

الجزء الثالث

التمرد والأدب

obeikandi.com

فن الرواية

« الرواية الحديثة في نظري ، ليست تصويراً لحال الفرد ، وإنما هي وسيلة متميزة للتعبير عن مأساة الإنسان »
اندرية مالرو

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

خلال استعراضه لبعض ما يوجه إليه بشأن موقفه العام كداعية متشائم للعبث ، نراه يصف الرأى القائل بأن على الكاتب أن يصور نفسه ويجسد معتقداته الشخصية في العمل الأدبي ، بأنها تركة تافهة من مخلفات الرومانسية ، « قد » يقوم الكاتب بكل هذا ، بيد أن كامى يرى أنه ليس ثمة ما يمنع أن يكون شاغله الأول .. الغير ، أو عصره ، أو بعض الأساطير الشائعة ^(١) .

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

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

المنبسطة ، التي يحرض كامى على أن يوجدتها فى الرواية ويحافظ عليها ، وهناك من الفروق بين الكتّابين ما هو أهم فالغريب فى أساسها رواية أو عمل أدبى ، وليست مجرد عرض لآراء فلسفية بنفس الصورة التى نجدتها فى «أسطورة سيزيف» ، وبالتالي فإن الإكثار من الإشارة إلى أسطورة سيزيف ، من شأنه التركيز على مضمون «الغريب» ، كما أن إستهمال رواية «الغريب» كتذييل لاسطورة سيزيف من شأنه تفسير الرواية كعرض فلسفى يعتمد عليه بنفس القدر الذى يعتمد فيه على أسطورة سيزيف . وفى كلتا الحالتين فإن القيمة الأدبية للرواية ، وهى وجودها الأساسى كعمل أدبى سيكون مصيره الإغفال ، وأن قيمة الرواية كعمل أدبى لى غاية الأهمية بالنسبة إلى كامى نفسه . وواضح كل الوضوح أن مناقشة الأفكار الواردة فى رواياته ، أو دراسة شخصياته كما لو كانوا زملاء جدداً ، يعد إجابة قاصرة على تصويره لفن القصة . ولابد بطبيعة الحال ، أن يكون لمثل هذا المدخل نوع من القيمة ، إلا أن كامى يهتم اهتماماً خاصاً بالطريقة التى تنظم بها الرواية التجربة وتشكلها ، فالرواية فى رأيه ، تتناول قبل كل شئ مسائل جبالية بعينها^(١) .

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

(١) انظر بوجه خاص مقال كامى Intelligence et L'echafaud الواردة فى كتاب «مشكلات الرواية»

Problemes du roman لناشره ج . بريفو J. Prevost ليون ١٩٤٣ ص ٢١٨ .

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

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

وهكذا نجد ، وفقاً لما يراه كامى ، أن الإبداع الفنى يعد نشاطاً يؤكد حقيقة إلترعة العبثية ، وبهذا ينبذ محاولة الوصول إلى نظام وترابط منطقي فى بناء العالم عن طريق مكابدة العبث بطريقة مباشرة ، وأن نظرية الفن الموضحة بهذه الطريقة فى «أسطورة سيزيف» تفسر الكثير من أوجه الشبه بالنسبة لنظريات مالرو^(١) . وإن تأثير مالرو الذى اعترف به كامى فى عبارات عامة ، ليبدو أكثر وضوحاً عندما يعمضى فى تحليله للدوافع التى توجه الإبداع الفنى (فى «الإنسان المتعرد» بوجه خاص) . وإذا كانت طبيعة الإبداع الفنى تنطوى على تأكيد للعبث ، ونبذ للتفسير المنطقي

(١) الحقيقة أن اهتمام مالرو بالفن وبالأعمال الفنية ، يكشف عن إيمانه بدور الفن فى هذا العالم العبثى الذى يخلو من المعنى ، سواء لاختفاء العقيدة الدينية من ناحية أو لانهار فكرة الإنسان من ناحية أخرى ، ذلك لأنه يموت فكرة الإله وسقوط معنى الإنسان ، يصبح التاريخ البشرى فى رأى مالرو سلسلة من الحلقات الملية بمعاني القوضى والعبث وفقدان النظام ، وإذا كانت تلك هى النتيجة السلبية التى خرج بها مالرو فى رواياته ، فإن النتيجة الإيجابية هى تلك التى خرج بها من دراسته للفن ، فالفن عنده هو التاج البشرى الوحيد الذى يجمع بين معانى القيمة والوحدة والنظام ، ومن ثم فهو يستبدل الفن بالدين ، ويرى أن عبادة الفن سمة من سمات عصرنا الحاضر ، لأنه إذا كان الإنسان المعاصر قد أنكر الدين فهو لم ينكره لحساب دين آخر ، وإنما أنكره ولم يستبدله بشيء آخر سوى الفن . (الترجم) .

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

وإن تأكيد العبث لمن شأنه إيجاد علاقة بين نشاط الفنان وبين عالم الظواهر المادية ، وعلى الرغم من أن مثل هذا العالم هو المجال الخاص الذى يعمل فيه الفنان ، فإن نبذ التفسير المنطقي للواقع يشير إلى أنه قد ارتبط به بطريقة سلبية . وينبغي على الفنان من جانب معين أن يتقبل عالم الظواهر باعتباره الواقع الوحيد الذى لا يداخله شك ، ومن جانب آخر فهو ينبذه باعتباره لا يبعث على الرضا ، وغير كاف لإجابة رغباته ومثله . ويبدو أن هذا هو ما يرمى إليه كامى حين يقول : «إن الفن يمجّد ، وهو كذلك وفى الوقت نفسه يمجّد»^(١) .

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

(١) انظر «الإنسان التمرد» ص ٣١٣ .

