الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (25 - 26)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

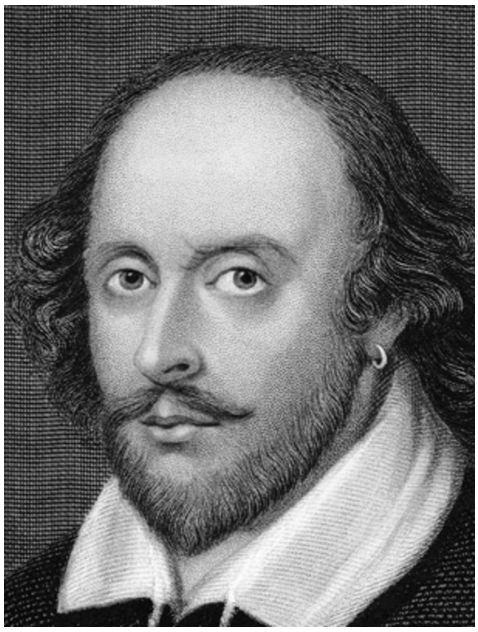
سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود



المسرح

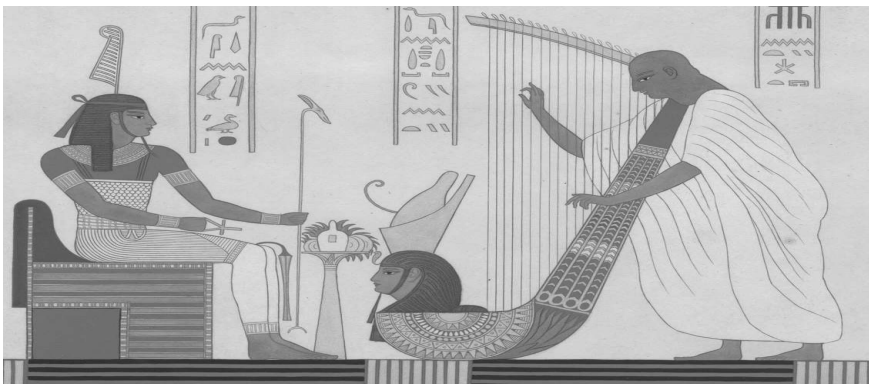
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

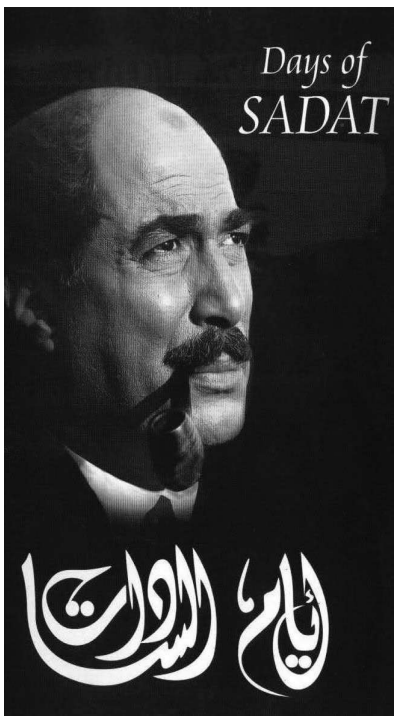
الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

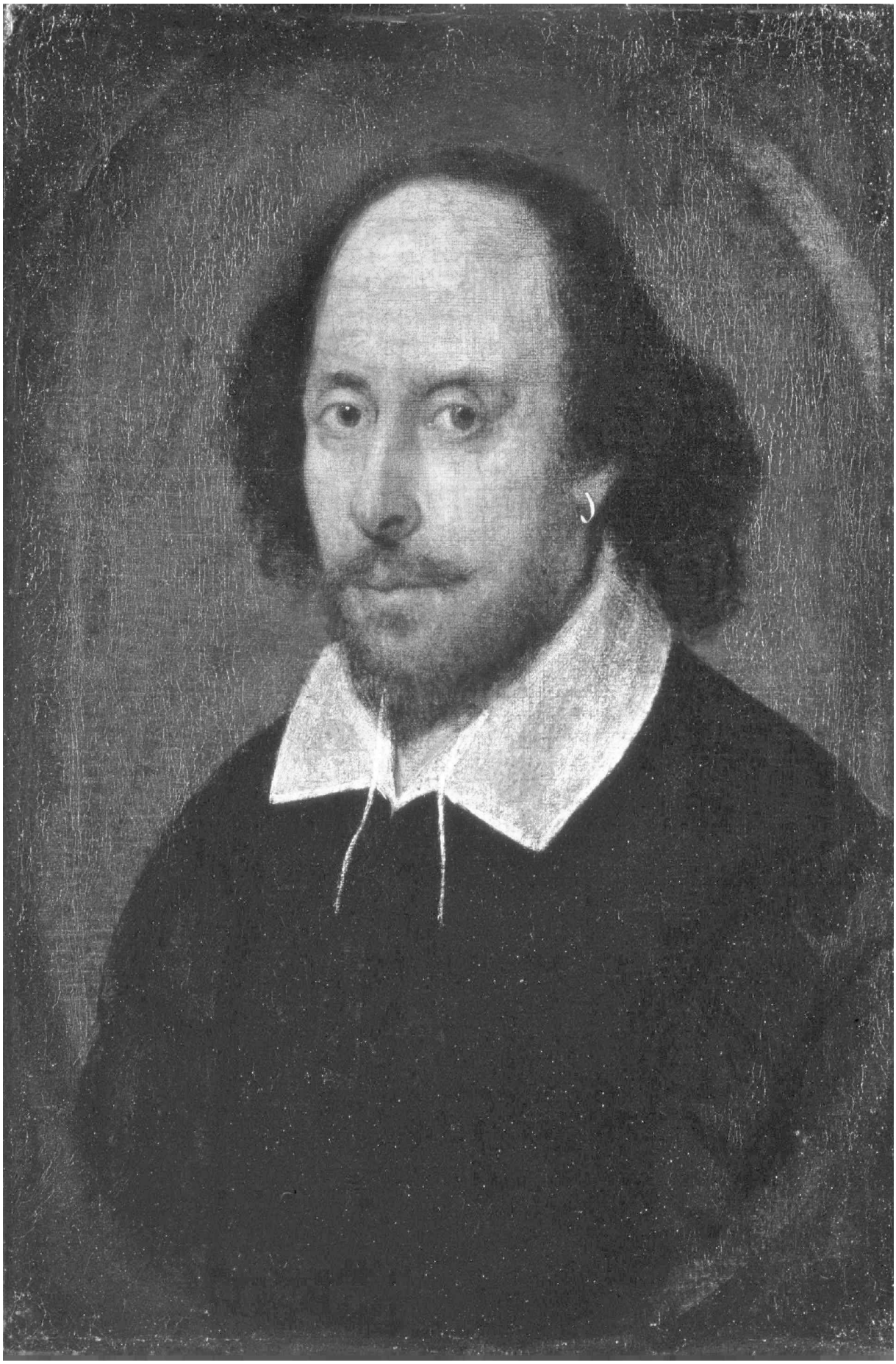
- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151





ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327



كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم)

أ.د. عصام عبد العزيز

شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا

أ.م.د. سكينة مراد

التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم)

أ.د. عصام عبد العزيز

لا يكاد المتلقي -القارىء أو المشاهد- يقترب من مسرحية (سوء تفاهم) لألبير كامي حتى تعتريه الرهبة؛ فالمشاهد الدرامية عميقة المعنى، والتي أراد كامي من خلالها أن يجسد لنا التناقض الكوني الذي يمزق الإنسان ويشقيه في هذا الوجود والناتج عن الصمت، صمت القدر، كانت ذات تأثير إيجابي على المتلقي من ناحية، ووسيلة كامي لتوصيل أفكاره الفلسفية عن هذا الكون من ناحية أخرى.
ونتيجة هذا الصمت، استطاع الإنسان أن يدرك لا معقولية هذا العالم الذي يعيش فيه، والذي أدركه إدراكا حسيا وعقليا مؤكدا غياب المعنى في هذه الحياة.

