الفصل الثالث

الأدب والتحديث

- مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية : دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربرى) ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)
- افتتاحيات الهادئ : مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان
- انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية
- الفتيان الغرباء الروح : دراسة فى استجابة الوجدان الأدبى العربى لعملية التحديث كما تتضح فى ثلاث قصص قصيرة
- رواية (السيد من حقل السبانخ) لـ صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوچية

مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية

دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية
« قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربرى)
ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)

تفترض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة، ودراستنا هذه تفترض أن العملين اللذين ستجرى مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة (برغم عدم وجود أى أثر للعمل الأول على الثانى) والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٠م ـ ١٤٠٠م)، وهو قصة شعرية تدعى « قصة الفرانكلين » (المالك الزراعى غير نبيل المحتد) وهو جزء من عمل تشوسر الطويل **حكايات كانتربرى**. أما العمل الثانى فهو المسرحية الغنائية **القاعدة والاستثناء** التى كتبها الكاتب الألمانى برتولد بريخت (١٨٨٩م - ١٩٦٥م).

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخلفيتهما اختلافًا بيِّنًا، « فأحداث القصة الشعرية تقع فى أواخر العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث، وموضوعها الحب، وتبدأ بالفارس أرفيراجوس يودع زوجته دوريجين قبيل ذهابه فى رحلة طويلة، وبعد رحيله يأتى أوريليوس ليعبِّر عن حبه للزوجة، وعن رغبته فيها، فتعده بأن تمنحه نفسها إنْ هو أزال صخور البحر الكريهة التى قد تؤدى إلى غرق زوجها عند رحيله أو عند عودته، فيذهب أوريليوس إلى ساحر ويعده بمبلغ طائل من المال إن هو أزال هذه الصخور، فينجح الساحر فى ذلك من خلال عملية خداع بصرية، ويذهب أوريليوس إلى الزوجة ويطلب منها أن تفى بوعدها، فيسقط فى يدها ولا تدرى ماذا تفعل؟ عند هذه النقطة يصل الزوج ويعلم بالأمر، ولكنه بسبب التزامه بالقيم الأخلاقية وضرورة أن يفى المرء بالوعد الذى قطعه على نفسه، يطلب من زوجته أن تفى

بوعدها، وأن تسلم نفسها للشاب. فيغمر الشاب الإعجاب بنبل الزوج، ويتنازل عن حقه، ولكن عليه أن يدفع للساحر أجره، ولا يدرى ماذا يفعل؟ وما يحدث هو أن الساحر نفسه حينما يعرف بنبل الزوج ونبل الشاب يتنازل هو الآخر عن حقه!

أما أحداث المسرحية الشعرية **القاعدة والاستثناء** فتقع فى العصر الحديث، الموغل فى الحداثة، إن صح التعبير، وموضوعها التنافس الاقتصادى، وتحكى المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره، ويستأجر حمَّالاً يحمل أمتعته، وفى أثناء رحلتهما عبر الصحراء، تنفد مياه التاجر، فيقدم الحمَّال زجاجة الماء التى تخصه إليه، فيرديه الأخير قتيلاً ظنًّا منه أن الزجاجة لم تكن سوى قطعة حجر، وأن الحمَّال -فى واقع الأمر- كان ينوى قتله غدرًا، وتحكم المحكمة ببراءة التاجر «لأنه كان يتصرف حسب القاعدة» (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعًا لا هوادة فيه) «أما تصرف الحمال فكان استثناء» (أى أن يحب الإنسان أخاه الإنسان، ويقدم له المساعدة).

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منهما. فالقاعدة والاستثناء مسرحية غنائية، أما «قصة الفرانكلين» فهى قصة شعرية، لذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافًا واضحًا. وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الجمالية، فإننا نجد أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق، بل وحاد، فقصة تشوسر الشعرية -التى كُتبت فى العصور الوسطى- تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه، وأن تحقق ما هو متوقع منها، أما مسرحية بريخت الغنائية «التجريبية» فهى تخرق كثيرًا من قواعد الدراما التى وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيكيين، والتى تقبلها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين. هذه المسرحية تصدم القارئ أو المشاهد عن عمد حتى تخرجه من نطاق التعاطف السهل والتلقائى وغير الواعى مع الشخصيات لكى لا يندمج معها، كما أن بريخت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أى إيهام بأن ما يدور على المسرح هو الواقع، وإنما ليكسر حاجز الوهم.

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه، فإن العملين متشابهان على مستوى أكثر عمقًا، فكلا العملين يعكس - بشكل كبير - رؤية العالم التى سادت فى زمن كلٍّ منهما، وكلا العملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئوليته الأخلاقية، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العملين تكتسب أهمية متزايدة، لأن أحدهما كُتب فى بداية العصر الحديث، فى حين

كُتب الآخر فى قمة أزمته قبل الحرب العالمية الثانية مباشرةً، وسنجد أن أوجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحى أوجه الاختلاف بين اللحظتين التاريخيتين، وبما أن العملين ينحوان منحى أخلاقيًّا واضحًا، ويحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع، ثم يقترحان العلاج لما فيه من علل وأمراض، فإن ثمة أساسًا قويًّا لعقد مقارنة بينهما، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مثمرة.

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت **القاعدة والاستثناء** فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردًا منعزلاً، يعتبر نفسه موضع الحلول، فهو وحدة منفصلة عن غيره من بنى البشر، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية. ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شىء إلى المستوى الاقتصادى، ولا يستطيع أن يدخل فى أية علاقات إنسانية.

وتبدأ المسرحية بعرض بسيط للقوى المتصارعة فى المسرحية، ولطبيعة صراعها الذى يتسم بأنه صراع اقتصادى أساسًا، أو يكاد يكون كذلك. وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين، واثنين يستغلهما الآخرون، أو بمعنى آخر هى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى المحض، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء. وبما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عالٍ من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها، ولذا فإن قائمة الشخصيات لا تضم اسم علم واحدًا، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك، وإنما تحوى قائمة وظائفهم وحسب؛ تاجر، ومرشد، وحمَّال، وشرطيان، ومدير الفندق، وقائد القافلة الثانية، والقاضى. وتسلك كل شخصية طريقة تتفق و«النموذج» الذى تنتمى إليه، ولا تعبر إلا عن مصالحها الطبقية وحسب، لا تتمرد عليها ولا تنحرف عنها.

ويتميز الإنسان الاقتصادى بأنه لا تحده أية قوانين خارجية، أو هكذا يظن، فهو حر حرية تامة، وهو مرجعية ذاته، وليست له مرجعية إنسانية تتجاوز ذاته الضيقة، فهو يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه، وحسبما تمكنه قوته الذاتية، فعالمه يشبه إحدى غابات داروين، حيث لا قيود ولا سدود ولا حدود، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح وحسب، وكما جاء فى المسرحية على لسان التاجر «يتخلف الضعفاء عن الركب، ولا يبقى إلا الأقوياء». إن عالم التاجر مجرد من أى معنى، فالحقيقة الوحيدة فيه هى التنافس والصراع اللذان لا معنى لهما، حيث «يلقى كل عليل حتفه، ولا يقاوم إلا الأقوياء». وبذا لا يصبح قانون الغابة مجرد حقيقة مريرة، علينا أن نتقبلها وحسب، بل تصبح كذلك مثلاً أخلاقيًّا أعلى نتبناه ونطمح إليه.

والإنسان الاقتصادى الذى لا حدود له نهم لا يشبع، ولذا تجده دائمًا متأهبًا لغزو أراضٍ جديدة، أو للتغلب على الآخرين، فهو يحول كل شىء إلى مادة استعمالية ويحوسله تمامًا (أى يحوله إلى وسيلة). وشخصية التاجر هى خير مثل على ذلك، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل فى أية علاقة، ولذا تجده دائمًا منهمكًا فى تحقيق نصر على شىء أو شخص ما، فهو يبدأ بطرد المرشد لأن تكلفته عالية، ويستأجر الحمال بدلاً من ذلك، ثم يحطم عزيمته، ويرديه قتيلاً فى نهاية الأمر، وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج، ولذا نجده يغمغم فى لحظة غضبه أنه كان ينبغى عليه أن يستأجر حمالاً ذا أجر مرتفع، لأن الاستثمار فى مثل هذا الحمال يأتى بعائد مرتفع! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شىء لا يصلح إلا للغزو، لأنها هى الأخرى لا بد وأن تُستخدم وتُستغل: يجب أن تُحطم وتُسرق وتُنهب كنوزها.

ويقوم التاجر - فى إحدى لحظات جيشانه الغنائى الدارويني - بالربط بين استغلاله «أخاه» الإنسان، واغتصابه «أمَّه» الطبيعة:

لِمَ لا تمنحنى الأرض نفطها؟
ولِمَ لا يحمل الحمال متاعى؟
كى نحصل على النفط لا بد أن نتصارع
مع الأرض ومع الحمال.

إن موقف السيطرة الإمبريالى هذا يصل إلى قمته الدرامية حينما يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر.. ومرةً أخرى يصعِّد التاجر أغنيته الداروينية:

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان.
النفط، النفط الذى نحتاجه، هو الجائزة.

إن موضوع استعباد الإنسان والطبيعة يتواتر فى العمل كله، وينتج عنه تشيؤ الإنسان وتموضعه، فالتاجر -على سبيل المثال- يعلم جيدًا أنه فى عالم ليست فيه أية قيم أخلاقية، وتقطنه ذوات نهمة لا عدد لها، يصبح من الغباء ألا يأخذ الإنسان حذره دائمًا، فى عالم خالٍ تمامًا من الثقة لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم. هذه هى معرفة «ماكبث» المأساوية بعد أن

قتل الملك « دنكان » الرءوف، وفى لحظات العذاب الناجم عن الندم، يسمع « ماكبث » أصواتًا تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن». ولكن نسق القيم الذى يؤمن به ماكبث (وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخرقه) يرى الإنسان بطريقة مركبة، يراه مخلوقًا فريدًا يحمل أعباء أخلاقية، وليس مجرد حيوان بلا قلب ولا عقل، ولذا فالندم يأخذ شكل السهاد الدائم. أما فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** - كما بيَّنا من قبل - يتحول الإنسان إلى مجرد مادة، وبذا تصبح القوة الجسدية هى المعيار الأوحد؛ ولهذا يقول التاجر: « إن الإنسان القوى النائم لا يقل ضعفًا عن الإنسان الضعيف النائم». هذا الاستنتاج المنطقى البسيط اللاإنسانى يؤدى إلى هذا الشكل النهائى من أشكال الاغتراب، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعى، أو كما يقول التاجر: « يجب ألا ينام الإنسان». هذا ليس صوتًا خارجيًّا يطارد التاجر ويعذبه كما يفعل الصوت فى مسرحية **ماكبث**، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب.

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة فى المسرحية تكتمل دائرة الغزو، فالتاجر بعد أن هزم الحمَّال والصحراء والنهر، يحوسل نفسه ويهزمها هى الأخرى، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج، غارقة فى دوامة الدينامية العمياء التى لم يحدد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو النفسية. وهذه هى المفارقة فى موقف الإنسان الاقتصادى، فهو يحطم كل السدود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانونًا مكتفيًا بذاته، ولكن هذا الحالم بالقوة المطلقة، الذى يسعى وراءها، يجد نفسه فى عالم لا قانون فيه، دون أية حرية أو طمأنينة داخلية، عالم يحوله فى نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية مثل قانون العرض والطلب. وهكذا ننتقل من الحرية المطلقة إلى الحتمية المطلقة، ومن الفردوس الأرضى إلى الجحيم الدائم.

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة: « فى هذا النسق الذى خلقوه/ الإنسانية هى الاستثناء». إن ما يسود هنا هو القوانين الاقتصادية، التى تم تعريفها بدقة، وهى قوانين لا تدع مجالاً للمواقف الإنسانية المركبة أو للدوافع غير الاقتصادية.

ولذا فإن دائرية الموقف لا بد أن تكون كاملة؛ لئلا يكون هناك أى مجال لإيقافها أو التخفيف منها أو فتحها. ولا يوجد أى مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كلٌّ منها دوره المحتوم، وأن يكون هذا هو النموذج المتكرر، وهذه هى خطيئة الحمال الكبرى، فقد حاول كسر الدائرة، وسلك سلوكًا إنسانيًّا مبدئيًّا، التزم بالقانون الإنسانى الداخلى ولم ينصَعْ للقانون

الميكانيكى الخارجى. إن دوافعه التى حملته على تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة، وأى فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأنانية هو «استثناء»، أو على حد قول التاجر: «يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنسانى] ». ولذا.. فلا مجال للسلوك الفردى الحق أو للاختيارات الحرة؛ «لأنه حتى لو افترضنا أن الحمال كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن، فإن الأخير حينما أرداه قتيلاً إنما كان فى موقف الدفاع عن النفس، لأنه لم يكن فى طوْقه أن يفترض أن الشىء الذى فى يد الحمال إنما هو زجاجة وليس حجرًا»، إذ أنه انطلاقًا من التصور السائد على الطبيعة البشرية فى هذا العالم لم يكن بوسع التاجر أن يتصور أن لدى هذا الحمال أية دوافع لإعطائه ماء. ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا ينتمى لنفس الطبقة التى ينتمى إليها الحمال، ولذا كان لزامًا عليه أن يتوقع منه الشر، وكما يقول القاضى فى حكمه: «إن المتهم لهذا السبب كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس، ولا يهم ما إذا كان التهديد الذى وجه إليه حقيقيًّا أم أنه كان مجرد شعور بالتهديد من جانبه».

إن اللغة القانونية فى نهاية المسرحية لا تعبر عن السياق الدرامى وحسب، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا فى المسرحية، ودقتها هى فى الواقع دقة لغة العقود والعلاقات الموضوعية وأخلاقيات القوة والترشيد المادى المنفصل عن القيمة التى تستبعد العناصر الإنسانية، إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم، ولكن مع قاضٍ لا يكترث إلا بالوزن، ولا يحسب حساب الدماء النازفة الدافئة الحية. من الواضح البيِّن أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية وآليات السوق، عالم بلا إله، مأهول بغزاة إمبرياليين متمركزين حول ذواتهم، يحطمون كلاًّ من الإنسان والطبيعة، ويستنزفونهما حتى الموت، وبالتالى فهم - فى أثناء هذه المهمة المتوحشة - يقضون على إنسانيتهم هم أنفسهم.

ولكن مع هذا، فإن هذه ليست هى الكلمة الأخيرة فى المسرحية، فالكاتب يحيط هذه الغابة الاقتصادية بإطار يدعو فيه المشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة، فعلى الإنسان كى يكون إنسانًا أن يتجاوز هذا العالم، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية، ومما له دلالته أن برتولد بريخت -المادى الجدلى- يؤكد فى مقدمة المسرحية وخاتمتها قدرة الإنسان على أن يعيش دون أن تحده أية أنساق فكرية أو أيديولوچية تدَّعى أنها أنساق طبيعية نهائية، وعلى أن يتساءل دائمًا عن معنى الأشياء، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها، بل وعلى أن يتسامى عليها.

وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى نمطًا شائعًا من أنماط السلوك الإنسانى، فإن الراوى يطلب منه أيضًا أن ينسحب من أحداث المسرحية، وأن يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدموية» و«القواعد» و«النظام الفوضوى» و«الأهواء المخططة» و«الإنسانية التى فقدت إنسانيتها»، فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل أن يغيرها، فالعقل الإنسانى قادر على أن يخلق النظام من الفوضى، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات الداروينية. فالعقل الإنسانى عقل حر «حر لأنه إنسانى، وإنسانى لأنه حر».

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح والتجاوز فى **القاعدة والاستثناء** تقع خارج البناء المسرحى ذاته، إذ أنها تظهر فى الإطار الأخلاقى وحسب، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالمًا دائريًّا كاملاً، يحوى مركزه داخله، خاليًا تمامًا من أية إمكانات يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادى الذى لا يُقهر، الذى يصبح مثل اللوجوس المطلق، الذى يعلو كل شىء، ولا يعلوه شىء.

إن ما حدث فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** ينتمى إلى نمط متكرر فى الحضارة الغربية الحديثة وهو التمركز حول الذات، (التاجر الذى يعتبر نفسه اللوجوس، مرجعية ذاته) الذى يؤدى إلى التمركز حول الموضوع (قوانين الطبيعة/المادة والسوق الآلية). وقد عبَّر هذا النمط عن نفسه على المستوى الاجتماعى والتاريخى، فالإنسان - انطلاقاً من حركة الاستنارة - جعل من نفسه مركز الكون (وليس خليفة الله)، وأعلن أنه ليس فى حاجة إلى غيب أو ما وراء، ثم بدأ فى بناء مجتمعه الحديث بهمة ونشاط ليحقق تحرره الكامل، ولكنه وجد نفسه فى قبضة يد حديدية من الترشيد المادى، وهيمنة النماذج الكمية والمادية أدخلت المجتمع إلى قفص حديدى على حد تعبير ماكس فيبر. وقد بدأت هذه المنظومة الاستنارية الحداثية فى عصر النهضة بالحديث عن الإنسانية ككل، ولكنها أفرزت فى نهاية الأمر الإمبريالية والعنصرية الغربية التى هيمنت على العالم، وسخرت كل ما فيه لصالح الإنسان الأبيض.

أفرِّق دائمًا بين ما أسميه الخطاب الإمبريالى وخطاب المحبين، (والخطاب هنا يعنى الرؤية). أما الخطاب الإمبريالى فينطلق من مقولة فرانسيس بيكون إن المعرفة قوة، فكلما ازدادت معرفة المرء بشىء ما أو إنسان ما كلما ازدادت مقدرته على التحكم فيه وتسخيره. أما خطاب المحبين فهو يعنى أنه كلما ازدادت معرفة المرء بإنسان ما كلما ازداد اقترابًا منه

وتعاطفًا معه وحبًّا له إلى أن تصل إلى ذروة المحبة، فيؤثر الآخر على نفسه. وهذا ما يحدث فى قصة تشوسر الشعرية «قصة الفرانكلين». تبدأ القصة بموقف مشابه من بعض الوجوه، وليس كلها، لما يحدث فى **القاعدة والاستثناء**، فعلى الرغم من أن عالم القصيدة عالم تسود فيه الطقوس، ويظل الصراع بين الخير والشر والعواطف الإنسانية أمورًا متضمنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل مباشر، على الرغم من ذلك، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين العملين، تسترعى الانتباه، قد لا يوجد «إنسان اقتصادى» فى القصيدة، إلا أن هناك - مع هذا - نهمًا واضحًا يدفع بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه، يستعبدهم كلهم.

فدوريجين - زوجة أرفيراجوس - تظهر عليها كثير من علامات هذا النهم والرغبة الإمبريالية فى رفض الحدود وتحويل ذاتها إلى مرجعية ذاتها، وهى ذات الصفات التى تتصف بها شخصية التاجر فى مسرحية بريخت، فهى تبكى من أجل زوجها الذى سافر، وتعبر عن غضبها من السفن التى تأتى وتجىء بدونه، ثم تحتج على بناء الطبيعة ذاته «بصخورها السوداء القبيحة»، وحينما يهتز إيمانها تأخذ فى التشكيك فى حكمة الله ذاتها:

ولكن يا إلهى، هذه الصخور الشيطانية قد صُنعت
بطريقة توحى بالفوضى القصوى،
ولا توحى بأنها من خلق إله وصُنعه
إله كامل عاقل ثابت
لِمَ يكون صُنع يديك على هذه الصورة التى لا تعقل؟!
ألا ترى يا إلهى كيف تدمر هذه الصخور الناس؟!

هذه الرؤية التى تذهب إلى أن الإنسان وحده هو مركز العالم، وأن الأشياء لا تكون نافعة إلا بمقدار ما تخدم غرضه، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النفعية.

ويصاحب هذا الاعتراض على الإرادة الإلهية شك كامن فى إمكانية أن يحقق الإنسان قدرًا من التسامى والتجاوز على أوضاعه المادية ومحاولة تجاوزها، كما يصاحبه تحول دقيق فى المنظور، إذ نجد أنفسنا نغادر عالم التقوى والحب بين الأزواج، لنواجه عالماً وثنيًّا هو أقرب إلى الفردوس الأرضى منه إلى أى شىء آخر:

لقد زينت يد الإنسان بمهارة بالغة
هذه الحديقة بجدائل النباتات، وطعمت الأشجار،
حتى إنه لم تكن هناك قط حديقة بهذا الترف
إلا إن كانت الفردوس نفسه.

هذا هو عالم المحبين الشبان الذين يتبعون إلهة الجمال ڤينوس ويعبدون إله الشعر أبولو، عالم الحواس الذى يعيش تحت سقف المادة، لا يعرف الماوراء، هذا عالم لا يأتى فيه الحب بالسلام والوئام، وإنما يزداد الإنسان ولهًا «وكأنه إحدى ربات العذاب فى جهنم»، على حد قول تشوسر. وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضى ورية العذاب فى جهنم له دلالة خاصة، إذ أنها تستدعى إلى الذهن حلم الإنسان الاقتصادى بالحرية الكاملة وفقدانه الكامل أى شكل من أشكال الحرية فى مجال الممارسة، وأن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائمًا إلى جهنم الضرورة والحتمية.

وحينما يفاتح الشاب «الوثنى» أوريليوس السيدة دوريجين فى موضوع حبه إياها ورغبته فيها، تطلب منه على سبيل السخرية، ولكن بشكل جاد أيضًا (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغيِّر خطة الإله فى الكون:

حينما تنظف الساحل
تمامًا من كل الصخور، ولا تترك واحدة،
سأحبك أكثر من أى رجل على وجه الأرض
هذا هو قولى لك، ولتصدق ما أقول.

أى أنه إن غيَّر الكون ليكون على ما يروق لها (أى أنها تريد أن تتحول هى الأخرى إلى إلهة!)، فإنها ستحبه!

وهكذا ندخل عالمًا انسحب منه الإله. ولكن حينما ينسحب الإله ويتأله البشر فإن العالم يتحول إلى ساحة تتصارع فيها آلهة صغيرة! فأوريليوس يود أن يمتلك دوريجين، وتلقى هى بالتحدى إليه. ولذا فهو يذهب إلى أخيه العالم، الذى كان يعرف كتابًا عن «السحر الطبيعى» والسحر هو سلف العِلْم وأيديولوجية الغزو والقوة. وهنا يتوقف الراوى ويبذل قصارى جهده لكى

يذكرنا بعالم التقوى والوئام الذى غاب عن أنظارنا، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر؛ لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام.

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز، حيث يقابلان هناك ساحرًا عظيمًا (إلهًا ثالثًا!) يترك لديهم انطباعًا قويًّا بمدى جبروته، ثم يساومهم على أجره مساومة عنيفة؛ إذ يطلب ألف جنيه. وهكذا ننتقل من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضى الوثنى لنصل أخيرًا إلى عالم القوة والمال، ويحل الخطاب الإمبريالى محل خطاب المحبين!

وحينما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحضر جداوله الفلكية التى أحضرها من طليطلة المدينة العربية (والحضارة العربية مرتبطة بالعلم فى العقل الأوروبى فى العصور الوسطى). وهذه الجداول هى أدوات قوته ووسائل إنتاجه، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر فى القرن العشرين عن أن العلم سيأتى لنا «بالخلاص»). حينئذٍ يخر أوريليوس عند أقدام سيده، ويشكر «سيدتنا فينوس»، ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت.

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر، وتسقط فى محيط الدائرة التى لا فكاك منها، فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثقيل، والساحر يطلب نقوده، وآرفيراجوس ملتزم بوعد زوجته، كل واحد منهم يعيش فى قصته الصغيرة (كما يقول ما بعد الحداثيين) غير قادر على تجاوزها. إن الحتمية التى تفرض نفسها، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التى تود أن تحقق حريتها المطلقة، وأن تطلق لرغباتها العنان، تذكر المرء بالقاعدة والاستثناء، حيث تؤدى محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تمامًا، وحيث تجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة. وهنا تفكر دوريجين -مثلما فكر أوريليوس من قبل- فى الانتحار، جريمة إفناء الذات، التى تذكرنا بقرار التاجر ألا ينام حتى لا يتسلل إليه الضعف! وتمر فى مخيلتها فى هذه اللحظة صور الشهوة، والفسق، صور اغتصاب العذارى، ورجال يهيمنون على النساء، ولا تفكر البتة فى التناسق والتبادل وخطاب المحبين. إن شيلوك يطالب برطل اللحم كعادته، وهو ينتظر شاحذًا سكينه!

ولكن مقدمة «قصة الفرانكلين» - تمامًا مثل مقدمة **القاعدة والاستثناء** - تحتفى بعالم آخر، عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم، وحيث لا توجد ديون تُدفع أو حسابات تُسوى، فالحب

هو الذى يجمع بين الفارس آرفيراجوس وزوجته دوريجين، وعلى الرغم من أنه «زوجها وسيدها» كما تقول القصة الشعرية «شأنه شأن كل الأزواج له السيادة على زوجته»، فإنه «بمحض إرادته» انطلاقًا من خطاب المحبين يقرر:

ألا يمارس سلطته
ضد إرادتها، وألا يظهر أيًّا من مظاهر الغيرة،
بل قرر أن يتبعها فى ثقة وبراءة
كما يتبع كل محب حبيبته.

