعَ عن عرشه وزال عنه نفوذه، وأصبح مستعدًّا لإعادة صياغة نفسه فى قوالب مثالية تُفرض عليه من الخارج، ولاستعارة فكرة أو اثنتين من هذا أو ذاك، ولم يتبق أمامه إلا الموت. وتنتهى المسرحية ونحن نرى برندل جاثيًا على أطلال «قصره الماضى»، بينما نسمع صهيل انتصار الخيول البيضاء فى الخلفية، فالزمن الذى أراد برندل تغييره هو الذى هزمه، وأجبره على الانسحاب المخزى فى الظلام. ونجد أن آخر كلمات رسول الأحلام

الرومانسية الذهبية وإعادة البعث والتجديد تحمل الكثير من المعانى الخفية والموحية فى نفس الوقت، «الليل والظلام هما الأفضل دائمًا».

يمكننا القول إذن: إن الموضوع الأساسى لمسرحية **بيت آل روزمر** هو حرية الإرادة، وما يستتبع ذلك من آفاق كبيرة مفتوحة، أو إحباطات محتملة. وقد مر د. كرول للحظات سريعة خاطفة بتلك التجربة، عندما وقع تحت تأثير ريبكا الساحر، ونمت فى داخله بدايات للإرادة الحرة، المتحررة من كل الأنماط الجاهزة والمفروضة عليه، والتى لم يعرف غيرها سنين طويلة، إلا أنه سرعان ما تخلص من تأثير هذا السحر، وعاد مطمئنًّا إلى حزب الماضى المحكوم عليه بالهزيمة. وعلى الجانب الآخر نجد پيتر مورتنسجور، داعية الحرية ونصيرها، يشعر بسبب نظرة روزمر له، والتى وصمته بالعار، بأن حريته فى التعبير مقيدة ويديه مغلولتان. وقد أدى به ذلك الشعور إلى فرار مذعور متواصل، فى محاولة دائمة للوصول إلى تسوية، تجنبه الإحساس بالشبهة أو الخطر.

وربما لا يكون الصراع بين حرية الإرادة والعوائق الخارجية واضحًا وقاطعًا فى حالة كرول ومورتنسجور؛ لأنهما لم يطمحا إلى تحقيق أهداف مثالية صعبة المنال، فقد كانت أحلامهما محدودة، تدور فى فلك ضيق، وهذا هو ما خفَّف من شأن وتأثير سقوطهم الأخير. أما برندل، أكثر الحالمين جموحًا، فهو يرى نفسه بوهيميًّا حرًّا، لا يقيم وزنًا للأعراف والقيم الاجتماعية، ولا يدين بأى شىء لمجتمعه. وهو، شأنه شأن الآلهة الوثنية، يصوغ أحلامه من تصورات يولدها بنفسه ولنفسه، ثم يحققها داخليًّا بعد ذلك بطبيعة الحال. ومن تلك المكانة المقدسة يقرر برندل تغيير العالم، إلا أن كل شىء يئول إلى «لا شىء»، فتصيب العدمية إرادته، وينتهى الأمر بالروح الحرة الطليقة إلى اعتناق مبادئ النفعى الشرس مورتنسجور، الذى يعيش أساسًا بلا مبادئ أو أفكار أو أحلام.

وكما هى الحال مع الخيول البيضاء، التى تلوح دائمًا على مشارف **بيت آل روزمر**، ممثلة لقوى هذا البيت الضارية فى أعماق التاريخ، فإن أورليك برندل يقف على هامش نفس ذلك العالم، ممثلاً بشكل صارخ أحلام الحالمين وإخفاق المخفقين - ريبكا وروزمر. فقد ادعى روزمر - كما بيَّنَّا سابقًا- أنه انتصر على نفسه وحرَّرها من الماضى، الذى طالما كان عائقًا أمام اتساع أفق رؤيته وتصرفه، إلا أن من الواضح أن الماضى لم يختف بهذه البساطة، فهو يحمله على

صدره ويسير به أينما ذهب. ومن أعماق إحساسه بالإخفاق والإحباط يتوق روزمر إلى إعادة تعريف حريته عن طريق الزواج من ربيكا، تلك المرأة المخيفة المفعمة بالحرية. إلا أن من كانت تتمتع «بالإرادة الحرة» ذات مرة، أصبحت الآن مثقلة بوجود الماضى، والإحساس بالذنب، وبشعور عميق بوجود حواجز لا يمكن تخطيها.

ويتصف حلم ربيكا وروزمر بالحرية؛ بأنه قوى ومفعم بالحماس، إلا أن لحدود الواقع وعبء الماضى نفس هذه القوة، ولهذا السبب لم يتمكن الاثنان من التعامل مع موقفهما المركَّب، وتجاوز المشاكل الناجمة عنه، كما حال ذلك أيضًا دون زواجهما، إلا من خلال «تسوية نهائية يصلان إليها عن طريق الموت»[٢٢]، أى فى عالم آخر غير عالمنا هذا، فعندما طلب روزمر من ربيكا أن تتزوجه كانت إجابتها: «يستحيل ذلك فى هذا العالم»، وهى بذلك أصابت عين الحقيقة، وربما بطريقة أعمق مما تتصور. وعلى نفس هذا المستوى من الحوار، الذى يخرج عن نطاق الوعى الواقعى الكامل، يجيبها روزمر: «لن ينتهى الأمر فيما بيننا أبدًا، لأنكِ لن تغادرى **بيت آل روزمر** مطلقًا».

ويأتى المشهد الأخير ليشهد تحقُّق تلك النبوءات التى خرجت من اللاوعى، كما يشهد بلوغ تلك الآمال والتطلعات، التى طالما عانت من الإحباط والإخفاق. وقد ألمح برندل -أول الرومانسيين المهزومين فى المعركة- إلى ذلك المنعطف الذى سوف تفضى إليه الأمور، فالموت هو السبيل الوحيد أمام ربيكا لتبديد مخاوف وشكوك روزمر، الذى لن يستطيع استعادة حريته إلا بأن تقدم نفسها قربانًا لذلك. وكانت قناعة ربيكا بالموت فى مثل قناعة بيتا تمامًا، فالموت فعل أخير يدل على أقصى درجات الندم والتكفير عن الذنب، ولم يستعد روزمر ثقته بعد فعل الانتحار وحسب، بل ارتقى إلى مرتبة الآلهة، أو هكذا يظن. وقد عبَّر إبسن عن رؤيته للحياة فى إحدى قصائده على أنها صراع دائم مع «الشياطين التى تصيب العقل والقلب»، فالحياة رحلة طويلة للوصول إلى «حكم نهائى على الذات»[٢٣]. ويبدو أن روزمر قد وصل إلى تلك المرحلة من تمجيد وتأليه الذات، حيث يخاطب ربيكا قائلاً: «إننى لأنحنى لرؤيتنا المتحررة فى الحياة، والتى لا نعترف فيها بأحكام الآخرين علينا». ومع بلوغه تلك المرحلة يبدأ فى إقامة طقوس زواجه من ربيكا كزوج وزوجة، أو كاثنين من الآلهة «توحدا مع بعضهما البعض» وتحرَّرا تمامًا من أية قيود.

وفى أعلى قمم هذه الحرية المطلقة - التى لا تعترف بالحدود - تصبح النتيجة المنطقية الوحيدة هى الانتحار، حيث يكون الإنسان هو الفاعل وهو الضحية، هو الجانى والمجنى عليه، هو الكلمة والفعل معًا، فقد قرر العاشقان القفز إلى العدم كتعبير أخير عن رفضهم العنيد أية حدود أو قيود، وتدعو ريبكا روزمر لذلك بقولها: « هيا.. دعنا نَمضِ فى سعادة ». ويموت الاثنان مثل « عاشقين رومانسيين »، ويكون عُرسهما عبارة عن « موت اختيارى فى نفس ذلك السباق الذى لا تلوح له نهاية »[٢٤]. وقد يصح أن نقول: إن **بيت آل روزمر** قد انتصر لقوانينه وأعرافه. وبالرغم من ذلك فهناك شخصان استطاعا فرض إرادتهما الحرة، ولكنهما فى الوقت نفسه وضعا نهاية أبدية لسلالة ونسل آل روزمر، وهكذا تتداخل الأضداد وتتحد، وهكذا تصبح الحياة بلا حدود هى الموت بعينه.

ولعل طريقة التفكير فى حرية الإرادة، وكيفية التعامل مع القيود المفروضة عليها، هى التى تفصل مجموعة من الشخصيات عن الأخرى؛ أما المجموعة الأولى فهم أمثال سانخو بانزا فى رواية دون كيشوت، إنهم هؤلاء البشر الذين نجحوا فى خلق صيغة تواؤم وتفاهم بينهم وبين حدود الواقع، فتواضعت توقعاتهم، بل وتخلوا تمامًا عن أحلامهم وأفكارهم المثالية، مما ساعدهم على استعادة توازنهم، أما المجموعة الأخرى فهم أمثال دون كيشوت نفسه، الذين دمرت حياتهم تلك الفجوة بين ما صارت إليه الأمور وما كان يجب أن تكون عليه. لقد رفضوا النزول بمستوى أحلامهم وحريتهم، فحشدوا قواهم واستجمعوها لمواجهة قوى الشر[وطواحين الهواء!] فى محاولات مستميتة دائمة لهزيمتها. وحينما ذاقوا مرارة الهزيمة لم يتنازلوا عن مثالياتهم، بل قرروا -تعبيرًا عن احتجاجهم على واقعهم- القفز إلى العدم، ومن الطبيعى أن أول ما تحطم نتيجةً لذلك هو رءوسهم ذاتها!.

ولا شك أن كلاً من كرول ومورتنسجور يتمتعان بإدراك أفضل للواقع، إلا أنهما فى النهاية استسلما تمامًا لذلك الواقع، وتخليا عن بحثهما عن الحقيقة. أما ريبكا وروزمر ويرندل فقد اختاروا أن يقفوا موقفًا بطوليًّا رومانسيًّا، بحيث أصبح إخفاقهم أو حتى موتهم لا يعبِّر عن فناء مطلق وأبدى لذواتهم، بل يأخذ موتهم شكل عملية تكفير عن الذنوب وتَطَهُّرٍ منها، فهذه النهاية ليست إلا بداية جديدة، وهم فى اختيارهم يعبِّرون عن اعتراضهم على واقعهم، ونجدهم يقدمون لنا لمحة مضيئة من نظرتهم الساطعة لإمكانية الوصول للحرية. ويعبِّر « ف. و. كوفمان » عن ذلك المعنى فى مقاله « مفهوم إبسن للحقيقة Ibsen's Conception of Truth »

قائلاً: «مع إبسن لا تغيب عنا أبدًا الرؤية المثالية للحقيقة، فهى تتمثل دائمًا فى صراع الشخصيات، والتى تسير حتى مع إخفاقها -أو ربما بسبب من هذا الإخفاق- فى اتجاه هذه الحقيقة، والتى تمثل بالنسبة لإبسن رد الفعل الإنسانى المبدع للحياة ذاتها، والذى ينشأ من خلال مواقف حية، ثم يتسامى إلى ما هو أبعد من هذه المواقف، دون أن يختفى تمامًا أو يذوب فى عالم التجريد الخالى من الحياة»[٢٥]. ولربما كانت لسانخو بانزا نظرة للواقع أفضل من نظرة سيده دون كيشوت، إلا أن هذا الأخير يمتلك رؤية مبدعة خلاقة، تولد باستمرار فكرًا فلسفيًّا وقصائد غنائية إنسانية.

