الفصل الرابع

مُشكلة (القَدَر وَالحُرِّية)
في المسرح الغربي المعاصِر

للمسرح منذ عهد اسخيلوس (Eschyle) وسوفوكليس (Sophocle) ويوريبدس(Euripide) وحتى عصر الطليعيين (Avant - Garde) الراهن ، قصة مع القدر والحرية . . لم تضعف يوماً ، ولم يلق عليها غبار النسيان . . وكيف ؟ وهي المحور الرئيسي الذي دارت عليه كبرى الأعمال المسرحية في تاريخ البشرية سلباً وإيجاباً ؟ كيف ، ومشكلة القدر وعلاقة الإنسان بالله هي المشكلة الأم التي أتت إلى دنيا الفنون بهذا الوليد الشيّق : المسرح ؟ كيف ، والقدر ، تلك القوة العظمى التي تسوق الناس إلى مصائرهم ، تارة من خارج كيانهم ، وتارة أخرى من أعماق وجدانهم ، هو الحادي الذي دفع روّاد المسرح في كل عصر إلى إخراج أعمالهم ، وهم مفعمون بهذه العلاقة المسرحية التي يشهدها الكون بين الله والإنسان ؟

إن الذي أعطى قضية القدر هذا الالتحام الوثيق بالمسرح ،

هو أن المسرح أساساً من معطيات القارة الأوربية ، تميزت به منذ أن طلعت أثينا على العالم بتراجيدياتها الكبرى،وإلى اليوم حيث يطلع من هذه القارة بالذات رواد مدارس ومذاهب مسرحية لا يقر لها قرار ، حتى تطلع بعدها موجات جديدة تكتسحها وتطغى عليها . ومعروف أن علاقة هذه القارة الصغيرة بالله ، منذ فجر التاريخ وحتى الآن ، لم تقم يوماً على أساس صحيح مما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الخالق والعباد .

إن هذه القارة الصغيرة ، ذات الظروف القاسية والمناخ الصعب ، ظل أهلها يتقاتلون فيما بينهم بحثاً عن موطىء قدم يمكنهم من ضمان حياتهم وتطمين موارد معاشهم . . ظلوا يتقاتلون ويتصارعون حتى لم يبق في وجدانهم أيما مساحة يحتلها شعور نبيل بالسلام الذي يعمّ الكون ، بالحب الذي يسيّر الخلائق ، بالعطف والمودة التي فطر العالم والأشياء عليها . . كما أن هذا الصراع استغرق كل وقتهم وكل جهدهم ولم يترك لهم لحظة واحدة يطمئنون فيها إلى ما يعتمل في نفس الإنسان دائماً من نداء روحي وشفافية سماوية ، تدعوه في لحظات تأمله وسكينته إلى أن يرفع عينيه إلى السماء ، ويستجيب للنداءات التي تدعوه من هناك أن يرتفع ، ولو قليلاً ، عن مستوى الطين الذي يحاصر وجوده من كل مكان ، ويثقل ضميره وروحه ووجدانه .

لقد ظلت أعين الأوربيين مركزة في الأرض ، وأقدامهم مغروزة في الطين ، وظلت أمكنتهم وأزمنتهم نهباً للصراع القاسي المرير الذي كانت أوربا تشهده طيلة عصورها بلا استثناء ، ومن ثم جاءت نظرة الأوربي إلى العلاقة بين الله والإنسان ، وليدة هذه الظروف الصعبة القاسية : مطبوعة بطابع الصراع ، وموسومة بميسمه الذي لا يزول . . في العصر الكلاسيكي حيث ابتكر خيال الأوربي مئات من الآلهة التي لم تكتف بمصارعة الإنسان وإنزال عقابها الصارم به ، بل راحت تتصارع فيما بينها ، من أجل أن يعلو بعضها على بعض ، ومن أجل أن يستأثر بعضها دون بعض بالنساء والأموال والبنين . . في العصر المسيحي حيث حلّت فكرة الخطيئة والخلاص ، وصلب يسوع الإله من أجل التكفير عن خطايا بني آدم التي ألزمهم القدر إياها ، ولم يتح لهم الخلاص منها إلاّ بتضحية وفداء عظيم يتمثل بصلب السيد المسيح (ابن الله) . . ثم في العصر العلماني المادي الحديث حيث رفض الإنسان فكرة وجود الله ، أو على الأقل الغى ألوهيته في الأرض وقصرها على السماء ، ورغم ذلك فإن المسرح الحديث ، لم ينس يوماً أن هنالك قوة ، قوة ما ، هي التي يجب أن يقف الإنسان منها موقف الصراع والخصام الذي يحمل طابع المأساة . . إن أشد المسرحيين إنكاراً لوجود الله في العصر الحديث ، لم يخل مسرحهم من هذا الإيحاء المسيطر على عصب الأوربي وذهنه ووجدانه : ان هناك قوة لا تراها

العيون هي التي تحدد مصائر الناس وتعبث بوجودهم .

ولكن أليس الأوربي المعاصر هو حفيد الأثيني والروماني؟! إن التصور الأوربي للكون وللعلاقة بين الله والإنسان ، أو بين الطبيعة الغامضة والإنسان ، هذا التصور مهما طرأ عليه من تطور وتغيير فإنه لن يفقـد الخيط الذي عقده سوفوكليس واسخيلوس ويوربيدس وتركوا طرفه الآخر لأبنائهم وأحفادهم يتشبثون به في كل عمل مسرحي يسوده الحسّ القديم بالصراع بين الإنسان والقوى الغيبية ، اللامرئية ، التي تسوقه إلى مصيره .

ومن ثم يمكن القول – دون أي تردد – ان المسرح المعاصر يعترف جميعاً بالقدر ويحسّ بثقله ، ويراه قاعدة ضرورية لأي مسرحية تنأى عن الواقع اليومي والتفاصيل المباشرة الزائلة ، وتبحث عن القيم الكبرى ، وعن الإنسان في عالمه الكبير . . عن جدوى سعيه ، وعن مصيره في الكون . المسرح المعاصر يعترف – مبدئياً – بالقدر ، وتختلف الاتجاهات بعد ذلك بين كاتب وآخر ،وهو اختلاف في الاتجاه وليس في القاعدة الكبيرة التي تنبثق عنها الاتجاهات يميناً ويساراً . فابتداء من آرمان سلاكرو (Armand Salacrou) الذي يؤمن بالجبرية المطلقة المسلطة على رقاب الناس ، وحتى سارتر (Sartre) الذي يرفض أي وجود فوقي وراء وجود

الإنسان ، ويُنكر أي تأثير قدري على إرادة الإنسان ، ويدعو بإلحاح إلى حرية الإنسان الكاملة : حرية ممّ ؟؟ أليست من الوجود الفوقي والقدر ؟ أوليس هذا انبثاقاً معاكساً من القاعدة نفسها التي تجعل القدر مرتكزاً من أهم مرتكزات المسرح المعاصر ؟ . . ابتداء من سلاكرو وحتى سارتر ، وبينهما كتّاب اتخذوا مواقف شتى تتراوح بين هذا الاتجاه وذاك ، نجد الحس القدري يفعم نفوس أبطال هؤلاء الكتاب ويحدّد مواقفهم إزاء الأسئلة الكبرى التي يطرحها عليهم العالم المعقد الذي يضطربون فيه .

نبدأ بسلاكرو الذي يقف على رأس الطائفة القائلة بالجبرية المطلقة ، وانتفاء حرية الإنسان إزاءها . إنه يقول في مقدمته لمسرحية (كوبري أوربا) « إنه لا ينبغي أن تبحثوا في مسرحياتي إلاّ عما أبحث أنا عنه : وسيلة أفاجيء بها غفلة القدر . بمعنى آخر انه ينتظر حدوث معجزة . . دون جدوى »[1] . وما دام القدر حتمياً هكذا آخذاً برقاب الإنسان ، بشكل لا يتاح له فيه أن يتحرك صوب أهدافه وأشواقه ، فإن سلاكرو يتهمه بالغفلة : الغفلة عن أهداف الناس الذاتية وأشواقهم الباطنية ، ومن ثم فإن على الإنسان أن يبحث — في خضم هذه الجبرية — عن وسيلة يفاجيء بها هذه الغفلة ،

---

(١) سلاكرو : ليالي الغضب ، ترجمة وتقديم د. أنيس نهمي ، المقدمة ص ٢٠ .