ولذا تخبرنا القصيدة أن الفارس آرفيراجوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية»، إلا بسبب مكانته فى المجتمع، لا لإرضاء أية نزعات داخلية، وقد قررت زوجته هى الأخرى أن تصبح زوجته المخلصة حقًّا. وهنا يستطرد تشوسر ليبيِّن لنا أن الحب والهيمنة شيئان مختلفان تمامًا:

يقينًا ثمة شىء لا بد من ذكره، يا سادتى،
يجب على الأحباء أن يطيع الواحد منهما الآخر،
إن أرادا الحفاظ على حبهما.
فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الهيمنة،
إذ حينما تدخل الهيمنة، ينشر إله الحب جناحيه،
وفى التو يقول وداعًا لقد رحل.
إن الحب حر مثل الروح الحرة،
فالنساء بطبيعتهن يَتُقْنَ للحرية
ولا يقبلن القسر ولا العبودية،
وهكذا الرجال، إن كان لى أن أتحدث باسم الجميع.

إن مقياس السعادة والشقاء فى تجربة الحب يختلف عن المقياس الرياضى السائد فى عالم السوق والقوة، فالذى يجزل العطاء، والذى يتجاوز ذاته الضيقة، وينفض عن نفسه غبار الحلولية والأنانية والخطاب الإمبريالى، هو الذى يأخذ الأكثر:

إن من يتحلى بالصبر فى الحب أكثر من صاحبه
هو الفائز الذى سيعلو قدره.

هذا إذن هو العالم الذى يظهر فى المقدمة، وهو يطرح أمامنا بديلاً لحكم الحتمية والمصلحة الأنانية، ويحل خطاب المحبين المعطاء محل الخطاب الإمبريالى النهم. ولكن هذا البديل الأخلاقى فى القصة الشعرية ليس منفصلاً عن بقية العمل، بل على العكس نجد أنه يحقق نفسه بشكل متعين ودرامى داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها. ويحدث التحول عندما يطرأ تغيُّر عميق على دوريجين، التى لم تكن تعرف الصبر، إذ تقبل مصيرها وتعرف حدودها وتطرح عن نفسها اليأس والتفكير فى الانتحار، وتقرر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن يعرف بعد الوعد الذى قطعته زوجته على نفسها لأوريليوس). ويرفض الزوج آرفيراجوس أن يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأنانية، سواء كان ذلك غيرته على زوجته أو حقه فى «السيادة الزوجية»، ويقرر أن يسلك سلوكًا يتفق والقوانين الأسمى، فهو ليس مرجعية ذاته، وهو ليس موضع الحلول، فهناك ما وراء سقف المادة. قد يشكل هذا الماوراء حدودًا على الإنسان، ولكن هذه الحدود ذاتها هى التى تمنحه إنسانيته متمثلة فى منظومة أخلاقية كاملة، يمكن الاحتكام إليها، ويمكن عن طريقها الخروج من الذات الضيقة وصولاً إلى إنسانية مشتركة. هذه المنظومة الأخلاقية تتمثل فى قول الصدق، أو كما يقول الزوج: «إن الصدق هو أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها». ولذا فبدلاً من أن يصر على رطل اللحم، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك الكمى المادى، ويطلب من زوجته أن تفى بالوعد الذى قطعته على نفسها. وهكذا تنفتح الدائرة المغلقة، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على الضرورة الخارجية العمياء. وتختار كل الشخصيات -الواحدة تلو الأخرى- الحرية من خلال تجاوز الذات الضيقة. فالسخاء الإنسانى الذى أظهره آرفيراجوس يغمر أوريليوس بالإعجاب، فيتخذ قراره بالتخلى عن رغبته فى دوريجين بسبب هذا النبل العظيم الذى أظهره زوجها، وهو لا يعيد دوريجين لزوجها وحسب، وإنما يقطع على نفسه عهدًا «أن يقول [هو أيضًا] الصدق وألا يكذب». وعندئذٍ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التى تنبع من التزامه الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل الحتميات الطبيعية / المادية، ويخبره كيف أنه - من فرط عطفه على دوريجين وزوجها، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذى يضربانه - قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الضيقة:

لقد أرسلتها بمحض إرادتى
تمامًا مثلما أرسلها هو إلىَّ، لقد تركتها تعود،
هذه هى القصة بأكملها، ولا يمكن أن أضيف حرفًا واحدًا.

فيغمر الساحرَ ذاته الإعجاب بهذا الموقف؛ ولذا، وبدلاً من أن يصر «الإله الثالث» على حقه النقدى الكمى المادى، يتعرف هو الآخر على الحرية التى تسم الوجود الإنسانى الحق: حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى، وليس قانون الضرورة الخارجى؛ ولذا يقرر أن يحذو حذو هذا الفعل النبيل ويتجاوز ذاته الضيقة ويتنازل لأوريليوس عن الدَّين.

ومن الملاحظ أن مسرحية **القاعدة والاستثناء** تنتهى بتكرار الموعظة الأخلاقية التى ترد فى المقدمة؛ لأن الإمكانات الإنسانية التى تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضراوة فى السياق الدرامى نفسه، أما «قصة الفرانكلين» فتنتهى بعودة الوئام وتأكيده، حيث يطرح الراوى سؤالاً خطابيًّا يدل على الانتصار: «منْ هى أكثر الشخصيات رقةً وسخاءً؟».

وقد يكون من الحمق أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبى وسياقه الاجتماعى التاريخى الواسع، ولكن مع هذا يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق -مهما كانت هذه العلاقة واهية- أمرًا هامًّا للغاية يؤدى إلى إثراء العمل وإنارته. وانطلاقًا من هذه الملاحظة المنهجية يمكننا القول: إنه يبدو أن عالم تشوسر عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات النهمة الجديدة (ولنقل البرجوازية)، التى تجعل من ذاتها مصدر المرجعية والمعيارية، وبدأت تسيطر فيه «حتمية» العصر الحديث، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقى الحر، وتجاوز الذات الضيقة. ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية الحديثة، فقد كانت ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها، وتؤكد المسئولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية وتجاوز السقف المادى وصولاً إلى عالم الحرية والاختيار، وهى رؤية كانت ولا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من الناس؛ ولذا قد يتحطم التناسق فى قصة تشوسر الشعرية ولكنه يُستعاد فى النهاية، وقد تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية.

أما فى عالم **القاعدة والاستثناء** الحتمى، عالم الإنسان الاقتصادى، حيث يتم تحييد كل العلاقات الإنسانية، وحيث تتشيأ الإنسانية وتتحول إلى طبقات وأدوات إنتاج (كما حدث

تقريبًا فى ألمانيا النازية)، فإن إمكان البعث أو الولادة الجديدة ليس له مكان داخل الدائرة المغلقة؛ ولذا.. فإنه لا يبقى أمام الفنان سوى أن يعظ ويبشِّر بديل إنسانى، يعظ ويبشِّر وهو متأكد تمامًا أنه بذلك يبتعد عن الواقع، ويقترب من عالم الرؤى بكل ما فيه من حرية اختيار ومقدرة على التجاوز، أى أنه «ثورى» بالمعنى الكامل للكلمة!

افتتاحيات الهادئ

مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان

مسرحية **افتتاحيات الهادئ** عمل مسرحى متميز، إن لم يكن متفرِّدًا، فهى مسرحية كتبها كاتبان أمريكيان عن غزو الغرب (والولايات المتحدة) لليابان، ورغم أنها مكتوبة باللغة الإنجليزية فى شكل مسرحية غنائية (وهو نوع أدبى مسرحى غربى وأمريكى بالذات) إلا أن الكاتبين استخدما الأشكال المسرحية والشعرية والفنية اليابانية فى كتابتها وإخراجها، بل يمكن القول: إنهما حاولا فى هذه المسرحية أن يبتعدا عن المعايير الجمالية الغربية، وأن يتبنيا بعض المعايير التى تضرب بجذورها فى التراث اليابانى، ولذا فعملية تذوق المسرحية والحكم عليها يتطلب معرفة مبدئية بهذا التراث وببعض الأنواع الأدبية اليابانية التى حاول المؤلفان أن يقوما بمحاكاتها.

يمكن القول فى البداية - بشىء من التعميم الحتمى -: إن الجماليات اليابانية هى جماليات الحد الأدنى. انظر مثلاً إلى المنزل اليابانى التقليدى بحجمه الصغير وحوائطه العارية، إلا من كوة فى الجدار تشغلها لوحة بسيطة أو وردة. وانظر إلى أرضه العارية التى يغطيها حصير التاتامى الذى يُستخدم أيضًا كسرير أثناء الليل، ثم يُلف ويوضع فى صوان جانبى صغير، لتتحول حجرة النوم إلى حجرة جلوس واستقبال. وانظر أخيرًا إلى طقوس تناول الشاى « tea ceremony » التى تتكون من عدة طقوس وحركات بسيطة، إذ يجلس المحتفلون فيما يشبه الصمت، يتبادلون أقداح الشاى المُزينة برسوم هادئة، وتعرض عليهم تُحف قديمة ينظرون إليها وإلى نقوشها، ويحاولون أن يتكهنوا بتاريخها، وقد يتبادلون بعض الأحاديث ذات الدلالات الفلسفية، ولكن بصوتٍ خفيض يشبه الهمس. ولعل أصدق مَثَل على جماليات الحد الأدنى هذه قصائد الهايكو (التى سنتناولها فى فصلٍ آخر).

وثمة جانب آخر للجماليات اليابانية، فهى على السطح تبدو وكأنها جماليات النظام والاتزان، تفوق فى ذلك الجماليات المُحْدَثة فى الغرب، ولكن هذا الاتزان الظاهر لا يلغى -بأية حال- التوتر الحاد، ولا يقلل من الإحساس الغامر بوجود الصراع والفوضى، أو بأن حياة الإنسان يكتنفها اللاعقل والظلمة والشر. ولكن - ومع ذلك - فلا بأس، فبعد اجتياز غياهب الظلام سيصل الإنسان حتمًا فى آخر الأمر إلى التوازن والصفاء والسلام، فهذه وحدها هى القيمة النهائية.

ويقال: إن المصدر الدينىّ والفكرىّ الأساسىّ لهذه الجماليات الفريدة، هو تعاليم البوذية من مدرسة الزن التى تؤكد على أن ثمة هدوءًا وصفاء نهائيين كامنين خلف الظواهر الإنسانية المختلفة، وقد اتخذت هذه البوذية من الطبيعة رمزًا لعالم متغيِّر يمور بالأحداث التى يكمن فى باطنها الثبات والصفاء. ومهما كان مصدر الجماليات اليابانية فإن بنية المجتمع اليابانى فى عصوره الكلاسيكية والإقطاعية، خاصةً فى عصر حكم الشوجونات من آل توكوجاوا (Tokugawa 1868 - 1600)، الذى سُمى عصر السلام المسلح، تجسد بشكل كامل هذا التوتر والصفاء، حيث كان المجتمع مقسمًا بصرامة بين الطبقات المختلفة؛ من أرستقراطية إقطاعية تساندها طبقة الساموراى (المحاربون) من ناحية، إلى تجار وفلاحين من ناحية أخرى، وكان يتم عزل هذه الطبقات بعضها عن بعض، ولا يُسمح لها بالاختلاط إلا فى أحوال نادرة. وكان لكل طبقة فنونها وفكرها، بل وديانتها، ولعل طبقة الساموراى ذاتها -وهى بتشكيلها الطبقى الحضارى الفريد- تعبير عن النظام والتوتر وعن الصفاء والعنف، فهى طبقة عسكرية تخضع لمقاييس عسكرية وأخلاقية صارمة، يرتدى أعضاؤها زيًّا محدَّدًا، ويقصون شعورهم بطريقة محددة، ويسيرون حسب قواعد لا يمكنهم مخالفتها، وينتمون إلى نبيل إقطاعى يدينون له بالولاء الكامل، ويملك هو حق حياتهم وموتهم! فإن طلب من أحدهم أن يقتل نفسه فليس أمامه غير أن يفعل. ولكن حتى الانتحار ذاته (الهاراكيرى) كان يتم بطريقة طقوسية منظمة، فيوصى الساموراى بسيفه إلى أعز أصدقائه، ويكتب قصيدة ويقرؤها قبل أن يقوم بمراسم الهاراكيرى، ثم يغرس سكينه الحاد فى معدته ويشقها حسب عُرفٍ ثابت مستقر، وبعد ذلك يطيح أحد أصدقائه برأسه ليجهز عليه. إن حضارة اليابان - بكثير من التبسيط - هى حضارة شعر الطبيعة والألوان، ولكنها أيضًا حضارة التنظيم العسكرى والانتحار!

والمسرح اليابانى هو أيضًا تعبير عن بنية المجتمع اليابانى وعن جمالياته، وثمة اتفاق على

أنه توجد ثلاثة أشكال مسرحية أساسية فى اليابان، هى النوه Noh والكيوجن Kyogen والكابوكى Kabuki، وما يهمنا منها هو أولها وثالثها وحسب، أما الثانى فلا يعادلهما فى الأهمية، ومسرح النوه (والكلمة تعنى المهارة) هو أول الأنواع المسرحية فى الظهور، فقد وصلتنا أول نصوص مطبوعة فى أوائل القرن السابع عشر، ولكنها تُنسب إلى الكاتب كونامى Kwnami وابنه سيامى Seami اللَّذين عاشا قبل ذلك بقرن، ولكن النصوص التى كتباها تتسم بالنضج الشديد، كما أن من الواضح أنهما كانا يتبعان تقاليد أدبية راسخة، مما يدل على أن بدايات هذا النوع الأدبى قد تعود إلى ما قبل ذلك التاريخ بقرنٍ أو قرنين، ولكى نفهم النوه لا بد أن نتناسى قليلاً الأعراف المسرحية المألوفة لدينا، وأن نفكر لا فى المسرح وإنما فى الأوبرا، باعتبارها نوعًا مسرحيًّا تشغل الحبكة فيه مرتبة ثانوية، ولا يشغل نفسه برسم الشخصيات ذات الأبعاد النفسية المركبة الدقيقة، وتلعب فيه العناصر غير الأدبية - مثل الغناء والرقص والديكور - دورًا لا يقل فى أهميته عن دور العناصر الأدبية. ويمكننا أيضًا أن نفكر فى المسرح الإغريقى القديم فى مزجه بين الموسيقى والمسرح والشعر، والظاهر أن تاريخ المسرح اليابانى يختلف بشكل جوهرى عن تاريخ المسرح الغربى، الذى أخذ تدريجيًّا يتخلص من الرقص والغناء والجوقة والشعر وكل العناصر اللفظية غير الدرامية، حتى أصبح النص المسرحى المكتوب يكاد يكون صالحًا للقراءة صلاحيته للتمثيل. وقد واكب ذلك تحدد فى رسم الشخصيات والحبكة، إلى أن وصل هذا الاتجاه إلى قمته فى المسرحيات الواقعية التى تقدم نفسها على أنها شريحة من الواقع. وقد انعكس كل ذلك على الشخصيات وبناء الحبكة بحيث أصبحت للحبكة بداية واضحة ووسط ونهاية محدَّدان، وأصبحت الشخصيات واقعية أو تطمح إلى أن تكون كذلك.

وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية الحديثة فى الغرب تحاول جاهدة الانسلاخ من قبضة المسرح الواقعى، بحيث أعيد بعث المسرح الشعرى، وظهر مسرح العبث ومسرح الرعب ومسرح الأفكار، وهى كلها محاولات تسعى إلى الابتعاد عن التقاليد الواقعية، لتغوص فى النفس البشرية، لتصل إلى ما يكمن داخلها من حب وكُره ونور وظلمة، ولتذهب إلى عالم الأفكار والأشباح والأرواح، تتحرك داخله وتسبر أغواره بعيدًا عن حدود الواقع المألوف - على الرغم من هذا ظل الشكل الأساسى هو الشكل الواقعى، ولم تنجح كل المحاولات فى استعادة الأشكال المركبة الأولى. وفى نهاية الأمر صدَّر لنا الغرب -ضمن ما صدَّر لنا من بضائع وأفكار- هذا المسرح الواقعى، وهو الذى صاغ رؤيتنا حول ما نسميه بالمسرح.

أما المسرح اليابانى فقد ظل محافظًا على تداخل العناصر الفنية المختلفة، فمسرح النوه يستخدم القناع والإنشاد وغيرها من العناصر من الفنون الأخرى، ولا يهدف هذا المسرح إلى إنارة الواقع، أو حتى إلى التطهير من العواطف الزائدة (الكاثارسيس) على الطريقة الأرسطية، وإنما يطمح إلى الوصول إلى حالة تسمَّى «انتفاء العقل mindlessness» يتحد فيها الحدث والممثل، وتختفى الحدود بينهما.

وإذا كان المسرح الغربى يهدف إلى نقل معنى محدَّدٍ من خلال حدث وصراع، فإن مسرح النوه يهدف إلى نوع من أنواع السكون والصمت (وهو فى هذا الجانب يقف على طرف النقيض من الأوبرا)، وهذا مظهر من تأثير البوذية ولا شك، ولذا لا نجد فى النوه أحداثًا أو صراعًا، كما لا نجد حوارًا منطقيًّا أو غير منطقىّ بالمعنى الغربىّ المألوف لدينا فى العالم العربىّ، ولا نجد شخصيات واقعية ترمى إلى أن تقدم لنا الواقع، فمسرحية النوه النماذجية عادةً ما تبدأ بالممثل الثانى (الواكى Waki) وقد وصل إلى مكان اكتسب شهرة ما بسبب حدث وقع فيه، ثم يظهر شخص آخر، وهو الممثل الأول (الشيت Shit) ليقص علينا قصة المكان التى هى فى واقع الأمر قصته هو، ثم تعود هذه الشخصية فى الفصل الثانى على هيئتها الحقيقية، فهى شبح الشخصية البطولية التى لقيت نهايتها المأساوية فى هذا المكان، ثم يستمر شبح البطل فى سرد قصته من خلال كلمات هى أقرب إلى الإنشاد الدينى والتمتمة السحرية، ومن خلال أصوات جوفاء ممطوطة، إلى أن نصل إلى الغناء الواضح. ويتخلل الإنشاد أو تصاحبه رقصات بطيئة أقرب إلى الباليه، تمثل حياة الشبح المعذَّب (من أهم العناصر فى مسرح النوه -من ناحية الأداء المسرحى- الطريقة التى يرفع بها الممثل قدمه ليطأ خشبة المسرح، فهى يجب أن تتم ببطءٍ شديد، وبطريقة تدل على معنى محدد مقصود). إن الدراما فى هذا المسرح قد تم ترويضها تمامًا، فهى رقص وتذكُّر ومناجاة للنفس، وإن كان ثمة موعظة أو درس فإننا نجد أنه لا يزال منتميًا لعالم السحر والضباب، فمعاناة الشبح مَرَدُّها فى أغلب الأحيان ارتباطه بالحياة ورغبته فى الانتقام، ولذا فهو يعود إلى المكان ويسكنه، وعادةً ما يقوم الممثل الثانى بمساعدته على التحرر من سطوة المكان بأن يصلى من أجله ومن أجل روحه (وهنا يظهر أثر البوذية مرةً أخرى، مختلطًا هذه المرة بالأصول الشامانية للمسرح اليابانى).

وكما أسلفنا يتميز المجتمع اليابانى الكلاسيكى بالفصل الحاد بين الطبقات، وقد عبَّر هذا عن نفسه فى فنونه أيضًا، فمسرحيات النوه كان لا يشاهدها إلا النبلاء الإقطاعيون وأتباعهم

من الساموراى، أما التجار والفلاحون فكان محرَّمًا عليهم مشاهدتها؛ ولذا كانت تُقام بعض عروض النوه السرية ليشاهدها الشعب! ثم ظهر فى نهاية الأمر مسرح خاص بالطبقات الشعبية دخلت عليه عناصر من النوه (أساسًا القصص)، وضم عناصر من تقاليد «مسرحية» أخرى، مثل الرقص والمسرح الكوميدى المعروف باسم الكيوجن Kyogen (وهى مقطوعات مسرحية قصيرة كانت تمثل بين مسرحيات النوه الجادة)، ومسرح العرائس البونراكو Bunraku -هذا المسرح هو ما يُعرف باسم مسرح الكابوكى- وهو مسرح مركَّب على الطريقة اليابانية، وكلمة «كابوكي» نفسها تعطينا مفتاحًا لفهم هذا المسرح، فـ «كا ka» تعنى «أغنية»، و«بو bu» تعنى «رقص»، و«كى ki» تعنى «مهارة»، فالكلمة بمقاطعها الثلاثة تعنى «المهارة فى الغناء والرقص». وبما أن المسرحية التى بين أيدينا هى محاولة مسرحية أمريكية استخدمت أشكال مسرح الكابوكى وتقاليده، فإننا سنتحدث عنه بشىء من التفصيل.

ازدهر مسرح الكابوكى فى وقت ازدادت طبقات التجار فيه ثراءً وازداد الساموراى فقرًا، وهى مرحلة تُعرف فى تاريخ اليابان باسم (الجنروكو «Genroku ١٦٨٨م - ١٧٠٣م)، فكان لا بد من إمتاع أعضاء هذه الطبقة الجديدة وخلق المجال أمامهم لإظهار ثرواتهم وإنفاقها (وكانت منازل الجيشا من أهم حلبات الصراع بين التجار والساموراى، حيث يتم الصراع بالنقود، سلاح التاجر، لا السيف، سلاح الساموراى). وكان الكابوكى شكلاً آخر من هذه الأشكال. ولكن تاريخ النوع الأدبى ككل مرتبط بمرحلة حكم الشوجونات من آلتوكوجاوا. وتعود جذور هذا الشكل المسرحى -مثل النوه- إلى عالم الأساطير والعناصر الشامانية والفلكلورية المختلفة، ولكنه ظل بمنأى عن الرقابة الأرستقراطية العسكرية، ولذا فقد تطور تطورًا مغايرًا عن النوه، على الرغم من ارتباطهما، وعلى الرغم من محاولة الكابوكى تقليد النوه فى كثير من المناحى. ويبدو أن الكابوكى قد ارتبط فى بداياته بالدعارة التى كانت تمارسها النسوة بعد عرض الأونا كابوكى، أى كابوكى النساء، الذى حرَّمته الحكومة بعد حين (لحماية الأخلاق العامة خاصةً أخلاق الساموراى، إذ أن تآكل الساموراى كان يعنى تآكل النظام السياسى ذاته). فظهر الواما شوكابوكى، أى كابوكى الرجال، وهو الشكل الذى أخذ فى التطور ابتداءً من القرن السابع عشر.

ولكن سرعان ما تجاوز الكابوكى هذه الأصول الشعبية والحسية، وبدأ فى التحول ليكون مسرحًا حقيقيًّا، إلى أن أصبح مسرحًا مدركةً هويته وإمكاناته، وله تقاليده الفنية

المحددة، وقد وصل هذا المسرح إلى هذه المرحلة على يد الكاتب شياكاماتسو مونزايمون (Chiakamatsu Monzaemon 1635–1742) أهم مؤلفى الكابوكى. وظهرت أُسر من الممثلين توارثت مهنة التمثيل، وأرست قواعده وجعلت منه فنًّا راقيًا (ومسرح الكابوكى يسمَّى بـ« مسرح الممثلين » لأنه يعطى فرصة للممثل كى يُظهر إمكاناته ومهاراته فى الأداء). ومن أهم هذه العائلات عائلة إيشيكاوا دانجورو (Ichikawa Danjuro 1660 - 1740)، صاحب الأسلوب المعروف باسم الأراجوتو aragoto أو الأسلوب الخشن أو أسلوب المبالغة. وكل أبناء دانجورو ممن يعملون بالتمثيل يحملون نفس الاسم مضافًا إليه رقم مسلسل يبين مكانه فى السلالة. وقد قام دانجورو السابع (١٩٧١م - ١٩٨٥م) بدراسة مسرح النوه، وقدم أول مسرحية كابوكى تحاول أن تظل مخلصة بقدر الإمكان لتقاليد النوه وقريبة منه، وهذه المسرحيات لقربها من أسلوب النوه تستخدم شجرة الصنوبر كعنصر أساسى فى الديكور المسرحى تمامًا مثل النوه، فللشجرة -فى الوجدان اليابانى- دلالة دينية عميقة، فهى من أهم معابر الآلهة إلى البشر، وإحدى البُقع التى تحل فيها. ويظهر صدى هذا فى مسرحية **افتتاحيات الهادئ** فى المنظر العاشر من الفصل الأول، حيث يصف لنا الرجل العجوز مكانًا كان عامرًا بالأشجار، بالقرب من البيت الذى وقِّعت فيه المعاهدة بين اليابان والولايات المتحدة، أى أن الآلهة كانت - حتى تلك اللحظة - لا تزال قاطنة فى الأرض، ولكن بعد توقيع المعاهدة، وبعد عمليات التحديث، تنزع القداسة عن اليابان وتختفى الأشجار وترحل الآلهة. وقد استمر نسل دانجورو حتى القرن العشرين فى القيام بتمثيل مسرحيات الكابوكى.