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

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

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

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

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

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

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

معاصريه من الفرنسيين من حيث إنه يكتب روايات تحاول تجسيد الهرم ، بينما لا تزال تستمد مادتها من المصادر التقليدية للفن . وعلى خلاف كامى أتجه كتاب الرواية ممن يكتبون عن الهرم الأخلاقى والميتافيزيقى ، بشكل متزايد فى السنوات الأخيرة ، إلى نبذ المعايير الجمالية المتواضع عليها فى مجال القصة . والواقع أنه قد ظهر فى فرنسا ما يسمى باتجاه « اللادب »^(١) anti^٤ literature بصورة تدريجية فى الشعر ، وفى مؤلفات بعض الروائيين من أمثال بلانشو وروب جرييه وناتالى ساروت وقد يتكالب هؤلاء الكتاب حول الاتجاه صوب « ثمن اللادب » prix de L'antilitterature الذى نشأ فى باريس منذ عامين اثنين ، والذى ينطوى على مغزى بعيد . ولا شك أن اهتمام كامى بحقيقة العبث والحاجة إلى الهرم ، جعله يكتب رواية واحدة على الأقل هى « الغريب » التى تشبه القصص المكتوبة على طريقة « اللادب » وسرى الآن ، أن « الغريب » فى حقيقتها رواية من النوع المضاد للرواية anti^٤novel . ومع هذا فإن الانطباع الذى ينقله كامى ، لا سيما فى تعليقاته العرضية حول فن القصة ، هو محاولته التهرب من هذا الموقف والوصول إلى نوع من التوفيق بين المضمون اللافتى لموقف العبث ، والأمانى الفنية لموقف الهرم . كما نجد صراعاً عاماً يستتر بين ثنايا رواياته بين الرأى العدمى الذى ورد فى « أسطورة سيزيف » ومؤداه : « أن يبدع الفرد (فنياً) أو لا يبدع لا يهم على الإطلاق » وبين الزعم الإيجابى الوارد فى « الإنسان المتمرد » والذى يقول : « الرواية هى محك القدر ، ولذلك تقف الرواية فى منافسة الإبداع ، وتحز نصرأً مؤقتاً على الموت » .

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

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

التعسف ، صحيح أن كلاً منهما له مجاله الخاص ، ولكن القول بمثل هذا الرأي لا يغفل شيئاً سوى أن يؤكد الحقيقة الواضحة القائلة بأن الفن ليس هو الفلسفة ، وأن الفلسفة ليست هي الفن ، ومن الجلى انهما لا يلتقيان ، إلا أنه يمكن إيجاد نوع من التداخل فيما بينهما ، كما أن الفلسفة والفن يمثلان قلقاً مشتركاً وهموماً متشابهة . ونستطيع القول بأنه منذ صدور الروايات الأولى لما رو ، أصبح من الملاحظ ظهور نوع من « التقارب » بين الميتافيزيقا وأدب القصة في فرنسا . أما أبعد الكتابات أثراً في غضون السنوات العشرين الأخيرة أو قرابة ذلك ، فهو ما كان في الأعم الأغلب أدباً فلسفياً ، ويرجع السبب في ذلك إلى شيئين ، أولهما أن الوجوديين وبعض الكتاب المتفردين من أمثال كامى يركزون اهتمامهم على الطبيعة المادية المتفردة لما يرونه التفكير الفلسفى السليم ، وهم يتحاشون الكلام في العموميات التى لا يحدها زمان ، ويتوجهون بقلوبهم صوب التجربة الإنسانية المباشرة . وأغلب هؤلاء الكتاب تجمعهم رغبة مشتركة في الابتعاد بالفلسفة من التجريد العقلى إلى الوصف المادى المحدد ، وبالتالي أصبح الأدب عندهم وبخاصة أدب الرواية أداة طبيعية ومناسبة للتعبير عن هذا الاتجاه الفلسفى ، واتجه الفن صوب مجال التفصيل المباشر ، حتى أصبح التفصيل المباشر هو الميدان الأنسب للتفكير الفلسفى المعاصر . وثمة سبب آخر للتماثل الوثيق بين الفلسفة والأدب في التأليف الفرنسى المعاصر ، هو أن الأفكار التى صدرت عن أدباء مثل مالرو وكامى وتركيزهما على العبث وعلى الحاجة إلى المرد ، أسفرت عن فلسفات للدراما والتوتر ، كما ظهرت نتائج مماثلة للتركيز الكبير الذى أولاه الوجوديون لفكرة الحرية والاختيار ، أما الصراع الفردى الذى تعكسه هذه الفلسفات ، فلا يمكن التعبير عنه تعبيراً مناسباً إلا عن طريق البرهان المنطقى لا عن طريق الكتابة الفكرية المجردة . وهكذا فإن الأدب بوجه عام ، والمسرح بوجه خاص ، يؤديان هذا الغرض بشكل يدعو إلى الإعجاب ، والواقع أننا نرى هؤلاء الكتاب يضعون فلسفاتهم إما على المسرح أو فى الروايات ، فهم مسرحيون فلاسفة أو روائيون فلاسفة يخلقون مواقف تظهرها التجربة الشخصية المباشرة ، ولا يتسنى التعبير عنها أو مناقشتها ، على شكل مرض ، بلغة الفلسفة « المجردة » . على أن الذى سيعترب على هذه المناقشة التحليلية المجردة هو توافر الثقة فى التعميمات المنطقية التى تنكرها طبيعة العبث ، كما يفسرنا

كل من مالرو وكامى وسارتر تفسيراً خاصاً بكل منهم ، ومن هنا يقترب كامى أشد الاقتراب من التردى فى التناقض مع نفسه ، وذلك بكتابة مقاله عن العبث ، إذ أن مسرحياته ورواياته التى تدور حول ظاهرة العبث أكثر اتفاقاً مع فلسفته الميتافيزيقية بل قد يرى البعض ، كما حدث بالنسبة لرأى سيمون دى بوفوار عن كافكا^(١) أنه بالنسبة لآراء كامى وأفكاره ، فإن الرواية والمسرحية هما الأداتان الوحيدتان للتعبير عن آرائه تعبيراً مرضياً .

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

(١) انظر « الوجودية وحكمة الأمم » لسيمون دى بوفوار ، باريس ، ناجيل ، ١٩٤٨ ص ١١٨ .