فتلك المسرحية، تحمل في متنها أهم أفكار كامي الفلسفية، والتي صاغها في قالب درامي مقتربا بها من المفهوم الحقيقي للتراجيديا اليونانية ولكن في شكل معاصر، إذ أن تلك المسرحية تعبر عن صراع الإنسان مع القدر، ذلك القدر الذي يسحق الإنسان دائما من خلال نظام كوني غيرخاضع للعقل والمنطق، بل ربما يكون هذا النظام الكوني وليد المصادفة البحتة، أو ربما يكون نابعا من (سوء تفاهم) قد يحدث، إذ أن القدر يعمل جاهدا على ألا يدرك الإنسان حقيقة موقفه وفعله إلا بعد فوات الأوان وبعد أن تتحقق وتكتمل مأساته الإنسانية، وعلى الإنسان أن يواجه كل ذلك عن طريق الانتحار أو التمرد، وقد اختار كامي التمرد.

إن الإنسان المتمرد هو ذلك الإنسان الذي يرفض وضعا لا يتفق مع مبادئه، سواء كانت تلك الأوضاع أوضاعا اجتماعية أو إنسانية أو ميتافيزيقية، ثم عليه أن يلتزم بهذا الرفض، ذلك لأنه يعي جيدا أسباب رفضه وأيضا أسباب

قبوله لما يؤمن به ويتفق مع مبادئه.

إن للإنسان المتمرد إرادة قوية يستطيع أن يستخدمها حين يشاء، بل إن تلك الإرادة المنبعثة من داخله هي ما تؤكد ذاته أمام الأفعال وأمام الآخرين؛ فهي تحدد ماهيته وتثبت وجوده في هذا الكون.

يرى كامي أن الإنسان المتمرد هو (شخص يقول "لا" إنما لا يتضمن رفضه أي نوع من التنصل؛ فالمتمرد في الحقيقة عندما يقول "لا" هو أيضا يقول "نعم" ، لأن رفضه يشدد على"وجود خط حدودي" يتيح له مساحة من النزاهة الشخصية)[1].

ذلك لأن كامي يرى أن كلمة "لا" هذه في حقيقتها ليست إلا مرحلة انتقال من الوقائع إلى الحقوق، وبذلك يكون الإنسان المتمرد قد استخدم معيارا للقيمة التي تنبع من ذاته.

فإذا كان ديكارت ينادي بفخر من خلال عبارته المشهورة "أنا أفكر إذن أنا موجود"، فإن الإنسان المتمرد يصرخ في وجه العالم: أنا أتمرد إذن أنا موجود، بل يردد أيضا: أنا أتمرد فنحن موجودون لأنه حين يتمرد لا ينسى الآخرين أيضا؛ فهو يدرك جيدا أنه لا يوجد تمرد بلا حرية ولا حرية دون تمرد. كل ذلك من أجل خلق وبناء عالم جديد يسود فيه الإنسان الحر المتمرد والملتزم بموقفه الذي اختاره أيضا.

فالتمرد الميتافيزيقي (هو حركة اعتراض الإنسان على طبيعة وجوده وعلى الخليقة جمعاء. إن العبد يحتج على حتمية طبيعته في إطار حالته الخاصة، أما المتمرد الميتافيزيقي

ألبير كامي

فيحتج على حتمية طبيعته من حيث هو إنسان. فهو يندد بعالم متصدع كيما يطالب بوحدته، ويرفع في مواجهته مبدأ الظلم الذي يراه متفشيا في هذا العالم لواء العدالة الكاملة في ذاته)[2].

وهو بذلك يحاول جاهدا خلق نظام جديد يعتمد فيه على نفسه، ولا يستمد أية مساعدة من قوى أخرى خارج ذاته. ومن خلال تلك المحاولة يحدث الصدام بين وعي الإنسان المتمرد وبين الجبر الكوني الذي يحكم هذا العالم طبقا للقانون الديني، والذي يرفضه الإنسان المتمرد.

فمبدأ رفض فكرة الألوهية، ليس فكرة جديدة في هذا العصر، وليس فكرة وليدة القرن الثامن

عشر، فنحن نسمع صرخات الفليسوف المصري القديم إيبور وهو يصرخ في وجه هذا الكون والآلهة والبشر أيضا متمردا على هذا الكون، ذلك أنه لا يستطيع أن يقدم القرابين للآلهة، لأنه لا يعرف أين توجد تلك الآلهة، بل ويسبق شوبنهور أيضا في رغبته في فناء الجنس البشري عن طريق الانتحار.

يقول إيبور (من الأفضل أن تنتهي حياة البشر، فلا حمل ولا ولادة، وإذا قدر للأرض أن تتوقف عن جلبتها، وللصراع أن ينعدم، أفلا تكون هذه نهاية جميلة للجميع)[3].

فالعالم بالنسبة إلى كامي وليد المصادفة، إذ أن الإنسان يولد بالمصادفة ويموت أيضا بالمصادفة وهذا يؤكد خواء وفوضى العالم وعدم معقوليته.

الأم: ولكن هذا العالم نفسه غير معقول، وإني لأستطيع أن أقولها جيدا أنا التي ذقت كل شيء منه، من الخلق إلى الهدم[4].

لقد اعتمد كامي في تلك المسرحية على حادثة قد ذكرها كامي في روايته المهمة (الغريب) حيث تقتل الأم والابنة الأخ العائد والذي أخفى اسمه لكي يتعرف على أحوالهما، فلقي مصرعه جراء تلك المغامرة غير المحسوبة.

يصيغ كامي في رواية الغريب هذه القصة، والتي تروى على لسان مارسو، وهو داخل جدران السجن منتظرا حكم الإعدام لقتله الجزائري:

(بين الحصيرة التي أنام عليها وظهر السرير، كنت قد عثرت على قطعة رقيقة صفراء من ورق الصحف، وكان مكتوبا عليها قصة

حادثة ضاعت بدايتها، ولكنها قد حدثت في تشيكوسلوفاكيا فحواها أن رجلا كان قد غادر قريته بحثا عن الثروة، وبعد خمسة وعشرين عاما عاد الرجل إلى قريته بالثروة وبزوجة وأحد الأطفال. وكانت الأم تدير -برفقة أخته- فندقا صغيرا في تلك القرية فأراد الرجل أن يدبر لهما مفاجأة، فترك زوجته وولده في مكان آخر، وذهب إلى أمه فلم تتعرف عليه عند دخوله عليهما، لذا فقد راودته فكرة مداعبتهما، فاستأجر إحدى الغرف، وكان قبل ذلك قد أراهم ثروته، وفي الليل قامت الأم والأخت بقتل الرجل وسرقة ثروته، ثم ألقتا بجثته في مياه النهر. وفي الصباح، أقبلت الزوجة دون أن تعلم بما حدث، فكشفت النقاب عن الدعابة وعن شخصية زوجها، وعند ذلك شنقت الأم نفسها

وانتحرت الأخت داخل أحد الآبار).[5]

من هذا المنطلق، جسد كامي من تلك القصة مأساته التراجيدية (سوء تفاهم)، محملا إياها كل خواطره الفلسفية ونظرته العميقة تجاه العالم.

فإذا كان القدر قد صمت في لحظات قتل أوديب لأبيه، كما صمت أيضا عندما ارتكب أوديب فعل المضاجعة المحرم مع أمه، فإن القدر قد صمت أيضا حين قتلت الأم والابنة مارتا الابن يان. لقد جسد كامي لنا لحظات درامية واعية بهدف بيان مدى الصدفة التي تلعب دورها في حياة الإنسان وسوء التفاهم الذي يحدث فيصيب الإنسان بالدهشة والانبهار من نظام هذا العالم.