وجماليات الكابوكى تختلف عن جماليات المسرح الغربى عامة، كما تختلف -فى بعض النواحى- عن جماليات مسرح النوه الأرستقراطى رغم تأثره به. ولعل من أهم سمات مسرح الكابوكى -من وجهة نظرنا على الأقل- أنه لا يعتمد على عنصر الإيهام، فهو مسرح تتداخل فيه الحقيقة مع الوهم، وقد قال مونزايمون، محددًا نظريته الجمالية: « إن الفن يقع فى الحدود المبهمة بين الحقيقة والوهم ». أى أنه فن لا يدور فى إطار مذهب المحاكاة الغربى؛ ولذا فنحن نجد فيه لحظات من الحقيقة الكاملة الحرفية، تتبعها لحظات أخرى من الخيال الذى يقترب كثيرًا من الهذر الذى لا معنى له، كما أننا نجد لحظات أخرى تتداخل فيها الحقيقة والخيال والجد والهذر. ولعل المنظر الافتتاحى فى مسرحيتنا هو محاولة لنقل هذه الروح، فاليابان ذاتها فى آخر عصر حكم الشوجانات تقع فى هذه المنطقة التى يتداخل فيها الوهم والحلم مع

الحقيقة والواقع، بلد يتسم بالجمال أكثر من اتسامه بالواقعية. والشوجن نفسه -صاحب الحول والطول - فى حالة غيبوبة شبه دائمة، والحلول التى تطرحها حكومة الشوجن فى مجابهة الغزو الأمريكى حلول تبعث على الضحك، ولكنها أيضًا تستدعى الدموع.

وللوصول إلى هذه الحدود المبهمة، التى تلتحم فيها الحقيقة بالوهم، يلجأ كُتَّاب الكابوكى إلى عدة أساليب وأشكال وحيل مسرحية، وأول هذه الأشكال هى استخدام الرقص كعنصر تعبيرى أساسى، وليس مجرد زخرفة أو إضافة، وتتكون بعض المناظر من مجرد رقصة تصاحبها أو لا تصاحبها كلمات (يظهر الكومودوريرى -قائد الأسطول الأمريكى الذى فرض الانفتاح على اليابان- فى نهاية الفصل الأول على هيئة أسد يؤدى رقصة وحشية تنقل لنا مدى ضراوة الحضارة التكنولوجية الغازية دون أن يتفوه بأية كلمة)، كما أن العرائس هى الأخرى تلعب دورًا كبيرًا فى مسرحيات الكابوكى، ويحملها أشخاص يرتدون السواد رمزًا إلى أنه لا يمكن رؤيتهم (يظهر الإمبراطور فى المنظر الأول من الفصل الثانى، على هيئة دمية لا حول لها ولا قوة).

ومن الأساليب المسرحية الأخرى ما يسمَّى (باليشى يوكى Michiyuki)، وهى أن يقوم ممثلان برحلة وهما على خشبة المسرح، فيصفان - دون أن يتحركا من مكانهما - رحلتهما والأماكن التى يمران عليها للجمهور، أو يتجاذبان أطراف الحديث، ثم يعلنان الوصول إلى نهاية الرحلة بعد بضع دقائق. (الرحلة إلى أوراجا فى المنظر السادس مع الفصل الأول).

ومن أهم الأساليب المسرحية المستخدمة فى الكابوكى، والتى تهدف إلى الوصول إلى المنطقة بين الحقيقة والوهم، ما يسمَّى بالعرض الصامت (دانامارى Danamari)، وهى « مسرحية داخل مسرحية »، يتحرك فيها الممثلون على خشبة المسرح وهم يؤدون حركات ذات إيحاءات بليغة، فى الوقت الذى يغنى فيه المنشدون أحداث القصة. والقصص التى ترويها مثل هذه المسرحيات عادةً ما تكون مفكَّكة، وموضوعها فى أغلب الأحيان هو تدريب الشباب على فن منازلة مخلوقات الغابة الغريبة. وقد أخذ الكابوكى كذلك من النوه حيلة المروحة التى تتحول إلى أشكال مختلفة حسب أحداث المسرحية، وغنى عن البيان أن تحولات المروحة هذه تمنع الجمهور من الانزلاق إلى أية مقارنة بين المسرح والواقع، (ولعل أقرب شىء إلى العرض الصامت فى مسرحيتنا هو القصة التى يسردها أمراء الجنوب أمام الإمبراطور لحثه على أن

يمسك بزمام الأمور، فى المنظر الثالث من الفصل الثانى، وقد استخدم فيها حيلة المروحة متعددة الأشكال).

والديكور المسرحى فى الكابوكى ثرى لأقصى حد، يحاكى الواقع أحيانًا، فتظهر سفن بمجاديف وحرائق (كما هو الحال فى مسرحنا)، ولكن يظل الاهتمام بالألوان الجميلة سائدًا. كما أن الديكور -مهما كانت واقعيته- بمجرد الاستعداد لأداء رقصة ينحل ليصبح جزءًا من عالم غنائى راقص. ومن أهم عناصر الديكور المسرحى الملابس التى يتم انتقاؤها بعناية فائقة، والتى توظف فى تحديد طبقة الشخصية، بل وتطورها النفسى والأخلاقى، إذ يلجأ مؤلفو الكابوكى إلى تغيير ملابس الشخصية فى المسرح أمام الجمهور، كتعبير مجازى عن تطورها. (وهذا هو ما يحدث للإمبراطور فى المنظر الأخير من المسرحية، إذ يتحول من طفل عاجز يرتدى رداءً يابانيًّا تقليديًّا إلى ملك يرتدى زيًّا يشبه أزياء ملوك الغرب فى العصر الحديث. وانظر أيضًا المنظر الرابع من الفصل الثانى، حيث يتبنى كاياما الأردية الغربية [القبعة والمونوكل وساعة الجيب] بدرجات متزايدة تعكس ازدياد تبنيه القيم الغربية).

كما أن الأداء التمثيلى ذاته يؤكد الاستمرارية بين عالمى الحقيقة والوهم، فهو قد يبدأ واقعيًّا، ثم تزداد العواطف تأججاً ليصبح ميلودراميًّا، ثم يتحول إلى أغنية. ويمكن للممثل أن يخاطب الجمهور مباشرةً، بل ويمكنه أن يشير إلى اسمه فى الواقع وإلى بعض إنجازاته.

ولعل أسلوب التمثيل المسرحى المسمى بـ «المى Mie» هو خير مثل على جماليات الكابوكى، وهو يعنى أن يتوقف الممثل فى حركة مُبالغ فيها، ويتجمد فى مكانه وتَحْولُ عيناه، ثم يأخذ الراوى المنشد فى التعليق على ما قال. والحوار بين الشخصيات يمكن أن يكون أنيقًا مُبالغًا فى أناقته يشبه الحوار فى مسرحيات النوه، ولكنه أحيانًا أخرى يمكن أن يكون عاميًّا أو خليطًا منهما. (وتعدد الأساليب شىء يلمسه القارئ فى مسرحيتنا، فالحوار يأخذ أحيانًا شكل القصائد القصيرة التى تتبادلها الشخصيات، أو شكل المونولوج، أو الأغانى، أو الحديث العامّى المباشر). وفى هذا الإطار ليس من المتوقع أن نجد شخصيات سطحية أو مركبة، وإنما سنجد شخصيات يتطلب تصنيفها أُطُرًا مختلفة تمامًا، فهناك شخصيات أرستقراطية وأخرى شعبية، وشخصيات ذات دلالة عميقة وأخرى ليست لها دلالة كبيرة، وهى شخصيات لا تتطور على المستوى النفسى أو الأخلاقى، بل كلٌّ منها يجسِّد عناصر فلسفية أو أخلاقية أو

لحظات تاريخية معينة؛ ولذا فإن بحثنا خلالها عن الصدق النفسى كالجرى وراء سراب! فعلينا أن نقنع بأن نرى شخصيات تتحرك داخل إطار عام، ونسيج مسرحى متسع، تكتسب دلالتها منه وتكسبه هى ثراءً وتنوعًا.

والممثلون فى الكابوكى لا يرتدون أقنعة، كما هى الحال مع النوه، وإن كانوا يصبغون وجوههم بأصباغ فاقعة مختلفة. ولا يزال التمثيل حكرًا على الرجال الذين يتقمصون الأدوار الرجالية والنسائية على السواء، ولكن من أهم العناصر فى مسرح الكابوكى علاقة الممثل بالجمهور، وهى علاقة يحددها شكل خشبة مسرح الكابوكى، الذى تعود أصوله إلى خشبة مسرح النوه، والتى تم تعديلها فأضيف إليها عام ١٧١٦م الهاناماشى Hanamacgi (أى طريق الورود)، الذى يمتد من آخر الصالة من جانبها الشمالى حتى خشبة المسرح على ارتفاع يوازى رءوس الجماهير المفترشة الأرض (ثم أضيف المسرح الدائرى عام ١٧٥٨م). وكان الهاناماشى يُستخدم فى بداية الأمر لتقديم الورود إلى الممثلين، ولكنه استخدم بعد ذلك فى دخول وخروج الممثلين، بل وفى اتخاذ وضع المسير السالف الذكر. والهاناماشى يتيح الفرصة للممثلين للاختلاط بالجمهور، الذى قد يلقى عليهم بالزهور استحسانًا (أو يقرص أقدامهم استنكارًا). كما أنهم يمكنهم أن ينادوا على الممثلين بأسمائهم، وكان الممثلون بدورهم يستجيبون أحيانًا لمثل هذه النداءات، كما أن بعض الممثلين كانوا يوقفون العرض ليخاطبوا الجمهور خارج النص. ومسرح الكابوكى مزوَّد بستائر لا تُرفع ولا تنزل وإنما تُزاح جانبًا، ويجلس على يسار المسرح الراوى المنشد (أو الجورورى Joruri)، وبجانبه لاعب آلة الساميزن Samisen، يضاف إليه أحيانًا أوركسترا صغيرة.

وتقسَّم مسرحيات الكابوكى إلى المسرحيات التاريخية (الجيدايمونو Jidaimono)، والمسرحيات العائلية (السيوامونو Sewamono). والنوع الأول يتناول عالم الأرستقراطية، وينقسم إلى قسمين: مسرحيات الأسرة المالكة وشئون البيت الإمبراطورى، وقسم يسمى مسرحيات الفضائح، وهى مسرحيات العصر (وإن كانت عادةً ما تُنسب إلى عصرٍ سابق!). أما المسرحيات العائلية فتتناول الطبقة المتوسطة، والموضوعات المرتبطة بها من حبٍ وانتحار ومكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة وأهمية الواجب. وإذا كان الحوار فى المسرحيات التاريخية ينحو منحى أسلوبيًّا أنيقًا، فإنه ينحو منحى واقعيًّا فى المسرحيات العائلية. وكان عادةً ما تقدم المسرحية التاريخية ثم المسرحية العائلية، ويتخلل العرضين بعض الرقصات، وإن كان

بعض كُتَّاب الكابوكى قد جمع بين النوعين فى مسرحية واحدة. ويبدو أن سوندهايم وويدمان قد آثرا اتباع ذلك النمط الأخير، فمسرحية **افتتاحيات الهادئ** تجمع بين طبيعة المسرحية التاريخية (مسرحيات الأسرة المالكة حيث يتم الحديث عن الإمبراطور، ومسرح الفضائح حيث يتم الحديث عن «الشوجن»)، وبين طبيعة المسرحية العائلية التى تتضح فى الأحداث الخاصة بحياة بعض الشخصيات، كما أن العنصرين يلتقيان فى بعض المناظر، حيث تمتزج الأحداث التاريخية بالأحداث الشخصية.

وكان العرض من الكابوكى يستمر يومًا بأكمله من الشروق إلى الغروب؛ ولذلك كان الجمهور يحضر معه الطعام والشراب، أو يشتريه من الباعة، كما كانوا يدخلون ويخرجون حسب احتياجاتهم. وغنى عن القول أن مثل هذا العرض المسرحى لا يمكنه أن يتسم بالوحدة العضوية على الطريقة الغربية، وإنما له وحدته الخاصة. وغنى عن القول -أيضًا- أن الأعمال المسرحية من طراز الكابوكى لا يمكن أن تكون لها بداية ووسط ونهاية، فهى تتطور بطريقة مغايرة تمامًا، فهى لا تأخذ شكل الخط المستقيم، أو عملية التركيب التراكمية المألوفة. وشخصيات مثل هذا المسرح لا يمكن أن تكون واقعية تتسم بالصدق النفسى، فالشخصيات هنا بعضها يمثل طبقات أو تشكيلات حضارية، أو شخصيات تاريخية، أو أرواحًا شريرة.. أو كل هذه الأشياء معًا (مثل الكومودو بيرى).

إن مسرحية **افتتاحيات الهادئ** تنتمى فى كثير من النواحى إلى عالم الكابوكى، ولذا فأية محاولة نمطية ساذجة ترمى إلى تصنيفها أو تقييمها على أسس غربية تقليدية مألوفة، لا بد وأن تنتهى بالإخفاق.. فهى عرض مسرحى سمح سخى، يترك عالم الفن ليذهب إلى التاريخ ويترك التاريخ ليدخل عقل الإنسان وروحه، ويحوم بسهولة ويسر فى الظاهر والباطن، ويرفرف بين الحقيقة والواقع، وهو عمل له منطقه الخاص وجماله المركب (إن صح التعبير) والذى سيمكننا التمتع به لو طرحنا جانبًا رؤيتنا الغربية، التى تربط بين الجمال من جهة والتناسق والتجانس من جهة أخرى، والتى تعرِّف الوحدة بطريقة عضوية استبعادية ضيقة، وهو عمل يمكننا أن نقدِّره حق التقدير لو استقرأناه هو ذاته بحثًا عن قواعده، ولو وضعناه فى سياق التقاليد المسرحية اليابانية وجمالياتها.

ونفس الكلام ينطبق على مضمون المسرحية وأحداثها وبنائها، التى قد يصعب فهمها دون فهم الأحداث التاريخية التى تتناولها، فبناء المسرحية الفنى مرتبط إلى حد كبير بهذه

الأحداث، إذ قسمها المؤلفان إلى فصلين أساسيين، وقسما كل فصل إلى عدة مناظر، والفصل الأول منها يتناول اليابان الإقطاعية، ومن المعروف لدى دارسى التاريخ اليابانى، أنه بعد عشرات السنين من الصراعات العسكرية، بين الأسر الإقطاعية، قام القائد العسكرى الشوجن توكوجاوا عام ١٦٠٠م بفرض هيمنته على اليابان كلها، باستثناء بعض المقاطعات النائية، ليوحدها باسم الإمبراطور (الذى كان مجرد ألعوبة فى يده)، ويفرض حكمًا عسكريًّا قاسيًا، وعزلها عن العالم الخارجى تمامًا، وجعل من الاحتكاك بالأجانب جريمة.

ومما ساعد اليابان على تحقيق هذه العزلة شبه الكاملة موقعها الجغرافى، فهى جزيرة نائية منعزلة عن العالم، مما جعلها تقع خارج الشبكة الإمبريالية، التى كان العالم الغربى قد بدأ فى نسجها ابتداءً من أواخر القرن السادس عشر، حينما اتجه إلى الأمريكتين، ثم بعد تحوله بعد ذلك إلى آسيا وأفريقيا مع أواخر القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر حينما قام نابليون بغزو مصر (ومصر فى هذا هى عكس اليابان تمامًا، فهى الضحية الأولى دائمًا للمشروعات الإمبريالية الغربية منذ أيام الإسكندر الأكبر!). وقد استمر حكم الشوجن زهاء مائتى عام، عاشت اليابان (نيبون باليابانية) أثناءها حياتها بأفراحها وأتراحها وجمالها وقبحها، لا تواجه أية تحديات داخلية أو خارجية خطيرة، فى ظل عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى بمقاييسنا النفعية المعاصرة، بناؤه الطبيعى هرمى صارم، ولذا فهو رغم اتساقه الظاهرى يخبئ قدرًا كبيرًا من العنف. وفيما يلى وصف لهذا العالم:

نيبون المملكة الطافية، إمبراطورية على شكل جزيرة، عاشت عدة قرون فى سلام تام، لم يكن الغزاة القادمون من البحر مصدر قلق لها، بل كنا هنا نلقى الأجانب بالترحاب، لكنهم استغلوا صداقتنا، ولذا طردناهم بعيدًا منذ مائتين وخمسين عامًا، بمقتضى مرسوم مقدس أصدره الشوجن العظيم توكوجاوا، وأمرناهم بألا تطأ أقدامهم تربة أجدادنا مرة ثانية، ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم -فى شهر يوليو ١٨٥٣م - لم يكن ثمة ما يهدد المسيرة الصافية لأيامنا الرتيبة.

(...)

« فى منتصف العالم تطفو

فى منتصف البحر

تنأى

فى منتصف البحر

فى بعض الأنحاء

تحرق رايات لملوك

فى أنحاء أخرى

العجلات تدور

تندفع قطارات تسعى تلتهم القضبان

وحروب تغنم

تتخلق أشياء.. تصنع

فى بعض الأنحاء..

هناك

بعيدًا..

ليس هنا..

وهنا لا نفعل شيئًا

إلا أن نرسم ساترنا الخشبى

أجل.. تنسيق سواترنا

كى نجلس فى الخلف

نتأمل ما رسم عليها

فالمشهد..

أجمل من كل حقيقة

أما خلف المشهد

تنزلق الأجزاء على الجانب

تنطرح عناصر أخرى

وسواتر..

تنفتح على مصراعيها

تتداعى مشاهد أخرى

تشبه تلك المنزلقة

لا تحتشد جموع
أو تتطلع
هذا، فى حين..
فى بعض الأنحاء
تحرق رايات الملوك
ليس هنا
فهنا
يمضى الإعصار كما جاء
فى منتصف البحر
وأمانينا تبقى
فى منتصف البحر
أما فى أنحاء أخرى
آلهة تنهار..
والآلات تدمدم، تصخب
والطرق تشق،
وتدور تروس الساعات
فى أنحاء أخرى
قد تجد نبيين ازدانوا بالتيجان
هناك،
وليس هنا».

وتستمر الأغنية لتتحدث عن النشاطات الأخرى التى يقوم بها اليابانيون مثل زراعة الأرز والأقواس وتنسيق الزهور وشرب الشاى وزراعة الأرز.

«فهنا
لا نزرع إلا الرز

صنم الرز.. أجل

(الممثلون يؤدون حركات تعبيرية دالة على

المشهد)

فالرز..

يزرعه الفلاحون

ويباركه الكاهن

الرزّ..

يجمع للسيد

كى يشريه التجار

والحرفى الصانع سيفًا

يعطيه إلى السيد،

من يشرى ما يحميه السيف

بضعف السعر

يدخل الرز عبر المرىء

ثم يوم جديد يجىء

تنهار الآلهة هناك

فى بعض الأنحاء

ليس هنا

نائية عنا الأحداث

فى منتصف البحر

مثل الشىء الشاخص والمنعكس على المرآة

فغدًا يشبه هذا اليوم

فى منتصف البحر

وفى أنحاء أخرى

يتدفق دم

تنمو الأفكار وتتشابك
والطرق الوعرة ترتاد
تورق فيها الأصوات
ومديح النسوة يعتاد
فى بعض النواحى
لكن
ليس هنا».

كل ما فى اليابان الإقطاعية يابانى، متوازن، منغلق على نفسه. ولكن فجأة يأتى الأجانب، ولم يكن فى تجربة اليابانيين ما يساندهم على فهم ما يحدث لهم. ومن هنا تأتى أغنية الصياد الذى شاهد السفن الأمريكية فيتملكه الفزع:

«كنت ..
منتصبًا فوق الشط
بالقرب من الجُرُف
فى أوشيما
أطرح للشمس المشرقة شباكى
كنا فى الأيام الأولى من يوليو
وشرايين اليوم يتخللها قيظ الصيف
وبينا أفرك عينى
وبالصدفة،
حين تطلعت إلى البحر..
فإذا أربعة تنانين سود
من عند حواف الإبصار..
تأتى
وتشق ضباب الأمواج

تزأر فى اليم
وتنفث فى الجو النيران
فركضت
وكنت أسب
وتنهب قدماى الغيطان
أصرخ فى وجه العالم
« أربعة تنانين سود
تنفث فى الجو النيران! »
مادامت بالأقدام الأرض
وانفطرت فوقى السماوات
وظننت العالم ينهار».

وبالفعل ينهار عالم اليابان القديم! واستخدام مفردات وصور مثل التنانين السود، التى تزأر وتنفث النيران، بيَّن مدى عجز اليابان الإقطاعية أمام هذه السفن الحديثة العسكرية، التى جاء بها الكومودور برى، ويدور حوار غنائى بين اثنين من اليابانيين؛ واحد منهما (مابخيدو) عاش فى الولايات المتحدة (بطريق الصدفة) ويعرفها حق المعرفة، والآخر (كاياما) يعيش فى داخل العالم الإقطاعى القديم الجميل غير الحقيقى:

ائتلاق المطر
على ورقات البتولا المفضضة اللامعة
مثل دمعك سيدتى!
حان دورك
(يغنى):
قطر المطر
يتجمع
ينساب عبر الجدران

تلك التى تتعرج
مثل الطريق المؤدى
لبوسطن
دورك
الضباب يحوم
مثل همس الحرير
حين تركع سيدتى
دورك
الضباب ائتلق
مثل أصداء مصباح
فى شوارع بوسطن
دورك
هل تهمس لى
من حَلَل حقول الأحلام؟
دورك
الريح تدمدم
هل تحسبنى خصمًا؟
أتريد أعود إلى المنزل؟
دورك.
لست بلبلاً
لكنها تحب صوتى
لأنه يبثها الأغانى
زوجتى حبيبتى
دورك
لست بلبلاً

صوتى يجوب آفاقًا لها
ويحتوى أغنية المحيط
أمريكا

ولكن حكم الشوجن كان قد تكلس تمامًا، ونخبته العسكرية الإقطاعية الحاكمة لم تكن قادرة على استيعاب الموقف، وتأتى أم الشوجن لتنبهه إلى خطورة الموقف، ولكنه فى حالة غيبوبة كاملة!

فتحاول الأم لفت انتباهه وإيقاظه:

« مولاى
هذا يوم الفأر
لم تبق سوى أيام أربعة
وأراك..
مشغولاً بضيوفك
حتى لم تتحدث - بعد -
هل تسمح يا مولاى
أن أبدأ بالتذكير
- دون الرغبة منى -
بالحادث خلفك - يا مولاى -
إن تنظر فلسوف ترى
السفن الرابضة هناك
تلك القابعة طوال اليوم
تطوى فى الأحشاء رسالة
أم تُقلع يا مولاى؟
وألف دليل يبدو يا مولاى
وتنوى أن تبقى، يا مولاى..
يا مولاى... »

(ينظر وراءه، تتألق السفن فى وهن، يحدّق دون حراك، يرمق أمه بنظرة وهو منزعج، تشير للطبيب كى يحضر الشاى).

« ما قولك مولاى:

بشربة شاى؟

برحيق أقاح

ترياق شفاف يا مولاى

لمتاعب قد تحدث يا مولاى

(تظهر علامات الامتعاض على الشوجن من

مذاق الشاى)

مولاى

هل تشعر أنك تتحسن؟

حسنـًا! والآن

ما فحوى المزعوم رسالة؟

هل تغدو الحكمة فى التأجيل

يا مولاى؟

هل يمكن عند غروب الشمس

أن نلجأ للعراف

يا مولاى؟

(يستعيد الطبيب الشاى من الشوجن)

يا مولاى الأكرم؟ ».

ويأتى العراف ويتنبأ بأن كل الدلائل تشير إلى أن المستقبل وردى، فيشد الشوجن أنفاس نرجيلة محشوة بالأفيون؟ وتستمر الأم فى تذكيره:

« هذا يوم الثور

ثلاث ليال بقين

ويوشك يوم على الانصرام
وعندى قليل من الصدمات
مليكى..
وعندى آخر
دعنى أبدأ بالتذكير
معذرة للتكرار
تلك السفن الرابضة هناك
القابعة طوال اليوم
رغمًا عنا.. رغمًا عنك
متغطرسة
تطوى فى الأحشاء رسالة
لم تقلع
يا مولاى
تنوى أن تبقى، يا مولاى..
أم أنت فوجهك يشحب..
ما قولك يا مولاى...
بشربة شاى
برحيق أقاح
يا مولاى...
ولنقدح بالفكر الأذهان
إن نقدر
ماذا نصنع فيما جاءتنا الأقدار؟
ليت الشاى
قد هدَّأ من روع الشوجن،
ماذا يا مولاى

لو أنا نسأل أتباع

كونفوشيوس

الصوفيين الحكماء

أصحاب الحل الأمثل فى كل الأرجاء؟ ».