لذلك ، ثم تصدر إحدى المحاكم حكماً بإعدامه . وخلال هذه الأحداث ، لا يصرح ميرسو بأكثر مما يشعر به فعلاً ، وهذه الأمانة نحو مشاعره هي التي جعلت منه غريباً أو لا متميماً بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه ، كما أن طبيعة مشاعره نفسها هي التي أظهرته كذلك في صورة الغريب الميتافيزيقي .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وهذه النظرة إلى اللغة توحى بها بعض ملاحظات ميرسو التي أدل بها إلى « مارى » وقسيس السجن ، وقد نتعدى حدودنا فنقول إن نقد المجتمع الظاهر صراحة في مشاهد المحكمة ، وفي الرواية بوجه عام موجود ضمناً في نبذ كامى لأسلوب هذا المجتمع وقاموسه الأدبي . ولكن ثمة وسيلة شكلية تؤكد من مضمون « الغريب » مؤداها أن وضع ميرسو كغريب اجتماعي يتأكد برفضه تفسير المجتمع لمفهوم ألفاظ بعينها ، كما يتأكد عن طريق التحديد اللفظي . إلا أن ميرسو غريب ميتافيزيقي كذلك ، ويستعمل كامى الأسلوب الخاص بروايته لينقد نقداً ميتافيزيقياً ونقداً اجتماعياً في نفس الوقت ، وأن استعمال الألفاظ للتعبير عن موقف ميتافيزيقي يبرز بوضوح كبير من خلال رفضه الدائم لاستعمال لغة السببية ، المترابطة ترابطاً منطقياً ، ولا يقتصر على الإيجاز في وصفه للأحداث ، بل إن أسلوب التفسير والتأثير ، والتحليل والتعليل كل هذا يتجنبه ويتحاشاه . إن الروابط أو حروف العطف التي تنطوى على علة ومعلوها أو سبب ونتيجته ، نادرة الوجود ، ولهذا فإن بناء الجملة مفكك وغير مترابط ، وحتى في مكان الترابط المنطقي الذي يشير إليه بـ « وهكذا » ، « ولأن » ، « وإذن » نجد بدلاً من ذلك التابع البسيط في كلمتي « و » ، « ثم » ، أى أن عدم ترابط التجربة الذي يعد عنصراً أساسياً في مفهوم كامى للبحث يعكسه الأسلوب غير المترابط عن قصد وعمد ، كما أن كامى لا يمتضى في قوله للقارئ إن الوضع الإنساني عبثي ، بل هو ينقل من خلال الأسلوب وبناء الجملة إحساساً مباشراً بالشذوية والاقتضاب . وتعد الفقرة التالية ، إذا ما أبقينا على الأصل الفرنسي ، مثلاً نموذجياً :

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

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

« شربنا ثلاث زجاجات من الشمبانيا ، ثم ترك الكونت السلة عندى فى المطبخ ، وتناولنا طعام الغداء فى مطعم عند «بوا» ، وكان طعاماً شهياً ، وكان للطعام مكانه المرموق بين القيم التى يؤمن بها الكونت .. وكذلك كان النبيذ .. وكان الكونت فى زى أنيق أثناء الطعام ، وكذلك كانت بريث Brett . كانت حفلة ممتعة»^(١) .

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

إن « السمة المحدودة » التى يتصف بها أسلوب كامى فى رواية « الغريب » تفضى إلى سمة ثانية طريفة من سمات نثره ، وكان أول من نوه بها هو و.م. فروهوك W . M . Frohock^(٢) فثمة موقف بعينه يسبق قتل ميرسو للرجل العربى ، لم يضعه كامى فى أسلوب جزل رصين ، بل أثقله بالتعبيرات المجازية . وقد يظن البعض أن

(١) هذه الصفة شائعة أيضاً فى الشعر الفرنسى الحديث ، ونذكر بوجه خاص كلا من ميشو Michaux

وبريفو Prevert .

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

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

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

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

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

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

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

إن دراسة زمن الأفعال المستعملة في رواية «الغريب» تؤدي بنا إلى آخر

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

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

كفصة يروها الكاتب وتجربة يعيشها القارئ ، وهو يضمن على الأحداث واقعية من شأنها تكوين مضارع مركب من عرض المؤلف لعنصر الزمان وكما يجربه القارئ .

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

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

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

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

« كان ريمون يبدو سعيداً ، وسألني ما إذا كنت أود الخروج معه ، وقفت ، وبدأت أمشط شعري ، فقال لي إنه كان على أن أشهد لصالحه .. فما كان مني إلا أن قبلت أن أشهد لصالحه » ص ٥٧ .

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

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

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

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

« إن انتشار تطبيق هذه المناهج سيؤدى إلى عالم تسوده الغرائز والأفعال التلقائية ، وهذا معناه الإجداب الشديد . وهذا هو السبب ، مع اعترافى بفضل الرواية الأمريكية . فى أتنى أفضل ستندال أو بنجامين كونستان على مائة همنجواى ، ويوسفنى انتشار تأثير هذا النوع من الأدب على عدد كبير من الأدباء الشبان » .
وهكذا أصبح من الواضح أن كامى قد تحقق من وجود أخطار ينطوى عليها التطبيق العام للمناهج التى يستعملها فى رواية « الغريب » ، وإذا أمعنا النظر فى

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

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

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

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

فن الرواية

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

أصبح استعمال كلمة « أسطورة » في أسلوب رجال الفكر الفرنسيين أمراً لا غنى عنه في السنوات الأخيرة ، وكأى كلمة مستحدثة ، أصبح للكلمة أسطورة قيمة كبيرة ، ودائماً ما كانت تستعمل للتأثير على السامع وإمداده بالشرح الصحيح ، وهي في أغلب الأحيان ، كما يستعملها النقاد الفرنسيون المحدثون ، تدل على الابتعاد الملحوظ عن المعنى الأصلي للكلمة ^(١) . فقد اتخذت الكلمة معنى الموقف المشترك بالنسبة لعدد من الناس ، أو الفكرة التي تشكل رأى الغالبية العظمى من الناس . ولم يعد معنى الكلمة مقتصرأ على تعريف القواميس لها بأنها قصة قديمة تنطوى على

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

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

ولقد ثبت أن الأسطورة وسيلة يستخدمها الأدباء في التعليق على المصير الإنساني ، وكان المشتغلون بالفلسفة يرون أن مثل هذا العمل من اختصاصهم ، ولكنهم تخلوا عنه إلى حد كبير ، وآثروا البحث اللغوي والتحليل المنطقي . ويتضح هذا الاهتمام بالخلق الأدبي للأسطورة في روايات بعينها ، كما أنه واضح وضوحاً مباشراً فيما استحدثه النقاد الفرنسيون من تعبيرات جديدة مثل « الرواية الأسطورية » *roman-mythe* وأن الاهتمام بنقد كتاب غير فرنسيين مثل ملفيل ودستوفسكي وكافكا وفوكنر قد أثاره وأبى عليه اكتشاف وجود أساطير بعينها في مؤلفات هؤلاء الكتاب . ومن الملاحظ أن هؤلاء الكتاب كانوا موضوع بحث في عدة مقالات كتبها كل من مالرو وكامي ، وهما نفسيهما الكاتبان اللذان دائماً ما ينطبق على مؤلفاتهما تعبير « الرواية الأسطورية » ، وفي اعتقادي أن انتشار فكرة الرواية الأسطورية هو ما ساعد ناقداً أمريكياً شاباً على أن يكتب منذ سنوات « إن المشكلة الصورية الأساسية في الأدب الحديث ، هي كيفية التوفيق بين المذهب الطبيعي والمذهب الرمزي » ^(١) .