وأنّى له ذلك ؟ إن مسرحية (كوبري أوربا) ذاتها تعطينا الدليل . فسلاكرو قد استعار عنوانها من كوبري أوربا الذي يضمّ بين قائمتيه كل خطوط المترو التي تلتقي في محطة سان لازار بباريس . إن الإنسان في هذه المحطة يستطيع أن يختار في نقطة البدء اتجاهاً معينا ، ولكنه بعد ذلك لا يملك إلاّ أن يسير في هذا الاتجاه بحكم الضرورة والحتمية . إن سلاكرو يستخدم كوبري أوربا ليرمز إلى العلاقة بين حرية الاختيار وبين الضرورة الحتمية بالنسبة للإنسان[٢] ، « لا شك أن هذه المسرحية يسري فيها تيار اليأس المشبع بالمرارة ، وتتسم بنزعة فوضوية غير محددة .. وأن المرء ليميل إلى الاعتقاد بأن مغامرة بطلها (جيروم) تنبىء عن أكثر الاتجاهات تشاؤماً ألا وهو الرفض التام للحرية ، ذلك لأن المصادفة وحدها هي التي لعبت الدور الأول في حياته : فيما يحب ويكره ، في فشله ونجاحه ، ولم تتح له الفرصة ، ولو مرة واحدة ، ليتخذ قراراً صادراً عن اقتناع أو إدراك أو حرية في الاختيار . إن احداث حياته كانت مفروضة عليه . . يا للسخرية ! إن طرق كوبري أوربا مصنوعة من قضبان صلبة ، جامدة ، متوازية ، لانهائية . ولكن من الذي يسيطر على مفاتيحها ؟ »[٣] .

---

(٢) المصدر السابق ص ٢٨ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٠ .

إن الحس الفني لسلاكرو هيأ له اتخاذ هذا الجسر الكبير المعقّد المتشابك رمزاً لما يؤمن به من جبرية تفرض على الإنسان ـ سلفاً ـ مصيره الذي كتب عليه . إن حرية الإنسان تكمن ـ إذا كانت له حرية ـ في خطواته الأولى.. في اللحظات التي يختار فيها هذا الطريق أو ذاك ، وما أن يشرع في المسير حتى يكون قد ودّع حريته إلى الأبد . إنه لن يستطيع ، بعد ذاك ، ان يعود ، أو أن يختار طريقاً آخر حتى ولو وقفت معه قوى الأرض جميعاً .. لقد وضع خطواته وسار ، وعليه أن يسلم شراع حياته بعد ذلك للمقادير ، تسوقها شطر مصير لا يدرك الإنسان أبعاده ومراميه (٤) .

بعد ثلاث سنوات من كتابة (كوبري أوربا) عاد سلاكرو ليطرح نفس المشكلة في مسرحية (امرأة حرة) ، وانتهى إلى قرار حاسم صريح أعلنه على لسان جاك بطل المسرحية ، هذا القرار ينادي بالرفض التام المطلق لحرية الاختيار . يقول جاك (الحياة إلى حد معين ، مغامرة عجيبة لأنها غير متوقعة . يجيء الإنسان في يوم معين إلى الأرض دون أن يعلم لماذا جاء ، ولكنه يحاول الحصول على بعض

---

(٤) يلمح سلاكرو في هذه المسرحية إلى ما نسميه القدر الداخلي ، ذلك الذي ينبع من أنفسنا وماضينا . . ولكن هذا لا يخرج سلاكرو عن موقفه الذي يشيع في جلّ أعماله ، والذي يؤكد على القدر الفوقي الذي ينصب على الإنسان من خارج ذاته ، بعيداً عن مؤثرات حياته الباطنية .

السعادة في زحمة أحداث الحياة . . إنه لم يختر أي شيء . . لقد وُضعنا هناك وسنظل حيث وُضعنا) . إن سلاكرو في هذه المسرحية ، يضعنا وجهاً لوجه ، دون مواربة ، أمام الصورة التالية : لقد أُلقي بنا ، دون أي اختيار من جانبنا ، في حالة من الوجود غير معروفة لنا ، كما أصبنا بالضياع في دنيا نجهلها تمام الجهل . إن تصرفاتنا التي تصدر عنا ، وأقوالنا التي نتفوّه بها ، إنما هي مملاة علينا بواسطة سلسلة متتابعة من التصرفات والأقوال التي ليست لنا . . إنه موقف لامعقول يدفعنا إلى الثورة ! ! [٥] .

وهذا القدر ، في سبيل تأكيد انفراده بالحكم والمصير ، يقوم بعزل الإنسان عن محاولات الآخرين لإنقاذه ، إنه يتركه وحيداً يعاني تجربته المرّة التي لا يستطيع الخلاص منها عن طريق الاعتماد على الآخرين . إنّ (لوسي) بطلة مسرحية (امرأة حرة) تقول (نحن مساكين حقاً فوق هذه الأرض . . لا يستطيع أحدنا أن يفعل للآخر شيئاً سوى أن يراه وهو يتجرع غصص العذاب . . ما الفائدة إذن ؟) [٦] .

إن معظم أبطال سلاكرو « يبحثون عن السعادة ، ويظهرون لنا بهيئة الثائرين الناقمين على وضع الإنسان في

---

(٥) المصدر السابق ص ٣١ – ٣٢ .

(٦) المصدر السابق ، الصفحات ٣٥ ، ٤٠ .

الحياة ، ومع ذلك فهم يائسون لأنهم فقدوا إلى الأبد موعدهم مع السعادة . ولكن يبدو أنهم لا يعرفون أن ذكاءهم المخيف يحرّم عليهم حتى مجرد الأمل في الحصول على فترة من الراحة ساعات أو أسابيع ، وأنهم لذلك يتحتّم عليهم – بحكم الضرورة الحتمية – أن يسيروا ويظلوا سائرين فوق مسالك الدنيا الحزينة المؤلمة ، وتحت سماء مغلقة ، إلى أن تنتهي حياتهم بالموت ، . . إن القدر في رأي سلاكرو إله يضع دائماً قناعاً فوق وجهه »(٧)

إن سلاكرو يعيد إلينا – في تصوره هذا للقدر – ما كانت تقوم عليه التراجيديات اليونانية من صراع مرير بين الآلهة اليونانية وبين الإنسان . . الآلهة ، التي رغم قدرتها وجبروتها ، يلذّ لها أحياناً أن تلبس الأقنعة في وجوهها كي تزيد من إمكانية التلاعب بمصائر الناس ، وبين الإنسان الوحيد . . الإنسان العادي المكشوف الذي لا يلبس قناعاً ولا يستطيع حيلةً . . إن مصائر أبطال سلاكرو هي نفسها مصائر أبطال اسخيلوس ويوريبيدس وسوفوكليس : هزيمة منكرة يُمنى بها الإنسان إزاء القدر الذي يسعى إلى سحقه وتذرية رماد وجوده في الهواء ، كي تعبث به الآلهة التي لا عمل لها إلاّ أن تلهو بحطام الإنسان . جون كوكتو الكاتب المسرحي الفرنسي ، يضرب على نفس الوتر الحزين ،

(٧) المصدر نفسه والصفحات نفسها .