فيقول الكهنة الكونفوشيوسيون: إن اليابان مقدسة، وإن محاولة السفن الغريبة خرق قانون البلاد هو مجرد وهم! وينتهى هذا الجزء من المسرحية بكلمات الأم:

« هذا يوم الأرنب

لم يبق سوى يوم واحد

والدنيا تذرف أمطارًا

فالسفن الرابضة هناك

تقبع - ما زالت - لليوم

فى نفس الموضع

ما كانت تربض فيه

فى يوم الفأر..

آه!، وعلى ذكر اليوم الأول

يا مولاى..

(يسقط الشوجن)

مولاى..؟

(يموت الشوجن) ».

وتصرح الأم بأنها وضعت له سمًّا فى الشاى:

« إن الشاى المخلوط

يا مولاى

برحيق أقاح

تنويع محدود للحن الأصلى

والخطة -ما أعددت- بطيئة
لكنى أعرف ميزتها
هل تعرف ما أورثك أبوك؟
بنيته الجسمية،
ولهذا تستغرق وقتًا
يا طول استغراقك!
يا مولاى!
(وهو يغوص)
أتظن بأنى مخطئة يا مولاى؟..
(يحاول أن يقول شيئًا)
كلا، دعنى أتحدث
حين يكون الشوجن ملتفًّا بوشاح
الضعف،
فحتمًا سيكون الشاى قويًّا
يا مولاى ...
(يسقط ثانيةً)
مولاى..؟
البراعم تسقط فوق الجبل
وفوق البراعم يهوى الجبل
كل شىء..
قابل للسقوط ».

يتم قتل الشوجن، ولكن ما العمل مع الأمريكيين؟ يظهر عجز اليابان الإقطاعية، وعدم إدراكها طبيعة التحدى التكنولوچى والعسكرى الغربى فى محاولة مضحكة/ مبكية كى تحفظ قداسة « نيبون »! إذ يقول أحدهم: إنه لا يوجد قوة على سطح الأرض تستطيع أن تمنع

الأمريكيين من الرُّسُوِّ. ولكن يقترح أن يرسوا فى كانا جاوا، فالمرفأ هناك صغير للغاية، ومن ثم يمكن تغطية كل رماله بالحصير اليابانى (تاتامى)، ويعد هناك منزل خاص لعقد المعاهدات، ثم تتلقى اليابان الرسالة التى يحملها كومودور بيرى بالحفاوة، والوعود المخلصة الكثيرة وبإرسال الرد. وبعد أن يمضى الغربيون ويرحلوا، ندمر المنزل ونحرق الحصير، وبذلك يذهب الأمريكيون دون أن تطأ أقدامهم أرض اليابان المقدسة!

ولكن الكومودور ماثيو -كالبريث بيرى- له رؤية مغايرة، فقد أتى يمثل المصالح التجارية الصلبة للولايات المتحدة ومشروعها الاستعمارى (لا يدرك كثير من العرب أن ثمة مشروعًا إمبرياليًّا أمريكيًّا قديمًا، ولعل جهلهم بهذا المشروع مرده أن ساحته كانت أمريكا اللاتينية وأجزاء من آسيا مثل الفلبين، بعيدًا عنا فى الشرق الأوسط. وما فَتح اليابان للتجارة الغربية الحرة [«الانفتاح» بلغة فترة السبعينيات!] إلا ثمرة من ثمرات هذا المشروع القديم).

وقد كتب بيرى فى مذكراته الشخصية يوم ١٤ يولية ١٨٥٣م: يحرك الأمل قلبى، إذ أشرف على الترتيبات النهائية للحظة التاريخية التى سترسو فيها سفنى فى كاناجاوا. إن اليابانيين سوف يتقبلون - عن طيب خاطر - الافتتاحيات المعقولة الهادئة التى يمثلها خطابنا الودود لهم، لكن إذا كان أملى سيخيب، وإذا أبدى هذا الشعب -نصف المتحضر- ترددًا فى التخلى عن سياسة العزلة التى يتبعها؛ فسأكون على استعداد لضمهم إلى مجمع الأمم المتحضرة، بأية وسيلة أراها ضرورية، و«الوسائل الضرورية» معروفة لدينا جميعًا، نحن الذين امتد بنا العُمر لنرى ما يحدث فى العراق. وينتهى هذا الفصل بالكومودور فى هيئة أسد متوحش، يرقص رقصة كلها خيلاء، تعبيرًا عن الانتصار.

ويتناول الفصل الثانى ما يحدث لليابان بعد هذا الانفتاح، ويتقاطر السفراء الغربيون كالطيور الجارحة، وأولهم بطبيعة الحال السفير الأمريكى:

« أمريكا عادت كى تبقى
زمنًا سيطول، يطول
فى السابق جئنا تحملنا
بعضٌ من سفن الأسطول
ورحلنا لنعود المرة
بسفائن من نسل الغول

ها نحن رجعنا ونقول

هالو.. هالو.. هالو..

هالو للميناء الواسع

يحتضن تجارتنا».

ويطلب الأمريكيون من اليابانيين أن يتحلَّوا بروح رياضية، خاصة وأنهم أحضروا عدة منتجات عصرية، مثل الأسمنت والمصعد.. ومع هذه المخترعات النافعة أشياء أخرى!

«.. وكذلك مدفع نطلقه

يدوى فى الأسماع تحية

تسمعه الآن

فلتطلق

قل هالو!

إنه الاتفاق

أيلقى قبولاً لديك؟

وإذا لم يكن فبيرى عنيف.. عنيف».

فيوقع اليابانيون الاتفاق، ويعقب أمريكى:

«أحسنت صنعًا!

أخيرًا يتم اتفاق

سيحضرنا مرة ثانية

وأولى نتائجه فى التجارة

احتكار البريد».

ثم يتوالى السفراء الغربيون الواحد تلو الآخر، أولهم السفير البريطانى الذى يقول:

«من فضلكم

أنا حامل من جلالتها

الملكة فيكتوريا رسائل

فقد سمعت أنكم ضالعون بسلك التجارة

(...)

« أنا أعتقد أن تلك الرسائل تحمل بعض اقتراحاتها

للملك

فإن لم تلاق قبولاً لديه

فذلك سوف يثير الغضب

وأما إذا الحظ ابتسم

فسوف يكون الرضا مرتقبًا

ليأتى بعدى سفير يدوم ».

ثم يأتى السفير الهولندى:

« هذا حسن

فنحن لا نريد

غير مرفأين

واحد يكون خاليًا من الصخور

ماذا تقول فى

نجازاكى؟

مرفآن

للكاكاو واحد

وناجاساكى.. يا!

فلتوقع ها هنا! ».

ثم يأتى أخيرًا السفير الروسى.. ويحصل الأمر المتوقع: لقد نشب النزاع بين السفراء جميعًا؛ ليحصل كلٌّ على مزيد من الامتيازات!

وقد نجم عن استسلام نظام الشوجن لهذا الغزو الغربى أن تمرد نبلاء الجنوب، وأعادوا

للإمبراطور سلطته، وأسقطوا الشوجن فيما سُمى «استعادة الميچى Meiji (٣ يناير ١٨٦٨م)، وطرحوا شعار« أكرموا الإمبراطور، اطردوا البرابرة». ومنذ ذلك التاريخ بدأ «عصر الميچى» وهى عبارة تشير إلى فترة الحكم الطويل للإمبراطور موتسو هيتو (١٨٦٨م - ١٩١١م)، الذى عُرف بعد وفاته باسم « ميچى»، والكلمة تعنى حرفيًّا «الحكم المتلألئ». وشهدت هذه الفترة فى التاريخ اليابانى انحلال البناء الاجتماعى الإقطاعى وعودة الإمبراطور - بعد مئات السنين من العزلة - إلى ممارسة سلطاته، وقد صاحب هذا التحول دخول الأشكال الحضارية الغربية إلى اليابان، وتستمر عملية التحديث، ولكن تحت رايات يابانية.

وفى تصورى أن الموضوع الأساسى الكامن فى المسرحية ليس هو ثمرة التقدم، فهى شىء معروف لدينا جميعًا فى قرننا العشرين، وإنما هو الثمن الفادح الذى دفعته اليابان لتصل إلى ما وصلت إليه.

وما أحوجنا نحن العرب -ونحن نحاول تحديث مجتمعاتنا- إلى أن نستفيد من رؤية هذين الكاتبين للمقدِّمات والمآلات! ويمكننا القول: إن تجربة التحديث الغربية (التى ترجمت نفسها إلى النمط العلمانى فى الحكم) تستند أساسًا إلى مبدأين؛ مبدأ المنفعة ومبدأ اللذة، وهما فى واقع الأمر مبدأ واحد، فالنافع هو ما يسبب اللذة ويقلل من الألم، ولذا فعملية التحديث هى فى جوهرها عملية تؤكد القيمة الاستعمالية للأشياء، وتسقط القيم المقدسة (التى يقال عنها الغيبية أو الروحية أو ما شابه)، وهى عملية تهدف إلى السيطرة على البيئة والتحكم فيها، ولذا فالمعرفة تصبح فى جوهرها شكلاً من أشكال القوة والسيطرة، فالأمر هو كما قال فرانسيس بيكون، ونحن على عتبات العصر الحديث: «المعرفة هى القوة».

وكما أسلفنا تبدأ المسرحية فى عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى: ولكن إذا كنا نسمع صليل السيوف من داخل اليابان، فإن صوت قصف المدافع الغربية (الأمريكية) على سواحلها رمز جيد للعصر الحديث، عصر القوة والسيطرة والتقدم العلمى الآخذ فى الاقتراب منها، وبالطبع تحسم المدافع الصراع ببساطة شديدة لصالح قوى التقدم والتحديث والتجارة الحرة. وتتناول بقية المسرحية نتائج ذلك وآثاره العميقة على المستوى الإنسانى، فحينما تنطلق المدافع فى المنظر الثانى من الفصل الأول، ترفض عجوز عنيدة أن تفر سيرًا على الأقدام؛ إذ أنها اعتادت أن يحملها ابنها الذى لا يمكنه أن يفعل ذلك تحت هذه الظروف، ويفكر فى تركها لمصيرها، ولكن حفيدها يذكِّر أباه بإحدى قصص كونفوشيوس الوعظية، التى تدعو إلى احترام

العجائز وتقديسهم، وهنا يحمل الأب أمه صاغرًا، ويترك شيئًا من ممتلكاته، أى أن القيمة الإنسانية المطلقة تحل محل القيمة الاستعمالية. ولكن حينما يظهر العجائز مرةً أخرى فى المنظر الخامس من الفصل الثانى، نجدهم وقد تحولوا إلى قيمة استعمالية خالصة، إذ تم توظيفهم فى جر عربة الراكشا، بحيث تحولوا إلى طاقة منتجة بدلاً من أن يكونوا موضعًا للاحترام والتقديس.

وقد انتهى المنظر السادس من الفصل الأول بإعلان مقدم الأمريكيين، باعتباره « أحسن ما حدث لليابان ». ولكن الفصل الذى يليه تمامًا يتحدث عن واحدة من أولى المؤسسات التجارية الحديثة التى عرفتها اليابان، مؤسسة البغاء، حيث تقوم القوادة التقليدية بتدريب بناتها على أعمال البغاء الحديث، وعلى كيفية استقبال القادمين الجدد، بشكل منهجى ينم عن دراية بأساليب الإدارة الحديثة! ولا أعتقد أن اختيار المؤلفين لهذه التجارة كان اختيارًا عشوائيًّا، فإذا كان التحديث هو تعظيم القيمة الاستعمالية للأشياء وإسقاط المقدسات، فإن البغاء يعتبر تعبيرًا مناسبًا ومتبلورًا عن ذلك الاتجاه؛ فهو فى جوهره يعنى تحويل الأنثى إلى قيمة استعمالية وحسب، والتركيز على شىء محسوس هو الجنس نظير مقابل محسوب وهو المبلغ/الثمن الذى يدفع، مما يستلزم إسقاط القيم الغيبية التى يصعب حسابها وتقييمها وقياسها؛ مثل الحب والأحلام الرومانسية والارتباط الشرعى بين الذكر والأنثى. ولعل المؤلف بتأكيده على هذه النقطة جعل من موضوع البغاء بداية التحديث ونهايته أيضًا، ففى المنظر السادس فى الفصل الثانى نجد البحارة الأمريكيين وهم يحاولون شراء فتاة يابانية، بطريقة برجماتية خالية من الإحساس بالذنب. وتشير المسرحية أيضًا إلى عجزهم عن إدراك الفرق بين فتيات الجيشا وبين ممتهنات البغاء المحض. ففتاة الجيشا تنتمى إلى شكل من أشكال الترفيه التقليدى، الذى يلعب فيه الجنس دورًا جزئيًّا وحسب، إذ أن الطقوس التى كانت تقوم بها فتاة الجيشا، والثقافة التى كانت تحصل عليها، والشعر الذى تلقيه، والحوار الذى يدور بينها وبين زائرها، هى كلها أمور مهمة فى عملية الترفيه، تفوق فى أهميتها ما قد يتم من اتصال جنسى. ولكن عملية التحديث تكتسح ذلك تمامًا، كما اكتسحت المدافع (« المعرفة كقوة ») المجتمع اليابانى التقليدى كله، وكما اكتسحت العجائز.

وتنتهى المسرحية بإيقاع يشبه إيقاع الروك والموسيقى الغربية الحديثة، وبدلاً من الحكمة نجد الإحصاءات الدقيقة، وبدلاً من الكيف نجد الكم، ويصبح العالم بأسره مجموعة من

الإجراءات والأرقام التى تفتقر إلى المعنى النهائى، فنحن حين نقرأ هذه الإحصائية: «يوجد ٣٢٢ مكتبًا لتذاكر الخطوط الجوية اليابانية فى ٣٥١ مدينة فى أنحاء العالم»، أو حينما نردد: «هناك ثمانية مراكز لبيع التيوتا فى مدينة ديترويت، وساعة سيكو هى الثالثة ضمن المبيعات فى سويسرا».. فنحن لا نملك إلا أن نتمتم قائلين: «يا له من تقدم!» دون أن ندرك على وجه الدقة المغزى الإنسانى للإحصائيات المبهرة، كما أننا نجنح دائمًا نحو إنكار الثمن أو تناسيه، ولكن المؤلفين يقومان بتذكيرنا بعناد شديد: «فى عام ١٩٧٥م كان الجو فى طوكيو مقبولاً من الناحية الصحية لمدة ٢٦١ يومًا».. أما فى بقية الأيام فقد تحول الهواء إلى قيمة استعمالية!

وقد طرح المؤلفان الموضوع الأساسى الكامن دون عاطفية، ودون إضافة أية غلالات رومانسية على اليابان القديمة. فهى كانت جميلة هشة محكومًا عليها بالفناء، كما أنها كانت قاسية عنيفة، يستند توازنها إلى العنف والقسر. ولكنهما فى ذات الوقت لا يختبئان وراء ميتافيزيقيات العلمانية، فالتقدم ليس دينًا جديدًا أو سحرًا مُنزَّلاً، وإنما هو ظاهرة اجتماعية، والتحديث ليس قدرًا محتومًا أو مصيرًا لا مفر منه، وإنما هو تيار تاريخى، لعله دفع بالإنسان «إلى الأمام» ولكنه - أيضًا - اكتسح فى طريقه أشياء جميلة رائعة، وأفقد الإنسان كثيرًا من إنسانيته وروعته.

وقد تناولنا، أثناء عرضنا تاريخ مسرح الكابوكى، بعض الجوانب الشكلية التى تبناها المؤلفان، وحاولنا أن نفسرها ونفهمها، انطلاقًا من جماليات الكابوكى وتقاليده المسرحية. ولكن يجب ألا ننسى أن النص الذى بين أيدينا، هو فى نهاية الأمر مسرحية غنائية أمريكية، تم تمثيلها فى برودواى، وقام بأداء الأدوار ممثلون أمريكيون (وإن كانوا من أصل يابانى)، ولذا فيجب.. أن نقرأ المسرحية ونحن ندرك المفارقات الساخرة العديدة (الأيرونى irony)، الكامنة فى هذا الموقف، فالمؤلفان كتبا مسرحية أمريكية -تستخدم الأساليب المسرحية اليابانية- عن غزو أمريكا لليابان! وتحدثا بشكل سلبى عن التقدم فى وقت تلهث فيه اليابان والعالم كله للحاق بحضارة الأمريكيين المتقدمة. وإذا كانت المسرحية تنتهى بانتصار اليابان فى صراعها مع الولايات المتحدة، فهذه هى المفارقة الكبرى، فاليابان لم تفز بالثمرة إلا بعد أن دفعت الثمن الباهظ: روحها التقليدية، وجزءًا كبيرًا من شخصيتها المتميزة، وتأمركها النسبى.

بل إن عنوان المسرحية ذاته يحوى شيئًا من المفارقة، فكلمة pacific تشير إلى «المحيط الهادئ»، وتشير فى ذات الوقت إلى «الهدوء»، وكلمة Overtures تعنى «افتتاحيات موسيقية»،

وتعنى أيضًا «عرض أو اقتراح أو مفاتحة»، فعلى المستوى الظاهر يعنى العنوان «افتتاحيات موسيقية هادئة»، ولكنها على المستوى الكامن تعنى «الاقتحام الأمريكى للمحيط الهادئ»، باعتبار أن «المفاتحة الأمريكية» هى فى الواقع «اقتحام» يؤدى إلى «الانفتاح».

ومما له دلالته وطرافته أن المؤلفين المسرحيين اليابانيين، مولعون بالتلاعب بالألفاظ وباستخدام الكلمات التى تحمل معانى متناقضة، أى أن المفارقة هنا متسقة وتقاليد مسرح الكابوكى. وفى الفصل الأول الأغنية الافتتاحية عن اليابان التقليدية، بطقوسها، وأزهارها، وسواترها الخشبية، والانحناءات والأقواس، يتلاعب المؤلفان بكلمة Bow الإنجليزية، التى تعنى «الانحناء» وتعنى «القوس» كذلك (والأولى تحمل معنى التحية والسلام، والثانية تحمل معنى الحرب والعنف)، ولحسن حظنا وجدنا كلمة «تقوس» العربية التى يمكن أيضًا أن تؤدى المعنيين.

وأعتقد أن الإحساس بالمفارقة الساخرة (الأيرونى)، على مستوى اللفظ وعلى مستوى البناء، من أهم سمات الأدب الغربى الحديث، فهو أدب علمانى، يدرك أن ثمة خللاً ما حدث فى الواقع، ولكنه لا يملك نسقًا من القيم لإصلاح الخلل، لذا لا يوجد أمامه سوى السخرية والاستهزاء، وإظهار المفارقة بين الظاهر والباطن. ومؤلفا المسرحية بهذا المعنى غربيان بمعنى الكلمة، يجابهان العصر الحديث بذكاء شديد وإدراك لمواطن القصور، ولكنهما لا يملكان سوى التعليق على ما حدث، دون اقتراح حلول جذرية، ودون طرح لرؤى بديلة!

ومؤلفا المسرحية هما ستيفن سوندهايم وجون ويدمان. وسوندهايم مؤلف موسيقى وشاعر غنائى، وُلِد فى مدينة نيويورك فى ٢١ مارس ١٩٣٠م، وتلقى تعليمه فى كلية وليامز، وهو يعد أهم كُتَّاب المسرحية الغنائية فى الولايات المتحدة فى الوقت الحاضر. وفى عدد مجلة تايم الصادر فى ١٦ يونيو ١٩٨٦م (وهو عدد خاص عن أحسن ما فى أمريكا)، اختارته المجلة أحسن كُتَّاب المسرحية الغنائية، وأكثرهم تمثلاً للروح الأمريكية وتمثيلاً لها، ثم عادت المجلة فى عددها الصادر فى ٧ ديسمبر ١٩٨٧م وأشارت إليه بأنه سيد المسرحية الموسيقية بلا منازع، وأهم شخصية إشكالية فى المسرح الأمريكى الحديث.

ولعل هذا يعود إلى أن سوندهايم حوَّل المسرحية الغنائية من كونها مجرد نوع أدبى شعبى، يهدف إلى التسلية، إلى أن تكون وسيلة جادة للتعبير عن مشاكل الإنسان الحديث، مثل الاغتراب والعزلة وتفتت الأسرة، ولعل هذه المسرحية محل الدراسة مَثَل جيد على ذلك، فهى

مسرحية تتناول قضية التحديث والعلمنة، التى يضعها المؤلف فى أوسع سياق ممكن: العالم بأسره. ويختار لحظة زمنية فى غاية الدلالة، وهى المواجهة بين الحضارتين الغربية الحديثة والحضارة اليابانية التقليدية، أى المواجهة بين الغرب والشرق. وهذا البعد التاريخى لا يَحُبُّ البتة البعد الفلسفى، إذ تثير المسرحية قضية القيمة المطلقة وعلاقتها بالملابسات التاريخية، بل إن أغنية الشجرة (فى المنظر العاشر من الفصل الأول) تثير قضايا مثل قضية الذات والموضوع وعلاقة الإنسان بالزمان: هل الذاكرة الإنسانية قادرة على حفظ كل شىء؟ وإن كانت عاجزة.. فما ضمان استمرار التاريخ الذى يعيش فى ذاكرة الإنسان؟ هل التاريخ غير المدوَّن إذن تاريخ على الإطلاق، أم أنه مجرد رؤية الراوى الذاتية؟ وهل توجد أنساق تاريخية لها معنى، أم أن التاريخ مكون من مجرد ذرات متناثرة؟ إن أعمال سوندهايم من هذا المنظور لتُعدُّ معلمًا أساسيًّا فى تاريخ المسرح الغربى الحديث، إذ أنه لم يعد من الممكن تجاهل المسرحية الغنائية كنوع أدبى جاد بعد ظهوره.

وتتسم مسرحيات سوندهايم -علاوة على ذلك- بتنوع موضوعاتها، بل ونكاد نقول: تفرُّد كلٍّ منها. وقد قالت مجلة **تايم**: إن إحدى أغانيه المشهورة تسمى «لا يمكن أن أفعل الشىء نفسه مرتين»، وإن هذا خير وصف لإنجازه الفنى. (وحينما كنت أعمل مستشارًا ثقافيًّا للوفد الدائم لجامعة الدول العربية، لدى هيئة الأمم المتحدة فى نيويورك، فى أواخر السبعينيات، قابلت سوندهايم، بعد أن شاهدت مسرحية **افتتاحيات الهادئ**، وعرضت عليه أن يكتب مسرحية عن سقوط الأندلس، ووعدت أن أمده بالمعلومات التاريخية اللازمة عن الموضوع، باعتبار أن هذه اللحظة التاريخية تشبه من بعض الوجوه الدرامية - إن لم تكن التاريخية - سقوط نظام الشوجانات فى اليابان، واكتساح الغرب أحد التشكيلات الحضارية الشرقية. فكان رده على أنه ينفر من التكرار، وأنه يحاول قدر استطاعته أن يتناول موضوعًا جديدًا، أى أنه فنان متجدد فعلاً. وقد أرانى مسودات المسرحية، والجهد غير العادى الذى بذله فى تمثُّل روح المسرح اليابانى، وفى محاولة المزج بينها وبين روح المسرح الأمريكى).

ولكن على الرغم من هذا التنوع الثرى، يمكن اكتشاف بعض الموضوعات الأساسية فى مسرحياته، ولعل أهمها علاقة الماضى بالحاضر (والحاضر فى معظم الأحوال هو العالم الغربى الحديث، فى مقابل الماضى متمثلاً فى الشرق أو الغرب التقليدى). وهو فى أولى مسرحياته الغنائية قصة **الحى الغربى** (١٩٥٧م) يتناول هذا الموضوع، فشخصيات المسرحية كلها

شخصيات أمريكية، ولكن لكلٍّ منها ماضٍ يتنازعها، كما أن الشخصيات ذات الخلفية الإسبانية (من بورتوريكو) تحن إلى جزيرتها التى تسود فيها علاقات إنسانية، تختلف عما تعيشه فى جزيرة مانهاتن. ورغم أن المسرحية تتناول قصة حب حديثة تدور أحداثها فى نيويورك، إلا أنها ترجمة معاصرة لقصة روميو وچوليت القديمة (وهما الحبيبان اللذان وقعا صرعى التناقض الحاد بين واقعهما الرومانسى الجميل وميراث الكراهية الطويل).

ومن أهم مسرحيات سوندهايم مسرحية **يوم الأحد فى الحديقة العامة مع چورج** (١٩٨٥م)، وقد حصل عنها على جائزة بولتيزر، وتناول فيها لوحة الفنان الانطباعى التنقيطى الفرنسى چورچ سيوارت، ومعاناته اليومية نتيجة ولائه الكامل لفنه. ويتناول الفصل الثانى منها المشكلة التى يواجهها حفيده، وهو فنان أمريكى معاصر. وعلى المشاهد أن يعقد المقارنة بين الماضى والحاضر (ومسرحية **افتتاحيات الهادئ** تشبه هذه المسرحية فى كثير من الوجوه).