(١) ناثان . م . سكوت Nathan A. Scott لندن ، يناير ١٩٥٢ ص ١٤ .

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

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

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

والواقع أن فكرة رواية « الطاعون » وبناءها تجعلها أوقع الروايات فى العصر الحديث ، وأقربها إلى اصطلاح « الرواية الأسطورية » ، وتدور رواية الطاعون حول وصف للصراع ضد وباء وهى « الطاعون » كما يشير عنوان الرواية ، وهو الوباء الذى يقال إنه أصاب مدينة وهران حوالى عام ١٩٤٠ أو زهاءها . ويتناول كامى بالوصف حادثة بعينها هى « الطاعون » فى موقع جغرافى محدد هو « شمال أفريقيا » ، إلا أنه يتناول الموضوع بحيث يتعدى مدلوله من الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى . وهو ينقل صورة عامة لموضع الإنسان من الكون ، وقد واجهته مشكلة الشر وحتمية المعاناة . ويضمن كامى روايته متتالية من الإشارات غير المباشرة للاحتلال الألمانى لفرنسا ، وهو فى ذلك غير متأثر كل التأثير بما يسود العصر ، كما يضيف بذلك مستوى ثانياً من المعنى الرمزى للرواية . وهكذا تعد رواية الطاعون محاولة جريئة لمزج تفسير حرفى بتفسيرين رمزيين فى كل واحد متكامل ، وبذلك تحتوى على مجموعة من الرموز والمواقف والشخصيات والموضوعات المادية ، تعبر عن نفسها ، كما تعبر فى نفس الوقت عما هو أبعد من حدودها المادية^(١) .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وعلى أية حال ، سنجد آخر الأمر ، أن وضع الحد بين المستويين لن يكون دقيقاً كل الدقة ، فلا بد من وجود نطاق غير محدد المعالم ^(١) ، حيث تظل صلاحية تفسير بعينه وما يتسم به من دقة شيئاً متروكاً للتقدير الشخصي ، ولا بد للرواية الرمزية من حد من اللابينية وبحال لعدم التحديد إلا أن هذه اللابينية تضيف إلى العمل الفني بعداً جديداً ، فهي تعطى الرواية الرمزية حداً خيالياً يزيد من قوتها ومن مستواها الفني ، ويلوح لى أن مثل هذه الفكرة قد جالت بذهن كامى عند كتابته عن مؤلفات كافكا ، وقوله إن طبيعة هذه الأعمال أو ربما روعتها من شأنها أن تقدم لنا كل التفسيرات ثم لا تؤكد لنا على أى تفسير .

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

(١) كان الفكر اليوناني الذي أشاد به كامى فكراً للحد ، كما كانت الفلسفة اليونانية في صميمها فلسفة حدود ، أو فلسفة حدية ، فهي لا ترى تعلم الإنسان أنه ليس إلهاً وليس حيواناً ، بل في متلة وسط بين المتزلتين ، وأنه كلما تجاوز هذا الحد تردى في هاوية المأساة ، والواقع أننا نستطيع أن نقارن بين هذه الفكرة وبين فكرة الحد عند كامى ، التي تستهدف بدورها الحد من العمد بحيث لا يطمح إلى الثورة التاريخية ، فوضع حد للتمرد معناه في الحقيقة احترام الطبيعة الإنسانية ، ومعناه كذلك الوفاء للتمرد الأصل ، والحيلولة بينه وبين الوقوع في مهاوى الثورات . (المترجم) .

له . « إلا أن كامى يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديفو ، وكما أشرت قبل ذلك فهو يستخلص معنيين مجازيين من رمز الطاعون ، حيث إن الرواية مليئة بالإشارات الواضحة المتكررة سواء إلى الاحتلال الألماني أو إلى قصور الإنسان الميتافيزيقي في هذا العالم . ويبدو أن كامى قد وقف على موضوعه وعلى رمز هذا الموضوع فى عام ١٩٣٩ أصلاً ، ومعنى هذا بصريح العبارة أنه فكر فى الموضوع بلغة المكاتب بين طرقي القياس الطاعون - والشر ، لكن كامى لم يبدأ فى كتابة « الطاعون » فى صورتها الأخيرة إلا عام ١٩٤٤ . وعمور هذا الوقت ، أوحى التجربة التى عاشها كامى فى زمن الاحتلال إلهاماً قوياً بوضع مطابقة جديدة كان فى استطاعة الصورة الأولى التى رسمها للطاعون أن تستوعبها ، ولا شك أن هذا المستوى الثانى للمعنى ، قد أكدته ولو من الوجهة اللفظية ، ما وصف به عامة الفرنسيين جيوش هتلر بأنهم « الطاعون الأسود » . ومهما كان الأمر ، فليس ثمة ما يبعث على الدهشة فى أنه بقدوم عام ١٩٤٤ ، أصبح لمسألة الاحتلال قدراً كبيراً من الأهمية فى الرواية . وكان كامى قد أرسل إلى رولان بارت ^(١) خطاباً قال فيه إن رواية « الطاعون » تعد من ناحية ما أكثر من مجرد تسجيل لأعمال المقاومة ، لكن من المؤكد أنها ليست دون هذا القدر .