ورغم تحيزنا للانتحار البطولى فى مقابل الانهزام أمام الواقع، إلا أن ثمة أسئلة عدةً تواجهنا: هل الاختيار الذى نتعرض له هو اختيار بين مبدأ الجماعية وأحادية النظرة كما يمثله كرول أو مورتنسجور من جهة، وبين الفردية الثائرة على النظام القائم، والتركيب الذى لا يقبل الاختزال كما يمثله برندل ورييكا وروزمر من جهة أخرى؟ هل الاختيار هو بين تأيقن الذات الفردية المقدسة من جهة، ومن جهة أخرى التضحية بتكامل الذات وسموها، من أجل «حزب أو طبقة أو دولة»؟[٢٦] هل القضية هى قضية الذات فى مقابل الموضوع، والاثنينية فى مقابل الواحدية؟ هذه الأسئلة يطرحها إيريك بنتلى، وربما يطرحها إبسن نفسه بصفة عامة: هل اختيارنا هو بين الرتابة والملل من ناحية، والمثالية المطلقة من ناحية أخرى؟

يبدو لنا أن إبسن - وفى هذا التوقيت من حياته الأدبية - بدأ يواجه نفسه بمثل هذه الأسئلة. وتُعدُّ مسرحية **بيت آل روزمر** نقطة تحول فى تاريخه الأدبى، إذ أنها فى الواقع «آخر مسرحياته التى شهدت معالجة قضايا جدلية ومناظرات اجتماعية مباشرة»[٢٧]. ويتحدث مؤرخو حياة إبسن عن «خيبة أمله فى الحياة السياسية كنتيجة لما شهده فى النرويج فى عام ١٨٨٥م»[٢٨]. ولم يكد يمر عام واحد على كتابته لمسرحية **بيت آل روزمر** حتى أعلن فى أحد أحاديثه أن «اهتماماته السياسية بدأت تنحسر، ومعها بدأ يتضاءل حماسه للمعركة»[٢٩]. وقد يكون الأمر كما وصف إبسن نفسه فى قوله: «إن اهتمامه بالجدل والمناظرة بدأ يضعف»، وأن لديه شعورًا بأن أدبه «سيبدأ فى اتخاذ أشكال جديدة»[٣٠]. وفى عام ١٨٧١م عبَّر إبسن عن تحيته لكومونة باريس الاشتراكية، وعبَّر أيضًا عن خيبة أمله الشديدة «لإخفاق هذه المجموعة المتحمسة الجريئة فى تأسيس حكومة حرة منظمة»[٣١]. فقد كانت السياسة - لا سيما تلك التى تأخذ شكل التكافل والتضامن الطبقى والمنظمات السياسية- هى بالنسبة

لإبسن الطريق الوحيد للخلاص. ولكن بدأت نغمة الشك تظهر فى أحاديثه ابتداءً من عام ١٨٨٥م. ومع أن المرجعية السياسية كانت ولا تزال هى السائدة، إلا أن حماسه بدأ يخبو؛ لأنه بدأ يكتشف حقيقة عدم سماح النخبة الحاكمة بأى هامش حرية، «خارج نطاق حدود معينة، تم تقريرها بطريقة متعسفة للغاية»[٣٢]. وبالرغم من هذا الشعور بالشك والريبة، إلا أن إبسن استمر متمسكًا بالأمل، ففى حديثه إلى تجمُّع عمالى عبَّر عن أمله فى ظهور طبقة جديدة من النخبة، تتألف من «السيدات والعمال»، وأنهى حديثه بتوجيه التحية «إلى الطبقة العاملة وإلى مستقبلها القادم»[٣٣].

وفى عام ١٨٨٧م، أى بعد عام واحد من كتابة مسرحية **بيت آل روزمر**، وفى تعليق إبسن على المسرحية قال: إنه تعرض للجوانب الاجتماعية فى المسرحية بطريقة عابرة، ثم أكد أن المسرحية - من وجهة نظره - تدور أساسًا حول الصراعات الداخلية فى نفس كلٍّ منا، وحول كيفية تحقيق التوافق بين حياة الإنسان وبين معتقداته، ومن ثَمَّ التعامل مع الاختلاف أو التباين الذى قد ينشأ بين الاثنين. وكان من رأيه أن الإنسان يتكون من دينامية فعَّالة، مليئة بالقوة والنشاط، متجردة من الأخلاق، وهى غريزة التملُّك والرغبة فى الاندفاع «من غزو إلى آخر». وكان من رأيه أيضًا، أن هذه الغريزة تتصارع بصفة دائمة مع ضمير الإنسان، الذى يعود بجذوره إلى التقاليد والتراث والماضى، وبالتالى فهو عنصر محافظ[٣٤]. وحياة الإنسان هى صراع بين هذين العنصرين (وهما صدى للصراع بين الذات والموضوع، أو بحسب مصطلحنا: «النزعة الجنينية نحو فقدان الحدود، والاستسلام للحتمية، والنزعة الريانية التى تنحو نحو تقبُّل الحدود وتأكيد مقدرة الإنسان على التجاوز»). وتعكس اللغة التى يستخدمها إبسن لوصف مسرحيته تحوله الملحوظ من الاهتمام بالجوانب الاجتماعية إلى الجوانب النفسية وحالة الصراع الداخلى هذه. وبرغم أنه يمكننا فهم تعبيره: «الصراعات الداخلية» من منظور اجتماعى على أنها صراعات اجتماعية داخل النفس البشرية، حيث يمكننا ربط مصطلح «غريزة التملُّك» بالطبقة البرجوازية وبكل ما هو جديد، بينما يمكننا ربط الضمير المحافظ - والمتمسك بالتقاليد والأعراف - بالنظام الإقطاعى أو الأرستقراطى، برغم ذلك نجد أن العوامل النفسية، والجوانب الباطنة من الصراع النفسى هى ما أثار اهتمام إبسن بصورة أساسية.

وهناك من يقول: إن هجوم إبسن المبكر، على كلٍّ من الليبراليين والمحافظين معًا يمكن أن يضعه فى فئة الكُتَّاب اللاسياسيين منذ بدايات كتاباته الأدبية، فقد كان بطل مسرحية

حزب الشباب ستنز جارد -على سبيل المثال- شخصًا مستهينًا يعتقد دائمًا أنه فى « مهمة مقدسة »، ويستخدم الحركة الليبرالية بلا هوادة وبلا ضمير لتحقيق مآربه الشخصية. هذه المسرحية التى تشكل فى أساسها نقدًا لاذعًا لكذب وادعاءات الليبراليين، حولت إبسن إلى « معبود المحافظين »[٣٥]. ولكن نفس هذا المعبود، وبعد سنوات قليلة، وجَّه نيرانه نحو المحافظين فى مسرحياته واحدةً تلو الأخرى، ويظهر ذلك على سبيل المثال فى مسرحية **أعمدة المجتمع** (١٨٧٨م) والتى تمثل كشفًا عميقًا لعادات وأعراف الطبقة الوسطى[٣٦]. وفى هذه المنظومة نفسها كانت مسرحية **بيت الدمية** (١٨٧٩م)، والتى تمثل دفاعًا عن حقوق المرأة، بالإضافة إلى مسرحية **الأشباح**، التى تتعرض لخطر الأفكار والقيم البالية التى لا تزال عالقة فى أذهان البعض، ولها اليد العُليا فى تحديد مصائرهم. ومع وضع هذه الحقائق جنبًا إلى جنب وصل النقاد إلى رأى اتفقوا عليه، وهو أن هجوم إبسن على كلٍّ من الليبراليين والمحافظين هو هجوم شخص مخلص مهتم بالسياسة، ويمثل موقفًا سياسيًّا واضحًا. إلا أن المراحل المتقدمة فى حياة إبسن -وهى التى كتب فيها مسرحية **بيت آل روزمر**- تعكس تحررًا من وهم السياسة، أو « خيبة أمل فى السياسة بمجملها »؛ ولعل هذا يفسر عدم وضع إبسن شخصية مورتنسجور الليبرالى فى مقابلة، وتضاد مباشر مع شخصية د. كرول المحافظ، فقد تم جمعهما معًا بدون تمييز كأعضاء فى حِلْف ذى نظرة سطحية أحادية، تسعى لتحقيق تسويات واقعية. ويعبِّر جمع كرول ومورتنسجور فى فئة واحدة، وتميزهما من ناحية أخرى عن ريبكا وروزمر، وبرندل عن تغيُّر عميق فى فكر إبسن، الكاتب الواقعى الذى ابتعد بفكره الدرامى هذا عن المسرحيات التى تتعرض للتحليل الاجتماعى، والنقد الموجه إلى إطار آخر من الرمزية والصورة الفنية، واستكشاف الأبعاد النفسية. وتمثل مسرحيتاه: **سيدة البحر** (١٨٨٩م) و**هيدا جابلر** (١٨٩٠م) نهاية الفترة الواقعية فى أدبه، وبداية ما يمكن وصفه بالفترة الرمزية، حيث نجد أن مسرحياته التالية: مثل **سيد البنائين** (١٨٩٢م) و**جون جابريل بوركمان** (١٨٩٦م)- تبعد تمامًا عن كل ما هو سياسى، وتركز على فن الحياة ذاتها، وعلى اكتشاف الأبعاد الباطنة فى النفس. ويمكن القول: إن التحول إلى الأسلوب الرمزى من جانب إبسن كان أمرًا حتميًّا مع تغيُّر الرؤية، وأنه اكتمل تدريجيًّا مع هذه المسرحيات الأخيرة.

ولا يعتبر اتجاه إبسن صوب الرمزية مرحلة منفصلة تمامًا عن ماضيه فى الكتابة، حيث يجب أن نعى جيدًا أن الأساس الذى قامت عليه أولى مسرحياته **السيدة إنجر الآتية من**

أوسترات (١٨٥٥م) **واحتفال سولهوج** (١٨٥٦م)، كان هو «الأسطورة النرويجية والتاريخ النرويجى»[٣٧]. أما أول أعماله الناضجة **براند** (١٨٦٦م) **وبيرجينت** (١٨٦٧م) فقد كانت دراما شعرية قائمة على الأسطورة والرمز، ولا يمكن أبدًا حصرها وتقييدها فى إطار الواقعية المحدود. ويصنف بعض النقاد الفترة ما بين ١٨٥٠م و١٨٧٣م، فى حياة إبسن الأدبية على أنها الفترة الرومانسية. وفى إطار ذلك يجب أن نتذكر أن أكثر مسرحيات إبسن «واقعية» لم تهبط بمستواها فى أية مرحلة منها إلى الطبيعة (المادية) الفجة، وهى صورة مبالغ فيها من الصور الواقعية، يركز فيها الكاتب على التفاصيل الكئيبة للحياة اليومية. فقد كانت شخصيات إبسن على الدوام شخصيات متطورة على مستوى الدراما، وذات أبعاد نفسية مركبة، مع استخدام للرمز وللصورة الفنية، حسبما تقتضى المناسبة فى هذه المسرحيات. وبمعنى آخر فإن فترة الرمزية فى حياة إبسن تعتبر تركيبًا وتجميعًا للجزئيات المختلفة التى كونتها الفترتان السابقتان، كما تمثل هذه المرحلة نضوجًا وتطورًا طبيعيًّا فى أدبه.

وتتباين آراء النقاد فى رؤية هذه المرحلة الأخيرة من أدب إبسن كنجاح أو إخفاق؛ حيث يرى بعض النقاد أن مسرحيات تلك الفترة يعيبها الغموض الشديد، وكثرة الرموز بشكل مرهق. وبرغم عدم ظهور هذه العيوب بالتحديد فى مسرحية **بيت آل روزمر**، إلا أنها لا تخلو من عيوب أخرى. وينبع أحد عيوبها الرئيسية من التناقض أو الصدام بين الصيغ أو الأساليب المختلفة فى داخل العمل، حيث هناك انفصال واضح بين الدراما الواقعية للصراعات الاجتماعية، وصدام القوى الاقتصادية الاجتماعية من ناحية، ومن ناحية أخرى بين الدراما الرومانسية للصراعات النفسية الباطنة وإعادة اكتشاف الذات. ويتضح ذلك جليًّا من خلال التحولات المفاجئة، أو «الاهتزازات العنيفة»[٣٨] التى تتعرض لها الشخصيات. فعلى سبيل المثال يستخدم روزمر وريبكا لغة المسرح الواقعى، كما أنهما يتحركان حسب أعراف هذا المسرح وتقاليده خلال الفصلين الأول والثانى. ولكن بعد ذلك يبدأ حماسهما الزائد للمشاركة الاجتماعية المباشرة فى الفتور، تمامًا مثل إبسن نفسه. ولكن إذا كان تحوُّل إبسن بطيئًا، فإن ريبكا وروزمر يتحولان بسرعة مفاجئة بشكل ملفت، فروزمر بعد مواجهة قصيرة مع قوى الرجعية يتخلى عن مهمته المسيحانية المقدسة بلا مقاومة تُذكر. أما ريبكا فبعد أن تم استجوابها بطريقة قاسية على يد كرول، تصل إلى الإدراك السريع، بل والمفاجئ لدوافعها الحقيقية، مما دفعها إلى إعادة فحص أفكارها ومشاعرها.