غير أن من يدرك جيدا هذا العالم سيجد أن تلك الحادثة قد حدثت نتيجة سوء تفاهم وصمم أيضا. يوضح لنا كامي تلك الفكرة على لسان مارتا حين تخاطب ماريا زوجة يان وخاصة بعد الجريمة. مارتا: إذا كنت تريدين معرفة الأمر، لقد حدث سوء تفاهم، ولن تندهشي لذلك لو أنك عرفت العالم قليلا[6].

فهناك صدام داخل وعي الإنسان الذي يدرك حقيقة هذا الكون وحقيقة القدر الذي يتربص به. إن عقل الإنسان لا يستطيع أن يعي مدى قسوة هذا القدر. لقد عبر كامي عن تلك الفكرة أيضا في مسرحية كاليجولا.

كاليجولا: ولكن العقل لا يدرك أحكام القدر، لذا جعلت من نفسي قدرا، واتخذت صورة الآلهة بوجهها المغلق المطلسم[7].

لقد أراد كاليجولا أن يغير وجه العالم عن طريق إرادة المستحيل، لكي يهب السعادة للبشر حيث (نبطل الموت ونحيا في نعيم)[8].

> "هناك صدام داخل وعي الإنسان الذي يدرك حقيقة هذا الكون وحقيقة القدر الذي يتربص به."

ورغم ذلك الوعي الكامل بعدم معقولية العالم، فضلا عن الصمت الذي يغلف هذا الوجود والقدر الذي يتربص بالإنسان لكي يقوده إلى الدمار والمأساة، نجد أن الأم تصوغ لنا حقيقة إنسانية من الدرجة الأولى؛ حقيقة يعتمد فيها الإنسان على الفطرة التي جبل عليها وبشكل عفوي، ذلك لأن الأم تتعرف دائما على ابنها، أما إذا حدث غير ذلك إذن فهو الملوم والمسؤول عن هذا الفعل، بل كيف يمكن للسماء ذاتها أن تسمح بذلك؟! إن الأم لا تعاقب نفسها بالموت من أجل القتل فقط، بل من أجل أنها لم تستطع التعرف على ذلك الابن العائد، وعدم التعرف هذا هو الذي قادها إلى المأساة. فهل فقدت تلك الأم إنسانيتها وحسها الفطري والذي يربط الأم بالابن؟

الأم: ... عندما لا تقدر الأم على التعرف على ابنها، فذلك يعنى أن دورها على وجه الأرض قد انتهى[9].

> فإذا كان القدر قد صمت في لحظات قتل أوديب لأبيه، كما صمت أيضا عندما ارتكب أوديب فعل المضاجعة المحرم مع أمه، فإن القدر قد صمت أيضا حين قتلت الأم والابنة مارتا الابن يان.

فرغم أن الأم قد اعتادت على قتل نزلاء الفندق، إلا أن بها بقايا إنسانية تربط الأم بالابن، غير أنتلك الرابطة قد تحطمت على جدار (سوء التفاهم) ونتيجة صمت القدر الأخرس.

ولكي يعمق كامي هذا المفهوم الإنساني، جعل ماريا تؤكد لنا تلك الحقيقة الإنسانية.

ماريا: يان، لا أستطيع أن أصدق أنها لم تتعرف عليك منذ قليل، إن الأم تتعرف دائما على ابنها[10].

وفي الحقيقة، نكتشف أن الموضوع كان أعمق من ذلك بكثير، إذ أن يان يعترف بأن الأم قد نظرت إليه ولكن لم تره، ذلك لأن يان كان يجهل السبب الحقيقي الكامن وراء ذلك.

الأم: ... أعلم من التجربة أنه من الأفضل عدم النظر إليهم، فمن السهل علينا قتل من لا نعرفه.[11].

لقد عودت الأم نفسها على ذلك لكي تتم جرائم القتل بشكل عادي وواقعي.

الأم: إن العادة هي التي دفعتني إلى الرد، ونبهتني إلى عدم النظر إلى هذا الرجل، وأكدت لي أن وجهه وجه ضحية[12].

لقد كانت نظرة متفحصة إلى يان تمنع الجريمة، ولكن القدر قدر قاس لا يرحم حتى تكتمل المأساة المقدرة على البشر. ففي هذا الفندق لا يوجد سوى الموت ولا مجال للعواطف. بهذا تعبر مارتا ليان عن تلك الحقيقة.

مارتا: ولكن أعلم أنك في بيت لا موارد للقلب فيه[13].

إن الحياة التي عاشتها مارتا حياة مجدبة قاسية، مدينة مظلمة قاحلة، وفندق لايحمل سوى الموت.

مارتا: لقد مر على هذه القرية الصغيرة وعلينا عديد من السنين الرمادية جعلت هذا البيت يبرد شيئا فشيئا وجردنا من الميل إلى العطف. لن تجد هنا شيئا يشبه المحبة. ستجد ما نخص به دائما مسافرينا القليلين، وما نخصهم به لا علاقة له البتة بأهواء القلب[14].

يجب أن نلاحظ جيدا، أن عملية القتل التي تتم لنزلاء الفندق ليست وليدة رغبة شريرة متأصلة في أعماق الأم أو مارتا مثل أعماق السفاحين، بل إن القتل هنا هو مجرد وسيلة، وسيلة فقطللحصول على المال، والذي بدوره سيحررهم من هذه المدينة ومن هذا الفندق المتخم بالذكريات الأليمة، وذلك للانطلاق نحو البحر والشمس والحرية.

إن مارتا تحلم بهجران تلك الأرض التي تعيش فيها والانطلاق نحو بلاد تحرقها الشمس وتتراقص فيها أمواج البحر، إنها تسعى نحو الحرية والتحررمن كل شيء.

مارتا : آه يا أماه، عندما نجمع الكثير من المال، ونتمكن من مغادرة هذه الأراضي التي لا أفق لها، عندما نخلف وراءنا هذا الفندق وهذه المدينة الممطرة، وننسى بلد الظلام هذا يوم أن نجد أنفسنا أخيرا أمام البحر الذي حلمت به ويومها سوف تريننى مبتسمة، لكن لا بد من جمع الكثير من المال للحياة الحرة أمام البحر[15].

إزاء ذلك، نستطيع أن ندرك أعماق البشر وكيف يمكن للإنسان أن يتجرد من إنسانيته ويطرق ويوعي كامل باب الجريمة. إن مارتا التي تبحث عن الحرية تصبح جميع الوسائل لديها مباحة ومشروعة أيضا.

يصوغ لنا كامي معادلة درامية لكي تتعادل مع طبيعة الموقف الميتافيزيقي الذي يحتوي هذا العالم نتيجة فوضى الوجود الإنساني، حيث تتحطم الأسباب المعقولة التي كان ينبغي للعالم أن يبني عليها، وعلى الإنسان أن يدفع ثمن لا معقولية هذا الوجود.

لقد واجهت مارتا ماريا زوجة يان حيث اعترفت لها صراحة بأنه قتل على يديها بالاشتراك مع الأم، وإذا كان هذا الاعتراف العلني بالجريمة قد أحدث صدمة داخل أعماق ومشاعر ماريا فإن الأمر بالنسبة لمارتا لا يتعدى أن يكون وليد (سوء تفاهم)، وهو يتعادل تماما مع الوجود الذي يعيش فيه الإنسان؛ إنه معادل للتناقض الذي يسير فيه هذا العالم الفوضوي غير المعقول وغير المبرر.

إن الذي حدث ليس إلا وليد الصدام المباشر بين الوعي والإدراك الإنساني وبين حقيقة العالم ذاته حيث اكتشفت الأم –بعد أن صهرتها التجربة المريرة– لا معقولية العالم، ووجدت مارتا في "سوء التفاهم" دليلا واضحا على عبثية هذا الوجود.