كما ظهرت له أواخر عام ١٩٨٧م مسرحية جديدة، عنوانها **فى الغابات**، وهى مسرحية موسيقية، تدور أحداثها فى عالم أساطير الأطفال، ولكن بدلاً من تعاقب الأساطير الواحدة تلو الأخرى، تتجاور فى الزمان، فتجتمع سندريلا، مع ذات الرداء الأحمر، مع الأميرة النائمة، والعمالقة وغيرهم. وتقوم المسرحية «بتفكيك» الأساطير، لإظهار أن عالم الأسطورة عالم غير حقيقى، ولتظهر الحقد والصراع الكامن وراء كل العلاقات الإنسانية (أى تظهر «الأبوريا» أو الهوة التى يبحث عنها التفكيكيون). ومع هذا تحاول المسرحية فى نهايتها أن تعود إلى شىء من التناسق والمعنى.

وبين مسرحيته الأولى ومسرحيته الأخيرة، كتب سوندهايم عدة أغانٍ لمسرحيات أخرى عديدة، نال عنها جائزة أنتونى برى «تونى»، وهى من أهم جوائز المسرح فى الولايات المتحدة، إن لم تكن أهمها على الإطلاق. وقد حصلت مسرحية افتتاحيات الهادئ على تسعة من جوائز أنتونى؛ فى التأليف والأغانى والموسيقى والإخراج والتمثيل، وهذا هو أكبر عدد من جوائز أنتونى تُمنح لمسرحية واحدة. ولكن المسرحية أغلقت بعد عدة أيام.

وتتميز قصائد سوندهايم الغنائية -كما جاء فى مجلة تايم- بأنها لصيقة بالبناء الدرامى لمسرحياته، فهو لا يكتب أغانى سهلة، يمكن الدندنة بها أثناء قيادة السيارة، وإنما يكتب قصائد مركبة تصاحبها موسيقى، لا تقل عنها فى التركيب، وتستلزم من المستمع الكثير من

التركيز؛ لأنها تعبِّر عن السياق الدرامى، ولعل هذا يفسر لماذا لا تنفصل أغنياته عن سياقها المسرحى لتصبح أغنيات شعبية.

ولكن - وهنا تكمن مفارقة كبرى - على الرغم من بحث سوندهايم الدائب عن التفرد، فإنه من النادر أن يكتب مسرحية غنائية عن موضوع توصل إليه هو بنفسه وترجمه إلى عمل مسرحى، فهو فى معظم الأحيان يبحث عن عمل مسرحى موجود بالفعل ليحوله إلى مسرحية غنائية. وقد قال مرة: « إن طُلب منى الليلة أن أكتب أغنية عن الحب، فإننى سأجد كثيرًا من المشقة، ولكن إن طُلب منى أغنية حب عن فتاة ترتدى ثوبًا أحمر، وتذهب إلى الحانة وتسقط من مقعدها بعد أن شربت الكأس الخامسة، فإن هذا أيسر بكثير بالنسبة لى، ويعطينى الحرية فى أن أقول ما أريد ». فملكة سوندهايم الإبداعية تحقق حريتها من خلال الحدود التى تفرضها التفاصيل المتعينة الخاصة.

انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية

ثمة تيار عملى قوى يسرى فى التفكير الدينى المسيحى فى الولايات المتحدة، فالبيوريتانيون - المستوطنون الأوائل فى الولايات المتحدة، شأنهم فى ذلك شأن بعض البروتستانت المتطرفين - كانوا يتصورون أنه إذا رضى الإله عن فرد فإنه يقدِّر له من النجاح المادى والتجارى الشىء العظيم. وهكذا يصبح الدين اتجارًا والاتجار دينًا، وهذه سمة أساسية فى التجربة الدينية البرجوازية. وقد نجح اليمين الأمريكى فى أن يحول قصة المسيح، إن كان ميلاده أو صلبه أو بعثه - حسب ظنهم - إلى ما يشبه قصة الرجل العصامى الناجح، الذى تنتهى حياته التعسة « نهاية سينمائية سعيدة »، وهى النهاية السعيدة التى يلقاها أيضًا أى مؤمن ورع. ويستخدم البعض عبارة: « المسيح وعشرة فى المائة »، على هذا الضرب من التدين التجارى، الذى يرى أن الإيمان تجارة مربحة، يقبض ريعها فى هذا العالم، والذى يحول التجربة الروحية إلى شىء كمى يمكن أن يُقاس ويُحسب بالمليم.

وفى أواخر الستينيات (بعد أن تفرق شمل أعضاء اليسار الجديد)، ظهرت حركة دينية جديدة، تسمى « مجذوبو يسوع » (وبالإنجليزية چيسوس فريكس Jesus freaks)، وهى عبارة عن خليط عجيب من الرفض الهيبى للرأسمالية والتقوى المسيحية التقليدية. وتُعدُّ حركة أهل يسوع تمردًا على العقلية التجارية السائدة فى المجتمع الأمريكى، والتى نزعت القداسة عن كل شىء، فهى لا تعرف أى شىء، ولا تعرف أى مقدسات أو محرمات. ولكن حتى هذا التمرد حولته برودواى - حى المسرح فى نيويورك - إلى استثمار مالى مربح، حينما استولت على قصة المسيح، وحولتها إلى مسرحية غنائية، عنوانها « يسوع المسيح: النجم الأعظم »، عرضت فى نيويورك فى السبعينيات، وتحولت إلى فيلم، وعرضت مرة أخرى على مسارح نيويورك ولندن فى أوائل هذا القرن. وقد كتب أغانى المسرحية تيم رايس ولحنها أندرو وبر، وكلاهما كان مغمورًا قبل الاشتراك فى هذه المسرحية، وأخرجها توم أوهرجان، الذى أخرج من قبل مسرحية « هير Hair »،

أى «شعر». والمسرحية تعالج موضوعًا قديمًا مطروقًا، الصراع بين الروح والمادة، مستخدمة قصة حياة المسيح فى الأيام السبعة الأخيرة من حياته بعد إضفاء مسحة عصرية عليها، وبعد استبعاد عديد من المشكلات اللاهوتية، مثل ألوهية المسيح، وبعثه من قبره بعد صلبه.

والإشارة فى عنوان المسرحية إلى «النجم الأعظم» لها مدلولات ثلاثة:

أولاً: مدلولها المسيحى التقليدى، وهو التأكيد على أن المسيح هو النجم الذى ظهر فى بيت لحم.

ثانيًا: مدلولها العام، فالنجم يظهر فى الظلمات ليبددها، فهو رمز للروح التى تصارع قوى الظلام والشر.

ثالثًا: مدلولها المعاصر، بمعنى أن المسيح نجم سينمائى لامع، يستحوذ على إعجاب الجماهير، مما يجعلها مهووسة بحبه.

تفتح الستار على يهوذا الإسخريوطى، يحاول الفكاك من أربعة رجال يرتدون ملابس غريبة فى هيئة العنكبوت، وهم فى سلوكهم يشبهون ربات العذاب فى الأساطير الإغريقية، ويظل الأربعة يضيقون على يهوذا الخناق إلى أن يستسلم لهم، ثم يبدأ فى غناء الأغنية الافتتاحية «السماء فى عقولهم»:

لقد صفا عقلى الآن، وأخيرًا أرى بوضوح كيف سينتهى بنا الأمر
إذا نزعت الأسطورة من الرجل لعرفت كيف سينتهى بنا الأمر
يسوع لقد بدأت تصدق ما يقولونه عنك
إنك حقًّا لمؤمن بأن هذا الحديث عن الألوهية صدق.
وكل الخير الذى أنجزت، سريعًا ما سيجرفه التيار
لقد بدأت تفوق فى أهميتك الأشياء التى تقولها

إن يهوذا الإسخريوطى غير راضٍ أن «تتجسد» الفكرة فى شخص إنسان، وهو تحول تُحيطه الأسرار، ولا يمكن للعقل التجريبى تقبله بسهولة. وقد يقال: إن الإنسان العملى لا يمكن أن يكون تجريديًّا. وفى هذا خلط فى الرأى، فالإنسان العملى ضيق الرؤية لا يحب أن يتعامل إلا مع ما يمكن قياسه بالأرقام (النقود والكميات والمساحات)، والأرقام هى أكثر

الأشياء تجريدًا؛ لأنها مجرد علامة تشير إلى الشيء المحسوس وتحل محله. أما الإنسان رحب الرؤية فهو على استعداد لتقبُّل الظواهر المحسوسة والمركَّبة، كما أنه على استعداد للإيمان بالحب والعدالة والجمال، على الرغم من أنها قيم لا تُقاس ولا تُوزن، وليس لها ثمن معروف أو غير معروف. ويهوذا -الكمى الذى يحسب حساب كل شيء- يحذِّر المسيح من أن يجعل من نفسه «المسيح المنتظر»، ومن أن يوقد نيران الحماس الدينى بين الجماهير:

يا يسوع، أعرنى أذنًا مصغية
بالله فلتذكر أننى أريد أن نستمر فى الحياة
ولكن من المحزن أن أرى فرص بقائنا تضعف مع كل ساعة
فكل أتباعك على عيونهم غشاوة
خيَّمت السماء على عقولهم أكثر من اللازم
كم كان الأمر جميلاً، ولكنه أصبح الآن مريرًا
نعم لقد أصبح كل شيء مريرًا.

إن السماء التى لا يمكن إدراكها بالحواس الخمس هى رمز السمو الذى يعذب وجدان يهوذا، هذا الرجل التجريبى الذى يقف بالمرصاد لكل عاطفة غير مقننة، فحينما تربت مريم المجدلية على شعر المسيح، يثور ويزمجر صاحبنا العقلانى، ويتهم المسيح بعدم الاتساق المنطقى مع ما يدعو إليه. ويهوذا ثورى، ولكن ثوريته منحصرة فى نطاق رؤيته الاقتصادية الضيقة، ولذلك فهو يعنِّف المجدلية لتضميخها المسيح بالعطور. أَلَمْ يكن فى مقدورها أن توفر النقود - التى أنفقتها على المراهم والعطور- لتعطيها للفقراء والمعوزين؟! وحتى حينما تهزم يهوذا عاطفة حبه المسيح؛ فإنه يستنكر هذا الحب، ويتعجب كيف يمكن لرجل مثل هذا أن يؤثر فيه، وأن يبعث فى نفسه الخوف والرهبة؟ ثم يتساءل عما إذا كان سيدعه وشأنه بعد أن يُصلب - حسب زعمهم - أم أن شبحه سيظل يطارده؟ وتختلط الأمور أمام يهوذا، ويفارقه صفاء عقله كليةً بعد أن يسلم المسيح إلى قاتليه من أجل «الصالح العام»، وينتهى به الأمر إلى شنق نفسه. ولكن حتى بعد أن تصعد روحه إلى الرب، فإنه لا يكف عن الجدال والنقاش، فهو يعاتب المسيح لتركه الأمور تسير دون أية ضوابط أو تخطيط علمى، بل إنه يعيب على المسيح اختياره أرضًا قريبة، وحقبة تاريخية متخلفة، لينشر رسالته فى الأرض:

لو أتيت فى عصر كهذا لوصلت كلمتك للأمة بأسرها
فإسرائيل فى السنة الرابعة قبل الميلاد لم يكن فيها وسائل إعلام جماهيرية
لا تسىء فهمى، فأنا لا أنشد إلا المعرفة.
إن يهوذا دائب البحث دون كلل أو ملل عن معرفة يقينية عملية.

ويهوذا ليس وحده فى هذا الشأن، فكهنة اليهود فى هذه المسرحية الغنائية يخفقون أيضًا فى فهم يسوع وما يبشِّر به. فكل الأمر بالنسبة لهم منحصر فى ذلك «الجنون اليسوعى»، الذى هو استمرار للجنون الذى بدأه يوحنا المعمدان، «حينما كان يقوم بحكاية التعميد إياها»، على حد قول أحد الكهنة فى المسرحية. وكما قُتل يوحنا المعمدان لتحديه البيروقراطية الدينية، لا بد وأن يُقتل أيضًا هذا النبى الجديد. إذ كيف يتأتى لهؤلاء الكهنة أن يقبلوا فكرة النبوة الخلاقة، وهى فكرة تنطوى على أن الإنسان ليس عبدًا لحواسه وبيئته. وقد لا يؤمن الإنسان بإمكان حدوث المعجزات، لا فى الحاضر ولا فى الماضى، ولكن المقدرة على الإتيان بالمعجزات فى هذا العمل الفنى هى رمز المقدرة على الارتفاع على الحواس وعلى الموضوعات الاجتماعية السائدة، ولهذا يكون فى رفض الكهنة اليهود المعجزات وفى كرههم إياها دليل على أنهم عبارة عن أجساد بلا روح.

والجماهير فى الخارج ساخطة صاخبة لا تلوى على شىء، بل وتنادى على معبودها النجم الأعظم، ى. م. (اختصار يسوع المسيح)، وكأنه أحد النجوم السينمائية، جاء ليتسلم جائزة الأوسكار:

هيى ى. م، لماذا لا تبتسم لنا؟
الحمد لله الحمد، هيى يا نجمنا الأعظم
يا مسيح أنت تعرف أننى أحبك
ألا ترى لقد لوحت بيدى؟
إنى أؤمن بالرب (حسب معتقدهم)
فلتخبرنى إذن أننى كُتب لى الخلاص.

ولكن الجماهير الوالهة لا ترى سوى «نجمها السينمائى العظيم»، وهى مولعة باختصار

الأسماء على الطريقة الأمريكية؛ لأنها جماهير عملية، على عجلة من أمرها، تصر على الخلاص الفورى المريح. وحتى المرضى يهاجمون المسيح، كلٌّ يطلب معجزة فورية، تأتى له بالشفاء الناجع:

هل لك أن تلمسنى لتشفينى يا مسيح؟

هل لك أن تُقَبِّلنى يا مسيح فأنت فى مقدورك أن تعالجنى؟

هل لك أن تُقَبِّلنى؟ هل لك أن تتصدق علىَّ يا مسيح؟

إن المسيح بالنسبة لهم هو الساحر الطبيب، القادر على القيام بالحيل، وعلى الإتيان بالشفاء العاجل، أما المغزى الروحى والإنسانى العام لحياته وآلامه، فهذا ما لا يمكنهم إدراكه، وحينما يُقبض عليه فهذا لا يسبب لهم أى أسى، ذلك أنهم يرون محاكمته على أنها مجرد فصل آخر فى فيلم سينمائى مثير، بل ويذهبون إلى حد المطالبة برقبته، والتحدث إليه باستخفاف شديد:

أخبرنا يا مسيح ما شعورك الليلة؟

هل تنوى أن تصمد؟

هل تفكر فى التقاعد الآن؟

أم تعتقد أنك سيرتفع مقدارك؟

وما رأيك فى محاكمتك المقبلة؟

تعال معنا لترى الكاهن الأعظم

فأنت سيروق لك منزله للغاية

وسيروق لك كذلك الكاهن ذاته

وستموت فى منزل الكاهن الأعظم

أنت عليم بشعور مؤيديك

أنت ستهرب فى اللقطة الأخيرة من المنظر.

إن الجماهير باستخدامها لغة وصورًا تذكرنا بلغة وصور العصر الحديث، تنقلنا من أيام المسيح إلى أيامنا هذه، وبالتالى فالمسرحية تدعونا لأن نرى أنفسنا على أننا شركاء فى

الجريمة. فالمسيح هو رمز البطل الذى لا يزال عليه أن يدفع فيه ثمنًا لبطولته وإصراره على إنسانيته وحريته ورؤيته.

والحواريون أنفسهم لا يختلفون عن الجماهير أو الكهنة أو يهوذا، فهم أيضًا يطاردون المسيح بأسئلتهم، وبرغبتهم فى المعرفة اليقينية، وهم لا يجدون أية إجابة لتساؤلاتهم، ولكن حينما يعلمون أن المسيح على وشك أن يُصلب -بزعمهم- تغوص كل محنهم وآلامهم النفسية فى بركة هادئة من الخمر، ويبدءون فى استخلاص العظات والعِبَر من حياة هذا الرجل المصلوب، ويفكرون جديًّا فى التقاعد ليكتبوا الأناجيل «حتى يستمر الناس فى الحديث عنا بعد موتنا». إن المسيح بالنسبة لهم نجم أعظم، ووسيلة لتحقيق أهدافهم العملية المباشرة، فهم عن طريقه سيصيبون الشهرة والخلود.

فى وسط هذا الضجيج والصخب والضوضاء الرتيبة، توجد ثلاث شخصيات لها أبعاد إنسانية أصيلة؛ المجدلية وبيلاطس والمسيح نفسه.

أما المجدلية فهى فتاة طيبة القلب، تجمع فى شخصيتها بين الأم والحبيبة، فبينما يمزق الحواريون المسيح بأسئلتهم عن «أين ومتى ومَنْ وكيف»، هى وحدها تحاول أن تهدئ من خاطره:

كل شىء على ما يُرام، نعم كل شىء طيب
ونحن نريدك أن تستغرق فى النوم الليلة
ولتدع العالم يدور بدونك الليلة
أغمض عينيك، أغمض عينيك
هدئ من روعك واسترح، ولا تفكر فى شىء الليلة

ورغم أن المجدلية ترى - مثل يهوذا - أن المسيح فى «كثير من الوجوه، مجرد رجل آخر»، إلا أنها تحس بأنه رجل ليس مثل كل الرجال، ولذلك فهى لا بد أن تحبه بطريقة جديدة فريدة، تتناسب وشخصيته. وهى تُدهش من التحول النفسى الذى طرأ عليها، فقد كانت دائمًا باردة هادئة لا تخضع للحب أو أهوائه، كانت دائمًا سيدة الموقف أو المنظر، على حد قولها [والصورة السائدة فى المسرحية هى صورة العالم كفيلم سينمائى]، وكانت مثل الآخرين محدودة الأفق،

تسيطر عليها الرؤية الاجتماعية السائدة، وفجأة يبعثها حب المسيح من موتها النفسى والإنسانى، ولكنه على الرغم من ذلك يخيفها ويدخل على قلبها الرهبة؛ لأن حبها إياه يملك عليها شغاف قلبها، ويخرجها من الانغماس فى عالم التدبر والحساب، والخطط والحيل، والفضائح والشهرة، والنجوم السينمائية المتألقة، ويدخلها عالم الحب والخير والجمال. إن هذه المحبة الوفية، والأم الرءوم تقف وحدها مع المسيح ساعة محنته، حتى بعد أن باعه أحد أتباعه، وأنكره آخر.

وإذا كانت المجدلية تصل إلى خلاصها عن طريق الحب، فبيلاطس الوثنى الرومانى لا ينشد الخلاص أساسًا، بل يرى عدم جدواه واستحالته، وعبث محاولة البحث عنه، ومن هنا كانت نسبيته واشمئزازه من اليهود، ومن الجماهير الصاخبة، التى تطالب بدق عنق المسيح. إن بيلاطس لا يبحث عن الإله، ولكنه لا يهبط إلى مستوى الرؤية الأحادية العملية الضيقة، لأنه ليس له ولاء محدد لأى شىء.

يرى بيلاطس -فيما يرى النائم- أن هناك رجلاً من الجليل تبدو على محياه نظرة الفريسة المطاردة، فيسأله المرة تلو الأخرى، كيف وصل به الأمر إلى هذا الحد؟ ولكن الجليلى لا يتفوه بكلمة، ثم تمتلئ الحجرة بآلاف الرجال المتوحشين الساخطين، المفعمين بكره هذا الرجل، ثم يرى بيلاطس بعد ذلك مئات الملايين، التى تبكى وتنتحب من أجل الجليلى، ويلقون عليه هو اللوم لصلبه. ويحكى هذا الحاكم الرومانى قصة الحلم، بلغة بسيطة تنم عن الاشمئزاز والدهشة من هذا الهوس الدينى، الزائد الذى لا يمكن أن يسبر له غور. وهو فى عزلته يشبه فى كثير من الوجوه الجليلى الحزين، ومما يؤكد ذلك تلك الموسيقى الحزينة، التى صاحبت أغنية «حلم بيلاطس»، والتى توحى للمستمعين بأن ولاءه -إن كان عنده أى ولاء- إنما يتجه إلى المسيح، إلى حدٍّ كبير.

وحينما يتحقق الحلم، ويؤتى بالجليلى سجينًا لمحاكمته، يحاول بيلاطس مقارعته الحُجة بالحُجة، فيخبره المسيح بأنه يبحث عن الحقيقة، فيجيبه:

ولكن ما الحقيقة؟ هل الحقيقة قانون ثابت؟

لكلٍّ منا حقيقته، فهل الحقيقة بالنسبة لى ولك نفس الشىء؟

ثم يلتفت إلى الجماهير ليخبرها أن المسيح قد يكون مجنوناً من الواجب وضعه فى السجن، ولكن هذا ليس سببًا كافيًا لتدميره كليةً:

إنه رجل صغير حزين

وما هو بملك وما هو بإله

وما هو بلصٍّ

إنى محتاج لجريمة ارتكبها كى أضعه فى السجن.

ولكن المسيح يعرف أنه لا أمل، ويعرف أيضًا أن من الأفضل له الاستسلام، فلا بيلاطس ولا غيره بقادرين أن يفعلوا شيئًا.. فكل شىء ثابت لا يمكن تغييره. والإيمان بثبات الأشياء كلها، ويعبث محاولة تغييرها عن طريق الكفاح السياسى أو الاجتماعى أو حتى الفردى، هو أحد الركائز التى تستند إليها فلسفة الهيبى ومجذوبو يسوع، وهذا موقف ينتج عنه السلبية المطلقة، والدوران حول بعض المقولات الثابتة. ويبدو أن مسيح هذه المسرحية حتمى متطرف فى رؤيته، فحينما احتج يهوذا على إسراف المجدلية، يعنفه يسوع لضيق أفقه، ولكنه يسوق له المنطق التقليدى، أنه ليس لدينا الإمكانات الكاملة لإطعام كل الفقراء، وأنه سيكون هناك فقراء دائمًا، وعلى عادة الهيبى، فإن هذا الإحساس القدرى يؤدى به إلى دعوة يهوذا والآخرين إلى الاستمتاع بحياتهم الآن وهنا، وبالحب الذى يغدقه عليهم. والمسيح نفسه يقبل دعوة المجدلية أن « يدع العالم يدور بدونه الليلة »؛ لأنه إذا كان العقل الإنسانى عديم الجدوى فكل الأمور متساوية. ولكن إلى جانب هذا المسيح يوجد مسيح السيف، الذى يدخل المعبد ليطرد التجار والمرابين:

معبدى لا بد أن يكون بيتًا للعبادة

ولكنكم حولتموه إلى وكر للصوص والكهنة.

وهو يكره التجار والنفعيين والوصوليين والكهنة، الذين حوَّلوا الحياة كلها إلى سوق كبير. وهناك أيضًا المسيح المنشد، الذى يؤمن بالمعرفة الحدسية، والذى يؤمن بأنه حتى لو سكتت كل الألسنة فالصخور والأحجار ذاتها ستبدأ فى الشدو.

وهو إلى جانب كل هذا إنسانى عميق الإنسانية، تمزقه معرفته بخيانة أتباعه له:

تصبح النهاية أكثر قسوة

حينما يسببها الأصدقاء

ألا تعلمون أن هذا الخمر قد يكون دَمِى؟
ألا تعلمون أن هذا الخبز قد يكون جسدى؟
النهاية!
هذا هو دمى الذى ترشفون
هذا هو جسدى الذى تأكلون
آهٍ لو تذكروننى حينما تشربون وتأكلون
انظروا إلى وجوهكم الجوفاء إن اسمى سوف لا يكون شيئًا لكم
بعد عشرة دقائق من موتى
أحدكم ينكرنى
والآخر يخوننى.

وتمزُّق المسيح هو علامة إحساسه بنفسه كإرادة مستقلة واعية؛ ولذلك فهو يسائل ربه عن معنى نهايته وصلبه، وهل كان من الحتمى أن ينتهى هذه النهاية، وما المبرر لهذه التضحية؟ وحينما يذعن أخيرًا لإرادة خالقه، فإن إذعانه تلفحه لفحة احتجاج قوية، وإن كانت مستترة:

حسنًا سأموت
ولكن انظر إلى لحظة موتى
انظر كيف أموت فلتثبتنى بالمسامير،
سأشرب كأس سُمّك على الصليب ولتكسر عودى
ولتنزف دمى ولتضربنى ولتقتلنى ولتأخذ روحى الآن قبل أن أغيِّر رأيى.

وهكذا يمزق المسيح قناع الهيبى، الغارق فى اللحظة، والباحث عن الراحة الأبيقورية، ولكن هذا الجانب المتمرد عبارة عن لمسات لا تغيِّر من البناء الأساسى للشخصية، فالمسيح يظل هيبى أولاً وأخيرًا منحصرًا فى تجربته الذاتية، وفى تأملاته، وفى عالمه المستقل عن الناس والمجتمع، وهذا يضع حادثة الصلب فى إطار جديد، إذ يصبح نتيجة حتمية لوقوف البطل وحيدًا فى مواجهة أعدائه وأتباعه، بل إنه يمكن رؤية حادثة الصلب فى هذه المسرحية على أنها

نوعٌ من الانتحار[خاصةً وأنه لا يتبعه بعث]. والانتحار يعد شكلاً رومانتيًّا من أشكال تحقيق الذات، بل هو أعلى هذه الأشكال؛ لأنه الفعل الذى لا تمليه سوى الإرادة الذاتية المطلقة، وهو النقطة التى لا أوبة منها ولا رجوع، إنه السرمدية بعينها، بل إنه «الفردوس والجحيم» فى الوقت ذاته. ولعل هذا ما كان يعنيه يسوع حينما يخبر سيمون أنه لا أحد، لا سيمون، ولا الآلاف المؤلفة التى تهتف باسمه، ولا الرومان، ولا اليهود، ولا يهوذا، ولا الحواريون، ولا الكهنة، ولا الكتبة، ولا أورشليم نفسها.. لا أحد يفهم ما القوة وما المجد:

كى تهزم الموت يجب عليك أن تموت وحسب

يجب عليك أن تموت وحسب.