ويمكن القول: إن هذه الشخصيات ومع بداية المسرحية كانت قد بدأت بالفعل عملية تساؤل بخصوص الذات، وفحص الأفكار والدوافع والمشاعر، ولكن ما نشعر به على المستوى الدرامى هو نوع من الازدواجية. فعلى سبيل المثال يوجد لشخصية ريبكا جانبان منفصلان تمام الانفصال عن بعضهما البعض، فهناك ريبكا المتأملة المضحية بذاتها والمتشككة المتأنية من جهة، ومن جهة أخرى، ريبكا أخرى ساحرة فاتنة قاسية آتية من الشمال. ومرةً أخرى نلمح هذه الازدواجية فى شخصية روزمر، فهو من جهة شخص عنيد لا يتنازل عن تعميد عروسه بدمائها ذاتها، يصر على أن يكون حفل زفافه طقسًا من طقوس التضحية بالذات، ومن جهة أخرى هو ملاك متسامح يتوق إلى نشر النور والجمال. ومن بين الشخصيات الرومانسية الثلاث التى تتعرض لها المسرحية نجد أن برندل فقط هو الذى يتميز بتناغم أو اتساق داخلى.

وربما يفسر هذا الانفصال بين بعض عناصر المسرحية أيضًا عددًا من نقاط الضعف الأخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن العديد من الصور الفنية المستخدمة فى المسرحية لا تمتزج بصورة طبيعية مع نسيج العمل ككل، فصورة العاصفة المشار إليها سابقًا لا تدخل ضمن الإشارات الشعرية أو الإشارات الفنية المباشرة، وكنتيجة لذلك ظهرت بشكل منفرد وحيد لافت للنظر. وينطبق ذلك على الخيول البيضاء، فهى تظهر بصورة منفردة ومستقلة تمامًا عن أى نمط مركب للرموز الفنية فى هذه المسرحية، مما قلل من تأثيرها فى النهاية، وجعلها أشبه بالرموز المجردة (allegory)، التى تمثل -بشكل مباشر بل وفج- فكرة الأسلاف، أو فكرة الماضى بصفة عامة.

ويمكن القول أيضًا: إن لغة المسرحية (إذا كان الحكم عليها متاحًا على أساس البحث فى الترجمات المختلفة لها) قد انحدرت فى أحيان كثيرة، لتصل إلى مستوى رتيب وممل، حتى فى أكثر اللحظات الشعرية كثافة، أو فى لحظات الكشف الدرامى ومواجهة الذات. وفى أحيان أخرى تتجه اللغة نحو مستوى من التجريد، يشعرنا بأن الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات هى آلات فلسفية، تعمل بطريقة آلية روتينية. فعلى سبيل المثال، قبل أن يُسلم العاشقان أنفسهما إلى حتفهما مباشرةً يستغرقان فى مناظرة فلسفية، على مستوى عالٍ من التجريد! ويأتى حوارهما على هذا النحو:

ريبكا: ولكن عليك أن تخبرنى أولاً، مَنْ منا يأتى بصحبة الآخر، أنا أم أنت؟

روزمر: يستحيل علينا أن نعرف إجابة لهذا السؤال.

ريبكا: ولكننى أود أن أعرف.

روزمر: ريبكا، نحن فقط نذهب سويًّا، أنا بصحبتك وأنتِ بصحبتى.

ريبكا: حقًّا؛ أعتقد أنك على صواب.

روزمر: لأننا أصبحنا الآن كيانًا واحدًا.

ريبكا: نعم، لقد توحدنا فى كيانٍ واحد.

ثم يقوم العاشقان بعد ذلك بالقفز لحتفهما، بعد أن تأكدا أنهما استكملا نظرتهما الفلسفية المركبة للأشياء جميعًا! إن لحظة الانتحار لحظة ذروة، لحظة يلف فيها العدم الشخصيتين الرئيسيتين، وتنتصر فيها الجياد البيضاء، وبدلاً من أن نسمع الرعد أو صهيل جياد الموت، تأتينا هذه الكلمات الفلسفية، كلمات عميقة مأساوية، ولكنها مجردة، عارية من اللحم والدم.

ومن الواضح أن إبسن لم يكن متمكنًا تمامًا فى ذلك الوقت من ذلك الأسلوب الرمزى، الذى اتجه إليه فيما بعد. ومن رأى البروفيسور فرنسيس أن إبسن فى مراحله الأولى كان لديه منهاج محدد، أما فى مراحله الأخيرة فكان ما لديه هو رؤية حالمة. ويضيف هذا الناقد قائلاً: «فى عام ١٨٨٥م قدَّم إبسن نفسه من خلال عصره، أما فى عام ١٨٨٧م وما بعدها، فقد تعلَّق إبسن بآمال غير واضحة لمستقبل لا يمكن تحديد معالمه بدقة»[٣٩]. ولعل هذا التحول فى الهدف - من المصلح الاجتماعى إلى الحالم المثالى ذى الرؤية المستقبلية - هو بالضبط ما يفسر سحر وفتنة مسرحية **بيت آل روزمر** ونقائصها على حدٍّ سواء!.

الهوامش

(1) Michael Egan, ed., **Ibsen: The Critical Heritage,** London: Routledge and KeganPaul, 1972, p. 162

(2) Ibid,p. 161.

(3) Eric Bentley, 11Henrik Ibsen: A Personal Statement,1' in **Ibsen: A Collection of Critical** Essays, ed. Rolf Fjelde, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965, p.12.

(4) Michael Meyer, **Ibsen:** A **Biography,** Garden City, New York: Doubleday, 1971, p.567.

(5) **Ibid.**

(6) Bernard Shaw, **The Quintessence of Ibsenism, Now Completed to the Death of Ibsen** New York: Hill and Wong, 1957,p. 100.

(7) **Ibid,** p.148.

(8) **Ibid,p.p.** 171-184

(9) Cited by James McFarlane, ed., **Ibsen: An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm,** London: Oxford University Press. 1960, VI, 449.

(10) Maurice Valency, **The Flower and the Castle,** New York: The Macmillan Company, 1963, p.387.

(11) Eric Bentley, **The Playwright as Thinker!** New York: The Noonday Press, 1955, p.386.

(12) Halvdan Koht, Life **of Ibsen,** New York: Benjamin, 1971,p. 327.

(13) Janko Lavrin, **Ibsen and** his **Creation: A Psycho-Critical** Study, New York: Haskell House, 1972, p.p. 22-23.

(14) Henrik Ibsen, **Rosmersholm in Ghosts and Three Other Plays,** ed. Micheal Meyer, Garden City, New York: Doubleday, 1966.

(15) G. Wilson Knight, **Henrik Ibsen,**New York: Grove Press, 1962, p.58.

(16) Valency, **The Flower and the Castle,** p.187.

(17) Hans George Meyer, **Henrik Ibsen,** trans. Helen Sebba, New York: Frederick Ungar, 1972, p.115.

(18) Koht, **Life of Ibsen,** p.374.

(19) McFarlane, ed., Ibsen...,IV, 380and382.

(20) **Ibid.,** IV, 425.

(21) Meyer, Henrik Ibsen, p.118.

(22) Ronald Gray, **Ibsen -- A Dissenting View: A Study of the Last Twelve Plays,** Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1 977,p.124.

(23) Cited by Eric Bentley in 1tHeniik Ibsen», Ibsen, ed. Fjelde, p.17.

(24) Lavrin, **Ibsen and His Creation,** p.122.

(25) F.W. Kaufmann, 11Ibsen's Conception of Truth,11 **Germanic** Review, XXXII (April 1957), pp.83-92.

(26) Eric Bentley, «Henrik Ibsen,» **Ibsen,** ed. Fjelde, p.14.

(27) Harold Clurman, **Ibsen,** New York: Macmillan 1977, p.144.

(28) Meyer, **Ibsen,** P-570

(29) **Ibid.**

(30) Koht, **Life of Ibsen,** p.377.

(31) D.H. Boyesen, A **Commentary on the Works of Henrik Ibsen,** London: William Heinemann, 1894, p.13.

(32) McFarlane, ed. ,Ibsen...,IV,445

(33) **Ibid.,** p.447

(34) **Ibid.**

(35) «Henrik Ibsen», **McGraw-Hill Encylopedia of World Drama: An International Reference Work in Four Volumes,** New York: McGraw-Hill, 1972, V, 381-400.

(36) Ibid.

(37) «Henik Johan Ibsen», **The Reader's Encylonedia of World Drama,** ed. J. Grassner and Edward Quinn, New York: Thomas Crowell, 1969, pp.444-446.

(38) Gray, Ibsen: A **Dissenting View,** p.117.

(39) Meyer, **Henrik Ibsen,** p.570.

الموقف من البطولة

دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و« بداية ونهاية »

الموقف من البطولة - كما يتضح فى الأعمال الفنية - هو فى جوهره موقف من الإنسان، فحينما يعالج فنان ما هذا الموضوع، سواء فى مسرحية أو قصيدة أو لوحة، فإنه فى واقع الأمر يتكشف أبعاد الإنسان وإمكانياته، ومدى مقدرته على تجاوز ما يواجهه من مصاعب. ومسرحية تنسى وليامز: **أورفيوس هابطًا**. ورواية نجيب محفوظ: **بداية ونهاية**. تتناولان موضوع البطولة هذا. ولكننا لن نتناول النصين فى صيغتيهما الروائية والمسرحية المكتوبة، وإنما سنتناول فيلمين يستندان إلى النصين؛ الأول هو فيلم « جلد الثعبان »، والثانى فيلم « بداية ونهاية » من إخراج صلاح أبو سيف.

يبدأ فيلم « جلد الثعبان » بجو تسوده العتمة، وحينما يظهر البطل كزافييه (مارلون براندو)، فإنه يتحرك ببطء شديد، ولعل المخرج أراد أن يؤكد لنا من البداية المضمون الرمزى لشخصياته، فالفيلم (كما هى الحال فى المسرحية) لا يقدم لنا شخصيات إنسانية بالمعنى المباشر للكلمة. بل يقدم لنا رموزا لحقائق إنسانية عامة، فزوجة الشريف ترسم كنيسة البعث كما تنعكس على وجدانها، وكزافييه يتحدث عن الطائر الأزرق ذى الأجنحة الشفافة، الذى يحلق دائمًا، ولا يهبط إلى الأرض إلا حينما يموت، ويطلب من صديقته أن تطير؛ لأنها طائر صغير لم يخلق لهذه الأرض! هذا إلى جانب أن اسم المسرحية ذاته يوحى بأنها أكثر من مسرحية عادية، فيها أشخاص غير عاديين، إذ أن عنوانها **أورفيوس هابطاً**، وأورفيوس فى الأساطير اليونانية هو ذلك الموسيقار الذى هبط إلى هاديس (العالم السفلى)، وسحر الآلهة بموسيقاه لكى يسترجع زوجته يوريديسى. وتبعًا لهذا فإنه من الخطأ الجسيم أن نعد شخصيات هذا الفيلم شخصيات عادية، بل هى شخصيات أسطورية لها دلالة إنسانية شاملة.

ولعل المنظر الأول يؤكد هذه الحقيقة، بشكل لا يدع للشك مجالاً: انظر إلى الشريف وزوجته، لا يوجد أدنى ارتباط بينهما، هى تحلق فى عالم كله حق وخير وجمال، لا تبحث إلا عن الإبداع الفنى الأصيل، وهو شرير مرتبط بالأرض ارتباطًا لا فكاك له منه، ثمة عزلة مطلقة بين الزوجين، تؤكد أنهما يمثلان عنصرين مختلفين تمام الاختلاف، بل عنصرين متناقضين تمام التناقض ومتصارعين.