ومن ثم كان لا بد من موقف لمواجهة هذا العالم إما عن طريق الاستسلام لحكم القدر أو عن طريق التمرد والحصول على الخلاص أمام لا معقولية هذا العالم عن طريق الانتحار.

لقد جسد لنا كامي صمت القدر وذلك بطريقة درامية رائعة وخلال التوقيت الزمنى الذي يؤكد قسوة القضاء الغيبي الذي لا يستطيع الإنسان الفكاك منه؛ تمثل ذلك القدر في ذلك الرجل العجوز والذي يعمل خادما في ذلك الفندق في كثير من المواقف الدرامية، فضلا عن بعض المواقف المحيرة الأخرى.

إن ذلك الرجل لم يتكلم طوال المسرحية باستثناء المشهد الأخير لم ينطق إلا بكلمة واحدة تحمل معنى الرفض والنفي: لا.

يجب أن نلاحظ هنا ما يلي:

أولا: عندما يقدم يان جواز سفره إلى مارتا لكي تتظاهر بتسجيل البيانات، يدخل الرجل العجوز في تلك اللحظة، فتنظر إليه وتعيد ليان جواز السفر دون أن تقرأ ما به ودون أن تعرف اسم صاحبه. لقد منع القدر أو منعت المصادفة مارتا من اكتشاف حقيقة يان، لقد صمت القدر.

ثانيا: بعد تخدير يان لقتله بإلقاءه في مياة النهر يسقط جواز السفر من على السرير، ولم تلاحظه الأم و مارتا ويلتقطه العجوز ولا يقدمه لهما إلا بعد اكتمال الجريمة.

ثالثا: إن الأم نفسها قد صعدت إلى غرفة يان لكي تمنعه من شرب المخدر، ولكنها تكتشف أنه قد شربه ومن ثم لا يمكن التراجع عن الفعل المأسوي.

الأم: صعدت إلى هنا لأمنعه من أن يشرب ولكني جئت متأخرة[16].

رابعا: إن تردد مارتا في قتل يان قد تلاشى كليا عندما حدثها عن مدينته حيث الشمس والبحر والسعادة التي يحظى بها الإنسان هناك.

مارتا: هو الذي جعلني أقرر ذلك، كنت مترددة، ولكنه حدثني عن البلدان التي أتوق إليها ولأنه عرف كيف يؤثر علىّ، سلحني ضد نفسه. [17]

خامسا: إن عدم الإفصاح عن الهوية وبشكل كامل يقود حتما إلى الموت والهلاك؛ ذلك لأن هذا العالم لا يقبل المزاح خاصة في النواحي المتعلقة بالحياة، لأن هذا العالم غير معقول والقدر يصمت دائما، ومن ثم يبقى الإنسان وحيدا مع ذاته.

لقد أراد يان أن يحجب هويته عن أمه وأخته، ذلك لكي يتعرف على أحوالهما ولكي يجلب لهما السعادة والمال، ولكن هذا الطريق الذي سلكه يان طريق خطر، فقد قاده إلى الموت والهلاك.

لقد نصحته ماريا بأن يكشف لهما ذاته ولكنه رفض، فأدركت أنه قد يمضي نحو المجهول.

ماريا: إنك ذاهب نحو الاستكشاف تاركا إياي في الانتظار[18].

وعلى ضوء ذلك يؤكد لنا كامي، أن القيم الأخلاقية في المسرحية (ليست جميعها قيما سلبية إذا علمنا أنها توحي بأننا في ظل عالم جائر غير مكترث يستطيع الإنسان إنقاذ نفسه والآخرين باتباعه أهم مبادىء الإخلاص ونطقه بأنسب الكلمات)[19].

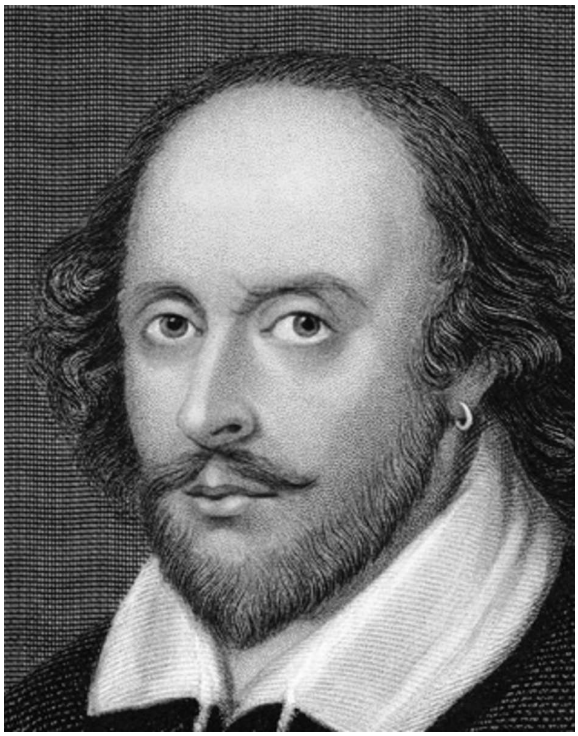
لقد وضح كامي فكرته، تلك الفكرة أيضا في روايته "الغريب"، وذلك حين عقب على القصة الأصلية التي استمد منها موضوع مسرحيته تلك، وخاصة حين أنكر الابن نفسه أمام الأم والأخت.

يقول كامي (لقد قرأت الحادثة آلاف المرات لأنها كانت مسلية من ناحية، ومن الناحية الأخرى كانت حقيقية. لقد كنت أعتقد –على كل حال– أن الرجل قد استحق –إلى حد ما– ذلك الذي أصابه، لأنني أعتقد أنه يجب عدم خلط الجد بالهزل على الإطلاق[20].

أود أن أشير هنا إلى أن كامي قد استخدم تلك الفكرة أيضا، وإن كانت بشكل مغاير في مسرحية "كاليجولا" حيث يؤكد أن على الإنسان ألا يغامر بحياته إذا كان يحب الحياة. فعندما يقوم الشريف الثالث بالتظاهر بأنه يستطيع أن يقدم حياته فداء لكاليجولا، فيتقبلها كاليجولا قبولا حسنا ثم يرسله للموت.

كاليجولا: لو أنك أحببت الحياة حقا ياصاحبي، لما قامرت بها بمثل هذا الاستخفاف[21].

ولا شك في أن قضية الهوية –أي تعريف الإنسان بذاته– من الأفكار المهمة في تلك المسرحية فعلى سبيل المثال، لو فرض أن يان قد أتى وقدم نفسه إلى أمه وأخته على أنه الابن العائد نعتقد أن الجريمة ستنتفي ويفلت يان من قبضة الموت، ولكن كامي أراد أن يعمق مأساته، إذ أن هناك خط مأسوي يسير



ويليم شكسبير

فيه الإنسان نحو مصيره دون أن يدري شيئا، فلوعرف أوديب حقيقة لايوس ما قتله، وأن جوكستا أمه ما ارتكب الإثم معها. فالمأساة تنبع أيضا من عدم المعرفة –عدم معرفة "ال هوية"–.

إن ماريا ترى أن مجرد كلمة واحدة كانت تكفي لكي يتم التعارف بينها.

ماريا: إذا أراد المرء أن يتعرف عليه أحد عليه أن يسمي نفسه، هذا هو الوضوح بعينه، وعندمايتخذ مظهرا يختلف عن حقيقته يفسد كل شيء في آخر الأمر[22].

تكمن المأساة أيضا في المواجهة والمكاشفة وفي الطرق الملتوية التي يسلكها الإنسان، حتى ولو كانت رغبته تحمل الخير للآخرين، وهو ما تؤكده لنا ماريا حين ترسم ليان الطريق الصواب.