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

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

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

« والطاعون » إذا نظرنا إليها من ناحية المستوى الحرفي ، نجد أنها لا تتمتع بنصيب كبير من الأحداث ، ان الرواية التي تستوعب كل الأحداث تتدرج وفقاً للخط الانحنائي الطبيعي الذي يبدأ من بداية الطاعون ، وعمر بمرحلة ذروته في الإهلاك ، إلى أن يختم آخر الأمر . فأول إشارة إلى وباء « الطاعون » هي وجود عدد من الفئران الميتة في منازل وهران وشلوارعها ، ويبدأ الموت يتفشى بين السكان نتيجة للإصابات بانتفاضات النهاية في « خن الورك » وتجويف ماتحت الإبط . وعندما يزداد عدد الوفيات زيادة هائلة ، تجد الحكومة نفسها مضطرة إلى الاعتراف بانتشار الطاعون ، وعزل وهران عن العالم الخارجي ، ثم اتخاذ الإجراءات للعديدة ، وإجراء التجارب على عدد من الأمصال ، وعلى هذا فقد استمر « الطاعون » متفشياً بلا هوادة لعدة شهور ، دون أن يصلوا إلى أى حل ناجح . وفي آخر الأمر يشفى أحد الأشخاص من مرضه على الرغم من وجود أعراض المرض الرهيبة عليه ، ويتبعه آخرون ، وعمرور الوقت تخف حدة الوباء ، وتقل نسبة الوفيات ، ثم يختم الطاعون اختفاء فجائياً بنفس الطريقة التي ظهر بها .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ومكبرات الصوت الموجودة بها (ص ٢٦٧) ازدياد الأمل في التخلص من الطاعون ، الفرحة باختفاء الطاعون ، عمليات الاقتصاص التي تلت ذلك ، والانتقام من « كوتار » (ص ٢٩٣ ، ٢٩٨ ، ٣٣٠ - ٣٣٣) .

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

وفي اعتقادي أن التحقق من تعدى الرمز وشموليته ، كان يمكن وراء النقد اللاذع الذى يدل على ذكاء خارق من جانب الماركسيين في فرنسا لرواية « الطاعون » ، ويبدو أن كامى يشير إلى هذا في خطابه إلى بارت الذى سبق أن تكلمت عنه : « لاشك أن هذا هو السبب في تقديم إيبى ، ذلك أن رواية الطاعون تعبر عن مقاومة أى نوع من أنواع الطغيان » .

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

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

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

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

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

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

الجانب العام للرمز ، ويجعل تطبيقه ميتافيزيقياً أكثر سهولة ويسراً .

وهكذا نجد أن رواية « الطاعون » وما تصوره من سكان وهران المعزولة عن بقية دول العالم ، وما تعانیه من الوباء وضحاياہ الذين يتساقطون ، تعد صورة للوحشة الكونية ، أو لعدم معقولية وضع الإنسان . إن صفة ألعبث التي يؤكدہا كامی فی رواية « الطاعون » بصفة خاصة ، والتي يتميز عليها تمراداً عنيقاً ، ليست إلا مشكلة الشر ، وكما أشرت سلفاً ، فإن كامی يستعمل « الطاعون » رمزاً للمعاناة ، للبؤس والآلام الإنسانية ، التي تعد ظاهرة هامة فی مشكلة الشر . وهذا الموضوع هو شغل كامی الشاغل ، فنحن نقف على إشارات كثيرة له فی كتبه وكتاباته .

وتعد العبارة التالية التي قالها أثناء الحديث الذي أدلى به إلى دومينكي لاتور موبورج Lataur-Maubourg في عام ١٩٤٨ صياغة نموذجية ، ولو أنها موجزة لهذا الموقف الذي يفقه كامی : « إنني أشاطرکم ارتياحکم من الشر ، لكنني لا أشاطرکم ما تشعرون به من تفاؤل ، فأنا لازلت أصارع هذا الوجود الذي لا يحظى فيه الصغار بغير الموت والمعاناة » .

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

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

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

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

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

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

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

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

لهذه الرواية من الأصالة والتجريب ما جعلها أقرب إلى ما يعرف باللارواية^(١). أما الرواية الثانية « الطاعون » فمن الواضح أنها أقل تجريبية من ناحية الشكل ، فالبناء الرمزي والمهدف الرمزي للرواية أوحى بنوع خاص من الرجوع إلى الأشكال الأولى للنثر القصصى وأعنى به شكل النثر المجازى . ولقد سبق لى أن قلت إن « الطاعون » ليست رواية رمزية ، والسبب فى ذلك من ناحية أن الرواية الرمزية بمعناها الأول الدقيق ، لا يمكن أن تصبح فى الوقت الحاضر شكلاً روائياً جاداً يبعث على الاقتناع ، وفى الوقت نفسه فقد ألحقت رواية « الطاعون » إلى نوع من الحنين إلى الوسائل الشكلية القديمة . ويتضح هذا كله فى الرواية الثالثة لكامى وهى رواية « السقطة » La Chute التى تنفق والتقاليد القديمة كل الاتفاق ، وعلى هذا الأساس تصبح رواية « السقطة » أقرب ما تكون إلى نوع الرواية الفرنسية التى تعد فى نظره أفضل الروايات جميعاً . فهى رواية تصف دخائل حياة خاصة يروها بلسان المتكلم ، هذا إلى جانب العمق النفسى والأهداف الأخلاقية التى تشجعنا على أن نضعها فى مصاف « الرواية الذاتية » التى لا تزال تحتفظ فى فرنسا بما لها من حيوية ونجاح . وإن اختيار الموضوع ومعالجته فى رواية « السقطة » يؤكد ارتباط كامى بالنسبة للرواية الذاتية فحسب ، ولكن بالنسبة للتراث الأخلاقى العريض فى الأدب الفرنسى . وكذا التفكير فى العاجل والآجل فى « حكم » لاروشفوكو . ولقد

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

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

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

يوجه ضده ، ولما غلبه الشعور بالعقم الأخلاقي ، بدأ يسعى للهروب بالانغماس في مختلف صور الفساد . وفي نهاية الأمر ، أفلح عن حياته كمحامي ، ونفى نفسه بعيداً عن باريس ، وأصبح كما أطلق على نفسه « القاضي النادم » في « حانة مدينة المكسيك » بأمستردام .