يبدأ الصراع فى أول الفيلم ولا ينتهى بنهايته، إذ أن الصراع بين الخير والشر خالد كالأرض، وكالليل والنهار. الصراع نفسه يدور بين ليدى (أنا مانيانى) وزوجها، وبين زوجة الشريف والمدينة كلها، وبين كل المتمردين، الطيور الزرق، والغربان المحافظة! وقد يعترض البعض بأن التمرد هنا ما هو إلا تمرد من أجل الحرية الجنسية، وليس تمردًا شاملاً من أجل قضية إنسانية عامة. ولكننا إذا وضعنا التمرد من أجل الحرية الجنسية فى سياق الفيلم، فإننا نجد أن هذا التمرد جزء من تمرد عام أشمل، ومحاولة لتجاوز واقع يجهض إمكانيات الإنسان، ويقوض الحقيقة والعدل. فهناك تمرد ليدى التى تعيش طيلة حياتها باحثة عن الذين أحرقوا دكان أبيها، لأنه سمح للزنوج بأن يشربوا الخمر عنده، فتمردها ينبع من كونها لا تقبل القوة والعنف فى معاملة الإنسان لأخيه الإنسان. ومن بينهم الساحر دارلنج، الذى يجوب الأرض فى الشمس والهواء والمطر، مختلطًا بعناصر الطبيعة المختلفة. فالمطالبة بالحرية الجنسية ما هى إلا رمز من الرموز العديدة، التى اصطنعها الكاتب للتعبير عن تلك «الرغبة فى التمرد» على مجتمع لا يسمح للإنسان بأن يحقق ذاته، وهذه هى السمة الأساسية التى تجمع كل تلك الشخصيات المتمردة.

وإذا كان الكاتب قد أكد أهمية الجنس، فذلك يرجع إلى أنه ببداية طور المراهقة يبدأ الإنسان فى اتخاذ موقف مستقل من مجتمعه ومن الحياة، ويحاول بكل ما فى وسعه أن يحقق ذاته، وبالتالى يبدأ الصدام الفعلى بين الفرد ومجتمعه، وينتهى إما بتقبله المواضعات الاجتماعية، وإما بالتمرد. فالجنس قد استخدم هنا للتعبير عن قضية إنسانية شاملة، على عكس الأفلام الإباحية، حيث نجد أن الجنس نهاية فى حد ذاته، يوظف لدغدغة شعور المتفرجين، لا لتعميق رؤيتهم للواقع.

إذا انتقلنا إلى فيلم «بداية ونهاية»، فإننا سنجد شيئًا مختلفًا، ولعل تعليق صديقى الفنان محمود رحمى على الفيلم بقوله: إن الإنسان يشعر بعد مشاهدته أنه قد ضرب بقبضة

فولاذية، وقع على أثرها على الأرض، وكلما حاول القيام ووجه بالضربة الفولاذية مرة أخرى، لعل هذا - فى اعتقادى - أصدق تعبير عن مأساة كل شخصيات الفيلم، كلهم عبيد الواقع، لا يعلون عليه ولا يمكنهم تجاوزه. الشخصية الوحيدة السوية، لا تلقى حتفها؛ لأنها سلبية للغاية، وخاضعة خضوعًا مطلقًا للمواضعات الاجتماعية، وليس لديها أدنى رغبة فى التمرد. وما سقوط نفيسة التدريجى، إلا تعبير عن إيمان الكاتب نجيب محفوظ بعبث الكفاح ضد هذا النمط من الحياة، الذى يسحق الإنسان من الداخل والخارج نفسيًّا وجسديًّا؛ ولذا فإننا نجد شيئًا من التعسف فى النهاية التى فرضها المخرج صلاح أبو سيف، ففى النص المكتوب يواجه البطل نفسه بتساؤل فيه ندم، أكثر مما فيه من توبة: « ما وجدت فى نفسى يومًا إلا تمنيت الدمار لمن حولى، فكيف أبحثُ لنفسى أن أكون قاضيًا وأنا رأس المجرمين؟! لقد قُضى علىَّ ». لقد اكتشف أن لا سبيل إلى محو الماضى؛ لأن الماضى المخيف لم يكن إلا نفسه! ذلك الماضى الذى التهم الحاضر، والذى ولَّد الحسرة فى نفسه لذلك السبب. وهذا التساؤل هزيل فى مضمونه، لا يضيف إلى شخصية حسنين أية أبعاد بطولية؛ ولذا فإنه حينما يذهب لينتحر فإننا نجد الأبعاد العادية نفسها تنعكس على سلوكه. وما كانت هذه الحقيقة لتغيب عن ذهن نجيب محفوظ، وهو من نعرفه، ذلك الفنان المبدع الواعى بفنه، ولذا فإنه ذكر تفكير البطل فى الانتحار فى ثلاثة أسطر فى نهاية الرواية، ولم يقرر نهائيًّا إن كان حسنين قد انتحر بالفعل أم لا: « إذا أردت هلم، لن أصرخ؛ فلأكن شجاعًا ولو مرة واحدة، ليرحمنا الله ».

هذه النهاية السريعة تشعرنا بأن فعل البطل الأخير سواء كان انتحارًا أم عجزًا عنه جزء عضوى من الرؤية المظلمة فى عالم **بداية ونهاية**. وعلى العكس من ذلك، فى الفيلم نجد أن نهايته تكسب شخصية حسنين أبعادًا بطولية غير موجودة فى النص، وهى لهذا السبب خروج عن الروح العامة للنص الروائى، أليس الانتحار نوعًا من التطهير من الآثام، بينما عالم « بداية ونهاية » عالم دنس خالٍ من الطهر؟!

بعد كل هذا، يمكننا القول بأن فيلم « جلد الثعبان » يبعث فينا أحاسيس تراچيدية، بينما يولد فينا فيلم « بداية ونهاية » إحساسًا بالحزن لا غير، ولكن ما الفرق؟ الإحساس التراچيدى إحساس مركب معقد، يختلف إلى حد كبير عن الإحساس بالحزن. لا يمكننا أن ننكر أن الإحساس بالحزن هو أحد الأحاسيس المصاحبة للإحساس التراچيدي، ولكننا يمكننا أن نجزم بأن الإحساس التراچيدى يعلو على مجرد الحزن، فالإحساس التراچيدى هو مزيج من الحزن

والتسامى والعظمة والإحساس بالمجهول، ولن يتسنى لنا فهم ماذا نعنى بتعقد الإحساس التراچيدى، إلا بدراسة البطل التراچيدى ذاته.

البطل التراچيدى إنسان قبل أى شىء، يعكس فضائل الإنسانية ومثالبها، فهو نبيل قد يصل إلى أقصى درجات النبل، وخسيس قد يصل إلى أسفل درجات الخسة. والبطل التراچيدى فى رأى أرسطو يجب ألا يكون «فاضلاً أو عادلاً إلى الدرجة القصوى، ولا أن يكون ذلك الذى بهظته المصائب لترديه فى رذيلة أو نَذالة متعمدة، وإنما هو الذى أصيب لخطأ ناشئ عن الضعف الإنسانى». كما أنه يجب أن تكون هنالك وشيجة شبه بيننا وبينه، لأن خوفنا وشفقتنا من أجله لن يُستثارا إلا إذا كان يشبهنا، بمعنى أنه يجب أن يكون إنسانًا عاديًّا، فيه ما فينا من ضعف ومن قوة. (أوديب والانفعال السريع - عطيل والغيرة - ماكبث والطموح - هاملت والتردد).

ولكن إلى جوار كونه إنسانا عاديًّا، يقاسى من ضعف إنسانى، نجد أن البطل التراچيدى يبلور فى ذاته خصائص الإنسانية جمعاء. فتجربة ماكبث، رغم تفردها، هى تجربة إنسانية بالدرجة الأولى، تبلور الخصائص التى توجد فى بنى البشر، ورغم أن هاملت أمير دنماركى، يعيش فى عصر النهضة، ويأتى بأفعال شاذة، وخاصة فى نهاية المسرحية، إلا إنه هو الآخر يمثل كثيرًا من جوانب الإنسانية.

والبطل التراچيدى -لهذا السبب- يواجه ما هو أقوى منه دائمًا، ويكاد يكون تلخيص «سوفكليس» لموضوعات مسرحياته تلخيصًا لموضوع معظم المسرحيات التراچيدية فى الغرب منذ عصر نهضته حتى بداية القرن العشرين، إذ أنه قال: إن الموضوع الأساسى فى مسرحياته هو مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه، فالإنسان فى صراع دائم مع قوى الشر ومع ذاته نفسها، ومهمة التراچيديا أن تصور لنا هذا الصراع بشكل واضح مبلور. وعلى الرغم من أن البطل، الذى هو رمز الإنسانية، يموت أثناء مواجهته ما هو أقوى منه، إلا أنه يموت مِيتة بطولية مشرفة، إذ أنه يموت وهو مقاوِمًا.

وإذا كانت هذه هى الأبعاد اللازمة لخلق شخصية بطولية؛ شخص عادى يبلور فى ذاته الإنسانية، ويحارب ما هو أقوى منه، ويموت أثناء الصراع -ميتة بطولية- أقول: إذا كانت هذه هى أبعاده البطولية، فإننا حينما نراه يسقط ندرك أن الإنسانية جمعاء تعانى، وأن البطل هو كل إنسان، ويتعاطفنا الوجدانى معه نخرج من نفوسنا الضيقة، لنعانق آلام الإنسانية،

ونمارس إحساسًا بالتسامى والعظمة، ولكنها عظمة مختلطة بالمرارة والأسى، وبالإحساس بقوة وضخامة تلك القوى التى يصارعها.

هذه الأبعاد التراچيدية -التى عرضت لها عرضًا سريعًا- توجد فى شخصية كزافييه، بطل فيلم «جلد الثعبان». فهو يُخفق فى تحقيق رسالته ويموت، ولكنه لا يموت ميتةً عاديةً، إذ أن المسألة أعمق من هذا بكثير؛ إن بطل «جلد الثعبان» فرد عادى مثلنا، ولكنه فى الوقت نفسه رمز للإنسانية المتمردة والشباب الدائم، وهو - كأى بطل تراچيدى - يواجه ما هو أقوى منه، إنها هذه المرة قوى الشر والرجعية فى المجتمع، التى تقذف به فى آخر الفيلم إلى النيران، ولكنه يقاوم حتى آخر لحظة ضد تلك القوى، وعلى الرغم من ذلك، كان الإخفاق نصيبه. وبعد أن تخمد النار نجد أنه لم يفنَ تمامًا، إذ يتبقى منه رمزه «جلد الثعبان» - رمزًا للخصب والتجدد، والحياة التى تنبعث من الموت.

إن البطل التراچيدى يموت ميتة أحد الآلهة الوثنية، إنه «ديونيوس» أو «أوزوريس»، اللذان يتمزقان كل عام ويُبعثان من جديد، بالعظمة التى تشوبها المرارة. فذلك الكائن الضعيف يحوى فى ذاته نبلاً وبطولة، لا تُخوم لهما ولا حدود، فهو يحارب حتى الموت فى سبيل مبادئه. إن موت البطل فى «جلد الثعبان» لا يولِّد فينا إحساسًا بالكآبة، فالإخفاق لا يعنى عبثية الكفاح ضد الشر، فموت البطل -ميتةً نبيلةً مشرِّفة- هو شكل من أشكال تأكيد الحياة.

وعلى العكس من ذلك فى «بداية ونهاية»، إذ نمارس إحساسًا عاديًّا بالكآبة والانقباض؛ لأن بطل الفيلم أقل من أن نشعر بعظمته، فالبطل شخص عادى ابن موظف عادى، يعيش فى قاهرة ١٩٣٦م، ويعانى من ظروف مجتمع تلك الفترة، فيخضع لها تمامًا، ولا يحاول مقاومتها، ويخفق أثناء محاولته هذه. أما إذا حاولنا وضع هذا «البطل» فى السياق العربى، فإننا لا نجده يتمتع بصفات البطل من المنظور العربى. إن مفهوم البطولة فى التراث العربى مختلف إلى حد كبير عن مفهوم البطولة فى التراث الغربى، فإذا كانت البطولة فى التراث الغربى -كما أسلفنا- تأخذ شكل مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه، فإن الشرط الأساسى للبطولة فى التراث العربى هو أن يكون البطل حرًّا (أبو زيد الهلالى - عنتر بن شداد)، وحينما يحصل على حريته يمكنه إذن أن يَكرويَفر، دفاعًا عن شرفه وشرف قبيلته وأمته. ورغم أن البطل فى التراث العربى يقابل لحظات مأساوية، إلا أنه لا ينتهى نهاية مأساوية.