ماريا: أنا ابنك، وهذه زوجتي التي عشت معها في بلد أحببناه أمام البحر والشمس، ولكني لم أسعد فيه بما فيه الكفاية وأنا اليوم في حاجة إليكما[23].

ولهذا كرر كامي في كثير من أعماله تلك الفكرة؛ أنه على الإنسان ألا يغامر بحياته.

ثم يقدم لنا كامي فكرة تحمل في مضمونها قسوة الحياة، والتي يعيش فيه الإنسان والتي تعتبر الجرائم الإنسانية التي يقوم بها البشر أقل قسوة من الوجود ذاته.

يوضح كامي لنا فكرته تلك خلال الحوار الدرامي الرائع، والذي يدور بين ماريا ومارتا.

مارتا: افهمي أن ألمك لا يساوي أبدا الظلم الذي يلحق بالإنسان[24].

لقد قدم لنا كامي شخصية مارتا بشكل قوي من الناحية الدرامية، حيث جسد فيها يقظة الوعي وإدراك الإنسان الذي يتأمل هذا الوجود القاسي وغير المبرر والفاقد للمعقولية.

فمارتا ترى –رغم ارتكاب جرائم القتل مع الأم– أنهما أكثر رقة من الحياة ذاتها:

مارتا: إن من كانوا يتعذبون أقل من غيرهم، وأن الحياة أكثر قسوة منا[25].

إذ أن عملية القتل تتم دون ألم أو ذعر أو خوف أو صخب.

مارتا: تعلمين جيدا أن ليس في الأمر قتل. يشرب الشاي وينام ونحمله إلى الترعة وهو لا يزال حيا[26].

وبالتالي لا تشعر الضحية بأي شيء خلال

تلك الجريمة الرحيمة، بل نجد أن الأم ذاتها تكمل لنا تلك المنظومة القدرية.

الأم: أسعد فعلا عندما أدرك أن من كانوا هنا لم يتعذبوا أبدا؛ فالأمر بالكاد جريمة ولا يعدو أن يكون تدخلا، دفعة أصبحت خفيفة لحياة مجهولة، إن الحياة أقسى منا ظاهريا[27].

ومن ثم، وعلى ضوء تلك المعادلة الدرامية والمعادلة الميتافيزيقية، تكون النتيجة بالنسبة للأم هو عدم الشعور بالذنب أو الإثم.

الأم: حقا، ربما يصعب عليّ لهذا السبب أنا أشعر بالإثم[28].

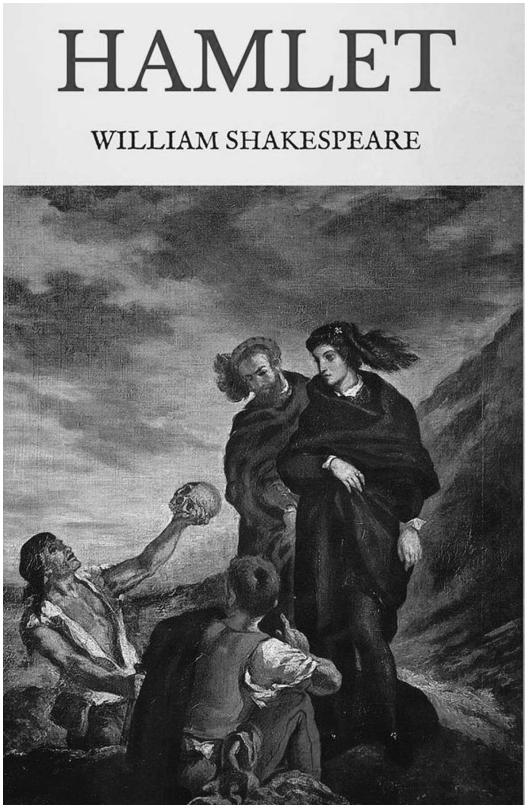
يحاول كامي خلال هذا العمل الدرامي المصبوغ بصبغة فلسفية مركزة أن يدفع المتلقي إلى التفكير والإحساس بحقيقة الكون الذي يراه هو، وكما جسده في أعماله الدرامية أو الفلسفية، سواء عن طريق الصور الدرامية والشخصيات التي يقدمها أو عن طريق الحوار الذي يثير التساؤل ويوقظ درجة الوعي لدى المتلقي.

إن يان يرى أن (نوم المرء تحت السقف الذي تنام تحته أمه ليس بالمشكلة الكبرى، والباقي على الله)[29].

فمن أين له هذا اليقين؟! إن يان ينظر إلى الأمر بطريقة سهلة وببراءة طفولية دون أن يعي شيئا عن "سوء التفاهم" الذي يحتوي هذا الوجود، ودون أن يدري شيئا عن ألعاب القدر المتأرجح.

يان: إنك تسلميني إلى أمي وأختي ليلة واحدة، وما هذا بأمر يستوجب كل هذا الخوف[30].

ورغم تلك الثقة الكبيرة التي يتمتع بها يان، إلا أنه لقي حتفه على يد الأم والأخت، حيث يتخلى عنه الله نفسه. لقد أراد يان أن يلعب لعبة خطرة، وأن يقوم بمغامرة غير محسوبة العواقب فلقي مصيره المحتوم. لقد أكد كامي خلال معالجته الدرامية أن الحياة أشد قسوة من كل جرائم البشر.



غلاف مسرحية هاملت

إن المعادلة التي تتأرجح عليها الأحداث الدرامية تكمن في الفرق بين قسوة الحياة وجرائم البشر.

الأم: والنائم في هذه الأثناء لا يحدث شيئا، ينام، لقد انتهى أمره مع هذا العالم. من الآن فصاعدا سيكون كل شيء سهلا عليه. سينتقل فقط من نوم تؤمه الصور إلى نوم لا أحلام فيه، ولن يكون ما يعده عامة الناس انتزاعا

بغيضا إلا رقادا طويلا بالنسبة له[31].

ونحن نرى أن تلك الكلمات تتشابه مع كلمات وليم شكسبير في مسرحية "هاملت" عن الموت والنوم والأحلام.

هاملت: الموت، نوم، ثم لاشيء، نوم نستقر به عن آلام القلب وآلاف الخطوب التي وكلتها الفطرة بالأجسام ونخشاه على أنه خليق بأن نرجوه، الموت رقاد، رقاد[32].

وقبل شكسبير وكامي، عبر الفليسوف إيبور عن فكرة الموت أيضا وبطريقة فلسفية؛ فيقول إيبور(الموت أمامي اليوم، ولقاؤه كلقاء رجل مريض قد استرد صحته، وكخروجه إلى الحديقة بعد إبلاله من المرض. الموت أمامي اليوم مثل رائحة اللوتس الزكية، وكأني جالس تحت الشراع في يوم بليل النسيم. الموت أمامي اليوم كلهفة الرجل إلى رؤية بيته بعد قضاء سنوات طويلات في الأسر والعناء)[33].

إن رغبة مارتا والأم وهاملت في الموت تتعادل مع رغبة وأفكار الفليسوف المصري القديم.

إن المعادلات الدرامية تنساب بشكل مستمر مؤكدة لنا –من وجهة نظر كامي– رؤية الإنسان لهذا الكون القاسي، والذي تصبح فيه الجرائم الإنسانية شيئا لا يذكر أمام قسوة هذا الوجود.

فقد كان شكسبير يسخر أيضا من تلك الحياة، وبشكل فلسفي بحيث يمزج بين الحزن والسخرية.

ففي مسرحية الملك لير يقول شكسبير على لسان إحدى شخصياته الدرامية:

– إننا نبكي ساعة الميلاد لأننا أتينا إلى

جان بول سارتر

مسرح للحمقى والأغبياء[34].

فعلى مسرح الحياة يمكن للإنسان أن يجد ما لم يكن في حسبانه وما لم يكن أن يتوقعه، لأنه ببساطة لا يعرف ما يخبئه له الغد والقدر. لقد كان يان يطمح في منح السعادة لعائلته، ولم يكن يدري شيئا عن غده. فقد عبر كامي عن تلك اللحظة الدرامية والتي تكشف لنا عن جهل الإنسان بالغيب المقدر له.