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

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

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

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

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

عليها . إن هدف هذا النوع من الكتابة ، له في اعتقادي علاقة بالأفكار الرئيسية التي تدور حولها الرواية :

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

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

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

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

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

وعلى الرغم من ذلك فقد انهارت هذه الصورة البدائية والتوافق المثالي نتيجة للتجربة التي خاضها كلامنس ، وهى التجربة التي اتصف فيها موقفه بالجبن والخوف . فقد أصبح الجزء الخفى من كل فضيلة من فضائله واضحاً بالنسبة إليه كل الوضوح ، فقد أتاح له تواضعه أن يشتهر ، وساعدته وداعته على النجاح ، وكما أتاح له رقة خلقه فرصة السيادة ، فقد اكتشف « الثنائية العميقة فى الإنسان » أول ما اكتشف فى نفسه . وإن الوقوف على عنصر الاهتمام بالذات فى الأخلاق ، ليس معناه بالضرورة تأكيد لا جدوى هذه الأخلاق ، أما ما تتمخض عنه هذه التجربة فهو غموض فى السلوك الإنسانى يثير الاضطراب . ويؤدى هذا الغموض إلى فقدان الثقة الذى يشمل قدرة الإنسان على تحقيق مثله ، بل حقيقة وجود هذه المثل فى حد ذاتها . وهكذا يدخل الشك فى نسيج الوجود كله ، وهذا ما عبر عنه كلامنس بقوله إن العالم فى جوهره غموض^(١) .

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

ساعد المسيح ، غدت معرفته بجزيرته التي لا ذنب له فيها ، مما يؤرقه ويقض مضجعه .

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

وتتضح الآن الصلة بين الغموض من ناحية وبين السقوط من ناحية أخرى ، فماهية الغموض هو الافتقار إلى نقطة واحدة بعينها نتخذها مصدراً نرجع إليه ، أما ماهية السقوط فهو فقدان الاستقرار والإخفاق في التعلق بهدف ثابت ، إن الغموض والسقوط وجهان لحقيقة واحدة في رواية « السقطة » . ويبدو الإنسان في صورة من لا يفتأ يسقط .. ويسقط هكذا دوماً ، أكثر مما يبدو وقد سقط مرة واحدة^(١) .

وليس هذا السقوط نقطة يبدأ منها ويتهى عندها ، كالسقوط في فراغ لا قرار له ، وهو نوع مألوف من الكابوس ، وليس هناك شيء يقيني غير السقوط ،

(١) هناك أوجه شبه طريقة بين هذه الفكرة ، وبين الغموض في علاقته بالسقوط وذلك في كتاب هيدجر « الوجود والزمان » Sein und Zeit ، ولا بد أن كامي كان على معرفة بفلسفة هيدجر ولو أنه على خلاف سارتر ليس واحداً من أتباعه ، كما نجد فكرة السقوط الإنساني في القصيدة التي كتبها ريلكه بعنوان :

. Herbst

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

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

فن المسرحية

إن المسرح الحقيقي الوحيد هو ما كان مرآة للحياة ، حيث ينجي كل إنسان ليُشاهد ويتأمل ، يتأمل عصره ويجعل من نفسه في ذات الوقت صورة عالمية للنوع البشري فرنسيس امبرير

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

وقد أصدر عدد من هؤلاء الكتاب بعض مسرحيات على جانب كبير من الأهمية ، مثل مسرحية « محاورات الكرميليت » لبرنانوس ، ومسرحية « المحبون الفاشلون » لمورياك ، ومسرحية « الأفواه اللامجدية » لسيمون دى بوفوار ، ومسرحية « سيد ستياجو » لمونترلان ، كما كتب جوليان جرين بعد ذلك بقليل مسرحيتي « الجنوب » و« العدو » . وتلك هي الفترة الفضة التي شهدت في نفس

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

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

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

الفرنسي « الجاد » بمحاولة تحليل القلق السائد في الوقت الحاضر ، وتحديد علاجه في أغلب الأحيان . وقد شجع طغيان الميتافيزيقا على المسرح انتشار كثير من الفلسفات والمواقف « الوجودية » سواء أكانت مسيحية أو ملحدة ، ولقد كان الارتياح السائد في صلاحية المنطق التجريدي ، والتركيز المستمر على التجربة الإنسانية المباشرة ، سبباً في جعل عدد من الكتاب من ذوى الميول الفلسفية ينظرون إلى المسرح على أنه الوسيلة المثلى لنوع بعينه من التفلسف . وقد وصف جبرييل مارسيل المسرحيات التي كتبها بأنها تنطوي على أفكاره الفلسفية وهي لا تزال في مرحلتها البدائية التي لم تختصر بعد ، ثم يضيف إلى ذلك أن دور المسرحية عند حد بعينه هو فيما يبدو أن يضعنا في موضع يسمح لنا برؤية الحقيقة في صورة مجسدة ، ولا يقتصر أبداً على التعريفات المجردة (١) .

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

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

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

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

في القيود التي تطبق عليه من كل جانب . ولما كنا خلفاء لمسرح الشخصيات ، فإن ما نريده هو مسرح المواقف ، وستتميز الشخصيات في مسرحياتنا بعضها عن البعض الآخر ، لا كما يختلف الجبان عن البخيل ، أو البخيل عن الشجاع ، بل وفقاً لافتراق الأحداث والتقاءها ، أو كما يتصارع الجانب الأيمن مع الجانب الأيمن»^(١) .

وتشير العبارة الأخيرة إلى صفة أخرى في كثير من المسرحيات الفرنسية الحديثة ، تلك هي اهتمامها بالصراع الأخلاقي ومشكلة الاختيار ، ودائماً ما تحتوي هذه المسرحيات على مواقف^(٢) تتسم بغموض أخلاقي حاد كما هو الحال في مسرحية « الأيدي القذرة » أو مسرحية « العادلون » ، ودائماً ما تكون هذه المواقف من النوع الذي لا يهتم به التعليم الأخلاقي التقليدي اهتماماً كافياً ، وأن الوصول إلى حل بشأن هذه المواقف يتطلب حكمة ما تبدأ من حيث تنتهي المناهج الأخلاقية ؛ أي أنهم يعملون على خلق فلسفة أخلاقية جديدة وكافية ، وذلك في ضوء التجربة المعاصرة والأفكار الفلسفية المتغيرة . وقد أدى هذا الهدف بدوره إلى إدخال عنصر التعليم في كثير من المسرحيات ، كما نتج عنه « مسرح الأفكار » ولم يجد هذا النوع من المسرح إقبالاً في إنجلترا . والواقع أن هناك نصيباً من الحقيقة في الرأي القائل بأن رواد المسرح في إنجلترا يهتمون بما تروى أعينهم ، أما رواد المسرح في فرنسا فأنهم يهتمون بما تسمع آذانهم . إلا أن هذه المسرحيات الفرنسية الحديثة قد قوبلت بنجاح كبير في إنجلترا ، لما تحتوي عليه من إحساس حاد بالمسرح ، ولما تنطوي عليه المسائل الأخلاقية الكامنة وراء النغمة التعليمية من مصادر الصراع المسرحي العنيف .