إن مواجهة حسنين ظروفه تفتقر كلية إلى عناصر البطولة، إذ أنه لا يتقدم لمصارعتها، كما

هى الحال مع كزافييه، ولا يؤكد حريته فى مواجهتها، بل يكتفى بمحاولة التلاؤم معها، مع تغيير طبقته الاجتماعية، وعلى الرغم من كل ذلك تصرعه الظروف. إن البطل لا يصعد إلى مرتبة مواجهة تلك القوى التى تود أن تصرعه، بل هو عبد للواقع الذى يعيش فيه، فإخفاقه لا يوحى لنا بأية عظمة، بل على العكس من ذلك، نشعر بضآلة الإنسان وحقارته. إن حياة البطل فى فيلم «بداية ونهاية» هى شكل من أشكال الموت، على العكس تمامًا من موت بطل «أورفيوس هابطًا»!

فى المراثى

قرأت بعض المراثى التى كتبتها لأرثى بعض الشخصيات العامة، فلاحظت أنها تنتمى إلى نفس النمط الذى يسيطر على وجدانى وعلى رؤيتى للكون؛ إن الإنسان كائن مركب فريد، منفصل عن عالم الطبيعة، وإن هذه الثنائية الأساسية (ثنائية الإنسان والطبيعة/المادة) يتردد صداها فى الكون، وهى ثنائية تفاعلية، أى أن طرفى الثنائية لا يمتزجان الواحد منهما مع الآخر، ومع هذا يتفاعلان فيُثرى الواحد منهما الآخر؛ ولذا يتركز اهتمامى على النقطة التى يتقاطع فيها طرفى الثنائية: العام والخاص، الموضوعى والذاتى، الكونى والتاريخى، التاريخى والفردى. وقد وجدت أنه قد يكون من المفيد - من ناحية المنهج ومن ناحية المضمون - أن أعرض لهذه المراثى بالتحليل. ولأبدأ بالمرثية التى كتبتها عن الأستاذ خالد الحسن -رحمه الله- أحد مؤسسى حركة فتح.

هو رجل صاحب فكر عروبى إسلامى عميق، وصديق عزيز. وتقاطع الشخصى بالعام هو أساس المرثية؛ فهى تبدأ بحُلم: ثم أتحرك من حُلمى إلى ردهات التاريخ. وفى النهاية، يظهر خالد الحسن رمزًا للفروسية والبطولة والصمود: فأتذكر الحُلم، ونتجاوز الأحزان، وإن كنا لا ننساها. والمرثية كانت الإهداء الذى تصدَّر **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**.

كان يومًا عابقًا برائحة التاريخ والأزلية

حلمت أننى أسير فى حقول المشمش، رائحته الطيبة تمسنى مسا، ونواراته البيضاء تحوم من حولى كفراشات نورانية، وحينما استيقظت كان الفرح يسرى فى كيانى.

وفى الصباح أخبرنى صديقى أننا سنذهب إلى عزاء شهيد فلسطينى، حصده الرصاص وهو يحاول أن يعبر السلك الشائك ليعود للأرض. كان منزل الشهيد على قمة تل من تلال عَمَّان، والطريق المؤدى له محاط بأشجار المشمش، رأيت نواراته البيضاء، وشممت رائحته. وحينما

دخلت المنزل لم أسمع بكاء، ولم أر علامة من علامات الحزن، بل وجدتهم يوزعون الحلوى ويتقبلون التهانى، ويقولون: « إن شاء الله فى البلاد » وكان الجميع يتحدث عن الفداء والتضحية.

جاء مجلسى إلى جوار عجوز من أتباع الشيخ عز الدين القسام (رحمه الله)، قال: « كنا نعلم تمام العلم أن أسلحتنا العثمانية عتيقة، وأننا كلما اشتبكنا مع الصهاينة والإنجليز فإنهم يحصدوننا حصدًا برصاصهم، كما فعلوا مع ابننا الشهيد، ومع هذا كنا ننزل كل ليلة من قرانا كى ننازلهم ». فسألته: « لمَ؟ » صمت العجوز قليلاً، ثم تحرك كأنه جبل قديم من جبال فلسطين، وقال: « حتى لا ننسى الأرض والبلاد.. حتى لا ينسى أحد الوطن ».

وفى المساء زرت أبا سعيد -خالد الحسن- كان فى مرضه الأخير، ولكنه كعادته كان متماسكًا، لا يتحدث إلا عن الصمود، وعن الوطن السليب، وعن العودة إلى الأرض، إلى البلاد، وكانت معى أولى نسخ هذه الموسوعة فأعطيتها له، فأمسك أحد المجلدات وابتسم.

حين خرجت من المستشفى تساءلت: « هل تموت الفروسية بموت الفارس؟ هل تموت البطولة باستشهاد البطل؟ وهل يختفى الصمود إن رحل بعض الصامدين؟ » ثم تذكرت كلمات العجوز فى فرح الشهيد، حينئذ عرفت الإجابة، فسرى الفرح فى كيانى:

إلى أبى سعيد، رحمه الله

وكل من صمد

وكل من سيصمد بإذن الله

وكانت تربطنى علاقة شخصية قوية بعادل حسين وبأسرته، ولكن عادل حسين لم يكن صديقًا عزيزًا، وإنما كان رمزًا لجيل بأسره. وهو لم يفصل حياته الخاصة عن منظومته الفكرية، فنضاله لم يتبد فى نشاطه الحزبى وحسب، وإنما فى نمط حياته وسلوكه الشخصى. ثمة تقاطع وتفاعل بين ثنائية العام والخاص، والثمرة هى فكر مقاوم للظلم، وحياة خاصة تأخذ شكلاً من أشكال المقاومة؛ ولذا كان عادل حسين ملهما لكل من حوله. حينما كان فى سجنه كتبت له رسالة، نشرتها صحيفة **الشعب** (١٧ يناير ١٩٩٥م)، أحيى فيها مقدرته على المقاومة على جميع المستويات. إن إيمانه الذى لم يتزعزع بفعالية المثل، التى تجعلنا نضع الأحزان فى سياقها، فلا نغوص فى الكآبة، فمثله الأعلى كان يحركنا كلنا؛ لأنه مثل أعلى، جذوره فى الواقع وفروعه فى السماء. وحين دخل سجنه كتبت له هذه الكلمات:

« لا نكتب إليك فى سجنك لنؤيدك ونتضامن معك ونشد من أزرك، كما هو الحال فى مثل هذه الأحوال، فنحن نعرفك بكل ما فيك من حيوية وإشراق وإيمان بالله وحب للحياة والإنسان، وبمقدرتك على الجهاد والاجتهاد، وبرغبتك المتقدة أن تقيم العدل فى الأرض. نحن - يا صديقى - نكتب إليك كى نستمد منك شيئًا من الطاقة والإشراق والإصرار، فنتذكر النور والعدل حينما يزداد الظلم وتُطبق الظلمة، ونحتفظ بحلم البراءة فى زمن العمولات والخصخصة، والسوق الشرق أوسطية، والنظام العالمى الجديد، والتطبيع الذى يمحو الذاكرة والتاريخ. وفى وسط أرض التيه؛ من مقالات سخيفة، وإعلانات إباحية، وقبح متزايد، وحيتان تلتهم الأخضر واليابس، فلتصمد يا عزيزى، بالله فلتصمد، حتى يمكننا أن نستمر فى الحلم معك بواحة خضراء ».

عادل حسين - فى لحظة سجنه - كان أكثر حرية وانطلاقًا من سجانه، وأكثر حياة وحيوية؛ ولذا فهو بالنسبة لنا -نحن الذين نقبع خارج الأسوار- مصدر من مصادر الحياة والحرية. وحينما توفاه الله كتبت مرثية بعنوان: « عادل حسين الذى اعتقد فى فعالية المثال »:

« جاء إلى منزلنا مع مجموعة من الأصدقاء (« الشلة » كما نقول بالعامية المصرية) لتسجيل فيلم عن الموسوعة، وحين فرغنا منه، جلسنا نتحدث، وظل عادل حسين صامتًا بعض الوقت، ولعله كان مهمومًا بشئون الحزب والجريدة، ومتى سينفذ حكم المحكمة، فطلبنا منه أن يشترك فى الحوار، وقد كان. بدأ يتحدث عن السياسة الأمريكية والإدارة الجديدة، وعن الاقتصاد المصرى، وعن توازن القوى فى العالم، ونوعية السلاح فى سورية ومصر وإسرائيل، وتدفق كعادته، فوقف الفنان حلمى التونى وقال ضاحكًا: « أنتم المسئولون، كان صامتًا، والآن لن يمكننا أن نوقفه! »

تحدثت معه يوم الخميس ٨ آذار (مارس ٢٠٠١م)، وجدته ممتلئًا حيوية ونشاطًا. وتحدثنا سريعًا عن كل شىء، عن الأولاد والأحفاد، والحلف الصهيونى، وعن صحتنا، وكيف بدأنا نتقدم فى السن، وداعبته كعادتى، هل ما زلت غير قادر على تنفيذ حكم المحكمة؟ وأكدت له أن سؤالى ليس له أى مضمون سياسى أو أيديولوچى، كل ما فى الأمر أننى أود مساعدته فى أن يجد وظيفة جديدة، وضحكنا واتفقنا أن نلتقى يوم السبت عند ابنته سلمى، لنرى (بهية) حفيدته الجديدة.

وحين اتصلت يوم السبت أجابت الدكتورة ناهد بالهاتف، فسألتها أين الزعيم؟ (هكذا كنت أسميه ضاحكًا وجادًّا فى آن واحد) أجابتنى، إنه فى المستشفى، فى غرفة العناية

الفائقة. لم أصدق الخبر فى بادئ الأمر، وأمطرتها بأسئلة سخيفة مثل لماذا؟ وكيف؟ وكأنه ذهب لغرفة العناية الفائقة لأمر غير معروف، أو من الصعب معرفته!.

ثم بدأت أدرك الموقف، وظللت أعاود الاتصال بها للاطمئنان عليه، ولأطمئن نفسى. ثم بدأ جرس الهاتف يرن فى منزلى، إذ بدأ الأصدقاء يعزوننى فى الغالى، ساعتها أدركت الموقف جزئيًّا، وسقط قلبى فى قدمى. وحين رأيت جسده الطاهر النحيل ملفوفًا بعلم مصر، وحين رأيت كل أصحاب الأفكار والمواقف يسيرون فى جنازة الشهيد (مع بعض الوزراء والمئات من جنود الأمن المركزى) أدركت أننى فقدت صديقًا عزيزًا وفيًّا نادرًا، طالما أثرى حياتى بفكره وبحبه، وبعقله وقلبه، وفقدت مصر والعالم العربى والإسلامى مفكرًا وقائدًا، عرفت لحظتها أن الأمور لم تعد كما كانت، وأنه قد ترك فراغًا لن يسده أحد. ولا حول ولا قوة إلا بالله.

نقطة النهاية بالنسبة إلى البعض هى النهاية، أما بالنسبة إلى عادل حسين فهى نقطة الاكتمال؛ اللحظة التى ندرك فيها البدايات والمسارات، ونرى حياة الفرد تتحول إلى مؤشر على الطريق الذى يجب أن نسلكه، وعلى الإمكانات الكامنة فينا وفى أمتنا وحضارتنا، والتى تنتظر التحقق. ندرك -على سبيل المثال- أن الفقيد لم يفصل قط بين الفكر والفعل، فالمقاومة عنده تأخذ أشكالاً كثيرة: فهو كان يقاوم حين انضم إلى حركة مصر الفتاة، وحين جاهد ضد النظام الملكى، وحين تطوع للقتال ضد قوات الاحتلال فى القناة عام ١٩٥١م، ثم حين اشترك فى صد عدوان ١٩٥٦م. وهو كان يقاوم حين دخل السجن مرات عدة، دفاعًا عن موقفه وعن شرف الأمة، وعذب غير مرة (على الرغم من تغير النظم السياسية). وكما يقول محمد سيد أحمد إن استشهاد شهدى عطية الشافعى أثناء التعذيب هو الذى أنقذ عادل حسين من الهلاك تحت وطأة التعذيب فى اليوم نفسه. وفى أثناء موجة برد قارصة فى التسعينيات، وكان قد خرج لتوه من المستشفى بعد أزمة قلبية، أودع فى السجن، وكان ينام على أرض الزنزانة، ولم يكن معه من الملابس ما يكفى، ولكن الإنسان يقدم شاراته الأخوية، فكان بعض المسجونين يعطونه ملابسهم.