الأم: نعم، كل شيء سينتهي، المياه ترتفع، وفي هذه الأثناء لا يحدث هو شيئا، ينام، لم يعرف تعب العمل الذي يجب تقريره، العمل الذي يجب إنجازه، لم يعد عليه أن يتصلب

ويفرط في الجهد ويطالب نفسه بما لا يستطيع عمله، لم يعد يحمل صليب هذه الحياة الداخلية التي تنفي الراحة والتسلية والضعف، ينام ولا يفكر، لم تعد عليه واجبات ولا مهام. لا..لا.. وأنا العجوز المتعبة.. أوه، إنني أحسده على نومه الآن وعلى وجوب موته بعد قليل! (35)

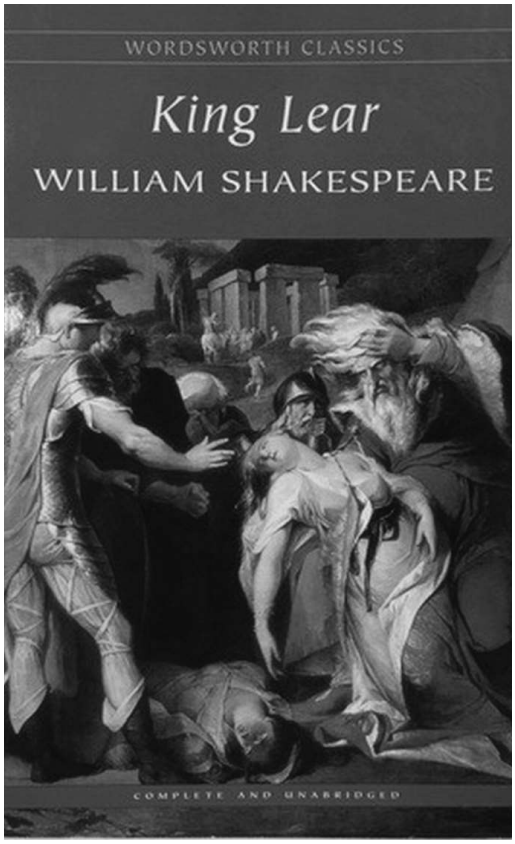
ولا شك في أن كامي قد حمل شخصية مارتا أفكاره الفلسفية لكي تتوافق مع روح التراجيديا التي تعكس فكر الإنسان في العصر الحديث. لذا نجد أن شخصية مارتا تعتبر من الشخصيات القوية من الناحية الدرامية، إذ أن كل المواقف الدرامية التي صاغها كامي كانت تقوده- شعوريا أو لا شعوريا- نحو هدفه الفلسفي والذي ينصهر تماما مع المعالجة الدرامية لتلك الشخصية الرائعة.

إن مارتا تكره البلدة التي عاشت فيها، بل نجد أنها تتمرد على هذا الوضع وتحمل الأم هذا الوزر.

مارتا: أنت يا من جئت بي إلى هذا الوجود في بلد كله سحاب بدلا من أرض مشمسة(36).

إن هذا التمرد هو ما يقود مارتا نحو الجريمة، إذ أن تلك الجريمة ليست إلا وسيلة من الوسائل للتمرد والانطلاق إلى آفاق جديدة حيث الشمس والبحر وكذلك المال. وبالتالي كل الوسائل مشروعة لديها. والحوار الدرامي بين مارتا والأم يؤكد لنا ذلك:

مارتا: لا، ليس من أجل المال، ولكن من أجل نسيان هذا البلد ومن أجل بيت أمام البحر؛ إذ كنت قد تعبت من حياتك، فأنا مللت حتى الموت هذا الأفق المسدود، وأحس بأني لن أستطيع العيش فيه شهرا آخر(37).



غلاف مسرحية الملك لير

يصيغ لنا كامي الإحساس بجدب الحياة في تلك المدينة مظهرا الفرق المؤلم بين عالم مارتا وعالم يان، وهو بذلك يظهر التبرير الذي على أثره جعل مارتا تفكر في التمرد ومواجه العالم بالجريمة لكي تحظى بما تريده.

يان: إن الربيع هناك يمسك المرء من خناقه، والزهور تتفتح بالآلاف فوق الحوائط البيض وإذا ما تنزهت ساعة فوق التلال المحيطة بمدينتي، عدت وفي ملابسك رائحة عسل الورود الصفر(38) .

أما الربيع بالنسبة إلى مارتا في هذه المدينة ليس إلا الجدب.

مارتا: إن ما تسميه ربيعا هنا وردة وبرعمان ينبتان في حديقة الدير[39].

يتشابه هذا الحوار الذي يدور بين يان ومارتا مع حوار أورست وإلكترا في مسرحية "الذباب" لجان بول سارتر؛ إذ أن كل من مارتا وإلكترا تتطلعان إلى عوالم أخرى غير العالم الذي فرض عليهما.

إلكترا: أصحيح أن في كورنثة مغاني وارفة الظلال؟ مغان تطيب فيها النزهة إذا أرخى الليل سدوله؟

لأورست: هذا صحيح.

إلكترا: أيخرج الناس جميعا؟ أكل الناس يتنزهون؟

أورست: كل الناس.

إلكترا: الفتيان والفتيات؟

أورست: الفتيان والفتيات.

إلكترا: ألديهم دائما ما يتجاذبون عنه الحديث؟ وهل يحلو لهم أن يخرجوا جماعات؟ وهل تسمع ضحكاتهم مصطحبين بعد أن يهجع الليل؟

أورست: نعم.

إلكترا: لعلك تتهمني بالبله؛ ذلك أني لا أتخيل التنزه والغناء[40].

إن الأحلام تجتاح عالم كل من مارتا وإلكترا؛ ومن ثم نرى أن كلمات يان قد أيقظت مشاعر مارتا وأقامت حوائط سميكة بينها وبين التردد. فقد جسد لنا كامي مارتا كشخصية تتمتع بإرادة قوية وتعرف ما تريد فعله، وليس هناك مجال للعواطف أو المشاعر الرومانسية، فالحوار الذي يدور بين يان ومارتا لم يكن مجرد ثرثرة ولم يكن عبثا، بل كان بمثابة دفعة إلى تنفيذ ما أرادته.

مارتا: إن هذا الوقت لم يضع تماما. لقد أيقظت في رغبات ربما كانت نائمة، كنت قد جئت وقد اعتزمت تقريبا أن أطلب إليك الرحيل، لكن ترى أنك خاطبت ما في من إنسانية.[41]

لقد سلح يان –دون أن يدري شيئا– مارتا ضد نفسه، بل جعلها أكثر تصميما على الفعل الذي يحقق من خلاله أحلامها.

مارتا: إن ما بي من إنسانية ليس أفضل ما بي. إن ما بي من إنسانية هو ما أرغبه، وللحصول على ما أرغبه أعتقد أنني قد أمحق كل شيء في سبيلي[42].

إن ثقة وإرادة مارتا في نفسها لا يحدهما شيء، فهي على استعداد لفعل أي شيء في سبيل الحصول على حريتها وتحقيق حلم حياتها بالشمس والبحر. فعندما تخبرها الأم أن يان قد قرر الرحيل الليلة، فإننا نجد أن فكرة الرحيل هذه المفاجئة ما كان يثنيها عن فعلها الذي قررته.

مارتا: لا، لم أعلم بذلك، ولو أنني علمت به لفعلت ما فعلته، ذلك أنني قررته.[43]

إن مارتا لا تؤمن بأي شيء ما عدا إيمانها بنفسها وأمها، فمن هو ذلك الأخ العائد الذي تركهما ومضى وحظي بكل السعادة التي يمكن أن يحصل عليها إنسان في هذه الحياة!