إن الموت الذى يشير إليه يسوع فى هذه المسرحية، ليس هو الموت الرمزى اللازم لدخول الحياة المسيحية الكاملة، ولا هو الموت الذى يسبق الحياة الآخرة، إنما هو الفناء الكامل الذى لا بعث بعده، إنه موت ينهى كل الآلام والآمال.

وقد حاول المخرج أن يضفى ضربًا من الوحدة على عناصر المسرحية المتضاربة، سواء كان العنصر الدنيوى الحديث، أو العنصر المسيحى التقليدى، أو العنصر المسيحى الهيبى، فحوَّل المسرحية إلى مجموعة من الصور الرائعة الجمال، التى ليس لها -رغم هذا- محتوى واضح، والتى تحاول التأثير فى المشاهدين بشكل مباشر، وأن تترك فى نفوسهم أثرًا عميقًا محسوسًا، لا أثر للفكر أو النظرية فيه، أى أنه حاول تخطى المحتوى الفكرى عن طريق الصورة المحسوسة المتكاملة. (وتوم أوهرجان) مخرج المسرحية مغرم بما يسميه «الوعى الخرافى» [فى مقابل «الوعى العلمى الحديث»] فالإنسان صاحب الوعى الخرافى لا يفكر ولا ينظر، بل يستجيب لما يشاهده استجابة المؤمن للرموز الدينية المقدسة. وقد حاول تطبيق نظريته هذه فى إخراج هذه المسرحية، بأن أكد العناصر المرئية التى تغرق المشاهدين، وتجعلهم يعيشون داخل الطقوس المسرحية وليس خارجها، وفى أول منظر يفاجئ المشاهد بتغلب العنصر المرئى على النص نفسه، فالستار عبارة عن جدار مائل، ينزل إلى الداخل، ليصبح هو ذاته خشبة المسرح. ونكتشف أن الجدار عليه خمسة رجال أحدهم يهوذا، والآخرون هم رمز وجدانه المعذَّب، وتبدأ المطاردة والجدار ما يزال فى وضعه الرأسى، وحينما يظهر بيلاطس فإنه يدخل من باب على هيئة رأس قيصر، ضخمة ذات خمس جباه وعشر عيون، كل جبهة وعينين فوق الأخرى، لتعطى إحساسًا

بعظمة وضخامة روما. والمسيح فى أحد المناظر يخرج من شىء يشبه الكرة، بعد أن يمزقه، مما يوحى أنه مثل الفراشة التى تخرج من الشرنقة، ثم يرتفع إلى علو شاهق، بواسطة مصعد صغير غير مرئى، لأنه مُغطى برداء المسيح الذهبى، الذى يصل طول ذيله حوالى مائتى متر على الأقل. وقد بلغت تكاليف هذا الرداء وحده حوالى ٢٠ ألف دولار (فى الستينيات). وبعض المناظر تستغرق المتفرج تمامًا وتجعله يشترك بكل عواطفه فيما يدور أمامه، ولكن بعض المناظر الأخرى تذكر الإنسان بالتليفزيون الأمريكى، وبأفلام هوليود الفخمة.

ولكن المخرج - مع ذلك - لم ينجح تمامًا فى حل المشكلة الأساسية التى واجهته، أعنى ترجمة قصة المسيح إلى صيغة أمريكية معاصرة، مع الاحتفاظ بصبغتها المسيحية. فالمسيح التقليدى كان فى المسرحية، ولكنه لم يمتزج بالمسيح الأمريكى المعاصر؛ ولذلك يظل المدلول الرمزى والأسطورى العام سطحيًّا، ولا يبقى فى ذاكرة القارئ، أو المستمع، أو المشاهد، سوى لمسات رائعة وصور شعرية جميلة ومناظر مدهشة، ولكنه لا يعايش بتاتًا رؤية جديدة متكاملة.

❁ ❁ ❁

الفتيانُ الغرباءُ الروح

دراسة فى استجابة الوجدان الأدبى العربى
لعملية التحديث كما تتضح فى ثلاث قصص قصيرة

« حين جىء لكتشنر بمحمود ود أحمد، وهو يرسف فى الأغلال بعد أن هزمه فى موقعة أتبرا، قال له: « لماذا جئت بلدى تخرب وتنهب؟ ». الدخيل هو الذى قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئًا.. إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة، تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشئوا المدارس ليعلمونا كيف نقول: « نعم بلغتهم ». (من موسم الهجرة للشمال)

فى هذا البحث القصير (الذى كان فى الأصل محاضرة ألقيت باللغة الإنجليزية فى جامعة يوتاه فى الولايات المتحدة)، سأحاول أن أقدم دراسة تحليلية لبنية ثلاث قصص قصيرة عربية[1]، تعالج قضية التحديث بهدف الوصول إلى معرفة الموقف الذى تبنته القصص الثلاث من هذه القضية.

---

(١) عبد السلام العجيلى: الرؤيا. توما الخورى: نحن رجالك. والطيب صالح: دومة ود حامد. وقد استخدمت الترجمة الإنجليزية للقصتين الأولى والثانية – نظرًا لعدم تمكنى من الحصول على النص العربى حين كنت أقوم بإعداد الدراسة للنشر بالعربية – مما يجعل الدراسة ولا شك ناقصة، إلا أن الدراسة من جهة أخرى ذات طابع اجتماعى، تهتم بالأنماط المتكررة وبمواقف الشخصيات، وهذا أمر لا تحجبه الترجمة، وإن كانت الأخيرة – مهما بلغت دقتها – لا تنقل تموجات الأسلوب وتعرجاته، التى تعكس مواقف الشخصيات، بل قد تعدل منها.

من الأمور التى لا يمكننا أن نجادل فيها، أو على الأقل لن ينصبَّ جدلنا بشأنها على الجوهر، وإنما على التفاصيل وحسب، هى أن وطننا العربى ينتقل من مرحلة اجتماعية يمكن أن نطلق عليها «المجتمع التقليدى»، أو ما قبل الحديث (إقطاعى زراعى قَبَلى... إلخ)، إلى مرحلة جديدة يمكن أن نطلق عليها «المجتمع الحديث»، وهذه العملية هى التى يطلق عليها «التحديث». ولن نخوض فى التعريفات المختلفة للتحديث، وهى تعريفات تملأ الكتب والمقالات والدوريات والمكتبات، وإنما سنتبنى تعريفًا إجرائيًّا يناسب أهداف هذا البحث. فالتحديث - من وجهة نظر هذا البحث - هو تبنى المجتمع للعلم والتكنولوچيا والعقل، المنفصلين عن القيمة، وإعادة صياغة ذاته بما يتناسب ونموذجَ التحديث. ومن الممكن أن يقرر المرء أن هذه العملية لا بد من أن تكون لها انعكاسات ما فى الأعمال الأدبية التى يكتبها أدباء عرب، يعيشون فى المرحلة التى بدأ المجتمع العربى فيها الدخول إلى العصر الحديث.

ويعد قراءة عدد لا بأس به من الأعمال الأدبية من كل الأنواع الأدبية من أنحاء مختلفة من الوطن العربى، لم يكن هناك مفر من الإقرار بأن موقف الأديب العربى من عملية التحديث يتسم -فى معظم الأحيان- بالإبهام، وأنه لا يرحب بهذه العملية ترحيبًا خالصًا، وإن كان لا يرفضها بقَضِّها وقضيضها! وقبل أن نحاول أن نعرض لهذه الظاهرة بالتفسير، أى قبل أن ننتقل من البنية الأدبية إلى التعميمات ذات الطابع الاجتماعى، قد يكون من المفيد أن نعرض هذه النصوص بالتحليل.

من أطرف القصص القصيرة التى تعالج موضوع التحديث، قصة الكاتب السورى عبد السلام العجيلى «الرؤيا». تبدأ القصة بإحدى الشخصيات، تحكى حُلمًا وتطلب تفسيرًا له، إذ أن محمد ويس رأى فيما يرى النائم أنه يقرأ سورة النصر، ثم استيقظ بعد أن انتهى من قراءتها، ويقول الراوى (وهو الشخصية «الحديثة» الوحيدة فى القصة)، إن الحلم لم يكن فيه أى شىء غريب أو شاذ؛ لأن محمدًا كان لا يكف عن الصلاة أو عن تلاوة القرآن. تبدأ القصة إذن فى عالم تقليدى تتلو فيه الشخصيات القرآن، وتؤمن بضروب المعرفة، التى يتوصل إليها المرء من خلال الأحلام وقراءة الطالع، ونسمع فى التو تعليق الراوى «الحديث»، الذى يعرف أن الحلم إن هو إلا تعبير عن واقع مادى ما، ويذهب محمد ويس إلى الشيخ محمد سعيد، عجوز القرية وإمامها، يطلب منه تفسيرًا لحلمه، فيخبره الأخير أنه سيلاقى ربه بعد أربعين يومًا (وهذا الرقم تحيط به هالات صوفية فى الوجدان الشعبى). ويقول الراوى: إن القرية تؤمن هى

الأخرى بالأحلام، فتحول التفسير إلى ما يشبه النبوءة فى الأساطير الإغريقية (أمر لا بد من أن يتحقق). ثم يأخذ أهل القرية -الواحد تلو الآخر- فى زيارة محمد ويس لتعزيته ولقضاء بضع ساعات أخيرة معه، وتبدأ هذه الحقيقة -التى تستند إلى حلم- فى التحكم بحياة محمد، إذ استبد به الحزن، بل ووجد نفسه مضطرًا لملازمة منزله ليلاً، ليتلقى زيارة مُعَزِّيه، ثم اضطر بعد ذلك لملازمته ليلاً ونهارًا. وبدأ أهله يعدون له كل الأطعمة التى يشتهيها (ولكنه لم يتمكن من تذوقها لفقدان الشهية). وتحول محمد إلى ما يشبه الأسطورة، إذ بدأ أهل قريته -وأهل القرى المجاورة- يتحدثون عن البريق الروحى الذى يشع منه، وعن الجُمَل الصوفية الغريبة التى تخرج من بين شفتيه، لقد تسبب حلم عادى بسيط فى تحويل حياته إلى أسطورة، وبدلاً من النشاط والحركة غرق صاحبنا فى طقوس الموت.

« إلى أن ظهرتُ على مسرح الأحداث ». بهذه العبارة يقدم الراوى نفسه بشكل مسرحى مباشر، وبأسلوب ينم عن الاعتداد والثقة بالنفس. ولكننا كنا فى الواقع قد عرفنا الراوى وتكهنَّا بموقفه من خلال تعليقه على الأحداث، ومن خلال عرضه للتفاصيل، فهو عرض مشوب بالسخرية الخفيفة، يدل على أن الراوى لم يكن جزءًا مما يحدث، وأنه لا يؤمن بالأحلام ولا بالمعرفة التى تستند إليها. ثم نعرف من الراوى أنه مدرس القرية، كما نعرف منه أنه يقضى العطلة الصيفية فى دمشق، وأنه عاد فى اليوم التاسع والثلاثين، (أى قبل يوم واحد من موعد وفاة محمد ويس). إن الراوى جزء من عالم القرية، ولكنه منفصل عنه، فحياته مقسَّمة بين القرية والمدينة، بين المجتمع التقليدى والمجتمع العصرى. ولعل الصورة التى تنطبع فى ذهنه لمجتمع القرية تدل على مدى انفصاله عنها، فقد ذهب لزيارة محمد، وأول ما يطالعه فى ساحة الدار، الرجال فى جانب والنساء فى جانب آخر، وبينهم تقف الخراف والماعز التى أحضرها أصدقاء محمد (الرجال والنساء والمواشى يكونون منظرًا واحدًا فى مخيلته). ويود الراوى أن يؤكد لنا أنه ليس جزءًا مما يرى، فيقول إنه دخل الغرفة التى كان ينتظر فيها محمد ويس ملاك الموت فوجده -ويضيف قائلاً بتهكم واضح-: « محمد ويس، وليس ملاك الموت ». إن الراوى يود أن يخبرنا أنه عقلانى وعلمانى وحديث مثلنا، ولذلك فهو حينما يرى الحالة التى وصل إليها محمد ويس، يجد أنه من الضرورى أن يفعل شيئًا.

ثم يخبرنا الراوى عن طبيعة علاقته مع الشيخ محمد سعيد، وهى لم تكن علاقة ود أو صداقة. فالشيخ من وجهة نظر الراوى كان خليطًا غريبًا من البساطة والغباء والمكر، وكان

الراوى يحاول أن يكشف غشه وخداعه، ومن جانبه كان الشيخ يهاجم المدرس، ويتهمه بأنه يعلِّم تلاميذه الهرطقة وعصيان الخالق، وكثيرًا ما كان يقول: «انظروا إلى سليل زين العابدين، حفيد زوج بنت النبى، الذى يزعم أن الأرض تدور حول نفسها!».

لم تكن العلاقة إذن وديَّة بين الشيخ والراوى، ولذا قرر الأخير أن يضرب ضربته، فذهب إلى محمد ويس وطلب منه أن يحمد الله، فقد جاءه جده زين العابدين فى المنام، وأخبره أن الأمر كله إنما كان بمنزلة اختبار له، وأنه أرسل له ثمرة من ثمار الجنة (لم تكن سوى ثمرة تين شوكى أحضرها الراوى معه من دمشق، وهى نوع من الفواكه لا يعرفه أهل القرية!). وطلب الراوى من محمد ويس أن يصلى معه ركعتين، وأن يقوم بتلاوة سورة النصر، حسب أوامر سيدنا زين العابدين، وأخبره أنه لو فعل ذلك فإن الله سيطيل عمره. إن الراوى فى حربه مع الشيخ آثر أن يتبنى الرؤية التقليدية، وأن يهزم الشيخ بسلاحه. فهو يزعم أن المعرفة التى يستند عليها -هو الآخر- من خلال أحلامه، وليس من خلال الملاحظة الموضوعية. وإذا كان الشيخ قد ألغى إرادة محمد ويس، فقد فعل الراوى ذلك أيضًا، إذ أنه لم يعطه فرصة ليفكر، بل دفع بالثمرة إلى فمه ونهض ليصلى معه، وحينما ذكَّره محمد أنهما لم يتوضآ بعد، قال له: فلنكتف بالتيمم حفاظًا على الوقت. وهذه لحظة كوميدية يرتطم فيها الشكل التقليدى بالمضمون الحديث!

ولكن نهاية القصة هى المفاجأة الحقيقية، فقد كان الراوى يتصور أنه قد حقق انتصارًا أكيدًا على الشيخ، فلم تصعد روح محمد ويس إلى بارئها، ولم تُذبح الخراف والكباش التى كانت فى ساحة داره (ولنلاحظ مرةً أخرى إدراكه لمحمد ويس وللماشية فى ذات الوقت وكأنهما على قدم المساواة)، بل اقتيدت كل هذه الماشية هدية من أصدقاء محمد ويس إلى ولى الله الأستاذ ناجى المدرس، سليل زين العابدين!

كان هذا هو ظن الراوى، ولكنه سرعان ما يتحقق من أن انتصاره لم يكن كاملاً، بل إنه ليتساءل هل كان انتصارًا حقًا؟ إذ أن عدد المصلين خلف الشيخ قد زاد، فقد انضم إليهم مصلٍّ جديد هو الراوى نفسه، فمنذ لحظة الانتصار هذه، كان عليه أن يؤدى كل الفروض، بل وكان عليه أن يتوضأ بالفعل، لا أن يتيمم وحسب، فقد كان ذلك هو الثمن الذى دفعه للحفاظ على شرف سلفه زين العابدين بعد أن جاءه فى المنام. إن القصة تحتوى على مواجهة كوميدية بين المجتمع التقليدى والمجتمع المعاصر، ولكننا لا ندرى - والراوى نفسه لا يدرى - النتيجة النهائية

لهذه المواجهة، فهى مبهمة إلى حدٍّ كبير. نعم، لقد أفلت محمد ويس من براثن الموت، ولكن ها هو ذا «المخلِّص العصرى» ناجى المدرس يصلى فى خشوع مع الجماعة التقليدية.

ونجد فى قصة توما الخورى، الكاتب اللبنانى: «نحن رجالك». موقفًا مشابهًا، وإن كانت المعالجة مغايرة. تبدأ القصة فى جو عصرى للغاية، موسم الانتخابات، حيث يشارك المواطنون فى عملية «صُنع القرار». ولكن بعد أول جملة يستخدم الكاتب صورتين تمهدان لموقفه المبهم. فهو يقارن نشاط القرى غير العادى أثناء الانتخابات بالبيض الذى تم ضربه جيدًا، كما يشبِّه حارات تلك القرى بخلايا النحل، أى أن الحركة الوجدانية هنا من الإنسان إلى الطبيعة (ومن العصر الحديث إلى المجتمع التقليدى)، فالعناصر المستمدة من العصر الحديث تذوب فى البناء الطبيعى الأكثر ثباتًا وشمولاً. وبعد هاتين الصورتين يعود الكاتب مرةً أخرى للحديث عن أهمية الانتخابات، وأهمية كل صوت يُدلَى فيها، ولهذا السبب يحضر الناخبون، مستخدمين كل وسائل المواصلات الممكنة: الحمير والثيران والجمال واللوريات والأتوبيسات (الحافلات)، وأية عربة من أى نوع.

تتداخل إذن الأشياء، ويذهب الناخبون إلى صندوق الاقتراع على ظهور الجمال، والسبب واضح، فعملية التحديث لم تتم بعد. ثمة طرق قد تم رصفها، وأخرى لم تُرصف بعد، وهناك قرى لا يمكن بلوغها إلا عن طريق الهبوط («كالوحى تمامًا» كما يقول الراوى)، إما بمظلة القفز أو بالهليكوبتر، وإلا فعلى المرء أن يترك وطنه كليًّا وكأنه مهرِّب حشيش، ليصل إليها عن طريق دولة أخرى مجاورة.

فى وسط هذه الأشكال التى لم تكتمل بعد يظهر أتوبيس أبو فحل المسمَّى «بالمحروسة»، وهو خير رمز لهذا العالم، فهو أتوبيس -أى آلة- جزء من العالم التكنولوچى المعاصر، ولكنه يفقد هُويته بالتدريج، إلى أن يصبح جزءًا من العالم التقليدى والطبيعى (وهذا هو الاتجاه العام فى القصة كما بيَّنَّا من قبل: من الإنسان إلى الطبيعة، ومن الحديث إلى التقليدى). فالأتوبيس ذاته يجرى أحيانًا كالحيوانات، وأحيانًا أخرى يطير كالطيور، وحينما يسقط فى نهاية الأمر فهو يطير فى الهواء كالغزال، وحينما يستقر على أرض الوادى، فإن عجلاته تبدو وكأنها سيقان حيوان يرفس الفضاء. وحتى اسم «المحروسة»، اسم يليق بمركب شراعى جميل، أو دراجة على الأكثر. واسم السائق، أبو فحل، يشير إلى قيم تقليدية مثل الفحولة والذكورة، وهى صفات ليست لها علاقة كبيرة بعملية قيادة السيارة، التى تتطلب عددًا من الصفات النثرية العادية؛

مثل الانتباه والحذر واتباع القواعد ومراعاة القوانين. وقد كُتب على الأتوبيس العبارة التقليدية: «الحسود لا يسود». وفى مساره لا يتبع الأتوبيس مسارًا محددًا، كما هى الحال مع الأتوبيسات العصرية، إنما يتبع طريقًا فريدًا للغاية، فهو قد يتوقف مرة ليشترى أحد الركاب سلعة ما، أو ليقضى طفل حاجته، ومرةً أخرى ليشرب الركاب من عين يشتهر ماؤها بقدرته على شفاء المرارة. ويترك الأتوبيس مساره أحيانًا لتوصيل سيدة لمسافة قصيرة للغاية (عدة كيلومترات).. وهكذا. ولكن الأتوبيس واسع ورحب -كما يقول الراوى- سَعةَ ورحابةَ قلب السائق. وهكذا تختفى وسائل القياس الرياضية، وتحل محلها وسائل قياس معنوية عاطفية.

ويزداد فقدان الأتوبيس لهُويته العصرية حينما ننظر إلى الركاب، فقد تحولوا بالتدريج من مجرد كونهم ركابًا (أفرادًا متفرقين)، ليصبحوا جماعةً تقليدية، تربط أعضاءها أواصرُ المودة والتراث المشترك، ينخرطون فى غناء المواويل بشتى أنواعها، وينغمسون فى رقص الدبكة، ثم يتناولون -ومعهم السائق- العَرَق، ثم يشتركون فى مأدبة يقتسمون فيها طعامهم. وهكذا، بعد أن اختفت الحدود الخارجية للأتوبيس، اختفت أيضًا أية حدود داخلية، فالملكية الخاصة للطعام يحل محلها الاقتسام، وذوات الركاب المنفصلة المستقلة ذابت، ثم تداخلت عن طريق الغناء والرقص الجماعى. وماذا عن الانتخابات نفسها؟ حينما يمر الأتوبيس على بلدة المرشح يهتف الجميع: «كلنا رجالك، زعرور بيه». وهو غناء لا يختلف كثيرًا عن المواويل، ينتج عنه فقدان للذات المنفصلة وامتزاج بالجماعة. وحينما يظهر «زعرور بيه» تطلق النيران من البنادق، التى تعود إلى عهد نابليون بونابرت أو قبله بقليل، ويهتف الركاب هُتافًا يكفى لإسقاط أسوار أريحا (وهى إشارة إلى العهد القديم)، ثم يختلط الهتاف بأصوات الحيوانات والطيور.. أو على الأقل يفزعها.

ومن الواضح أن الراوى لا يعترض كثيرًا على هذه الروح الجماعية وهذا الاعتزاز بالتراث، ولكن المشكلة فى تصوره أن كل هذا يتم فى الأتوبيس، الموقف المناسب فى المكان غير المناسب! وقد أطلق الراوى التحذيرات من البداية. فمن بين الركاب نقابل أم سليمان، أرملة أحد السائقين، والذى نجا بأعجوبة حينما سقط الأتوبيس الذى كان يقوده فى الوادى (ولكنه مات من فرط الحزن فيما بعد). ويخبرنا الراوى كذلك أن الطريق ملتوٍ معلَّق فى الهواء! بل إن كثيرًا من الركاب خامرهم الإحساس بشىء من الخوف، ولكنهم تغلبوا على مخاوفهم. وحينما تبدأ طقوس شرب العَرَق (التى تصبح بمعنى من المعانى طقوس الهلاك) يحتج على ذلك أحد

الركاب، ولكن مساعد السائق يقول: إن أبا فحل لا يفقد وعيه، حتى لو شرب برميلاً كاملاً. وحينما يلاحظ بعض الركاب أن السائق نسى دوره العصرى كليًّا كسائق، وانغمس فى بعض النشاطات الإنسانية التقليدية، مثل ملاعبة الحسناء التى تجلس إلى جواره، ومحاولة اختطاف قُبْلة منها، فإنهم لا يحتجون، بل يقلده أحدهم (ويحاول اختطاف قُبْلة من جارته)، ويصيح الآخر متمنيًّا للسائق حظًّا سعيدًا! أى أنهم هم أيضًا يتخلون عن صفتهم كركاب (شىء محايد، غير شخصى، مجرد جماعة تعاقدية)، ويتحولون إلى شىء آخر (أعضاء فى جماعة تراحمية يحبون ويكرهون). ومن أكثر التعليقات سخرية على أحداث القصة، الموال الذى يذيعه الراديو:

لولا عيونك ما جينا

وصلتينا لنصف البير

وقطعتى الحبل فينا.

وهو موال شعبى تقليدى جميل، ولكنه يصف الكارثة التى على وَشْك الوقوع، ولم يكتف الراوى بتنبيه القارئ إلى أسباب الكارثة قبل وقوعها، بل غرس شخصية واحدة عصرية داخل الرواية تشبه من بعض الوجوه «ناجى المدرس»، فهو غريب مثله، يحذر وينذر، ولكنه يصبح محط السخرية بسب موقفه، ثم يسقط الأتوبيس فى الوادى والراديو لا يزال يذيع الموال الذى يشكو فيه المغنى من لوعة الهوى، ثم يتوقف فجأة، لا ينجو من السقطة سوى الغريب العصرى الذى يخرج من الأتوبيس، ثم يصفق بكلتا يديه هاتفًا: «كلنا رجالك، زعرور بيه»، ويقضى بقية أيامه فى مستشفى المجاذيب!