ينوح مع سلاكرو على مصير الإنسان الذي لا يد له فيه ، يطرح على خشبة المسرح أبطالاً يضطربون يميناً وشمالاً وهم لا يدرون أن القدر لهم بالمرصاد ، وأنه سينتزل عليهم كالصاعقة لا تبقي لهم أملاً ولا مستقبلاً . إن فوهن بطل مسرحية (النسر له رأسان) « هو القدر المتحكم في مصائر الأبطال ، لأن المسرحية إنما هي في حقيقتها دراما القدر الذي يلعب بالأشخاص كما يلعب الممثل بعرائس الماريونيت . وهنا تبوء كل محاولة للانفلات من قبضة القدر بالفشل الذريع ، بل وتفضي أيضاً إلى العقاب ، كما حدث في رواية (الآباء المزعجون) عندما قتل ميكائيل نفسه لأنه حاول أن يحيد بالأبطال عن الاتجاه الذي رسمه لهم القدر . والاستثناء الوحيد في مسرح كوكتو هو (الآلة الجهنمية) حيث يترفق القدر بأوديب فيعيد إليه قوته وصلابته بعد أن يفقأ له عينيه . وفيما عدا ذلك نجد أن أبطال كوكتو جميعاً لا يجرؤون على التطلع إلى تلك القوة الخفية التي تقودهم إلى حيث لا يعلمون ، هذا إن هم فكّروا في ذلك أصلاً »[٨] .

شيء من أمل يمزج به كوكتو تشاؤمه حيال حرية الإنسان ، ذلك أنه يلمّح إلى أن إرادة الإنسان تتدخل أحياناً لتوجه مصيره وتصنع قدره . لكن هذا في الحقيقة والواقع لا يعفي كوكتو

---

(٨) فتحي العشري : جون كوكتو ، مجلة المسرح ، العدد ٢٢ ، ص ٩٨ .

من نظرته الأساسية التي تجرد الإنسان من الحرية . إن الناس ، وهم يصنعون أقدارهم ، ليسوا سوى أدوات بيد القدر نفسه يدفعها إلى أن تعمل وفق مخططه هو ، وتهرع إلى مصائرها المرسومة من قبل . هذا الأمل الخاطف ، نجده في مسرحية (النسر له رأسان) في المشهد الختامي حيث نجد الإنسان « وهو يواجه قدره ومصيره ، ويحاول أن يغيّر من هذا القدر ، أو ذاك المصير . والملكة تحاول جاهدة أن تغزل خيوط قدرها بنفسها . فلو لم تدفع ستانسيلاس إلى قتلها لما فعل ، ولما تمكنتْ من تحقيق إرادتها وملاقاة مصيرها . فالإرادة تتدخل في هذه المرة كما تتدخل في كل مرة لتقودها إلى قدرها الحقيقي . هنا تقفز فكرة الاختيار ، تلك الفكرة الوجودية التي تثير قضية هامة هي نفسها اللغز العميق الذي تطرحه المسرحية : هل يختار الإنسان قدره ويغزل بنفسه خيوط هذا القدر ، أم ان الذي يحدث هو قدره بالفعل الذي لا دخل له فيه ؟ هذا هو السؤال الكبير الذي تطرحه المسرحية دون أن تجد إجابة ما »[٩] .

على نفس الطريق يسير موريس مترلنك فيرسم أبطالاً يشلهم العجز إزاء صراعهم المرير ضد القدر . في مسرحيته (بلياس وميلزاند) يتضح « هذا الصراع المرير ، غير المتكافئ ،

---

(٩) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

بين المخلوقات البشرية الهشّة العاجزة وبين القدر القاسي ، حيث تبدو شخصيات المسرحية أشياء ضائعة تتحسس الطريق في عوالم مسكونة تهاجمها قوى خفية معادية للحب والحياة . . والمسرحية نسيج محكم من الرموز الهادئة حيث تتداخل قوى القدر الغاشم مع قوى الطبيعة المعبّرة لتصنع لشخصيات المسرحية حبالاً تتدلّى منها في حيرتها وفي إحساسها بمأساوية الحياة »[١٠] .

وغير سلاكرو وكوكتو ومترلنك كثيرون ، كلهم ضربوا على نفس الوتر ، وطرحوا على المسرح القضية القديمة الجديدة التي لا يفتأ الإنسان يدور حولها فاحصاً متأملاً : قضية وضع الإنسان في الكون إزاء القوى التي لا يراها . هل أعطته تلك القوى حريته الكاملة في التحرك صوب مصيره ، أم انها أجبرته على السير وفق الطرق التي رسمتها هي ، والتي تنتهي دائماً بمصائر لا يد للناس في صنعها ؟ ولقد أجاب هؤلاء الكتاب جميعاً بأن الإنسان لا حرية له ، وأن مصيره مصنوع سلفاً ، وأن صراعه مع القوى التي لا يراها ، من أجل أن يحصل على الحرية ، يبوء دائماً بالفشل المرير .

حتى إذا ما بلغنا ألبير كامي (Albert Camus)

---

(١٠) فاروق عبد الوهاب : موريس مترلنك ، مجلة المسرح ، العدد ٢٩ ، ص ٨٩ .

فإننا سنرى هذا الموقف بوضوح أكثر مأساوية ، ونغمة أشد نوحاً . . إن مشكلة القدر والحرية يمكن أن نجدها في جل مسرحيات كامي وبخاصة (كاليجولا Caligula)،و (سوء التفاهم Le Malentendu) ، و (حالة الحصار L'état de siege) . . إن القدر يبدو في هذه المسرحيات جميعاً كأقسى وأعتى ما يكون . . إنه يسلك كل أسلوب من أجل أن يسحق الإنسان ، وسواء خضع الإنسان لهذا القدر العنيف المحتال أم تمرد عليه فالنتيجة سواء : هزيمة الإنسان . كاليجولا تمرد على القدر لأنه سلبه أخته وعشيقته دروزيلا وهي بعد في عنفوان الشباب . . ومن أجل أن يرد على تحدي القدر ، أعلن أنه سيكون هو نفسه قدر شعبه وأمته ، وسينزل بها ما لم ينزله القدر نفسه . إنه يقول لكايزونيا في المشهد التاسع من الفصل الرابع (وبالمناسبة ، لقد واتتني فكرة جميلة أريد أن أشركك فيها . إن حكمي حتى هذا اليوم كان بالغ السعادة والتوفيق ، لم يكن فيه طاعون عام ، ولا دين قاس ، ولا حتى انقلاب . بالاختصار ، لم يكن هناك أي شيء يجعلك تعيش في خاطر الأجيال القادمة ، ويضمن لذكرك الخلود . لهذا السبب تقريباً أحاول أن أعوض فطنة القدر وكرمه . . أعني . . لستُ أدري إن كنتِ قد فهمتني ، على أي حال ، سأحل أنا محل الطاعون) ومن ثم يطلق (كاليجولا) لنفسه العنان فيتحدى الصداقة ، والحب ، والتضامن الإنساني العام ،

والخير والشر . . يحاسب كل من يحيطون به . . يسلب ويقتل ويغتصب . . يهدم كل شيء حوله ملغياً وجوده إلغاء ، مستعيناً بما لديه من القدرة على رفضه وإنكاره . وهو يقضي على دنياه بالعنف المخرّب . . والافناء . . ولكنه ينهزم أخيراً ، إنه يُدرك أن حريته ليست الحرية الصحيحة ، وأن الإنسان لا يستطيع تحطيم كل شيء إلاّ إذا حطّم نفسه أيضاً . ولهذا السبب فإن (كاليجولا) ، عندما نفر الناس منه ، أصبح في عزلة تامة ومضى في طريقه متابعاً منطقهُ ، فقدم بذلك لأعدائه السلاح الذي سرعان ما قتلوه به عندما واتتهم الفرصة . وهكذا انهزم الإنسان أمام القدر رغم محاولته التمرد على عبث هذا القدر ، وسعيه إلى أن يكون مثله : قاسياً لا يرحم ، هداماً لا يعترف بوجود الآخرين ، عبثياً لا يعرف منطقاً ولا طريقاً ولا هدفاً .

أما مسرحية (سوء التفاهم) فهي أكثر مسرحيات (كامي) تصويراً لهذه المأساة ، ومن ثم سنقف عندها مرة أخرى . . يقول الناقد (مورفون لوبسك) « لا يوجد موضوع مسرحي أفضل من الاحتيال ، ذلك أنه يسمح بحركة داخل الحركة ، ويجعل المؤلف يتحالف مع الجمهور ضد الشخصيات ، وهنا في (سوء التفاهم) يجعل القدر هو المحتال »[١١] .