هل لوعرفت مارتا أن يان هو الأخ العائد، كان يمكن لها أن تتراجع عن فعل القتل؟

يجيب كامي نفسه على هذا السؤال الذي طرحناه الآن، وذلك على لسان مارتا نفسها حين تحاور الأم.

مارتا: لا، لم أتعرف عليه. لم أكن قد احتفظت

بأية صورة له. حدث ذلك كما ينبغي أن يحدث. لقد قلتها بنفسك إن هذا العالم غير معقول، ذلك أنني أدرك الآن أن الأمر لم يكن ليتغير لو أنني تعرفت عليه.[44]

ولا شك في تربية مارتا منذ الصغر، قد أثرت في تكوين شحصيتها الرهيبة تلك، حيث نشأت على عدم احترام المشاعر فضلا عن أن كل شيء في هذا العالم الخالي من المعنى يتساوى لديها.

مارتا: ألم تعلميني عدم احترام أي شيء؟[45].

ولا شك في أن رد فعل تلك الجريمة كان قاسيا على كل من الأم ومارتا ذاتها، ولكن بنسب متفاوتة.

الأم: فقدت حريتي وبدأ الجحيم[46].

إن الألم كان يعتصر الأم، إنه ألم يشبه ألم الميلاد الجديد.

الأم: لا ثورة لدي. إنه العقاب يا مارتا، أعتقد أن هناك ساعة يصبح فيها كل القتلة مثلي مفرغين من الداخل، عقماء بلا مستقبل ممكن، ويمحون من الوجود لهذا السبب لأنهم غير نافعين[47].

ليس هناك من طريق إلا الانتحار، وهو طريق للهروب بالنسبة إلى الأم، تماما مثل هروب جوكستا عن طريق الانتحار بعد اكتشاف حقيقة زواجها من ابنها أوديب.

فقد وجدت الأم خلاصها في اللحاق بابنها عن طريق الانتحار، إذ لا طريق آخر سوى ذلك الطريق. إن الانتحار هنا بالنسبة للأم، ليس سوى التكفير عن قتل الابن الذي لم تتعرف عليه بالفطرة.

أما بالنسبة إلى مارتا، فإذا كان هناك طريق للخلاص، فهو طريق التمرد ومواجهة هذا العالم بالانتحار، والذي يعتبر رفضا إيجابيا لهذا الكون الذي يعيش فيه الإنسان.

إن مارتا تصارح ماريا بأن العالم كله يسير في نظام معقد وغير مبرر، وليس هناك من طريق سوى اليأس والتمسك بالحجر.

فالتجربة القاسية التي مرت بها مارتا ليس من أجل قتل الأخ، بل من أجل انتحار الأم التي كانت كل شيء بالنسبة لها، والتي لم تنحن لأحد إلا لسواها.

إن مارتا ترى أن الموت ذاته هو طريق الإنسان لكي يقابل به لا معقولية هذا العالم، فضلا عن "سوء التفاهم" الذي يقابله الإنسان في تلك الحياة، إن موقف مارتا هو موقف الإنسان المتمرد على هذا الوجود، فهي تنصح ماريا بالتمسك باليأس حتى تتخلص من الأمل وتدرك حقيقة العالم أو أن تقابل العالم بالرفض عن طريق بالانتحار.

مارتا: اطلبي إلى ربك أن يجعلك مثل الحجر، لقد أخذ زوجك السعادة لنفسه، السعادة الوحيدة الحقة. صمي أذنيك عن كل صراخ والحقي بالحجر قبل فوات الأوان. لكن إذا أحسست أنك جبانة بحيث لا يمكنك الدخول في هذا السلام الصامت، تعالي للقائنا في منزلنا المشترك.. عليك الاختيار بين سعادة الزلط البلهاء، والسرير الازج الذي ننتظرك فيه[48].

إن مارتا تؤمن بأن هناك نظاما قاسيا يحكم هذا العالم، وكل البشر يخضعون دون إرادة منهم لهذا النظام.

مارتا: سأتركك بالفعل وسيكون في ذلك راحة لى أنا أيضا إذ لا أحتمل حبك ودموعك ولكنى لا أستطيع أن أموت وأنت تعتقدين أنك على حق، وأن هناك جدوى من الحب وأن ما حدث مجرد حادث. إننا الآن في النظام، يجب أن تقتنعي بذلك.

ماريا : أي نظام؟

مارتا : النظام الذي لا يتعرف فيه أبدا على أحد[49].

ومعنى عبثية الحياة وعدم جدواها، قد تردد صداها أيضا عند شكسبير في مسرحية ماكبث.

ماكبث: ما الحياة؟ إن هي إلا ظل عابر، إن هي إلا الساعة التي يقضيها الممثل على ملعبه متخبطا، تعبا، ثم يتوارى ولن يرى. إن هي إلا أقصوصة يقصها أبله بصيحة عظيمة ضخمة، في حين إنها خالية من كل معنى[50].

لا شك في أن القضية الفلسفية التي طرحها كامي في صدر كتابه (أسطورة سيزيف) تكمن خلفها كل أفكار كامي الفلسفية والتي طرحها في أعماله الروائية والدرامية. تلك القضية التي تربط بين خلو العالم من المعنى وبين قضية الانتحار، والتي عالجها كامي بتركيز شديد في مسرحته "سوء تفاهم" .

يقول كامي (هناك قضية واحدة خطيرة بجد وهي قضية الانتحار، فالحكم على الحياة بأنها تستحق أن تعاش أو لا تعاش هو حكم يرمي إلى مستوى الإجابة على صميم قضية الفلسفة، وكل ما عدا هذه القضية من قضايا الفلسفة مجرد ألعاب، أما قضية الانتحار فهي القضية الأولى التي يجب أن يعني الإنسان باتخاذ جواب حاسم فيها)[51].

> "لقد أظهر لنا كامي أثر قسوة الوحدة ومرارة العزلة على شخصية مارتا، خاصة حين تطلب منها الأم مجرد الابتسام."

ومن ثم نجد أن تلك الأفكار المرتبطة بالحياة والوجود أفكارا متأصلة في أعماق الكتاب الذين لديهم القدرة على الإحساس بمعاناة البشر وتجسيد تلك المعاني دراميا عبر مواقف مختلفة.

ورغم كل ما حدث من قتل الابن وانتحار الأم، نجد أن مارتا تواجه الموقف بصدق شديد، بل تواجه القدر والعالم بتمرد مخيف، مؤكدة ذاتها وقوتها دون خوف أو ندم.

مارتا: ولتغلق الأبواب من حولي! ولأترك لغضبي العادل! ذلك أنني لن أرفع عيني متوسلة إلى السماء قبل أن أموت. هناك، حيث يمكن الهرب والخلاص، وضم الجسد إلى جسد آخر، والتدحرج في الموج، في هذا البلد الذي يحرسه البحر، لا ترسو الآلهة...

إني أحقد على هذا العالم الذي نقتنع فيه بالله[52]

لقد اكتشف كاليجولا -كما جسده كامي- أن (هذا العالم تافه غث، ومن يدرك هذه القضية

> هذا الرفض ليس إلا دلالة على أن السماء لا تستجيب لنداء أحد، بل لقد ترك الإنسان وحيدا لذاته.

يستحوذ على حريته)[53].

لقد جسد لنا كامي أفكار كاليجولا وهي تتوالد أمامنا داخل أعماقه، فهو يرى (أن الأشياء في وضعها القائم لا ترضيني)[54].

لذا فهو يبحث عن البدائل، كما كانت مارتا تحلم بالخلاص عن طريق السفر للالتقاء بالبحر والشمس.

كاليجولا: إن هذا العالم بحالته لا يطاق، لذا كانت حاجتي إلى القمر أو الفردوس أو الخلود إلى شيء ما خارج هذا العالم، حتى ولو كان هذا الشيء مجرد هوس[55].