وفى أثناء فترة سجنه هذه، فى أثناء الكفاح من أجل البقاء الجسدى، وأثناء مقاومة السجان الذى كان يريد أن يحطم إرادته وتصميمه، لم تفارقه ابتسامته ولا الرغبة فى تغيير العالم، أو فى الحوار معه. فى وسط كل هذا أرسل لى رسالة شفوية، يقول فيها إن فترة سجنه تعد فرصة ذهبية له للقراءة؛ ولذا طلب منى أن أرسل إليه نسخة من الموسوعة (ولم تكن قد

نشرت بعد) ففعلت. وحين خرج وذهبت أهنئه بالإفراج عنه، كان يناقشنى فيما جاء فى الموسوعة بعد دقائق عدة، دهشت وازداد إعجابى بهذا الإنسان؛ هذا العقل المفكر والروح الملهمة، الذى كان يعقد الاجتماعات لمجموعة من المثقفين، نقرأ ونتدارس سويًّا، شعلة نشاط إنسانى، وهبه الله عقلاً نافذًا، لكنه ليس عقلاً محضًا باردًا، وإنما عقل إنسان له قلب وروح، قادر على الدخول فى علاقات إنسانية وفكرية حميمة، يتدفق دائمًا حبًّا وحياة وفكرًا ومحبة.

صداقتى بعادل حسين شىء لم أعرف مدى عمقه إلا ساعة الفراق، كنا نتزاور دائمًا وأسرته، عرفته عن قرب فى حياته الخاصة، ورأيت صلابته فى زمن الاستهلاك والفساد والخصخصة، والتباهى بالثروة والفضائح، فى وسط كل هذا، وقف عادل حسين كالنجم الساطع الطاهر، يعيش فى شقة صغيرة، أثاثها بسيط وجميل، أسلوب حياته ذاته كان شكلاً من أشكال المقاومة. سمعت أن إحدى حفلات الزفاف فى القاهرة تكلفت ٧ ملايين جنيه، أما زفاف سلمى عادل حسين فكان بسيطًا، لكنه من أجمل «الأفراح» التى شاهدتها فى حياتى، كانت فرصة نادرة أن نستمع إلى بعض الموسيقى، وأن نتجول فى حديقة، وأن نتجاذب أطراف الحديث مع الأصدقاء. وقالت الدكتورة ناهد ضاحكة: «سلمى مبدعة مثل أبيها». إن أسلوب حياة عادل حسين كان شكلاً من أشكال المقاومة.

وهكذا كان فكره أيضًا.. بدأ شيوعيًّا، وقضى الربع قرن الأخير من حياته مفكرًا عروبيًّا إسلاميًّا. ويفسر البعض هذا التحول بأنه نوع من أنواع البراجماتية السياسية، ولكن ما حدث لعادل حسين من تحول حدث للكثير من المثقفين العرب فى مصر. يمكن أن نذكر على سبيل المثال طارق البشرى ومحمد عمارة وكاتب هذه السطور وغيرهم، وعلى مستوى العالم، هناك الكثيرون وعلى رأسهم جارودى. وقد حدث التحول فى الفترة نفسها تقريبًا، مما يدل على أن هناك نمطًا تاريخيًّا عامًّا، لعله مرتبط بأزمة الحداثة، وأزمة النظامين الرأسمالى والاشتراكى؛ ولذا لا تصلح البراجماتية أن تكون نموذجًا تفسيريًّا فى هذه الحال.

عادل حسين كان مثاليًّا ثوريًّا؛ مثاليًّا بمعنى أنه يؤمن بأن المثاليات والثوابت جزء أساسى من إنسانيتنا، ولها فعالية فى المجتمع الإنسانى، وثوريًّا بمعنى أنه يؤمن أنه عن طريق التمسك بهذه الثوابت والمثاليات يمكن أن نغير المجتمع، بل ومسار التاريخ. والمثالى الثورى لا يؤمن بالحتميات، ولا يذعن لقوانين الضرورة، ولا يفسر ظاهرة الإنسان بعنصر مادى (عادة اقتصادى) واحد. وحين كان عادل حسين «ماركسيًّا» فهو كان ماركسيًّا إنسانيًّا، يؤمن بالعدل

كقيمة مطلقة، وبالإنسان ككائن متفرد ، وأن الاقتصاد بُعد مهم لكل الظواهر الإنسانية، ولكنه ليس البُعد الوحيد، ومن هنا رفضه للقوانين الحتمية المجردة، التى تؤدى إلى السقوط فى المادية المصمتة، وفى نهاية الأمر فى الستالينية، ومن هنا أيضًا إدراكه لأهمية الخصوصية الحضارية، أى أن ثمة انتقالاً من التركيز على المادى العام إلى التركيز على الإنسانى والحضارى الخاص. وهذا هو جوهر رؤيته فى المرحلة القومية العروبية، والتى كتب فيها كلاسيكيته: **الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية**. (الذى ترجم إلى عدة لغات، وترك أثرًا عميقًا على كثير من المفكرين الاقتصاديين فى العالم الثالث)، وساهم فى تأسيس مجلة **منبر الشرق**. ومن خلال الإيمان بالإنسان كظاهرة فريدة فى الكون، ينتقل الإنسان -شاء أم أبى- من عالم الطبيعة / المادة إلى عالم ما وراء الطبيعة وما وراء المادة، لتفسير هذه الفرادة، فتنفك يد الحتميات، وينطلق الإنسان إلى رحابة الإيمان؛ الإيمان بالإنسان الذى يستند وجوده ككائن فريد إلى شىء وراء سطح المادة، أى إلى الله، وهكذا تسقط الحتمية المادية، ويصبح التاريخ مجالاً للحرية. كل هذا يفسر تفاؤل عادل حسين، حيث كان يبحث دائمًا عن علامات الأمل فى التاريخ والأفراد، فيشجعها ويشير لها، ولعل هذا ما ضمن له الاستمرار، برغم ما يحيط بنا من كل جانب من محبطات.

ولأن تحولاته الفكرية شكل من أشكال المقاومة، نجد هذا المفكر النظرى من الطراز الأول ينتقل فى أوائل الثمانينيات من عالم الفكر إلى عالم الممارسة، فيبذل جهدًا غير عادى فى تطوير خطاب إسلامى جديد، له مضمون سياسى جهادى حقيقى، وله حس تاريخى عميق؛ ولذا فهو خطاب قادر على التصالح مع الخطاب القومى، ومع أى خطاب مقاوم للحلف الصهيونى الأمريكى. ولذا لم يتوقف عادل حسين أبدًا عن حضور المؤتمر الإسلامى القومى، أو عن الكتابة عنه. ثم يترجم هذا الخطاب النظرى نفسه إلى حزب معارض، يصبح هو المعارضة الحقيقية فى مصر، ويستوعب كثيرًا من التيارات الإسلامية، التى ترمى إلى إصلاح مصر والعالم العربى، فيبين لها إمكانية العمل من خلال القنوات الشرعية، ويحول جريدة «الشعب» إلى جريدة ناطقة باسم الشعب. (هل كان يعلم من قاموا بإسكاته أنهم بذلك سدوا الطريق أمام المعارضة السياسية خلال القنوات الشرعية، لتحل محلها أشكال من المعارضة، أقل ما توصف به أنها هزيلة غير اجتماعية ولا معنى لها). كان عادل حسين يقاوم فى عالم الممارسة، وهو يعرف تمامًا إمكاناته التنظيرية، وكثيرًا ما كان يتوقف قليلاً ويخبرنى أنه أحيانًا، يود لو كان بوسعه أن

يتفرغ لكتابة العمل النظرى الأكبر، الذى يود إنجازه. ولكن جاءت اللحظة، وحتى أشجع الفرسان عليه أن يترجل.

يوم وفاته حزنت، بكيت، مادت بى الأرض، وفى المساء كان علىَّ أن ألقى محاضرة عن «الخطاب الإسلامى الجديد»، فكرت... «هل أعتذر عن عدم إلقاء المحاضرة أم لا؟» ففكرت فى عادل حسين، ورأيت أنه لو كان مكانى (ويا ليته كان مكانى وكنت مكانه) لألقى المحاضرة وقام بعد ذلك بواجب العزاء، ففعلت، وهكذا تعلمت منه يوم وفاته، وهذا ما ستفعله الأجيال من بعدى «لم يمت من أنجب فكرًا وحرك شعبًا».

عرفت الفنان محمود رحمى بعد زواجى عام ١٩٦٠م بعدة أيام، وفى خلال دقائق نشأت علاقة قوية، امتدت إلى أن جاءه الزائر الأخير. عرفته طالبًا فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ثم فنانًا تشكيليًّا فى القاهرة، وبعد ذلك فنان عرائس. كنا نلتقى لنتناقش فى كل شىء، وكم كان يدهشنى -رحمه الله- بحكمته وعمق بصيرته وولائه للوطن ولما يؤمن به، وبإصراره على أن تكون أعماله الفنية فى غاية الإتقان، فلا الشكل الفنى انفصل عن ولائه للوطن وللقيم الإنسانية، ولا ولاؤه للوطن قوض من التزامه بكمال الشكل. وعنوان المرثية التى كتبتها: «محمود رحمى.. فنان ومفكر».

كان من المفروض أن نلتقى يوم الأربعاء كى نناقش أحد مشاريعه الجديدة؛ أفلام للأطفال، عن فنانى مصر فى العصر الحديث. وحين اتصلت بمنزله يوم الاثنين لأؤكد الموعد عرفت ما عرفت، وابتسمت ثم انفجرت باكيًا، رحل محمود رحمى، الفنان العبقرى صاحب الفكر، المؤلف والمخرج وفنان العرائس، الملتزم بعروبته ومصريته وتراثه، الباحث دائمًا عن أشكال جديدة للتعبير عن التزامه وعن رؤيته، صديق عمرى، كان يصحبنى أحيانًا لكلية الفنون الجميلة، التى كانت تقع فى جليم فى الإسكندرية (حيث كنت أقطن) لأتعرف على أساتذته وزملائه، فى تلك الآونة كان يرسم لوحات تقف بين التجريد المتزن واحترام أشكال الواقع الإنسانى. وعرفت من أساتذته أنهم وجدوا أن عبقرية هذا الفنان من الامتلاء، لدرجة أنهم قرروا عدم التدخل، فتركوه وشأنه حتى تنمو عبقريته حسب منطقها الخاص.

فى كثير من لوحاته كان هناك طائر يحلق على أرضية بيضاء، توحى بالصمت والصفاء. كما كانت لوحاته عامرة بالأطفال، الذين يطيرون الطائرات الورقية، كنا نجلس فى شرفة منزلى نستمع إلى فيروز وموسيقى الباروك، وتعلمت منه الكثير، تعلمت عن الفن والحياة،

فرحمى كان لا يفرق بينهما، علمنى كيف يمكن أن نعيش فى الزمن وحدوده، وأن ننسلخ عنه للحظات، لنعيش فى الأزل واللازمن، فنستعيد شيئًا من براءتنا. وحينما كنا نسير فى شوارع الإسكندرية (ثم القاهرة) كان يحدثنا عن المعمار، وعن تردى الذوق العام وضرورة النهوض به. أذكر أننا كنا نسير مرة على كوبرى قصر النيل عند الفجر، ووقف عند تمثال سعد زغلول، وأخذ يتحدث عن التمثال وعن مختار، وعن القيم الجمالية التى تجسد القيم الأخلاقية والإنسانية. وبينما كنا نتحدث كان يصعد على السلالم المحيطة بالقاعدة، ويقلد حركة تمثال سعد زغلول والرسوم الفرعونية على قاعدته، بحماس الطفل الفنان.

كان رحمى يعرف أنه لا بد أن يتعلم من القمم، فتعلم من مختار كما تعلم من السجينى. كانت علاقته بالسجينى من العمق بحيث إنه حين ذهب هذا الفنان العظيم إلى القاهرة تبعه رحمى إلى هناك، حيث تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢م. اكتشف رحمى بعد ذلك أن تماثيل كمال خليفة هى مثله الأعلى، فهى لا تحاول الوصول إلى أبعاد بطولية غير حقيقية (كان يفضل تمثال الخماسين لمختار على تمثال نهضة مصر) ويبدأ فى مراسلة النحات البريطانى هنرى مور، الذى كان يحاول تطويع الخامة لرؤيته، وأن يستسلم لها فى الوقت ذاته، وأن يمنحها الخصوصية، وأن يكيفها مع بيئتها، لتصبح جزءًا منها. كان رحمى يرى أن هذا هو المنهج الأمثل للنحت، وقد وصلت هذه المرحلة فى حياة رحمى إلى قمتها، حين عرض لوحاته وتماثيله فى معرض خاص بالقاهرة، وكانت المرة الأولى ولعلها الأخيرة (وإن كان قد أخبرنى أنه قد عرض بعض تماثيله فى بهو التلفزيون فى أوائل السبعينيات).