---

(١١) سوء التفاهم ، ترجمة وتقديم د . سامية أحمد أسعد ، المقدمة ص ٢٠ .

القدر هو الذي يسوق الابن إلى فندق أمه وأخته . . وهو الذي يدفع الابن إلى عدم التعريف بنفسه . . وهو الذي يفرض على الأخت عدم الاستجابة لتوسلات الأم بأن تؤجل عملية القتل إلى اليوم التالي . . القـــدر هو الذي يدفع الأخت إلى قتل أخيها ، والأم إلى اغتيال فلذة كبدها ، والزوجة إلى الضياع . . القدر الذي يحتال ويُراهن ، يلفّ ويدور ، يصيب الناس بالخرس ، يجمّد الكلمات على الأشداق ، يُفقد الأحرف معانيها ومدلولاتها ، يحرك خطوات الناس ، يُغريهم بمستقبل سعيد ، يدفعهم إلى فعل ما يكرهون وما يحبون . . كل ذلك من أجل أن يهزم الإنسان ، وأن يتلهى بعد هذا بمنظر ضحيته وهي تتخبط في المصيدة ، ويجب أن لا ننسى أن سوء التفاهم امتداد لفكرة أسطورة سيزيف الميتافيزيقية ، ومؤداها أن الإنسان في منفى وأن الله لا يجيب . . يقول كامي (. . سوء التفاهم تحاول أن تعالج من جديد موضوعاً قديماً ، هو القدر ، في قالب عصري . . من الخطأ ، عندما تنتهي هذه المأساة أن نعتقد أنها تدافع عن الخضوع للقدر . إذ هي على العكس مأساة التمرد) . . إن سوء التفاهم هي مأساة عجز العقل والقلب عن التنبؤ بالكارثة وبجريمة القتل المسلطة كالسيف على رقاب الشخصيات . لو أن كلمة واحدة قيلت ، لما وقعت الجريمة ، لكن القدر بالمرصاد ولا مناص من سوء التفاهم . . كل شيء يتم كما لو كان

لا مفر من الكارثة ولا أمل في إشارة من الله . ومهما فعلنا ، مهما صمتنا أو تكلمنا ، فنحن في موقف المحكوم عليهم . . هذا ما تتحدث عنه مارتا قائلة (ها نحن جميعاً في نظام الكون . افهمي أنه لا وطن ولا سلام ، لا له ولا لنا ، لا في الحياة ولا في الموت) . . »[١٢] .

تقول الأم لابنتها طالبة تأجيل القتل (ليس هذا المساء ، لنترك له هذه الليلة ، لنعط أنفسنا هذه المهلة) « ولكن مفهوم كامي عن العالم ، الذي تحرك فيه الضرورة آلاتها شداً وجذباً وفق منطق أعمى ، هذا العالم ليس فيه مجال للامهال أو التأجيل . إن الإنسان في ذلك العالم ضحية للحريات التي اكتسبها . . ستوجد دائماً مارتا تقوم — كما قام كاليجولا — بدور القضاء ، لتقودنا حيث لم نكن نريد أن نذهب »[١٣] .

إن القدر — في نظر كامي — يطارد دائماً أولئك الذين يؤملون ، والذين يحلمون بمستقبل أكثر سعادة من واقعهم الراهن المرير ، وينزل بهم عقابه الصارم . إن مارتا وأمّها كدحتا طويلاً من أجل أن يتاح لهما في المستقبل الذهاب بعيداً حيث البحر والشمس والهدوء . . فكانت عاقبة أمرهما أن

---

(١٢) المصدر السابق ، الصفحات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ .

(١٣) البير كامي : العادلون ، ترجمة وتقديم بسيم محرم و د . ريمون فرنسيس ، المقدمة ص ٣٠ .

قتلت الأم نفسها ، ووضعت الأخت عنقها في الحبل واختنقت.. ولكن قسوة القدر تبلغ مداها إزاء ماريا (زوجة الابن) . . مفهومٌ أن ينزل القـــدر عقابه بمارتا وأمّها ، لأنهما عملتا فعلاً من أجل الخلاص . . أما ماريا فلم تكن جريمتها سوى أنها « أقدمت على الإيمان بأن الحياة ليست مغامرة فظيعة تقوم على الشقاء ، والظلم ، وعدم الفهم »[١٤] . فماذا كانت النتيجة ؟ استمرت في بحثها حتى بعد موت بان زوجها ، وراحت تخاطب الله (آوه يا إلهي ، لا أستطيع أن أعيش في هذه الصحراء ! ! سأتحدث إليك أنت ، وأعرف كيف أجد كلماتي . . كن رحيماً بي ، التفت إليّ ، وخذ بيدي . كن رحيماً . ربّاه) لكن الجواب (لا) يجيء ــ أخيراً ــ على لسان شخصية ظلت صامتة حتى تلك اللحظة ، لحظة إسدال الستار .

ما الموقف الذي يجب أن يتخذه الإنسان ما دام الجواب دائماً هو (لا) ، وما دام سوء التفاهم هو الأساس والقاعدة ؟ « يرى كامي أن هناك سبيلين : خنق الوعي ، أو لفظ الحياة . . جفاف القلب وقسوته هو أفضل مفتاح للعالم . . لم يبق إذن إلاّ الموت والهرب من هذا العالم اللامعقول . وهكذا ينهزم نداء السعادة والعدل والحب أمام القدر . . إن أبطال سوء

---

(١٤) المصدر السابق ص ٣٦ .

التفاهم سجناء في مكان (مغلق) هو صورة لعالمنا اللامعقول .. حكم عليهم بالعيش في هذا المكان ، وعدم الخروج منه إلاّ للقاء الموت والعدم .. إن الداخل إلى هذه المصيدة لا يخرج منها إلاّ ميتاً .. في هذا المكان (المغلق) يحوم القدر حول ضحاياه » (١٥) .

في مسرح آرثور آدموف (Arthur Adamov) نجد هذا التوتر ، وهذا العنف المرير في علاقة القدر بالناس ، أو بالأحرى في علاقته بضحاياه .. إن هذه العلاقة تصل حداً من القسوة والسخرية بمصائر الناس يغدو معها القدر ليس قدراً ولكن عبثاً ! ! لأن الجميع يقعون في مصيدة الموت : نبلاء كانوا أم أشراراً ، عمالقة كانوا أو أقزاماً ، سعداءً كانوا أم تعساء .. إن الموت الذي دفع كامي إلى القول بلامعقولية العالم ، يدفع آدموف في مسرحية (الخدعة) إلى أن يقول « إن كل شيء يسير إلى الموت ، والموت لا علة له ولا حكمة ، وعلى ذلك يكون الوجود خدعة ، وطالما أن القدر واحدٌ بالنسبة للجميع فليس ثمة قدر بل هناك عبث » . (١٦) أما مسرحية (المكيدة الكبيرة والصغيرة) التي نلحظ فيها

---

(١٥) سوء التفاهم ، ترجمة وتقديم د. سامية أحمد أسعد ، المقدمة ، ص ٢٨ – ٢٩ .

(١٦) د. نعيم عطية : مسرح ارثور آداموف ، مجلة المسرح ، العدد ٩ ، ص ٧٥ .