والنهاية كما نرى مبهمة أيضًا، بل إن الراوى (أو الكاتب) يتعمد إغراقها فى الإبهام، فالكارثة توصف بطريقة جميلة، إذ يسقط الأتوبيس كالغزال، وتعليق الراوى ليس لاذعًا، بل هو تعليق هادئ فيه شىء من السخرية، وشىء من الرثاء والحب، تختلط فيه النبرة العلمية المحايدة بالنبرة العاطفية. كما أنه يجب أن نتذكر أن الركاب قد «حسدوا» الأتوبيس فى بداية القصة، ولعل سقوط الأتوبيس هو نتيجة للحسد! وبذا تكون النهاية مبهمة كنهاية القصة الأخرى، حيث يقف الغريب «المنتصر» فى الصف، يركع مع الراكعين ثم يسجد!

ويلاحظ الموقف نفسه والإبهام نفسه فى قصة الطيب صالح، الكاتب السودانى، «دومة ود

حامد». ولكن إذا كان الراوى فى قصة عبد السلام العجيلى هو «الغريب العصرى»، وإذا كان الراوى فى قصة توما الخورى يحاول أن يبقى موضوعيته قدر إمكانه (بينما يؤدى دور الغريب العصرى إحدى الشخصيات الثانوية)، فإن الراوى فى قصة الطيب صالح ينتمى إلى المجتمع التقليدى، أما الغريب العصرى فهو شاب صغير السن، لا يفعل شيئًا سوى أن يستمع، ويأدب جم لحديث الراوى، الذى هو أقرب إلى «المنولوج» منه إلى «الديالوج». يبدأ الراوى برسم صورة قاتمة لمجتمع القرية التقليدى، الذى تغطيه أسراب النمتة شتاءً، ويهجم عليه ذباب البقر صيفًا. أما إذا كان الوقت لا صيفًا ولا شتاءً؛ «فلا تجد شيئًا». ومرة أخرى نلاحظ الحركة من الإنسان إلى الطبيعة، إذ يقول الراوى: «نحن ننام حين يسكن الطير، ويمتنع الذباب عن مشاكسة البقر، وتستقر أوراق الشجر على حالٍ واحدة، ويضم الدجاج أجنحته على صغاره، وترقد الماعز على جنوبها، تجترُّ ما جمعته فى يومها من علف. نحن وحيواناتنا سواءٌ بسواء: نصحو حين تصحو، وننام حين تنام، وأنفاسنا جميعًا تتصاعد بتدبير واحد». أما فى المدينة فالأمر جِدُّ مختلف، إذ يمكن للمرء أن يسمع الإذاعة، ويذهب إلى السينما، وأن يتمتع بنور الكهرباء. وفى تنغيم لفظى ينم عن الانتماء الكامل للعالم التقليدى، يقول الراوى للشاب اليافع، إنه ولا شك سيرحل عن هذه القرية التى يعيش فيها الناس «على السَّتْر»، قوم «أصبحت جلودهم ثخينة من فَرْط المشقة، ولكنهم اعتادوا هذه الحياة، بل إنهم فى الواقع يحبونها».

نعم سيرحل الشاب، ولكن الراوى يود أن يريه شيئًا واحدًا جوهريًّا: «شىء واحد نُصِرُّ أن يراه زوارنا». إنها بمثابة المتحف، وإذا كان المتحف هو المكان الذى يُحفظ فيه «تاريخ القُطْر والأمجاد السالفة»، فإن هذا الشىء ولا شك له دلالة مماثلة، إنها دومة ود حامد، شجرة «تقف شامخة برأسها إلى السماء وكأنها صنم قديم، أو مُهْر جامح، ضاربةً بعروقها فى الأرض، ترسل بظلها على النهر تارةً وعلى الأرض المزروعة تارةً أخرى، وكأنها «عُقَابٌ خُرافى باسط جناحيه على البلد بكل ما فيها». وهذه الدومة لم يزرعها أحد، بل نمت وحدها، ولذا فإن كل جيل يجىء يجدها وكأنما وُلدت ونمت معه. ولِمَ لا؟ والدومة مستقرة فى عقل أهل القرية، تظهر لهم فى أحلامهم، ويقومون بزيارتها كل يوم أربعاء ليذبحوا نذورهم، وهى تستجيب دعاءهم وتنجز لهم المعجزات (كأن تشفى المرضى الذين استعصى عليهم الداء، أو الذين لا يمكنهم أن يصلوا إلى الطبيب فى المدينة). وتاريخ الدومة هو أيضًا تاريخ عجائبى، يقصه الراوى على هذا الشاب اليافع.

الدومة إذن رمز لجماعة تراحمية تقليدية، متماسكة الأطراف، مؤمنة بالأسطورة. ولكن العصر الحديث لا يترك القرية وشأنها، إذ تقرر الحكومة «الاستعمارية» إقامة «مكنة الماء» فى موضع الدومة، ولكن أهل القرية «هبوا عن آخرهم هَبَّةَ رجل واحد، وأعانهم الذباب أيضًا، (ذباب البقر)، فطردوا مندوب الحكومة، ولم تأت مكنة ماء ولم يأت مشروع، «ولكن بقيت لنا دومتنا». ثم جاء «الحكم الوطنى» وقرر أن ينشئ محطة تقف عندها الباخرة، لتوفر على السكان مشقة السفر نصف يوم كاملاً للوصول إلى المحطة فى البلدة المجاورة. ولكن حينما يحضر مندوب الحكومة بالنبأ السعيد لا يقابل بالترحاب، وإنما بوجوه مترقبة، لأن الباخرة تمر عليهم يوم الأربعاء، وقد أخبرهم الموظف أن الموعد الذى سيحدد لوقوف الباخرة فى محطتهم سيكون فى الرابعة بعد الظهر، وهو الوقت الذى تزور فيه القرية ضريح ود حامد عند الدومة: «ونأخذ نساءنا وأطفالنا، ونذبح نذورنا، نفعل ذلك كل أسبوع». وحين يطلب منهم الموظف تغيير يوم الزيارة، تقع الواقعة! ولا تقف الباخرة عند القرية، ويبقى أهلها يذبحون نذورهم كل يوم أربعاء، «كما فعل آباؤنا وآباء آبائنا من قبلنا». وليكن الأمس مثل الغد، وبدلاً من التطور ندور فى حَلقات!

ويبدو أن الحكومة الوطنية «الديمقراطية» حلت محلها حكومة وطنية مستبدة وقوية، قررت إنشاء المحطة وإزالة الدومة بالقوة، فقاوم أهل القرية فزُجَّ بعشرين رجلاً منهم فى السجن، ثم أُفرج عنهم فجأة، ووجدوا أنفسهم أبطالاً شعبيين، إذ أن الحكومة الوطنية العسكرية قد حلت محلها حكومة وطنية جديدة ديمقراطية، تحترم حقوق الإنسان، ووجد أبطال القرية أنفسَهم وسط الخطب النارية الرنانة المعتادة. وحضر بعض الرؤساء والنواب، وأقاموا نُصبًا تذكاريًّا تحت الشجرة، واستنكروا طغيان الحكومة السابقة، التى تتدخل فى معتقدات الناس، فى أقدس الأشياء المقدسة عندهم. ومن الخطب نعلم أن دومة ود حامد كانت السبب فى سقوط الحكومة المستبدة، وبذا أصبحت «دومة ود حامد رمزًا ليقظة الشعب». والوصف هنا مفعم بالسخرية، فهذا العالم الجديد الذى ينقض على القرية ودومتها وأهلها لا يكترث بها كثيرًا، ولا يحترم علاقاتها الإنسانية الوثيقة؛ ولذا فبعد الخطب والنُّصُب «عادت حياتنا إلى سيرتها الأولى، لا مكنة ماء، ولا مشروع زراعة، ولا محطة باخرة. ويقيت لنا دومتنا تلقى ظلَّها على الشاطئ القِبْلى عصرًا، ويمتد ظلها وقت الضحى فوق الحقول والبيوت حتى يصل إلى المقبرة، والنهر يجرى تحتها كأنه أفعى مقدسة من أفاعى الأساطير!». وهذه هى نفس الكلمات

التى استخدمها الراوى فى وصف الدومة فى بداية القصة، لم يزد على الدومة سوى « نُصب رخامى وسور حديدى وقبة ذات أهلَّة مذهَبة »، نتيجة لمحاولات الحكومة الوطنية الجديدة أن تكسب تأييدًا شعبيًّا. فبين الحكومة الاستعمارية، والوطنية الديمقراطية، والوطنية المستبدة، والوطنية الديمقراطية الجديدة، لم تكن القرية وأهلها ودومتها سوى شىء أو موضوع، وليس كيانًا إنسانيًّا حيًّا له قوانينه الخاصة، يجب التعامل معه باحترام.

وفى نهاية القصة يتفوه الغريب العصرى ببضع كلمات، سائلاً عن الطلمبة والمشروع والمحطة، ومتى سيمكن إنشاؤها، « حين ينام الناس فلا يرون الدومة فى أحلامهم، ومتى يكون ذلك؟ ». وهنا يخبرنا الراوى عن تفاصيل من حياته، تدل على أن الصراع بين الجديد والقديم ليس خارجيًّا، وإنما يدور داخل القرية ذاتها، إذ نعرف من الراوى أن ابنه قد هرب إلى المدينة ودخل المدرسة رغم أنفه، ومع هذا « أدعو أن يبقى حيث هو فلا يعود ». ثم يعبِّر عن رغبته فى أن يتكاثر أمثاله « الفتيانُ الغرباءُ الروح » فى القرية.. « فلعلنا حينئذٍ نقيم مكنة الماء والمشروع الزراعى.. ولعل الباخرة حينئذٍ تقف عندنا.. تحت دومة ود حامد ».

ولكن ماذا عن الدومة، هذا الصنم، هذا العُقَاب، رية المكان، هل ستجتث من مكانها؟ يجيب الراوي: « لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة، ليس ثمة داعٍ لإزالة الضريح، الأمر الذى فات هؤلاء الناس جميعًا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء.. يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة ».

وهكذا تنتهى القصة بانفصال الحديث عن القديم، ولكن مع هذا يتحدث الراوى التقليدى مع الغريب العصرى، ويطرح - على مستوى النظرية والرؤية - إمكانية التصالح بين الماضى والمستقبل، حتى لا ننتهى إلى ماضٍ دون مستقبل (كما حدث للقرية)، أو مستقبل دون ماضٍ، (كما يحدث فى بلدان الغرب). ولعله ليس من قبيل المصادفة أن الراوى فى هذه القصة -على عكس القصتين الأخريين - ينتمى إلى العالم التقليدى، ولذا فنحن نرى الأحداث من خلال عينيه، أى أنه يصبح الذاتَ النشِطة، وليس موضوعَ التأمل والدراسة. ولأنه الذات النشطة فبوسعه - فى خياله على الأقل - أن يتخطى عالم الاثنينيات ويطرح تصورًا لعالم أكثر تركيبًا، وهو ينجح فى هذا لأنه يراقب الدنيا من حوله بذكاء شديد، لا ينكر شيئًا لمجرد أنه يختلف مع رؤيته، وإنما يصف لنا ما حدث وما يحدث بحيادية وحب. وهذا على عكس الراوى فى القصة الأولى الذى يشعر بالغربة عن عالم القرية، ولا يُكنُّ كثيرًا من الاحترام لها أو لأهلها. ولذا حينما

تبتلعه القرية والعالم التقليدى وآلهة المكان لا يفهم ما يحدث له، ولا يملك إلا أن يتهكم على نفسه، كما تهكم على القرويين من قبل. وتنتهى القصة بابتسامة حائرة.

وتنتهى قصة الطيب صالح أيضًا بالراوى ينظر إلى الغريب الجديد نظرة « لا أدرى كيف أصفها، ولكنها أثارت فى نفسى شعورًا بالحزن، الحزن على أمر مبهم لم أستطع تحديده »، ولكننا يمكننا التخمين. نعم، سيتزاوج القديم والحديث، وسينشأ العالم المركب، وستظلل الدومة كلاًّ من القرية والمكنة. ولكن الراوى يعلم جيدًا أن عالمه هو -بكل عظمته وضيق أفقه- سيمر ويذوى، ولن يبقى منه سوى الذكرى، وهذا لا شك يثير الإحساس بالاغتراب، وبذا ترفض القصة ويضراوة أن تستكين إلى أية حلول، حتى ولو كانت مركبة، ولذا فهى رغم النهاية السعيدة نسبيًّا قصة حزينة تنتهى بالرثاء.

❁ ❁ ❁

ما حاولت إنجازه فى هذه الدراسة، هو تتبع نموذج « الغريب العصرى » فى ثلاث قصص قصيرة عربية، وتكرار النمط هو أكبر دليل على أنه ليس وليد المصادفة، وإنما هو تجسيد لرؤية اجتماعية، تعبِّر عن نفسها من خلال أعمال هؤلاء الكُتَّاب، ويمكن أن نتتبع النمط نفسه فى أعمال وأشكال أدبية أخرى، ولكن لنكتف بهذه الأعمال الثلاثة، ولنحاول الآن أن نكتشف الأسباب التى أدت إلى تكرار هذا النمط، الذى يكشف عن موقف مبهم من التصنيع والتحديث:

١- من الأمور البديهية التى يؤمن بها معظم الدارسين الآن أن الواقع فى حالة حركة دائمة، وأن التغيُّر هو سمة الوجود الإنسانى. ولكن الحركة والتغيُّر درجات، ويمكننا القول: إن مجتمعات العالم الثالث تمر « بمرحلة انتقالية »، بل إننى أفضِّل دائمًا التحدث عن دول العالم الثالث على أنها « مشروع حضارى »، وأنها مجتمعات فى طور التكوين، لا هى تقليدية ولا حديثة، لا هى زراعية ولا صناعية، بل هى لا تزال فى طور التشكل. وهذه القصص الثلاث التى درسناها تعكس هذه الحقيقة بشكل مباشر، إذ تذوب حدود الأتوبيس ليصبح غزالاً، ويهرب ابن الراوى التقليدى إلى الخرطوم ليدرس، وتنتهى القصة الثالثة بالدومة تظلل المكنة، ويصلى ناجى المدرس وراء الشيخ بعد أن انتصر عليه.

٢- لعل مخاوفنا من العصر الحديث لا تنبع من معرفتنا بسيناريو التحديث وحسب، وإنما من إدراكنا عواقبه أيضًا. فنحن نقرأ الصحافة الغربية وندرس المجتمع الغربى، وغير

المتخصصين يسمعون عن المخدرات والجريمة، والمتخصصون يقرءون عن أزمة المعنى فى الغرب؛ ولذا حينما نتحرك إلى العصر الحديث فنحن لا نتحرك بتفاؤل شديد (كما فعل أهل الغرب) إذ أن معرفتنا المأساوية بما حدث هناك، وبالثمن الفادح الذى سيُدفع يقلِّل من حماسنا بعض الشىء، ولا يملك المرء إلا أن ينظر نظرة غريبة، تدل على الحزن، مثل نظرة الراوى التقليدى فى دومة ود حامد.

٣- ولعل ارتباط التحديث والتصنيع بالاستعمار الغربى يزيد من إبهام موقفنا، ومن تأكيد رفضنا الآلة، رغم احتياجنا إليها، بل وحبنا لها. إن أول مكنة معاصرة واجهتنا هى المدفع الذى حمله الجندى الغربى، ودك به جدران المجتمع التقليدى الشرقى، لا ليجلب النور والاستنارة، وإنما لينهب الوطن. وكما يقول بطل **موسم الهجرة إلى الشمال** (هذه الرواية التى تعالج بعض الموضوعات التى تعرضنا لها، ولكن بأسلوبٍ جِدِّ مغاير): إن الإنجليز مدوا السكة الحديد فى السودان لتحمل الجنود، ويمكننا أن نضيف: والبضائع فيما بعد. إن ارتباط الاستعمار بمنظومة التحديث والعلمنة هو ولا شك من أسباب الإبهام.

٤- لا يكتفى الأدب العظيم الخلاَّق بأن يعكس الواقع الاجتماعى وحسب، وإنما يتصدى له بالنقد، ويحاول أن يطرح رؤية كلية، تتضمن أبعادًا زمنية تتخطى الحاضر (فهى تجمع بين المستقبل والماضى). فالشعر الرومانتى الإنجليزى الذى كُتب أثناء الثورة الصناعية يتضمن نقدًا لاذعًا لهذه الثورة، على الرغم من أنه هو نفسه يجسِّد كثيرًا من القيم التى أتت بها الثورة الصناعية والعلمية، فهو أدب تجريبى ثائر، يتميز الشكل فيه بالمرونة والانفتاح. والأدب العربى الحديث لا يكتفى بتصوير واقع التحديث، وإنما ينظر إليه من خلال نظرة كلية، ترى الواقع ككيان مركب يحتوى الأشياء وأضدادها؛ ولذا فكثيرًا ما تقدم عملية التحديث على أنها ستأتى لنا بالتقدُّم والخير، ولكننا مع هذا نعرف من هذا الأدب ذاته أن ثمة ثمنًا فادحًا يجب دفعه.

٥- والسبب الأخير، الذى يمكن ذكره فى هذا المضمار، هو سبب أدبى أكثر من كونه اجتماعيًّا؛ فالأدب العربى الحديث متأثر بالأدب الغربى الحديث، وهذا الأدب رغم أنه نتاج عملية التحديث فى الغرب إلا أنه يعبِّر عن رؤية رافضة للعصر الحديث. وإذا ما نظرنا فى بعض كلاسيكيات الآداب الغربية الحديثة (**الأرض الخراب** لإليوت، **القلعة** لكافكا، **فى انتظار جودو** لبيكيت... إلخ)، فإننا نجد أعمال احتجاج على المجتمع الحديث، الذى يرتكز إلى العلم والتكنولوچيا المنفصلين عن القيمة، ونجد أعمالاً يعبِّر أصحابها عن الرغبة فى العودة إلى عالم

أكثر تماسكًا، يؤمن أعضاؤه بمجموعة من القيم، عالم يشبه -من بعض الوجوه- المجتمع التقليدى. وتعبر الرؤية عن نفسها -على مستوى الشكل- فى استخدام الرموز الكونية، والإشارات المتكررة للمسيحية، والعودة للأسطورة، وهى أشكال وجدت طريقها للأدب العربى الحديث، وأثرت دون شك فى رؤية كُتَّابنا لعملية التحديث.

رواية (السيد من حقل السبانخ)

لـ صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوچية

أصبح الاستنساخ أحد الموضوعات الأساسية التى تتناولها الصحف والمجلات ووكالات الأنباء. وما لم يدركه الكثيرون، أن قضية الاستنساخ هى فى الواقع جزء من قضية العلم المنفصل عن القيمة، وتعبير عما يسمَّى «اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية»، أى تلك المدينة الفاضلة المنظمة علميًّا، والتى تم التحكم فى كل عناصرها، بما فى ذلك سكانها، والتى تديرها نخبة حاكمة من العلماء والفلاسفة العقلانيين الماديين.

وقد تناول الروائى المصرى صبرى موسى هذه القضايا فى روايته **السيد من حقل السبانخ**، والتى هى رواية من نمط الخيال العلمى، تقدم رؤية مستقبلية للعالم بعد أن يحقق العلم انتصاره الكامل على الطبيعة، وبعد أن يتحكم فى قوانين الضرورة، وينجح فى إشباع كل احتياجات الإنسان. لقد «تحقق كل شىء» من خلال الثورة الأتوماتية العلمية التى وصلت بالإنسان إلى «**عصر العسل**»، وأسس الإنسان مدينته العلمية الفاضلة، والتى لا تختلف كثيرًا - فى تصورنا - عن يوتوبيا كامبانيلا وفرانسيس بيكون، مع فارق طفيف وهو أن يوتوبيا فرانسيس بيكون - على سبيل المثال - كتبت فى بداية المشروع العلمى، حينما كان الإنسان يحلم بالتحكم فى كل شىء، أما **السيد من حقل السبانخ** فقد كتبت فى نهايات القرن العشرين (١٩٨٧م)، حينما اكتشف الإنسان أن الحلم قد تحقق، وأنه فى واقع الأمر كابوس.

فالرواية لا تبشر، وإنما تحذر وتنذر، وتقدم تعريفًا للنموذج العلمانى (المادى) بعد تحققه المتوقع، وتكشف لنا ما سيحدث للإنسان فى حضارة أُسست على العلم والرؤية العقلانية المادية وحسب. ويبدو أن الرواية تذهب إلى أن ما سيحدثه مع تزايد انتصارات العلم وهيمنته، هو تزايد معدلات نزع القداسة عن الإنسان والطبيعة، وإزاحة الإنسان عن المركز، ورؤيته فى

إطار المرجعية الطبيعية المادية الكامنة، حتى إنه أصبح شيئًا بين الأشياء، لا يتجاوز قوانين الطبيعة/المادة، أى أنه يتم تفكيك الإنسان ورده إلى ما هو دونه، أى المستوى الطبيعى/المادى.

ويطل الرواية يسمَّى «هومو» (أى «إنسان»)، وأما تلقيبه بـ«السيد من حقل السبانخ»؛ فلأنه يعمل فى حقل السبانخ الموحَّد (كل شىء فى ذلك العالم الواحدى موحَّد، دون أن يكون موحِّدًا، فهو عالم لا توجد فيه أية قوة متجاوزة للمادة). ولأدع الرواية ذاتها (والراوى) يصفان لنا هذا العالم، مع تدخل طفيف من جانبى. لم يحقق هذا العالم ما حققه من إنجازات من خلال تجاوز المادة، وإنما من خلال اتباع الاتجاه الطبيعى الذى تسير فيه المادة المتطورة والحياة المتطورة أيضًا، وهى الانتقال من البسيط إلى المركب، من مراتب تنظيم دنيا عَفْوية، إلى مستويات أعلى فأعلى من التنوع والتخصص، وإلى استخدام متزايد للآلات والعلم والتكنولوچيا، إلى أن ينتهى الأمر بأن يتم التحكم فى كل شىء. فمسيرة تلك القرون من الاستخدام الحضارى للإلكترونيات وتطوراتها أدت إلى القضاء على جميع الميكروبات، وأسباب الحروب السخيفة، وأمكن تنظيم كل شىء، وأصبح الإنسان حرًّا بكل ما تحمله تلك الكلمة من معانٍ متسعة بما فى ذلك عمليات الوفاة والولادة.

وهذا هو الوهم العام وراء كل اليوتوبيات التكنولوچية التكنوقراطية: إن الإنسان من خلال التحكم العلمى التكنولوچى الكامل سيصل إلى الحرية الكاملة. ولكن الإنسان يكتشف تدريجيًّا أن النموذج الكامن والمثل الأعلى وراء عملية التنظيم العلمى - حسب القاعدة العامة والاتجاه الطبيعى - هو مجتمعات النحل والنمل الأبيض التى وصلت إلى حالة عالية من النظام، والتى حققت بقاءها المستمر عن طريق إخلاصها الفطرى للقانون الطبيعى، فهو عالم «رشيد» تمامًا، يسرى عليه ما يسرى على العالم من قوانين الطبيعة، كل لحظاته خاضعة للبرمجة، كل شىء تم التحكم فيه بعناية فائقة، بحيث أصبح يسوده نظام عام، هو تجسيد للقاعدة العامة والاتجاه الطبيعى، القوة الدافعة الحية فيه هى الآلة، فالإنسان يعيش عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها، وتضع لذاتها برامج العمل، وتجدد وتطور فى هذه البرامج أيضًا، حسب النتائج التى تتوصل إليها. بل إن هذه الآلات قد أصبحت تخترع بعضها بعضًا، فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل، دون تدخل من البشر! لقد اخترع الإنسان الآلة التى تفوقه قدرةً، وكانت هذه الآلة فى بداية الأمر تنحنى للعقل البشرى، ولكن عبر مسيرة الإنسان التكنولوچية السريعة، كفت تلك الآلة عن الانحناء منذ زمن

طويل! إذ أصبحت الآلات عاقلة، لها قدرتها على الاختراع ووضع التصميمات واختزال الخبرات السابقة! بل إن عملية تقليد الشعور تُجرى فى هذه الآلات من أزمنة طويلة، وعلى نطاق يتسع بشكل مرعب، دون أن يعترض أحد، وأبسط مثال على ذلك، أجهزة التدفئة التى تقوم تلقائيًّا بتعديل الحرارة كلما شعر الإنسان بالحاجة إلى ذلك، بل إن كثيرًا من هذه الآلات - فى هذه اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية - تشعر بالملل، وتمتنع عن الإصغاء، بل وترسل بصورة أتوماتية رسائل احتجاج إلى منطقة البث المركزى، إذا وصلتها معلومات متكررة أو خاطئة. فالعقول الإلكترونية الحديثة تقوم بكثير من الوظائف التى كانت من اختصاص الدماغ الإنسانى، كالإدراك وتصحيح الخطأ ذاتيًّا، والتكيف، والتعليم، والاستدلال.

فى هذا العالم ينكمش الإنسان ويضمر من خلال عمليات التطور والتطوير، إلى أن يتم التوصل إلى بشر عقلانيين بالكامل، وتتجلى سمات ذلك «الإنسان العقلانى» المادى حسب رؤية الرواية - موضع الدراسة - فيما يلى:

١- جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ وليس خطيئة، خطأ يجب معالجته وليس معاقبته، بل إن هذا الخطأ نادرًا ما يحدث، لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شىء!