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

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

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

وكامى كما سبق ان رأينا كاتب مستقل الفكر ، وأهدافه المتضمنة في مسرحياته لها سماتها التى تميزها عن غيرها ، وقد كتب في مذكرة أرفقها «برنامج» مسرحيته المقتبسة عن فوكر «قداس من أجل راهبة» Requiem for a Nun . ان اهتمامه بالمسرح ينحصر في أمرين : خلق شكل حديث للتراجيديا ، ومعالجة المشكلات التقنية في المسرح ؛ وهاتان المسألتان لها نصيب كبير في كتاباته المسرحية . والواقع أن نجاح أو إخفاق أى من مسرحياته يعتمد إلى حد كبير على مدى حله للمشكلات الناجمة عن هاتين النقطتين . وكل ما يستهدف بوصفه كاتباً مسرحياً هو ان يخلق ما يسميه «بالمأساة المكتملة» أو «المأساة في ملابس فضفاضة»^(١) .

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

(١) ويرى مارك بلانكي Marc Blauquet ان كامى حدث في «أوبرا» ١٢ سبتمبر عام ١٩٤٥ فقال له : «لقد سمّ الجمهور Atridae ، والاقباس من المسرحيات القديمة ، كما سأم الإحساس التراجيدى الحديث الذى قلما يوجد في الأساطير القديمة مهما كان حظها في المخالفات التاريخية ، وينبى إيجاد صورة أو شكل جديد للتراجيديا ، ومن المؤكد اننى لن احقق شيئا من ذلك ، بل قد لا يحققه أحد من كتابنا المعاصرين ، الا أن هذا لا يقلل من واجبتى في الاشتراك في عملية التطهير من أجل إيجاد الأساس الذى تقوم عليه ، وينبى أن تستغل امكانياتنا المحدودة للتجديد بإيجاد هذا الشكل» .

مسرحيون معاصرون ، كما ان بعض التأليف مثل «أسطورة سيزيف» و«الإنسان المتمرد» توضح أن كامى ينظر إلى التراجيديا المعاصرة على أنها فى جوهرها ميتافيزيقية ، وهى النظرة التى كان لها أثرها البعيد فى مسرحياته . فالمواقف الحرجة كما يقول سارتر تلعب دورا كبيرا فى هذه المسرحيات ، كما ان كامى يولى عادة المضمون الفلسفى لهذه المواقف اهتماما أكبر مما يولىه لدراسة نفسية الشخصيات التى تواجه هذه المواقف^(١) . لذلك كانت إحدى المشكلات التى واجهته باعتباره كاتباً مسرحياً هى تصوير شخصيات متفردة ومقنعة ، فى الوقت الذى يعالج فيه مشكلات فلسفية . ومن هذه الناحية ، كان على مسرحياته ان تتخذ موقفا وسطا بين اهتماماته الفكرية ، وبين ما اعتاد ان يتوقعه رواد المسرح .

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

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

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

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

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

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

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

وهكذا نجد في وصف سيوتونيوس ، وفي مسرحية كامى ، إشارات إلى قلق كاليجولا ، إلى سهاده وأرقه ، وما يبدو عليه من جنون ، وإلى تقطيعه جبينه وقسمات وجهه أمام المرأة ، وعشقه للقمر أو المستحيل . ويصدق نفس الشيء بالنسبة للتفصيلات التي تروى قتله لعشيقتة سيزونيا Caesonia والأوامر التي أصدرها بتنظيم مجاعة في البلاد ، وفتح بيوت الدعارة كي تدر عليه الأموال . ومن أقوى المشاهد تأثيرا من الناحية المسرحية ، « مشهدها أخذها كامى عن سيوتونيوس ، تقديس كاليجولا وقد تزيا بزى فينوس (في المشهد الأول من الفصل الثالث) وجداله الشعري حول مسألة الموت (في المشهد السادس من الفصل الرابع) ومع ان كامى أخذ عن سيوتونيوس مشاهدة كثيرة ، إلا أنه بطبيعة الحال ، نشرها بطريقة تناسب مع أفكاره في وقت كتابة المسرحية ، كما ان مسرحية كاليجولا لا تنتمى إلى الفترة التي كان إحساس كامى فيها بالعبث إحساسا حادا ، ولقد كتب مارك بلانكيه (في مقاله الذي أشرت اليه سابقا) يقول عنه :

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

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

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

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

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

أما الفصول الثلاثة التالية في المسرحية ، فتظهر الآثار التي ترتبت على قرار كاليجولا ، فهو يقيم العذاب الأليم ، وفي نوبة من نوباته يقتل بنفسه بعض الأفراد ، أو يأمر بقتلهم ، ورغم قسوته الخيفة وما يترتب عليها من آثار ، إلا أن الفرد لا يسهه غير الإعجاب بالطريقة التي يفصح بها ضحالة كثير من رعاياه ، نفاقهم ، وعدم وصولهم إلى درجة السمو أو هبوطهم إلى مستوى الدناءة . وعند نقطة بعينها يقول معلقاً على قسوته وهو يخاطب سكيبيو Scipio :

«إن لصراع الآلهة جانبه المثير بالنسبة للإنسان الذي يعشق القوة ، ولقد أخدمت هذا الصراع ، وأثبت لهذه الآلهة الوهمية أن الإنسان إذا ما ملك إرادته ، فإنه يستطيع الاستمرار في معاملاتهم السخيفة بلا سابق تدريب .»
سكيبيو : كايوس ، هذا كفر وإلحاد .

كاليجولا : لا يا سكيبيو ، انها بصيرة نافذة ، والأمر ببساطة هو انني تحققت عن طريق واحد للوقوف مع الآلهة على نفس المستوى ، يكفيك ان تكون قاسياً في مثل قسوتهم .