تأكيداً غير عفوي على نفس عنوان المسرحية الأخرى (الخدعة) فهي تدور « على الإيحاء بعلاقات غريبة غامضة . فإلى جانب تلك الأحداث التي تجري على مسمع ومرأى منا ، هناك أحداث أخطر وأبعد مدى تتم في الخفاء . وليست الأحداث التي تقع فعلاً أمامنا إلاّ نتيجةحتمية وأثراً لتلك الأحداث الخفية . . إننا نعرف على الدوام جزءاً منالحقيقة هي القشرة الخارجية ، أما الحقيقة الأضخم ، الحقيقة الفعالة التي تولّد الحقيقة الظاهريةفنحنلا نراها بل هي موحاة بها فحسب ، علينا أن نخمّنها ، وقد نتخبط في تخميناتنا وقد نُصيب . لكن الشيء المؤكد أن هناك حقائق غامضة مجهولة هي التي تسيطر على أقدارنا ومصائرنا . هناك قوى خفية مهولة تخطّ لنا حياتنا أي الحقيقة الظاهرية . . هناك أشياء كثيرة تحدث وروابط كثيرة تتعقّد في الخفاء ، في الظلام ، ومع ذلك فهي تسيطر على أقدارنا وترسم تصرفاتنا وسلوكنا ، وسعادتنا وشقاءنا ، هناك أيدٍ خفية كثيرة تحركنا أصابعها بخيوط غير منظورة »[١٧] .

إن كتّاب المسرح آنفي الذكر ، الذين استعرضنا بعض منجزاتهم ، وعرفنا مواقفهم من القدر ، ينظرون جميعاً من منظار واحد ،يرون القدر من خلاله وكأنه قوى تأتي منفوق ؛

---

(١٧) المصدر السابق ص ٧٨ .

تتسلط على رقاب الناس من السماء ، قوى خفيّة تغيّبها الأستار عن أعين الناس ، غامضة مجهولة ، بعيدة نائية ، يرون فيها الله تارة ، وعالم الأرواح والخفاء تارةً أخرى ، والصدفة العمياء تارة ثالثة . وربما رأوا فيها — كما رأى أجدادهم اليونانيون — مجموعة آلهة يحلو لها العبث بمقدرات الناس ومصائرهم .

لكن هناك إلى جانب هذا ، نظرة أخرى ، تتجه اتجاهاً مخالفاً ، التزمها عدد آخر من المسرحيّين ، رأوا أن القدر هو ليس أبداً تلك القوى الفوقية التي تنصّب على الإنسان من خارج ذاته ، ولكنه قدرٌ ينبع من داخل ذواتنا ومن أعماق نفوسنا ، من عاداتنا وتقاليدنا ونسيج حياتنا اليومي ، ومن ماضينا . . إن أبطال هذه المجموعة من الكتاب أشبه بالمأسورين، يأسرهم ماضيهم ، وتأسرهم تجاربهم وبيئتهم ونقولهم الوراثية . . إن القدر في نظر هؤلاء الكتاب يكمن هنا على الأرض ، ويتفجر من وجدان الناس وضمائرهم . . ولكنه على أية حال قدر : يرسم للناس مصائرهم المحتومة ، ويجبرهم على سلوك طريق مرسوم ، ويصل بهم في النهاية إلى أهداف وغايات لم يكونوا يريدون أن يصلوا إليها ، ولا سعوا إلى اختيارها .

على رأس هولاء يقف يوجين أونيل (Eugene O'neill)

الأمريكي ، وجان آنوي (Jean Anouilh) ، وهنري دي مونترلان (H. De Montherlant) الفرنسيان ، وغيرهم كثيرون نكتفي منهم بهؤلاء الروّاد .

إلاّ أن هناك كاتباً مسرحياً يشكل حلقة وصل بين أولئك وهؤلاء ، بين أولئك الذين يرون القدر نازلاً من فوق وبين هؤلاء الذين يرونه منبثقاً من أنفسهم ، ومن الأرض التي يضطربون عليها . . ذلك هو هارولد بنتر (Harold Pinter) الذي يعترف بالقدر « حيث لا جدوى للفرار من الخطر الذي يتهدد الإنسان » إلاّ أنه لا يجزم بالمصدر الذي ينبثق عنه هذا الخطر « قد يحمي الإنسان نفسه بجدران سميكة ، ولكن الخطر يتسلل إليه من حيث لا يعلم ، وقد يكون هذا الخطر كامناً في أعماق الإنسان ، يتحيّن الفرص للقضاء عليه » (١٨) .

وهكذا يعبر بنا بنتر إلى الجانب الآخر من الفكر المسرحي الذي يرى في القدر — كما قلنا — حتمية تنبع من داخل نفوسنا . ويوجين أونيل يقف على رأس هذا الجانب حيث يتضح موقفه هذا تماماً في عدد من مسرحياته وبخاصة ثلاثيته الشهيرة (الحداد يليق بالكترا) حيث يعرض هذه المأساة الكلاسيكية التي أخرجها أسخيلوس إلى الوجود ، يعرضها

---

(١٨) شفيق مجلي : هارولد بنتر ، مجلة المسرح ، العدد ٣٢ ، ص ٥٤ .

بأسلوب جديد . والذي يهمنا من هذه المسرحية هنا هو جوهر الخلاف بين أسخيلوس وأونيل في مفهوم القدر وطريقة عرضه في القالب المسرحي ، لكي ندرك طبيعة الفرق بين النظرتين « فالقدر عند أسخيلوس هو تلك القوة العليا التي تناط بالآلهة ، والتي تتدخل من الخارج فتحوّل مجريات الأحداث . أما عند أونيل فهو تلك القوة الهائلة التي لا يملك الإنسان لها رداً أو دفعاً ، والتي تنبعث من صميم داخله . ان القدر عند الكاتبين قوة ضخمة ضحيتها الإنسان . ولكن القدر يخضع لقانون العليّة عند أونيل ، في حين يسير على هواه عند أسخيلوس . وقد قال أونيل بصدد مشروع كتابته لثلاثيته أنه يريد أن يصور القدر كما يفهمه اليو نان تصويراً نفسانياً حديثاً ، يخضع للمقاييس والأحكام العلمية ، وأن يكون القدر النفساني أقرب ما يكون للقدر اليوناني من حيث إحكام قبضته على مصائر الشخوص ، وسيطرته على مجريات الأحداث . وأضاف قائلاً : إن ما يقع لنا من أحداث ، مصدره أنفسنا التي طبعنا عليها والتي لا نستطيع أن نتحول عنها كي لا نكون ما نحن عليه . إن قوى البيولوجيا والبيئة الكامنة فينا والظاهرة ، هي التي تصوغ حياتنا ، وأن مأساته (الحداد يليق بالكترا) تصوير لفكرته عن القدر النفساني الذي يقوم على الوراثة والبيئة »[١٩] .

---

(١٩) د . لويس مرقص : الحداد يليق بالكترا ، مجلة المسرح ، العدد ٦ ، ص ٧٨ .

وهكذا يُعد أونل أول من وضع هذا المفهوم الباطني للقدر من الكتّاب المعاصرين ، وقد أوضح مفهومه الجديد هذا بما فيه الكفاية ، وبيّن كيف أن الإنسان أسير قوى بيولوجية وبيئية تتحكم في تركيبه النفسي الذي لا يستطيع أن يحيد عنه . وأغلب الظن أن أونيل اقتبس نظرته الجديدة هذه عن فكرة أساسية لدى الطبيعيين (Naturalism) مؤداها « أن الإنسان محكوم في تركيبه الذهني والنفسي بعوامل الوراثة وظروف البيئة ، وهو في كل مشكلة يلقى فيها ، يصارع الضرورات التي تضيق عليه الخناق ، مصارعة تؤثر فيها اعتبارات الوراثة والبيئة التي لا فكاك له منها »[٢٠] .

ولم ينس أونيل ، رغم خلافه في النظرة إلى القدر عن أولئك الذين استعرضنا آراءهم أول مرة ، لم ينس أن يقف معهم ليعلن رثاءه لحال الإنسان « وحبه العميق للإنسانية التي تقف في خضم الكون محاربة وعزلاء ، في الوقت ذاته »[٢١] ومن ثم يبدو أن القدر ، أياً كان مصدره ، يضع الإنسان في العالم : وحيداً أعزل مجرداً من السلاح ، إزاء قوى تفوقه بكثير . وهذا يؤكد قولنا فيما سبق من أن هؤلاء الغربيين جميعاً ، على اختلاف اتجاهاتهم ، يجمعون على حسّ مشترك

---

(٢٠) يوجين أونيل : ٧ مسرحيات ، ترجمة وتقديم د . نعيم عطية ، المقدمة ص ٥٠ .