منذ شهرين كنت عنده، فوجدت أنه لا يزال مستمرًّا فى الرسم، وأنه رسم عشرات اللوحات عن الأحجار والأغصان والطيور، معظمها بالأبيض والأسود.

ورغم اهتمام رحمى بفن هنرى مور، فإنه لم يكثف جهده للسفر للتتلمذ على يديه، إذ أنه كان يرى أنه لو ترك مصر بخاماتها وألوانها وأجوائها لفقد الكثير الكثير. وفى السبعينيات نصحته أن يذهب إلى إحدى البلاد العربية؛ «ليصحح مساره الاقتصادى»، ولكنه رفض للسبب نفسه. التزامه كان دائمًا بفنه وبالقيم الأخلاقية والجمالية. كان يحاول أن يفرض ذوقه الفنى حتى فى الإعلانات. فى أوائل السبعينيات كان أحد إعلاناته عن إحدى شركات التأمين عبارة عن عروسة وفانوس، تتحرك العروسة بضع خطوات، وتقول بصوت خافت: «كل عام وأنتم بخير»، ثم تسُود لحظة صمت. وحينما سألته لم هذا الشكل؟ قال: إن رمضان بدأ يتحول إلى

شهر الصخب والضوضاء، وهو يحاول أن يؤكد مرة أخرى أهمية الصمت والفراغ، فهما يسمحان للإنسان بأن يُنشئ علاقة مع ذاته ومع الآخرين. وبالطبع لم يصبح رحمى أحد نجوم الإعلانات لأنه صاحب رؤية.

المشكلة نفسها واجهته مرة أخرى مع إحدى القرى السياحية فى الساحل الشمالى، التى طلبت منه تصميم حديقة للأطفال، فحاول أن يطور ما تصوَّره حديقة ألعاب للأطفال، تؤكد إنسانيتهم وعدم انسحاقهم أمام الحركات الآلية؛ ولذا حاول أن يطور ألعابًا، يستخدم فيها الأطفال عقولهم وخيالهم، وليس مجرد الحركات العضلية، ولكن المستثمرين فى القرية السياحية رفضوا بطبيعة الحال اقتراحه، فحديث الهوية بالنسبة لهم لا معنى له، إن قورن بحديث الربح والخسارة والعرض والطلب. كم كان يعشق فنه، ويحترم التفاصيل! طلبت منى منظمة اليونسيف أن أعد كتابًا لتعريف الأطفال العرب بهذه المنظمة، فكتبت الكتاب ورسمه رحمى، وقضى وقتا طويلاً؛ لأنه كان يريد أن تعبر كل طفلة عربية عن عروبتها، وعن خصوصيتها المحلية فى الوقت ذاته، أذكر بالذات الطفلة البحرينية، وكيف قضى أيامًا وأيامًا يدرس ملابسها وملامحها، ورسم فى النهاية عشرات الاسكتشات، وحينما رسمها فى النهاية وقع فى غرامها، وكأنها طفلة حقيقية.

حين عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٦٩م وقابلت رحمى، وجدت أنه غارق تمامًا فى عالم عرائس الأطفال، فاندهشت لهذا التحول وطلبت تفسيرًا. فقال إنه يعرف تمامًا أنه ليس وحيدًا فى هذه الدنيا، وأنه يريد أن يكون دائمًا مع الآخرين؛ ولذا فهو يريدهم أن يشاركوه فى فنه، حتى يمنحه هذا الفن شيئًا من المتعة، فبدون الآخر الحياة لا معنى لها، والفن لا مذاق له، وقد وجد أن النحت والتصوير لا يحققان له هذه المشاركة، ووجد أن العرائس شكل فنى، يحقق له قدرًا أعلى من التواصل مع أعداد كبيرة من الأطفال، يمكنه أن يشكل وجدانهم، كما أن خامات عرائس الأطفال رخيصة، ويوسعه أن يُعلِّم الأطفال كيف يصنعون العرائس بأنفسهم (صنع رحمى الجمل ظريف، بطل القصص التى أكتبها منذ السبعينيات للأطفال من بقايا أخشاب كانت عنده فى المنزل). كان رحمى لا يرى الأطفال باعتبارهم رجالاً ناقصين، فبالنسبة له الطفل إنسان كامل متكامل يستحق الاحترام، قادر على إدراك أى شىء إن استخدمنا اللغة المناسبة، ولكن احترامه هذا لم يسقط أبدًا فى عاطفية مبتذلة، وتمجيد رومانسى للأطفال، يخبئان قدرًا كبيرًا من تعالى الكبار على الأطفال.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، خلق رحمى عالمًا عامرًا بالشخصيات المتنوعة المركبة، التى تشبع الإنسان من ناحية المضمون الفكرى والأخلاقى، ومن ناحية الشكل الجمالى؛ فكان هناك عم شفيق وحمادة وعم قاموس وبقلظ وأرنوب ودبدوب، وأخيرًا وابتداء من عام ١٩٨٢م كان هناك بوجى وطمطم، اللذان أصبح برنامجهما جزءًا من عالم الأطفال فى رمضان. تركيبية عالم رحمى تظهر فى أنه كان أول من مزج بين عالم العرائس وعالم البشر؛ كم كنت أتمتع ببرنامج حمادة وعم شفيق! كان حمادة مثالاً للتركيب، فهو مزيج إنسانى رائع بين الخير والشر (كانت أغنية المقدمة تقول: «كل العرايس حلوين/ ماعدا حمادة/ كل العرايس شاطرين/ ماعدا حمادة»)، مزيج ينم عن احترام حقيقى للطفل وعالمه. (كنا فى لجنة لمناقشة برامج الأطفال فى المركز القومى للبحوث، وعرفنا أنهم أجْروا استطلاع رأى بين الأطفال، فوجدوا أن هذا البرنامج هو أكثر البرامج شعبية، فأخبروا مؤسسة التلفزيون بذلك. فأوقف البرنامج فى اليوم نفسه، وقد فسر المسئولون ذلك بأن حمادة «ولد شقى» وأنه لا بد أن يكون كل الأطفال خيرين شاطرين، ولا حول ولا قوة إلا بالله). ومع هذا ظل رحمى يقاوم، ويصنع العرائس، وينسج الأحلام والأفراح للأطفال، حتى بعد أن أصابته عدة أمراض.

ظل رحمى -أخى وصديقى ومعلمى- يتألم ويبدع إلى أن صعد إلى بارئه، وحينما وصلنى نبأ وفاته تذكرت حياته الثرية، فابتسمت، ثم أدركت حقيقة ما حدث فانفجرت باكيًا. رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

هل يمكن للإنسان أن يكتب مرثية عدوه؟! من الناحية الإنسانية العامة، الإجابة على السؤال هى بالإيجاب، فى فيلم **كاجيموشا** (المحارب الظل) للمخرج اليابانى كيروساوا، يصل إلى زعيم القبيلة نبأ وفاة عدوه زعيم القبيلة الأخرى، فيقول: «لن أشعر بأى فرح جبان لموت عدوى». ثم يمسك بمروحة ويرقص رقصة حزينة، ويتلو قصيدة من قصائد الهايكو، تتحدث عن أن كل شىء فانٍ، وأن مصيرنا كلنا هو الموت. ولكن إذا كان عدوى ينكر إنسانيتى، وظل حتى آخر لحظة فى حياته يحاول إبادتى، هذه هى الإشكالية التى واجهتها فى كتابه مرثية بن جوريون بعنوان: «مرثية ديڤيد جرين؛ بن جوريون؛ موسى الثانى».

أمام الميلاد والموت تسقط، كل الأقنعة، ويقف الإنسان ليرى إنسانيته وإنسانية الآخرين، وليؤكد تضامنه الشامل معهم، ضد ما هو غير إنسانى.

وحينما وصلنى نبأ موت بن جوريون، حاولت قدر استطاعتى أن أسقط كل الأقنعة

لأجابه الموت، حتى ولو كان موت عدوى، ولكنى اكتشفت أن قناعى هذه المرة هو وجهى ذاته، وحينما سألت نفسى عن السبب، وجدت أننى لا يمكننى أن أفكر فى موت بن جوريون إلا كعربى مصرى، لأنه قضى حياته كلها منكرًا علىَّ إنسانيتى بل وجودى ذاته.

كان يعيش سجين أسطورته اليهودية وقناعه الصهيونى، ويرى الشعب اليهودى وحدة متماسكة، متفوقة فى كل زمان ومكان، ويرى نفسه وريثًا للتراث اليهودى القديم. وحسب هذه الأسطورة يصبح الفلسطينيون كنعانيين، والمصريون فراعنة، والعراقيون بابليين، وهكذا. بل إنه كان يعتقد أن إسرائيل واجهت هذه الشعوب كلاًّ على حدة، فى الأربعة آلاف عام الماضية، أما الآن فهى تواجهها كلها مجتمعة، متناسيًا أنه يواجه عربًا سلب جزءًا غاليًا من أرضهم. هذه الرؤية الأسطورية المنبتَّة الصلة بالواقع، هى التى جعلت منه ذلك الزعيم الصهيونى، الذى بذل قصارى جهده فى أن يفرض تصوراته الأسطورية على أرض فلسطين وعلى شعبها، بغض النظر عن الخسائر التى قد تحيق به وبالآخرين.

أخرج أحدهم فيلمًا عن حياة بن جوريون، يتضمن منظرًا بسيطًا، ولكنه عميق الدلالة : تتقدم مجموعة صغيرة من البدو (والعرب دائمًا يظهرون كبدو فى الوجدان الإسرائيلى والصهيونى؛ شعب لا جذور له ولا قيم ولا ارتباط بالأرض) ثم يسأل زعيم البدو جماعة من المستوطنين عن هويتهم، فتأتيه الإجابة بسيطة ودقيقة وقاطعة : «نحن يهود». ثم تقع معركة بين الطرفين يجرح فيها أحد اليهود، أما البدو العرب فجراحهم لا أهمية لها؛ ولذا لا يأتى لها ذكر، تيقن بن جوريون بعد هذه المعركة من أنه «لا خيار»، وأن الصراع بين العرب والمستوطنين اليهود أمر حتمى، وهو صراع لا تزال دائرة رحاه حتى الآن، ولا تزال آثاره واضحة المعالم على أجساد الفلسطينيين ومآذن سيناء المتصدعة.

ولد ديڤيد جرين (الذى غير اسمه إلى بن جوريون، أى ابن الشبل) فى بلدة بلونسك عام ١٨٨٦م، وقضى مراحل تعليمه الأولى فى إحدى المدارس الدينية اليهودية، حيث درس التوراة والتلمود وكتب الصلوات المختلفة. ورغم علمانيته الواضحة، بل وإلحاده، كان لتكوينه الدينى أثر كبير على اتجاهه السياسى، فمنذ صغره كان نشيطًا فى الحركة الصهيونية الناشئة، التى حولت المفاهيم الدينية اليهودية إلى شعارات سياسية. اشترك بن جوريون فى تأسيس العديد من المؤسسات والأحزاب «العمالية» الصهيونية، التى لم تكن مهمتها تنظيم الطبقة العاملة بقدر المساعدة على تثبيت أركان الاستعمار الاستيطانى (هدف كل المؤسسات «الاشتراكية

الصهيونية »). ومن بين هذه المنظمات والأحزاب جماعة « بوعالى صهيون »، أى عمال صهيون (١٩٠٢م)، واتحاد العمال اليهود (١٩٠٧م)، وقد أصر بن جوريون على إضافة كلمة « يهودى »، ومنظمة « هيحالوتس » أو الرائد، و« الهستدروت » أو الاتحاد العام للعمال اليهود فى أرض إسرائيل (١٩٢٠م)، وحزب « المابای » أو حزب « عمال أرض إسرائيل » (١٩٣٠م)، وأهداف هذه المؤسسات والأحزاب أهداف أسطورية، فهى تتجاهل الوجود الفلسطينى والتاريخ العربى؛ ولذا كان من المستحيل تحويلها إلى واقع إلا عن طريق أقصى درجات العنف.