٢- الإنسان لا إرادة له ولا باطن، فمع اختفاء الشر والسيطرة على الإنسان من الداخل والخارج اختفى عالم الإنسان الداخلى، وانتفت بذلك إرادته، فحينما يتم استجواب شخص ما، فإنه لا يُطلب منه أن ينطق بالإجابة عن الأسئلة، لأن الذبذبات التى تصدر عن حرارته الجسدية - فور انفعاله بالأسئلة - سوف يتم نقلها عن طريق عديد من الأجهزة الإلكترونية المركبة فى المقعد الذى يجلس عليه وفى الأرض وفى الجدران، بل وفى سقف الغرفة نفسها. وحينما تنشأ مشكلة نفسية أو فكرية فإنه يتم علاجها كيميائيًّا، عن طريق حقن الخلايا العصبية؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور لديهم، بحيث تعود لهم جميعًا السيطرة العاقلة على أنفسهم! وفى مثل هذا الإطار لم يعد النظام فى حاجة إلى نوع من المراقبة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم، وانتهت فكرة العقاب (تمامًا كما انتهت فكرة الخطيئة).

٣- أصبح الإنسان عقلاً محضًا، إذ سيطر الإنسان العقلانى على جسده سيطرة تامة، لا مجال فيها للعواطف، وأصبحت كثير من غرائزه لا أهمية لها فى تلك المرحلة «المتقدمة» من تطوره.

٤- لم تعد للإنسان حدود فردية متعينة، فهو جزء لا يتجزأ من النظام القائم (نتاج عملية التطور فى نطاق القاعدة الطبيعية / المادية العامة فى إطار الاتجاه الطبيعى)، بعد أن نجح هذا النظام فى أن يجعل عقول الأشخاص تعمل بغير إرادة من أصحابها، وأن تتفاهم مستقلةً عن ردود أفعال أصحابها، أى أن الإنسان أصبح كائنًا اجتماعيًّا كاملاً كما يريد النظام: الفرد للمجموعة، والجزء فى خدمة الكل.

٥- ظهرت نخبة علمية تدير هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة، وتتحكم فى كل صغيرة وكبيرة، أما غالبية الناس ممن لا يشغلون المراكز القيادية، فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء والمهارة الخالية من العاطفة! مهارة الأداء الغريزى (أى أنهم يشبهون الإنسان الطبيعى تمامًا) وكما هى الحال فى المجتمعات الحديثة، وفى عالم النحل والنمل أيضًا، فهم ينقسمون إلى: «سوبرمن Supermen، وسبمن Submen»، إلى ما فوق البشر وما دون البشر. كل هذا يعنى أنه تم «تشييء» الإنسان تمامًا ونزع القداسة عنه (وينبغى ملاحظة أن السوبرمن ليسوا أحرارًا بالمعنى الإنسانى، فهم أيضًا يتبعون القانون العام، ولكنهم أكثر إدراكًا).

٦- أصبح الإنسان -فى نهايةِ متتاليةِ التطور هذه- آلةً حسنة الصنع، متحركة مبتسمة، يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة، كقطعة خشب متساوية مع غبار مائى دونما إرادة (فهو شيء بين الأشياء).

وتتضح الصورة تمامًا حينما نعرف طبيعة إله هذا العالم، القوة التى تتحكم فيه: «عقل إلكترونى شامل يعرف كل شيء، ويستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة»، أى أنه عصر التحديث المادى والتقدم التكنولوچى الذى مات فيه الإله، إذ حل محله عقل إلكترونى، كما مات فيه الإنسان، إذ حلَّت محله آلة حسنة الصنع، وماتت فيه الطبيعة وأصبحت مادة ميتة خاملة.

هذه الرؤية المظلمة للكون (للإله والطبيعة والإنسان) فى رواية **السيد من حقل السبانخ** تعبِّر عن نفسها فى أشكال التنظيم الاجتماعى. تخبرنا الرواية أن النظام توصل إلى نظام عام، لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكنى والتعليم والفن والكماليات الوفيرة. وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة والتعليم، فهو نظام شيوعى حق، ألغى الملكية الفردية كطريقة من طرق التحكم الكامل والترشيد المادى الشامل. وتمتد عملية الترشيد لتصل إلى المؤسسات الإنسانية كلها؛ الحب والزواج والولادة، ليتم تفكيك الوظائف المختلفة وفصلها بعضها عن بعض، حتى

يمكن تحسين الأداء ويزداد التحكم. ويتضح هذا تمامًا فى فصل الجنس عن الإنجاب وعن تربية الأطفال، ففى المجتمعات «المتخلفة» عادةً ما يضاجع الرجل زوجته فى إطار إنسانى من المودة والطمأنينة، وينجبان أطفالاً ويقومان على تنشئتهم، أما فى عالم **السيد من حقل السبانخ** فالأمر جد مختلف، ولنبدأ بالحب: يكتشف هذا المجتمع المنضبط أن الحب يعبِّر عن عواطف فردية باطنية غير مضبوطة، لا يمكن قياسها أو التحكم فيها، لأن الحب ينتمى إلى عالم الباطن (والغيب) المتخلف، الذى لا يمكن التحكم فيه، أما الجنس فينتمى إلى عالم الظاهر الكمى. ولحل مشكلة الحب وحتى يتحول إلى جنس يمكن التحكم فيه، أسس النظام ما يسمَّى «صالون الحب»، أى «صالون الجنس»، وأحيانًا يُدعى «صالون الحب الحر»، أى «الجنس الحر»، وفى هذه الصالونات يتحول الحب إلى جنس، والجنس إلى رياضة جنسية، فالمتعة متعة مادية محضة، تأخذ شكل رياضة جنسية متقدمة (تحل محل الممارسات التقليدية المتخلفة)، وتقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو الساكنة المخزونة فى العضلات. وهذا لا يؤدى إلى أية متعة، وإنما يقوم بعملية تصفية للذهن والحواس ، وبعد ممارسة هذه الرياضة لا يشعر الإنسان بعدها بأية حاجة للحب (ومع هذا يمكن لأحد أعضاء هذه المدينة الفاضلة من الذكور أن يساعد إحدى الإناث على ممارسة هذه الرياضة، والعكس صحيح!).

ولكن يلاحظ النظام أن هذا الجنس المادى المحايد الرياضى -الذى يفرغ الشُّحَن الكهربائية ولا يحقق متعة أو طمأنينة- لا يكفى، ولذا فإنهم يعودون إلى المركيز دى صاد، الذى شعر هو الآخر بالسأم من الممارسات الجنسية المستمرة، فبحث عن وسائل جنسية للإثارة أكثر عنفًا وتطرفًا ، ولذا شجع النظام مرتادى صالونات الجنس الحر على القيام ببعض الأفعال العنيفة والمؤلمة أحيانًا، والتى يقومون بها فى تلك الرياضات الجنسية، فهى تعويض طبيعى عن الحرمان من الألم، بعد أن حقق النظام للبشر أمنًا دائمًا، وكفل لهم الحماية الكاملة من الآلام القديمة كلها.

وهكذا تحرر الجنس من الإبهام ومشاعر اللذة والطمأنينة والحب، وأصبح نشاطًا ماديًّا يمكن التحكم فى مقدار اللذة والألم المسموح بهما، ويمكن مراقبته مراقبةَ التيار الكهربائى الذى يسرى فى السلك أو فى الجمادات. وتحرر الجنس أيضًا من الزواج والأسرة، باعتبار أن المؤسسة الزوجية «انتهى دورها الاجتماعى والاقتصادى والسياسى منذ قرون عدة». ومع ذلك تم الاحتفاظ بلافتة تعلق على منزل كل اثنين يعيشان معًا، وتم الاحتفاظ بالإطار الشكلى

لتحقيق الرفقة، ولكن لجان التحقيقات الآلية قد تبينت أنه فى عش تلك الرفقة -التى ما يزال النظام يسمح بها- تولد كل مشاعر التخلف والارتداد، التى تطرأ على المجتمع بين الحين والحين، حيث لوحظ على جميع الذين اعترتهم حالات التوقف أو الانقطاع عن تيار الحياة المرسوم، أنهم لا يترددون على صالونات الحب الحر، ويرتبطون عاطفيًّا بالأشياء، مما يعنى وجود الميل للامتلاك، أى أنهم يمارسون الإحساس بالحب، وليس الرغبة الجنسية الكهربائية!

كما توصلت اللجان الصحية الفرعية إلى أن الزواج يخلق -فى كثير من الأحيان- مناخًا خصبًا للمشاعر الفردية، حيث يخلق تكرار المعايشة نوعًا من استقطاب الشعور تجاه شخص واحد، وبإلغاء هذا الزواج، فإن الشعور الفردى سوف يتحول تلقائيًّا إلى مجاله الطبيعى، تجاه المجموعة البشرية بأجمعها، بحيث يصبح الإنسان حيوانًا اجتماعيًّا كاملاً لا باطن له، يمكن وضعه بسهولة فى تيار السيولة الشاملة.

تحرر النشاط الكهربائى (الذى كان يسمى فى الماضى الحب والجنس) من الزواج ومن الأحاسيس الفردية والرغبة فى الطمأنينة، وانفصل حتى عن الولادة، إذ اكتشف أهل هذه المدينة الفاضلة أنه لا بد من تحرير المرأة تمامًا من عملية الولادة والأمومة؛ ولذا توقف أهل اليوتوبيا عن استعمال الرحم الإنسانى التقليدى « ذلك العضو السريع العطب فى إنجاب الأطفال، وأوكل الأمر إلى الأنابيب »، فهى عملية أكثر كفاءة. كما أن المرأة تتحرر بذلك من الشعور بمعجزة الخلق هذه، فهى باستطاعتها متابعة نمو الجنين داخل أنابيب معامل الولادة، لحظةً بلحظة، ويمكنها مشاهدة ولادته وإخراجه من الرحم الصناعى الشفاف إلى الحاضنة الآلية، وفى تلك الحالة فإنها سوف تدرك معجزة الخلق على حقيقتها فعلاً، إدراكًا عقليًّا، فهى عملية بيولوچية مادية محضة، لا قداسة لها ولا أسرار فيها، تجعل الإنسان يدرك أنه لا يختلف عن أى كائن آخر، فالإنسان يبدأ حياته كخلية واحدة تعيش وتنمو فى سائل ملحى، بكيفية هى تكرار لرحلة التطور التى قطعها أسلافه خلال ألف مليون سنة.

وقد نجح النظام تمامًا فى إقناع الناس بموقفه من الجنس والولادة، حتى إن معامل الولادة تحتوى فى مخازنها على مئات الملايين من خلايا الإخصاب، المأخوذة من المواطنين الذكور، ومئات الآلاف من البويضات المستعدة للتخصيب، والمأخوذة من المواطنات الإناث، وكل خلية أو بويضة تحمل رقم صاحبها أو صاحبتها، ويتم تخصيبها فى تلك المعامل حسب المواعيد التى تقررها « لجنة ترتيب المجتمع » لإنجاب الأفراد.

أما هؤلاء الذين يشعرون باللهفة للإنجاب، فيمكنهم زيارة جنينهم لمتابعة نموه فى أنابيب معامل الولادة، بل إن عددًا كبيرًا من المواطنين يُمضون إجازتهم الأسبوعية هناك بالقرب من مواليدهم. ولكن مع هذا تبين أن هذا التعلق العاطفى متخلف وضار، فهو يخلق حالة من القلق، لأن الانفصال عن الطفل أمر حتمى بحكم النظام السائد لتنشئة الأطفال فى حضانات الدولة ومدارسها، ولهذا فمن الأفضل أن يتم هذا الانفصال مبكرًا عند تسليم النطفة أو البويضة، لمنع أى ارتدادات نفسية لدى المواطنين، فالشعور تجاه الابن المجهول هذا سوف يتحول تلقائيًّا تجاه كل الأبناء فى المجتمع البشرى، وبهذا يتم القضاء نهائيًّا على أخطر البذور التى تثمر المشاعر الفردية، ويصبح الإنسان اجتماعيًّا مائة فى المائة. كل هذا يعنى تحرر المرأة من عملية الولادة، التى كانت تكبلها بالقيود العاطفية والمعنوية، ويتصاعد التحرر فى درجات أعلى، فيتحرر الرجل والمرأة من عمليات الأبوة والأمومة، إذ يصبح الأولاد ملكًا للنظام. والخطوة الأخيرة فى تحرير الإنسان هى إلغاء المساكن، فالإنسان فى هذه المدينة الفاضلة التكنولوچية يُمضى جانبًا من وقته فى العمل، وجانبًا آخر فى أماكن الرحلات المختلفة، ومحلات المتعة الثقافية والترفيهية العديدة، وملاهى المناقشات، كما أنه يحصل على اللذة فى صالونات الحب الحر، وأنديته المنتشرة. ووجود مسكن مخصص له يحتم عليه العودة من كل هذه الأماكن إلى هذا المسكن فى النهاية، مع أن كل ما سيفعله فى هذا المسكن هو النوم فقط! ولذا اقترح النظام إلغاء المساكن، وأن تستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية، حيث يستطيع الإنسان أن يمضى ليلته فى أقرب فندق للمكان الذى يكون فيه، ليجد هناك كل ما يشاء من ملابس وأدوات وأشياء، إنه بذلك يصبح أكثر حرية، وفى نفس الوقت يتخلص تمامًا من كل غرائز الامتلاك الفردى المتبقية فيه، ويدرب نفسه على التجرد، فيصبح -كما أوصت الديانات القديمة!- قريبًا فى أخلاقه من الرعاة والقديسين، ولكنه قديس مادى طبيعى!.

والرؤية المادية لا تنصرف - وحسب - إلى الحب والجنس والزواج والأمومة والتربية، بل تمتد لتشمل الموت أيضًا، فسكان هذه اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية لا يدفنون موتاهم، وإنما يلقون بهم فى الفضاء، وربما ابتكر هذه الطريقة وشجع لها بعض علماء الإسكان فى عصر مضى، حفاظًا على مساحات الأرض التى كانت تهدر فى بناء مقابر تسكنها الديدان، بعد أن يبلى رفات سكانها! إنهم الآن يبخّرونهم، يصهرون الرفات ويبخرونه فى المباخر العامة، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم جدًا، يحتفظ الأهل بها ضمن ذكرياتهم، فى

زجاجات صغيرة، تؤكد المعنى الواقعى والعلمى، الذى يؤمن به هذا العصر ويقيس به حقيقة الإنسان! فالإنسان هو مادة محضة، لم ينفخ فيها إلهٌ من روحه، ولذا لا مانع من تحويله مرة أخرى إلى مادة.

وإذا كان إله هذا العالم عقلاً إلكترونيًّا، وإنسانه شبه آلة، فإن الكهرباء تصبح هى أنفاس الإله التى تسرى فى العالم (الإنسان والمادة) وتمنحه الحياة. وبالفعل نجد أنه يتم التحكم فى سلوك أهل هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة عن طريق قطع الكهرباء: «ينقطع النور مرة ويضيء إيذانًا بموعد النوم. ثم ينقطع نهائيًّا بعدها بخمس دقائق فينام [الإنسان] مرغمًا».

إن الزمان قد أُلغى تمامًا فى ذلك العالم، ولذا لا يمكن أن يعيش الإنسان إلا فى اللحظة، وعليه أن يقتلع ذاكرته التاريخية تمامًا، وبذا، فتذكر الماضى، والميل إلى الطبيعة القديمة، وتذكر لحظة من الماضى البشرى والاهتزاز لمواجهتها يعد خللاً. ويمكن التعامل مع الماضى باعتباره أحداثًا متناثرة وطرائف، وباعتباره زمانًا مضى وانقضى منذ قرن أو بضعة قرون، ولكن أن يُسترجع الماضى ويعاش، فهذا يسبب الكثير من المشاكل، وانتهاء الزمان ينتهى بطبيعة الحال بالإحساس بالأزلية.

ولكن رغم سيادة النموذج العلمى المادى، وهيمنته الكاملة على حياة الإنسان من الداخل والخارج تظهر بعض المشكلات، فهناك مجموعة من الأشخاص تنظر إلى كل هذه الإنجازات بعين سلبية، فهم يرون أن هذه المدينة الفاضلة ليست بفاضلة، وإنما هى فردوس دكتاتورى، وأنه قفص حديدى تعيش فيه مخلوقات لا إنسانية، قتلت فيها الحرية الشخصية داخل فكرة الانضباط، وتثمر عبقريات مزيفة، عبقريات صناعية باردة، فعقول الأشخاص مستقلة عن ردود أفعال أصحابها، وتعمل بغير إرادتهم، والآلة لم تتفوق على الطبيعة وحسب، وإنما تفوقت على الإنسان أيضًا، فأصبحت غريبة عنه، ومعادلة له، وتستطيع أن تعمل له أو ضده ، وحرمان المرأة من عملية الإنجاب الطبيعية وتجريد المرأة من سعادة الأمومة قد ألقى بها فى متاهة البحث عن سعادة اللذة، فأصبحت كائنًا شهوانيًّا لا يرتوى أبدًا، وقد أصبح رواد صالونات الحب الحر، التى يشجعها النظام ويتوسع فى إنشائها، وحوشًا جنسية. والنظام الذى يود أن يطرح نظامًا ثوريًّا لتطوير الإنسان، من خلال مزيد من التنظيم، سيحول المدينة إلى مملكة النمل. وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل من مسيرة التطور، لكى نصل إلى نموذج حياتى قديم من عالم الحشرات ، أى أن - عصر العسل - هو الجحيم الذى كان يتحدث عنه الأقدمون!

ومما يجدر ذكره أن هؤلاء الرافضين لمجتمع النمل والنحل العقلانى المادى لم يمكنهم أن يتخذوا موقفهم هذا إلا بأن يقفوا على أرضية بشرية مستقلة عن الطبيعة / المادة، ثم يطلون على ما يحدث. والمعركة بين «النظاميين العلمانيين» الذين يديرون المدينة الفاضلة وهؤلاء الرافضين لها تدور حول مفهوم الطبيعة البشرية، فالنظام يصر على أنه لا يوجد شىء ثابت فى الطبيعة [البشرية] التى يتشبثون بها، أما الرافضون فيصرون على وجودها، ومن ثم فهم يؤكدون الاستمرارية التاريخية للإنسان فى الطبيعة، ويؤكدون وجود الطبيعة الإنسانية، ويتهمون النظام بخيانة البشر، حين يجردهم من خصائصهم الطبيعية [البشرية]. وهذه الطبيعة البشرية - حسب رؤية الرافضين- تختلف عن ذلك الإنسان العقلانى المادى «الرشيد» من عدة أوجه:

١- **الثبات:** تتسم هذه الطبيعة البشرية بأنها تفلت من قبضة الصيرورة، فهى «أبدية» تتسم بالاستمرارية التاريخية، وهى جوهر بشرى أصيل. ويتحدث الرافضون عن الجوهر الحقيقى للبشرية، وعن أنهم هم حرس الطبيعة البشرية، وحملة جوهرها الحقيقى. فى مقابل هذا يقف غالبية البشر من سكان المدينة العلمية الفاضلة فى صف ما يسمونه «التقدم» الذى أودى بالجوهر الإنسانى، فهذه الأغلبية قد تم ترشيدها وتدجينها.

٢- **الحرية والفردية والاختيار:** الإنسان هو الحيوان الوحيد الاجتماعى الفردى، فهو جزء من الجنس البشرى، ولكنه لا يسقط فرديته، ولذا فهو قادر على الانطلاق الجامح الذى تولد منه العبقرية الخلاقة، أى أنه قادر على تجاوز عالم القانون الطبيعى، والحتميات المادية.

٣- **الهدف والغاية:** الإنسان لا بد وأن يكون له هدف وغاية، ومن ثم إرادة تسعى لهذا الهدف، وهو دائم التساؤل عن الهدف من الكون بأسره.

٤- **الأزلية:** إذا كان موت الإله مرتبطًا بموت الإنسان، فإن وجود الإنسان مرتبط تمام الارتباط بإدراكه للحقيقة الأزلية والتواصل معها، فالإنسان ليس كائنًا ماديًّا، وإنما هو كائن مقدس.

٥- **الثنائية:** كل هذا يعنى أن الإنسان ليس كائنًا بسيطًا وإنما مركب، ففى داخل جسده المادى الزائل توجد روح أزلية، وقد أدرك المتمردون كل هذا، وأدركوا أن روح الإنسان الثابتة الحرة التى تبحث عن الغاية وتدرك الأزلية، قد غرقت وسقطت فى قبضة الصيرورة، وسقطت فى عسل ذاك العصر، لتكون رمزًا جيدًا للمادية فى عصر السيولة الشاملة، ولانتصار النزعة الجنينية، والرغبة فى التحرر من عبء الهُوية والمسئولية الخُلُقية.

عند هذه النقطة تسقط الوثنية التكنولوچية تمامًا، كالقشرة الفارغة، ويتمكن بطل الرواية - الذى أدرك إنسانيته - من أن يواجه العقل الإلكترونى الشامل، إله اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية، فيسأله عن نفسه، وتأتيه إجابة العملاق الحديدى باردة، فهى مجموعة من المعلومات التافهة، التى تنتمى إلى عالم الظاهر والحقائق الصُّلبة، التى لا تخبرنا شيئًا عن باطن الإنسان وجوهره وحقيقته: أنت «هومو» الذى يحمل الرقم ٩٤٠٧ بين شغيلة حقل السبانخ الضوئى لإنتاج أوراق خضراء دون عيدان، والمولود فى الشهر الثالث من العام الثانى والثلاثين فى هذا القرن الرابع والعشرين، والمتزوج من السيدة ليالى، التى تحمل نفس الرقم بين شغيلة المحطة الفرعية لتحويل العواصف والسحب. فيخبره «هومو» أنه يعرف كل هذا، ولكن يريد أن يسأل عن وضعه فى هذا الكون، وعن الطريق الذى يجب أن يسلكه، وعن حقيقة الشىء، أى أنه سأله أسئلة معرفية كلية نهائية. ولكن أنى للعقل الإلكترونى الشامل أن يجيب عن مثل هذه الأسئلة؟! ولذا توقف العقل عن الكلام، وأطلق بدلاً منه إشاراتٍ صوتيةً خشنة ورفيعة ومتقطعة. ثم يرى «هومو» حلمًا جميلاً، يعود به إلى عالم الطبيعة الثرية المتعينة، قبل أن يفسدها العقل وتطبعها الآلة، وحين يستيقظ يقرر اللحاق بجماعة الرافضين الذين يعيشون بالطبيعة وعلى الطبيعة.

ولكن «هومو» يكتشف أن هذه الطبيعة وحشية، تبعث على الخوف، فيقرر العودة إلى اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية، التى كان أهلوها قد توصلوا إلى وهم حلٍّ لمعضلة الإنسان، أى الموت، إذ اكتشف العلماء طريقة جديدة لتوليد أو لتفريخ الجنس البشرى وهى الاستنساخ، فبدلاً من تقابل الخلايا الجنسية بين ذكور الأنواع وإناثها لإنتاج ذرية جديدة، تمكنت هذه الأبحاث من إنشاء الذرية من الخلايا الجسدية للكائن الحى، جزء من شفته أو لسانه أو أمعائه، أو أية قطعة حية أخرى من أى مكان فى جسده، يتم تربيتها فى أنبوبة معقمة بها غذاء معقم، حتى إذا انقسمت تحولت إلى كتلة صغيرة من الخلايا، يمكن زرعها بعد ذلك فى أحد الأرحام الصناعية، فتنمو لتنتج نسخة حية أخرى جديدة، من الكائن الحى الذى أخذت منه القطعة الحية، وثمرة هذه العملية نسخة متطابقة، تحمل كل الموروثات التى كانت للشخص الذى أخذت منه العينة.

هذه الفكرة الرائعة -فى تصورهم- هى الطريق لتحقيق الخلود للفرد البشرى، حيث يستطيع، كلما شعر بأنه يقترب من الفناء، أن يلد نفسه من جسده مرةً ثانية وثالثة ورابعة إلى

ما لا نهاية. أى أن معضلة الموت حلت عن طريق فكرة العود الأبدى الرواقية النيتشوية الوثنية، حيث يحل التكرار الممل الأزلى محل حياة الاكتشاف والخطأ والتوبة، أى أن النزعة الجنينية -«العسل المادى»- يغمر الحياة الدنيا والآخرة مثلما غمر الظاهر والباطن!

وتنتهى الرواية بهومو يدمر أبواب المدينة الفاضلة التكنوقراطية، التى ترفض السماح له بالدخول، ويقف معلقًا بين الطبيعة الوحشية تمامًا، والطبيعة المروَّضة تمامًا، دون أن يدرك أن كلتا الطبيعتين تنتميان إلى عالم بلا إله، أى بلا أعماق أو أبعاد أو روح أو أية ثنائيات، ولذا فهو عالم واحدى، وحشيًّا كان أم مروَّضًا، يُطبِق على الإنسان ويخنقه تمامًا.