(٢١) المصدر السابق ص ٤٧ .

بالعداء المرير ، والصراع غير المتكافىء بين الإنسان والقوى الغيبية وعلى رأسها الله سبحانه . وهو حس تشربته دماؤهم طيلة عصور التاريخ الغربي ، ابتداءً من عهد اليونان وحتى العصر الحديث حيث التأكيد المستمر على علاقة الضغينة والبغضاء والاقتتال بين الله وعباده ، أو بين السماوات والأرض ! !

جان آنوي ، يسير على نفس الطريق الذي بدأه أونيل . . أبطاله جميعاً مأسورون . . يأسرهم قدر ينبثق من الباطن ، هو حصيلة مكونات البيئة والوراثة والتجارب الزمنية المتراكمة بعضها فوق بعض في كينونة الإنسان ، في لحمه وعصبه وشرايينه ، في ذهنه وقلبه وروحه . . وإذا كان أونيل يؤكد على انبثاق قدر الإنسان من مكوناته الذاتية ، أياً كانت هذه المكونات ، فإن آنوي يختار بالذات ماضي الإنسان وتجاربه وعلاقاته « إن الإنسان — لديه — يخضع لماضيه . وشخصياته تواقة إلى الحرية ، ولكنها تعاني من ضغط سلسلة من الأحداث الماضية الثقيلة . نقول ضغطاً بمعنى أن ذكرى الماضي غالباً ما تؤكد تبعية الشخصية لمحيطها الاجتماعي ، بدلاً من أن تكشف عن ذاتها العميقة الأصيلة المستقلة . . والماضي عندما يحيا يصير حملاً ثقيلاً . . عبئاً يجره — البطل — خلفه مدى الحياة ، وتصبح هذه الحياة كابوساً . . إن بعض شخصيات آنوي تتطلع إلى التطهر والبراءة ، ولكن ماضيها الدنس يظل يلح عليها ، إنها تريد التخلص منه ولكنها لا

تستطيع » [٢٢] .

وشخصيات آنوي لهذا السبب ذاته يمكن أن نعتبرها « شخصيات رومانتيكية مريضة بنمو شخصيتها ، فهي تسعى إلى فصم علاقتها بالتقاليد الموروثة وبالماضي نفسه . ولما كان هذا التحرر يتطلب منها قوة خارقة وبعض الواقعية ، فإن تلك الشخصيات تشعر بالضياع لأنها ضعيفة ، إذ لا تؤمن بشيء ، ولا سند لها على مجابهة الواقع . كما أن تلك الشخصيات بتطلعها إلى إدراك هدف ، ثم عجزها المطلق ، تصبح أيضاً شخصيات مآس » [٢٣] .

إن تيريز بطلة المتوحشة التي ترعرعت في بيئة دنيئة ، ترفض الزواج بفلوران ، وهو ملحن وموسيقي ذائع الصيت ، لشعورها بأن ماضيها يخيّم على حاضرها ويمنعها من تذوق أي طعم للسعادة التي يعدها بها حبيبها . . إنه القدر يطاردنا بلعنته . وتيريز التي تلفظ ماضيها تعجز عن محو آثاره الأليمة . والقدر يلاحق في (المسافر بلا متاع) شاباً بلغ التاسعة عشرة من عمره ، جرح في الميدان إبان الحرب العالمية الأولى ، وفقد ذاكرته. لقد نسي الشاب جاستون اثر صدمة نفسية كل

---

(٢٢) جان آنوي : بيكيت ، ترجمة سعد مكاوي ، تقديم د . سامية أحمد أسعد ، المقدمة ص ٣٣ – ٣٤ .

(٢٣) جان آنوي : المتوحشة ، ترجمة وتقديم يحيى سعد ، المقدمة ص ١٧ .

ماضيه ، كما فقد أوراقه الدالة على شخصيته وعلى اسمه ، ولذا تعذر إخطار أسرته بما أصابه . ويحاول المسؤولون أن يقدموا من في مثل محنته للتعرف على بعض الأسر . فيتعرف جاستون بأسرة فقدت ابنها منذ ثمانية عشر عاماً ، ترجح كل الشواهد انها أسرته . ويتعرف الأبوان عليه ويبذلان كل الجهد ليذكراه بماضيه ، وهو ماضي شاب سيء الطبع ، فاسد الخلق . ثم يكتشف الشاب ذات يوم — من بعض علامات بجسمه — انه ابن هذين الأبوين ، ولكنه يخفي عنهما الحقيقة إذ يرفض العودة إلى شخصيته الحقيقية ، ويود لو انه استطاع أن يتهرب من ماضيه ، ولكنه يفشل كما فشلت تيريز في (المتوحشة) في التخلص من الماضي . . وهذا ما يحدث أيضاً مع (أوريديس) تلك الفتاة التي تعمل بفرقة مسرحية مغمورة عندما تتعرف بـ (أورفيه) عازف الكمان بالمقاهي ، فيرحلان للبحث عن السعادة . وهما بدورهما يدركان مدى عجزهما لأنهما كالآخرين يرزحان تحت ثقل ماضيهما التعس . ونفس الشيء في مسرحية (روميو وجانيت) كما في أغلب مسرحيات آنوي [٢٤] .

كيف الخلاص إذن ؟ إذا كان الإنسان يجد قيده في داخل ذاته ولا يقدر على كسره والتحرر منه ، فكيف الخلاص

---

(٢٤) انظر المصدر السابق ص ١٢ — ١٤ .

« اليأس ! ! بالنسبة للبطل والبطلة هو الشرط الأساسي لبلوغ النقاء والحرية . . بعض شخصيات آنوي يرى أن الهروب هو السبيل إلى الخلاص . . ويرى البعض الآخر أن الموت هو المخرج الوحيد الذي يمكن معه الاحتفاظ بالنقاء والمثل : يموت كلّ من أورفيه وأوريديس موتاً عرضياً ، وتموت كلّ من انتيجونا وجانيت وميديا موتاً إرادياً إلى حد ما . وإن ذلك لدليل قاطع على انجذاب هذه الشخصيات نحو القبر والعدم المحرر » (٢٥) .

هنري دي مونترلان يجذّف في ذات التيار الذي جذّف فيه أونيل وآنوي ، إن مسرحياته جميعاً ، تسعى بمزيد من الوضوح والتركيز ، إلى تعميق الفكرة التي طرحها أونيل : إن قدرنا لا يأتي من فوق ، ولا يطلع علينا من وراء ستار مجهول . . إن قدرنا من صنعنا نحن ، من مكونات ذاتيتنا ومن أرضنا التي نتحرك عليها « وكما حدد الناقد (جاك جيشارنو) أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة ييل الأمريكية ، فإن جميع مسرحيات مونترلان تخلو تماماً من أي جانب ميتافيزيقي . أي ان القوى الغريبة لا تتدخل في أحداث هذه المسرحيات ، وليس لها تأثير ما على مصير الأبطال.. إننا لن نجد في أعماله إلا أناساً يناضلون على المستوى البشري: لا قوى غيبية ولا أشباحاً

---

(٢٥) بيكيت : تقديم د . سامية أحمد أسعد ، المقدمة ص ٣٥ – ٣٦ .

ولا ملائكة أو شياطين أو آلهة أو سحراً . . إن مسرح مونترلان ليس تصويراً للصراع بين الإنسان وبين القوى العليا ، وإنما هو تعبيرٌ عن الصراع بين الإنسان وبين نفسه ، الإنسان (المزنوق) بين طبيعته الخاصة وبين القيم التي يجدها في نفسه ، أو يفكر فيها بمصطلحات غيبية . . إن مسرحه يمثل عودة إلى (المسرح النفسي) »[٢٦] .