وكان بن جوريون واعيًا بهذا، حين بادر بإنشاء القوة العسكرية الصهيونية، فساعد على تشكيل الكتيبة اليهودية، التى وضعت تحت إمرة الجنرال اللنبى، لتحارب إلى جانب الحلفاء ضد تركيا فى الحرب العالمية الأولى، وكان من أوائل العاملين على تأسيس جماعات « الهاشومير » (أى الحارس)، التى كانت تصد هجمات الفلاحين الفلسطينيين ضد المستوطنات الزراعية الصهيونية، كما أسس بن جوريون « الهاجاناه »، أو التنظيم العسكرى للمستوطنين اليهود (١٩٢٠م). وبعد تأسيس الدولة (التى أعلن بن جوريون قيامها بنفسه) ألغى كل التنظيمات العسكرية المستقلة مثل (البالماخ)، ليشكل « جيش الدفاع الإسرائيلى »، وكل عدوان صهيونى إن هو إلا مجرد « دفاع » عن حقوق اليهود المقدسة. وقد ترأس بن جوريون الوزارة الإسرائيلية عدة مرات، من عام ١٩٤٩م حتى عام ١٩٦٣م، وتولى منصب وزير الدفاع فى جميع الوزارت التى ترأسها، وفى هذه الآونة وضع سياسة إسرائيل الخارجية، المبنية على الإبقاء على « الوجود اليهودى المنفصل » فى المنطقة، لحماية مصالح الاستعمار الغربى، فى مقابل أن يقوم هو بدوره بحماية هذا الوجود. وقضى بن جوريون آخر أيامه فى مستوطنة « سدى بوكر » مستغرقًا فى كتابة تاريخ اليهود فى العصر الحديث، وقد خلع عليه مواطنوه لقب « موسى الثانى »، لأنه قادهم مثلما قادهم موسى الأول إلى نفس الأرض منذ آلاف السنين، بل إنهم يسمونه أحيانا « بالمسيح المخلص الذى يرتدى بدلة رجل الأعمال ».

صدر بن جوريون عن أسطورة وحدة الشعب اليهودى وتفوقه، وقضى حياته يحاول ترجمة الأسطورة إلى واقع عن طريق العنف الأيديولوچى والعسكرى، ولكن يبدو أن رفضه يتخطى حدود التاريخ ليصل إلى حدود الزمن نفسه، فهو كان من المؤمنين بأن العلم سيتمكن من القضاء على أسباب الموت والفناء والشيخوخة. وحينما أخبره مراسل صحفى أجنبى « أن بقاء الإنسان حيًّا إلى الأبد شىء مفزع »، أخبره موسى الثانى (ديفيد جرين سابقًا): « هل أصبت

بالجنون؟! عندما يلم بك مرض ألا تُهرع إلى الطبيب ليعالجك؟ أليست هذه رغبة فى التشبث بالحياة؟ » نعم نتشبث بالحياة، ولكننا نقبل حدود الزمن لأننا بشر. أما بن جوريون فهو مثل مفكرى الصهاينة، يرفض كل حدود، حتى لو أدى هذا الرفض إلى تشريد الشعب الفلسطينى، وتحويل الإسرائيليين إلى جنود يلبسون الخوذ المعدنية، ويجلسون فى الخنادق لمدة نصف قرن. ولكن هذا هو الوضع الأمثل بالنسبة له، فالسلام هو أسوأ « مقلب » يمكن أن يقع لإسرائيل، على حد قوله، فإسرائيل التى تخيلها هى دولة الشعب المختار، الذى يعيش منفصلاً عن الأمم، تسيل دمه ويسيل دمها. ولكن ديڤيد جرين الذى رفض التاريخ والزمن مات بالأمس، قبل أن يصل العالم إلى نقطة الكمال الفردوسية، حيث لا يعرف الإنسان الانكسار ولا الانتصار ولا الحياة.

وقد واجهت المشكلة نفسها حين كتبت مرثية دبلوماسى إسرائيلى، اغتيل فى العاصمة الأمريكية عام ١٩٧٣م، وهى بعنوان « مرثية من؟ ».

« حينما حوَّل الصهاينة الشعار الدينى عن العودة إلى أورشليم إلى شعار سياسى علمانى، ثم بعد ذلك إلى حركة سياسية منظمة، تحاول تحقيق عودة الشعب اليهودى إلى أرض الميعاد، بدأت النيران تندلع فى الشرق الأوسط، وبدأ الدم الفلسطينى ينزف ويغزارة فى كل مكان: فى فلسطين (دير ياسين ١٩٤٨م وكفر قاسم ١٩٥٦م) وفى الأردن ومصر وسوريا ولبنان.

مرثية مَنْ سأكتب والطائرات الإسرائيلية تضرب مخيمات اللاجئين فى لبنان، وتغتال قادتهم فى بيروت وفى كل مكان، والدماء الإسرائيلية هى الأخرى تنزف فى ميونيخ (مختلطة بالدماء الفلسطينية)، وفى اللد (مختلطة بالدماء اليابانية) وفى مدريد، ومنذ يومين نزفت الدماء الإسرائيلية مرة أخرى فى واشنطن، حيث سقط الكولونيل چوزيف ألون الملحق الجوى بسفارة إسرائيل فى واشنطن.

ورغم أنه من العسير حتى الآن تصنيف الحادثة؛ لأنه من المحتمل أن تكون قد تمت لأسباب شخصية عاطفية، أو للسرقة، أو عن طريق الخطأ (فمدينة واشنطن مدينة غير آمنة، ويمكن أن يحدث فيها أى شىء لأى سبب)، رغم كل هذه الاعتبارات سارع الإسرائيليون واتهموا « القتلة العرب ». وفى معرض تفسير الحادثة، قال البعض.. إنها قد تكون انتقامًا لمصرع الجزائرى محمد بوضيا، الذى قتل انتقامًا لمصرع باروخ كوهين، الذى قتل وهو يحاول اصطياد بعض أعضاء جماعة أيلول الأسود، التى قامت بعملية ميونيخ، ردًّا على اغتيال غسان

كنفانى، الذى اغتيل ردًّا على حادثة اللد التى قام بها اليابانيون، ردا على حادثة... إلخ ... إلخ! فلنتوقف عن هذا السرد الأعمى حتى لا نغرق فى التفاصيل والحوادث الجزئية، وحتى لا نفقد الرؤية الكلية والقدرة على الحكم، وحتى لا نضيع فى متاهات الأفعال وردود الأفعال.

ولكن هذا هو بالضبط ما يفعله الصهاينة (الإسرائيليون من بعدهم)، فهم يفصلون أى واقعة عن إطارها التاريخى، وينظرون إليها كشىء منفصل عما سواه، فاستجابتهم لحادثة واشنطن لم ينتج عنها تساؤل عن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى وقوعها، وإنما بدأت الغمغمة الإسرائيلية الغامضة عن أنه تم الوصول إلى « نقطة تحول فى الحملة ضد الإرهاب »، لعلها النقطة الألف، أى أن رد الفعل سيزداد فى كمه دون أن يختلف فى كيفه. من الآن سيتم تصعيد الإرهاب الإسرائيلى الذى تم تصعيده من قبل عشرات المرات. إن العقل الصهيونى/ الإسرائيلى يسيطر عليه تقبل قدرى أبله وغير أخلاقى لوجود الإرهاب فى المنطقة، فنجد أن كاتبًا إسرائيليًّا مثل شبتاى طيفت فى مجلة **هآرتس** ٦ أكتوبر ١٩٧٢ ينصح الإسرائيليين بقبول الإرهاب العربى كأمر واقع، وعليهم أن يقبلوا التعايش معه. أما موشى ديان فيرى أن المستوطن الصهيونى عليه أن يعيش مسلحًا قويًّا غليظًا، وإلا فالسيف سيسقط من قبضته وحينئذ يفقد حياته. وحينما يقرر المواطن الإسرائيلى أن يذهب ليتفرج على برج إيفل، أو على الجندولات فى مدينة البندقية الرومانتية، تخبره حكومته أن يحمل سلاحًا لحماية نفسه من الإرهاب العربى. وكما قال مواطن إسرائيلى ساخرًا: إن خط بارليف لا بد أن يمتد ليحيط بكل السفارات، وبكل مواطن إسرائيلى فى الخارج.

إن هذه العبارة الساخرة تُخفى حدًّا أقصى من القدرية، التى ترى أن الإرهاب والاغتيال السياسى حقائق أزلية فى الشرق الأوسط، ولعل هذا يفسر العبارة الغامضة التى وردت فى خطبة الجنازة التى ألقاها السفير الإسرائيلى فى واشنطن، حيث قال: « إن حدود إسرائيل فى كل مكان، وأيدى أولئك الذين حاولوا قتله (أى ألون) فى الجو وصلت إليه هنا ». هل تعنى هذه العبارة أن ساحة القتال بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد امتدت لتشمل العالم كله؟ وهل يضفى هذا ضربًا من الحتمية النهائية على اغتيال الفلسطينيين الإسرائيليين وبالعكس؟

إن كان هذا هو معنى عبارته يصبح الاغتيال السياسى أمرًا طبيعيًّا للغاية، ومجرد استمرار للحرب الدائرة رحاها فى الشرق الأوسط. وأنا هنا لا أتعسف فى تفسير عبارة السفير، بل أضعها فى سياقها الإسرائيلى الشامل، وهو سياق مبنى على تقبل الإرهاب العربى

كحقيقة، وعلى حتمية الإرهاب الإسرائيلى، وإلا لم عينت جولدا مائير أهرون ياريف - رئيس المخابرات العسكرية السابق - مستشارًا لرئيسة الحكومة للمهمات الخاصة؟!

ولكن كما بينت من قبل، هذا المنطق هو منطق اليأس والقدرية، منطق من وقع فى هوة التفاصيل والوحل، فأصبح غير قادر على النظر فى الكليات وعلى تخطى واقعه ! وعلى الإسرائيليين أن يعرفوا أن هناك احتمالين لا ثالث لهما: **أولاً:** إبادة الشعب الإسرائيلى أو الفلسطينى (أو كليهما) بالوسائل التكنولوچية الحديثة. **ثانيًا:** أن ينضج الإسرائيليون مثلما نضج العرب، ويتعلموا كيف يتعايشون مع الشعب الذى سرقوا منه أرضه، داخل إطار يتسع لكليهما.

إن لم يدخل الجميع خيمة الرب، وإن لم يصعد الجميع الجبل المقدس (كما يقول المزمور الخامس عشر الذى قرئ فى جنازة ألون) فسيهدر الدم الفلسطينى والدم الإسرائيلى فى روما وواشنطن والقدس وبيروت ويافا.

فى كلا المرثيتين السابقتين يتقاطع الرجل الفرد مع العام (الحلم الصهيونى المستحيل) فتنزف الدماء؛ لأن الأحلام المستحيلة أحلام لا زمنية غير قابلة للتحقق، فثنائية المثل الأعلى والواقع فى هذه الحالة هى اثنينية، أى استقطاب حاد بين قطبى الثنائية؛ ولذا تتحول الأحلام إلى كوابيس تثقل كاهل من عششت فى وجدانه، إذ أنه سيحاول فرضها على الواقع التاريخى، فتنزف دماؤه ودماء ضحاياه، الذين يعيشون فى الزمان والمكان داخل حدود التاريخ. وتستمر دائرة العنف طالما أن هذا الحلم/ الكابوس، هذا المثل الأعلى المستحيل - المُنْبتُّ الصلة عن الواقع - يحلق كالطائر الوحش النهم.

وإذا كانت إشكالية المرثية قد حلت فى المراثى الثلاث (مرثية خالد الحسن - عادل حسين - محمود رحمى)، عن طريق الإشارة إلى أن النمط العام الذى ينتمون إليه (مثل أعلى قادر على التحقق وتغيير الواقع، وعلى بث الحياة فى روح الأجيال القادمة، مما يعنى استمرار الفقيد وحضوره حتى بعد رحيله عنا) فإن إشكالية مرثية بن جوريون وآلون تبقى بدون حل، ومع هذا هناك إشارة إلى إمكانية الحل، وهو التخلص من الكابوس، والتعامل مع الواقع داخل حدوده الزمنية والمكانية فى إطار إنسانى يشمل الجميع.