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

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

هو السبب في أن كاليجولا يعزل الناس من حوله ، وبعد ذلك وتمشياً مع منطقته ، يفعل ما هو ضروري لإمداد أولئك الذين ينقصون عليه آخر الأمر ، بالوسائل الكفيلة بذلك . إن قصة كاليجولا نوع من الانتحار الذي يتركز على تفكير ذهني عال ، كما أن القصة تصور أكثر الأخطاء التصاقاً بالإنسانية ، وأكثرها اتساقاً بالسمة التراجيدية ، وأن كاليجولا لا يخلص للإنسانية حتى يظل على إخلاصه لنفسه ، فهو يستسلم للموت بعد أن تعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يتخذ نفسه بمفرده ، ولا يمكن للفرد أن يكون حراً إذا ما صارع الإنسانية ، بيد أنه سيتخذ على الأقل بعض الأرواح بما فيها روحه هو وروح صديقه سكييو من سبات الاعتيادية العميق الذي يخلو من الأحلام » .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لأنه لا يجوز للإنسان أن يلعب لعبة المزاح .

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

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

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

ومن شأن هذه الاعتبارات أن تؤكد الرأي القائل بأن كامي قد اختار مادة تشتمل على طاقات درامية مشحونة ، كما أن شعوره في الحقيقة تجاه المسرح ، دفعه إلى استخدام هذه الطاقات استخداماً يعود بالفائدة على المسرحية ذاتها . وعلى الرغم من كل هذه المزايا ، فإن مسرحية « سوء تفاهم » لم تلق استقبلاً حسناً ، بل إن كامي نفسه وصل به الأمر إلى اعتبارها مسرحية فاشلة^(١) . ويلاحظ أن أغلب النقاد نزوعاً إلى تأييد المسرحية ، رأوا فيها ما يدعو إلى النقد ، ولو أن بعضهم لم يزل على إصراره بأن هذه المسرحية دليل على مستقبل كامي المأمول في عالم المسرح . وليس من اليسير أن نحصر الأسباب التي أدت إلى فشل المسرحية في إرضاء جمهور المسرح ، ولو أني أعتقد أن هناك سمتين في المسرحية تقع عليهما بصفة أساسية مسئولية الفشل :

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

ثانياً : إن الانشغال بالموقف الفلسفي كان من نتيجته إضعاف التأثير الدرامي للمادة الأولية إضعافاً كبيراً ، فالقصة التي يستخدمها كامي تقتضي من الكاتب المسرحي أن يهتم بالتفسيرات النفسية المتداخلة ، بقدراتها بالمشكلات الأخلاقية .

(١) « ... حقيقة هذا الأمر ، هو أن مسرحية « سوء تفاهم » على الرغم من اجتذابها لعدد كبير من الرواد ، فإن أغلب هؤلاء الرواد قد مجّوها ، وهذا يعني بصريح العبارة .. الفشل ، جريدة الفيجارو ١٥ ، ١٦ سنة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بمجرد الرغبة ، ولكن بدافع من الحماس . وفي اعتقادي أنه من الخطأ إرجاع فشل المسرحية إلى المخرج ، فالأسباب الرئيسية التي يرجع إليها هذا الفشل يكمن في المسرحية ذاتها ، وليس في طريقة العرض . وحتى لو كان البناء غير المحكم ، والايقاع غير المنتظم من النتائج التي تطلبها عمل بارو ، فمن الحقيقي أن أكبر العثرات وأهمها تكمن في المسرحية ذاتها من حيث هي مسرحية ، ولا بد من إرجاع هذه الأسباب إلى كامى نفسه .

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

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

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

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

دييجو : لقد حرماوا الحب ! أوه ، سأفتدك بكل خلجة فى كيانى .

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

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

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

دييجو : ولكن السماء التى تهيم علينا تنطوى على الألم !

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

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

دييجو : كم أنت جميلة ، وكم كنت أود أن أحبك لو لم أكن أخافك !
فيكتوريا : وكم يبدو خوفك هذا تافهاً ، إذا كنت ترغب حقيقة فى حبى !
دييجو : بل أحبك ، إلا أنني لا أدرى من منا على حق !

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

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

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

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

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

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

يعالج بنفس الصورة . وثمة نوع من المألوفية في بعض الوسائل التي يستعملها مثل الثلاثة عشر نسخة من شهادة ميلاد الصياد ، يحتفظ بوحدة لنفسه ، والباقي لتسهيل العمليات الإدارية ، بل إن نوع السخرية التالى ، شيء مألوف فى الأغاني المعادية للحكومة فى ملاهى Chansonniers الغناء فى باريس .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

اما كالييف فبرفض مثل هذا الموقف لأنه يضع مبادئ الأخلاق في مركز ثانوى بالنسبة للفعالية المرعومة ، كما أن هذا الموقف لا يتردد في زيادة مقدار الظلم في اللحظة التي يعيش فيها ، والمكان الذي يوجد عليه باسم عدالة غير مؤكدة تسود المستقبل .

وهكذا يستتبع الدراما الاستهلاكية في الفصل الثاني ، وهي دراما إخفاق كالييف في القيام بعملية الاغتيال ، صراع أخلاقي عنيف بين ستيان وبين أعضاء الجماعة الآخرين ، ويتجسد هذا الصراع في محاوره رائعة تمتاز بالحركة والحياة ، وذلك لأنه يتيح لكأى بصفة خاصة أن يتناول بانفعال موضوعاً يحس نحوه إحساساً عميقاً .

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

المسرح في اللحظات الأخيرة من الفصل . وهنا يقوم كاليف بالمهمة الموكلة اليه ، وهكذا تجدد الحادثة التوتر الدرامي للفصل ، ويزيد من هذا التوتر ان مغزى الفصل وطرافته تصاعفه النظرة النافذة التي أتاحت لنا قبل ذلك بقليل في أذهان الإرهائيين كجماعة واحدة ، وفي ذهن كاليف بصورة خاصة .

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

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

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

لقد كتبت هذا الوصف المستفيض بعض الشيء لمسرحية « العادلون » حتى يتسنى التعبير عن شئ من جو المسرحية ونوعيتها ، ولا يمكن تذوق المسرحية تذوقاً سليماً إلا عند مشاهدتها وهى تمثل فوق خشبة المسرح . وتعد المسرحية في تأثيرها الدرامى وقوتها الأخلاقية وليدة معاصرة لتراث كورنى في المسرح الفرنسى إبان القرن السابع عشر^(١) .

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

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

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

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