ولا يغلب الظن — للوهلة الأولى — أن مسرح مونترلان يخلو من القدر . . على العكس . . إن القدر في مسرحه واضح بيّن يسوق الأبطال والشخوص ، شاؤوا أم أبوا ، إلى المصير الذي نسجته مقدماً خيوط طبيعتهم الخاصة « إن القدر يلعب دوراً هاماً في مسرح مونترلان ، ولكنه ليس بالقدر الذي يسيّر كل شيء وفق هواه وإرادته المطلقة ، ويملي قراراته التعسفية على الإنسان رغم أنفه . حقاً إن القدر يعبث بالإنسان ، ولكنه لا يتدخل إلا بواسطته ، وبفضل ما يقدمه له من مساعدات . إن ما نرتكب من أخطاء بسبب غبائنا أو رعونتنا ، يتفاعل تفاعلاً بطيئاً مع الظروف الخارجية والأحداث العرضية ، ويؤدي بنا إلى نهاية معينة تنسجم مع ما سبقها من مقدمات . . إنه قدر من صنع أيدينا . . إن عبقرية مونترلان

---

(٢٦) هنري دي مونترلان : مالاتستا ، ترجمة وتقديم وحيد النقاش ، المقدمة ص ٨ .

تكمن في تفهمه لخبايا النفس البشرية . انه يعرف ساعات الطيش والرعونة ، وساعات الضعف والتردد ، يعرف جيداً تلك اللحظات العاصفة التي تمر بالإنسان فتقلبه ظهراً على عقب وتجعله لعبة في يد القدر »[٢٧] .

إن مونترلان يضع بيد قدره أحياناً سلاحاً ماضياً : النفي أو الطرد ، الذي يستبعد به القدر أبطال مونترلان ويقصيهم إلى مكان ناء بعيد حيث العزلة والضياع . . ولن ينكر أحد أن هذا الموقف هو انعكاس عميق لما كان يشعر به مونترلان نفسه في صدر شبابه : شعور المنفي بالوحدة والضياع وعدم الانتماء « . . إن الذي ينفي أبطال مونترلان — هؤلاء — هو القدر ما في ذلك شك ، ولكن هناك عامل آخر وهو معرفة هؤلاء الأبطال التامة بأنفسهم ، وإحساسهم القوي باختلافهم عن الآخرين »[٢٨] .

إذا أردنا أن نصل إلى سارتر حيث الرفض التام للقدر ، أياً كان هذا القدر فوقياً أم باطنياً ، غيبياً أم واقعياً ، يتنزل من السماء أم ينبثق من الأرض ، إذا أردنا أن نصل إلى هذا الكاتب فلا بد أن نمر أولاً بالكاتب الأمريكي آرثر ميللر

---

(٢٧) هنري دي مونترلان : تاج على مبتة ، ترجمة وتقديم أبو بكر محمد بكر ، المقدمة ص ٣٤ — ٣٥ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٣٦ — ٣٧ .

(Arthur Miller) ، وبمسرحيته (بعد السقوط) بالذات ، وبالكاتب الفرنسي جان جيرودو (Jean Giraudoux) وبمسرحيته (امفتريون ٣٨) بالذات . فهما يشكلان ولا شك حلقة الوصل ، المعبر ، بين الجبريين وبين المؤمنين بحرية الإنسان المطلقة ، بين القائلين ان القدر — أياً كان مصدره — هو الذي يرسم مصائر الآخرين ، ويسوقهم إليها ، وبين الذين يرفضون هذا القدر وينادون بأن الإنسان هو الذي يصنع مصيره بيديه ، وأنه — وحده — مسؤول عن هذا المصير .

أما آرثر ميللر فإنه يريد أن يقول لنا في مسرحيته (بعد السقوط) : « ان خلاص الإنسان من أزماته لا يكون إلاّ بمواجهة نفسه وتصرفاته بصدق ، وان الإنسان لا يستطيع أن يقدم على عمل جديد ما لم يحمل على ظهره مجموعة أعماله السابقة . أي ان المستقبل مرهون في النهاية برؤية الماضي من خلال الحاضر . . إن الإنسان كما انتهى إلى ذلك ميللر — وكما انتهى إليه من قبل كثيرٌ من الوجوديين — محكوم عليه بأن يواجه مصيره وأن يختار . لكن مواجهة المصير والاختيار عند ميللر يستلزمان الشجاعة . فالإنسان يجب أن يواجه مصيره بشجاعة لأنه مسؤول عن نفسه أولاً ، وعن تصرفاته وأفعاله ثانياً »[٢٩] . إن موقف ميللر هنا يُذكرنا

---

(٢٩) آرثر ميللر : بعد السقوط ، ترجمة وتقديم علي شلش ، المقدمة ص٥١ .

بمواقف أونيل وآنوي ومونترلان من جهة ، وبموقف كامي ومدرسته من جهة أخرى . فهو لا ينكر أن الإنسان ملزم بما يحمله على ظهره من أعماله السابقة ، وأن رؤية المستقبل وتشكيله لا تتم إلاّ من خلال تجارب الماضي . إلاّ أنه في نفس الوقت يعتقد بأن الإنسان مخيّر ، لا مسيّر ، في التحرك صوب مستقبله وتشكيل مصيره ، فقط شرط أن يمتلك الشجاعة وأن يتحمل المسؤولية .

وأما جان جيرودو فإنه يبيّن في مسرحيته (أمفتريون ٣٨) أنه بمكنة الإنسان الوقوف بوجه القدر والتغلب عليه ، بمجرد أن يعرف الإنسان كيف يستخدم عقله وحكمته لقهر هذا القدر (٣٠) .

وإطار المسرحية كلاسيكي يعيد إلى الأذهان صور الرذيلة والمغامرات الجنسية التي كان آلهة اليونان يقومون بها ، بليل ، مستغلين ضعف الإنسان وغفلته . فها هنا نشهد جوبيتر ، كبير الآلهة ، وقد أغرم بالكمين زوج امفتريون قائد طيبة . ولكي يشبع جوبيتر هواه ، فإنه يتخذ هيئة الإنسان ويتنكر في صورة امفتريون ويصحب معه ميركور وقد اتخذ صورة سوزي تابع امفتريون . ثم يبعدان امفتريون عن زوجه بإعلان

---

(٣٠) انظر : جان جيرودو : انترمتزو ، ترجمة وتقديم حمادة إبراهيم ، المقدمة ص ١٦ .

حالة الحرب بين طيبة وأثينا . ويسعى سوزي المزيف إلى الكمين يخبرها بأن زوجها – رغم إعلان حالة الحرب – سوف يدبر أمره ويعود لزيارتها سراً مساء اليوم نفسه . . وهكذا يقضي جوبيتر ليلته بصحبة تلك التي يحبها ! ! وفي الصباح يحاول جوبيتر – دون أن يكشف عن حقيقته – أن يستطلع رأي الكمين في الآلهة ، وما إذا كانت تريد أن تصبح إلهة لتحصل على الخلود ؟ . . لكن هذه ترفض الخلود وترى فيه خيانة بشرية ! ! بل ، وأكثر من ذلك ، إنها تتصور الموت بلسماً لمتاعب الحياة ، وراحة يخلد إليها الإنسان بعد حياة طويلة عاصفة . ويعلن ميركور في المدينة أن الليلة المقبلة تشهد جوبيتر في مخدع الكمين لينجب منها هرقل ! ! فترفض الكمين هذا الشرف ! ! بكل ما لديها من قوة ، وتتوسل إلى ليدا ، التي تأتي لزيارتها ، أن تحل مكانها . فتقبل ليدا هذا الشرف العظيم ! ! فرحة مبتهجة . ولكن حيلة الكمين لا تنجح إلا في إيقاع امفتريون الحقيقي بين ذراعي ليدا . غير أن جوبيتر ، وقد تأثر لما رآه في الكمين من فضيلة وعناد وتصميم ، يكتفي بصداقتها (٣١) .

إن موقف جيرودو هذا ، ومن قبله ميللر ، يقودنا بالضرورة إلى سارتر ومدرسته الوجودية حيث لا تتم حرية

---

(٣١) المصدر السابق ص ١٥ – ١٦ .

الإنسان إلاّ بأن تكون عنده الشجاعة الكافية للوقوف إزاء كل قيد يأسره ، ويمنعه عن السعي لتحقيق حريته الكاملة . . الشجاعة التي تعتمد على معطيات الإنسان الذاتية : الإرادة والعقل والحكمة . وهكذا يجيء دور سارتر في بناء الفكر المسرحي المعاصر ، حيث يسعى في جل أعماله إلى التأكيد على حرية الإنسان في تشكيل مصيره وصنع قدره الذاتي . . إن الخيط الذي يشد هذه المسرحيات جميعاً هو (الحرية) ، والموقف الذي يجمع أبطاله كافة هو (الاختيار) . . الاختيار الذي يقوم على الرفض الحاسم المسؤول لكل المواضعات السابقة التي تحد من حرية الإنسان وتقف في طريق حركته صوب مصيره « فالإنسان حين يختار ، يختار بكل حرية ، ولا يعينه شيء آخر غير هذه الحرية . لأن الوجودية (السارترية) تنفي كل احتمال لوجود قيم سابقة مسطورة في عليا سمائها ، نقيس عليها أعمالنا وتكون لنا نبراساً نستضيء به في حياتنا ، وعذراً نبرر به سلوكنا . فالإنسان وحيد في هذا العالم ، لا يجد في نفسه ولا خارج نفسه متكأ يتكيء عليه . . ليس هناك من مرشد ، ليس هناك من قاضٍ ولا معذر ، ليس هناك من جبرية ، لا من الطبيعة ولا مما فوق الطبيعة . . الإنسان حر ، الإنسان هو الحرية »[٣٢] .

---

(٣٢) سارتر : الذباب ، ترجمة وتقديم د . محمد القصاص ، المقدمة ص ١٦ – ١٧ .

في (الذباب) ، التي تمثل أكثر من غيرها ، موقف سارتر من القدر والحرية ، « يقرر سارتر حرية الإنسان ، ويعلق عليها أهمية عظمى . فالإنسان حر . . وليس العوبة في يد أية قوة تأتيه من خارجه ، أية قوة منفصلة عنه . الإنسان حر طليق مستقل الإرادة . . ومن ثم كان المستقبل أمامه مفتوحاً يشكله كما يشاء . ولو كانت هناك قوة أخرى تقرر له من أمر مستقبله كل شيء ، وتعرف عن مستقبله كل شيء ، لأغلق أمامه هذا المستقبل ، وأصبح الوجود بالنسبة إليه كشبكة الصائد »(٣٣) .

تقوم مسرحية (الذباب) التي نحن بصددها على الأسطورة الكلاسيكية الشهيرة (أورست في ارجوس) حيث يقدم أورست مع مربيه فيجد المدينة غارقة في الندم والذباب . ويحاول مربيه ، وشخص آخر — هو جوبيتر كبير الآلهة — أن يقنعاه بمغادرتها ، ولكنه يقرر البقاء فيها لأنها مدينته ، ولأن عليه أن يفعل شيئاً ما يمنحه حق الانتماء إليها من جديد . وكان إيجست قاتل اجاممنون ، والد أورست وزوج أمه ، يحكم المدينة تحت سطوة الشعور بالندم ، وكانت الكترا ابنة الأرملة كليتمنستر وأخت أورست ، تكفر وحدها بهذا الدين ، فتحاول نصح مواطنيها . ويرتاع جوبيتر لذلك ، ويظهر بعض المعجزات لتخويفهم ، ويلتقي أورست بالكترا

---

(٣٣) المصدر السابق ص ٣٧ — ٣٨ .

التي حلمت طوال حياتها بعودة أخيها يوماً للانتقام من قاتلي أبيهما ، ويكشف لها عن حقيقته ، ويعدها بتحقيق حلمها . ويعود جوبيتر فيظهر من معجزاته ما ظنه يقنع أورست بالرحيل دون جدوى ، وعندئذ يحذر إيجست من أن أورست ينوي قتله ، ويسأله هذا الأخير لماذا لا يمنع هو هذه الجريمة ؟ فيكشف له جوبيتر عن سر رهيب : وهو ان الناس أحرار ، ولا يستطع كائن — ولو كان إلهاً — أن يقف في سبيل حريتهم . ومن ثم يمضي أورست فيقتل إيجست وكليتمنستر . وتصدم الكترا بالنتيجة فتقتنع بالندم أمام حجج جوبيتر . أما أورست فيتمسك بحريته في اختيار السلوك الذي يرتضيه هو ، لا الآلهة ، ويضطلع بمسؤولية عمله ويرفض الندم على أمر لا يعتقد أنه خطأ . ويغادر أرجوس مرفوع الرأس . « إن شكل مسرحية الذباب — هذه — يذكرنا بهاملت لشكسبير ، كلاهما غصب عمه عرش أبيه واجتمع بأمه . ولكن ما أبعد الفرق بين مسيرهما ، فبينما هاملت يعذبه شك مبطن بسخرية لاذعة مريرة لا ترحم ، وتصدر منه أعمال مفاجئة وكأنما هو مسوق بقوة خفية إلى غاية خفية ، نرى أورست يصنع بنفسه حريته حين يحرر الجميع ، بل انه يحرر الجميع ليجد لنفسه الحرية . . انها حرية للذات قبل كل شيء »[٣٤] .

---

(٣٤) سارتر : سجناء الطونا ، ترجمة وتقديم محمد رشاد خميس وماهر فؤاد ، المقدمة ص ٢٢ — ٢٣ .

أما مسرحيات سارتر الأخرى ، وبخاصة (جلسة سرية) و (موتى بلا قبور) و (الأيدي القذرة) و (نكراسوف) و (سجناء الطونا) ، فيبدو للوهلة الأولى انه يركز اهتمامه فيها على الأجواء السياسية والصراع العقائدي ، ولكننا إذا تأملنا سير أبطاله فإننا سنجدهم يبحثون جميعاً عن الحرية في (موقف) « ليست الحرية السياسية بالطبع ، بل لون آخر من حرية الذات في ابتداع القيم ، وخلق المصير ، انها حرية في أن يكون البطل ما لم يكن ، في أن يصير شيئاً آخر لعله لا يتحقق ، بل لعله لا يعرفه . لو سألته ماذا يريد ؟ لما استطاع أن يحدد ذلك بكلمات ، ان أبطاله يعيشون في جو من القلق والتوتر . والقلق عنده غير الخوف ، الخوف هو مواجهة المرء لغيره ، والقلق مواجهته لنفسه . إن إنسان سارتر يصنع بنفسه قدره ، وكثيراً ما يكون قدره مؤلماً ، وهو لا يرضى بما صنعه بل يخلق قدراً جديداً . ان إنسان سارتر يختلف تماماً عن إنسان كتاب اليونان الذين يصورونه خاضعاً للأقدار ، وأداة لإرادة إلهية مطلقة ، تحركها يميناً ويساراً كما تريد ، كما تحرك الرياح العاصفة غصون الأشجار »[٣٥] .

يبني سارتر موقفه هذا من الحرية على اعتقاده التام بأن وجود الإنسان سابق لماهيته ، ومن ثم — وقد انتفت المسبقات

---

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٠ .

والقيم الخلقية – كان على الإنسان أن يتحمل وحده مسؤوليته التامة عن مصيره وما يؤول إليه « فمسعى الوجودية الأول هو أن تحمل كل إنسان تبعة الحال التي هو عليها ، وان تقرر مسؤوليته التامة عن مصيره . . وليس معنى ذلك انها تحمله مسؤولية شخصه الفردي فحسب ، بل مسؤوليته ومسؤولية جميع بني الإنسان . . لأن كل فعل من أفعالنا ، حين يخلق صورة الإنسان التي نريد أن نكون عليها ، يخلق في عين الوقت صورة الإنسان عامة كما ينبغي أن يكون في اعتبارنا »[٣٦] وهذا هو مفتاح كل مسرحيات سارتر التي اتخذ من الأحداث السياسية والصراع العقائدي فيها ، أرضية لحركة أبطاله .

---

(٣٦) الذباب : ترجمة وتقديم د . محمد القصاص ، المقدمة ص ١٤ – ١٥ .