لقد كان ما يؤرق كاليجولا أيضا هو شعوره المتقارب من شعور مارتا، من أن (الإنسان يموت محروما من السعادة)[56].

وهو ما حدث فعلا مع مارتا وكاليجولا، لقد ماتا دون أن يحصلا على حقهما في الحصول على السعادة في تلك الحياة.

لقد رفضت مارتا حتى الإيمان بإله يحكم هذا العالم، ويمكن للإنسان أن يعتمد عليه أو يتوسل إليه.

مارتا: أنا التي أقاسي من الظلم، لم أحصل على حقي ولن أركع. سأغادر هذا العالم محرومة من مكاني على وجه الأرض، منبوذة من أمي، وحيدة وسط جرائمي دون أن أسالم[57]

لقد أظهر لنا كامي أثر قسوة الوحدة ومرارة العزلة على شخصية مارتا، خاصة حين تطلب منها الأم مجرد الابتسام.

مارتا: أقسم لك أن ذلك يحدث!

الأم: لم لأرك هكذا أبدا.

مارتا: ذلك لأني أبتسم في غرفتي في الساعات التي أنفرد فيها بنفسي[58].

لقد سلط كامي الضوء أيضا على الجانب السيكولوجي لشخصية مارتا، والتي تظهر لنا مقدار الظلم الذي حظيت به في هذا العالم، فضلا عن مدى القهر الذي عانت منه كإنسانة وامرأة، لذا فهي تصب نقمتها على العالم أجمع.

مارتا: .. وأنا، بقيت هنا، بقيت صغيرة مكتئبة ضجرة مغروسة في قلب القارة. شببت في الأرض السميكة. لم يقبل أحد فمي، حتى أنت لم تر جسدي بلا ثياب[59].

ورغم كل ذلك، ترفض مارتا الاستسلام أو الركوع.

إذا كانت مارتا تعاني من قسوة الحياة، فإن كامي قد جعل كاليجولا يعاني أيضا من قسوة هذا الوجود.

كاليجولا: ولكني أشعر بكائنات لا أعرف لها اسما تضطرب في صدري، فماذا أصنع حيالها؟

آه ياسيزونيا، لقد كنت أعلم أن الناس يصيبهم اليأس، ولكني كنت أجهل ما تعنيه هذه الكلمة، كنت أظن -كما يظن الكثيرون- أنه داء يخامر النفس، فإذا بي أرى الجسد منه يتلوى، إن بشرتي لتئن، وصدري وأطرافي. أحس هوة في رأسي وبركانا في قلبي.. الحمى، ولكنهم جميعا في آن واحد.. يكفي أن أحرك لساني حتى أرى كل شيء حولي والأدهى من هذا كله، هو ذلك المذاق، المذاق المر في حلقي، لا هو بالدم ولا الموت ولا ظلاما. أنفر من الكائنات جميعا. لكم هو مرير أن يصبح المرء رجلا![60].

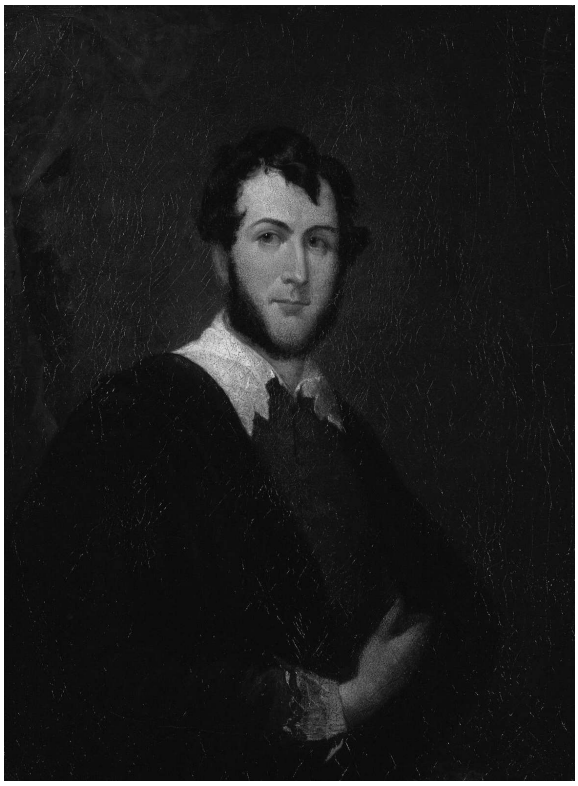
إن معاناة مارتا وكاليجولا، هي معاناة وعي الإنسان بمدى قسوة الحياة في هذا العالم.

لم يكن موت دوريزيلا أخته هي السبب في التحول الذي صاحب كاليجولا، فلم يكن الموت شيئا في ذاته.

كاليجولا: لم يكن الموت سوى علامة دلتني على حقيقة جعلت من القمر ضرورة، ولا طاقة لي على احتمالها[61].

إن فقدان الإنسان للسعادة كان الهم الأول بالنسبة إلى كاليجولا، غير أنه سلك في تمرده سلوكا مغايرا لم يوصله إلى شيء، بل قاده إلى الانتحار عن طريق الآخرين معترفا بخطأ حريته.

نجد أيضا أن كلمات مارتا المتمردة على أوضاع العالم، تنطق بكلمات أخيرة قبل الانتحار، تكاد تتشابه مع صيحة مارسو التي يطلقها في وجه العالم في رواية الغريب، وخاصة في اللحظات الأخيره قبل إعدامه بالمقصلة في ميدان عام. يقول مارسو (في ذلك الليل الذي يفيض



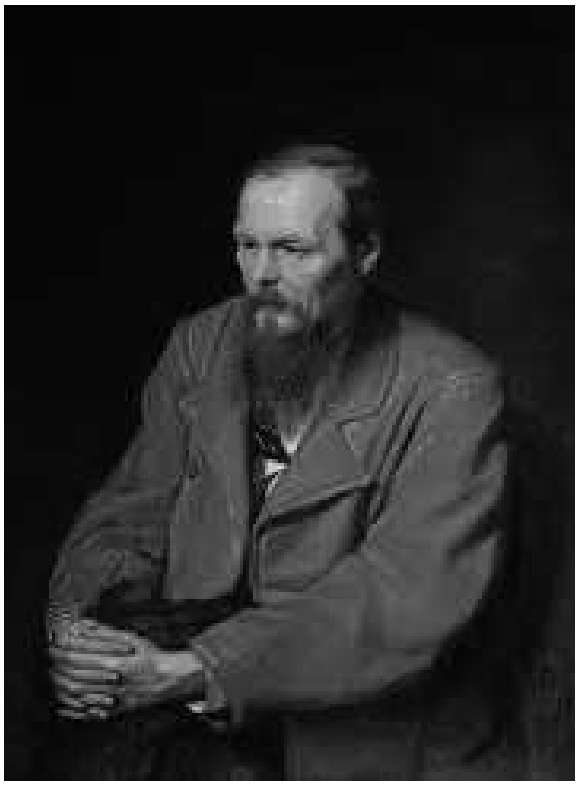
جون كروكشانك

بالنجوم، أحسست للمرة الأولى بعذوبة ورقة اللامبالاة وأحسست أنني كنت سعيدا في يوم من الأيام، وما زلت حتى الآن أتمنى أن ينتهي كل شيء، وأتمنى أن أكون هناك أقل وحدة من هنا، ولو لم يبق سوى أن أتمنى أن يكون هناك الكثير من المتفرجين يوم الإعدام، وأن يستقبلوني بصرخات الحقد والغضب)[62].

إن ماريا تصدم نتيجة الحادثة، وأيضا نتيجة الحوارات المخيفة مع مارتا. إنها تجد نفسها وحيدة في هذا العالم، فلم تجد أمامها سوى ذلك الخادم العجوز، فتطلب منه المساعدة.

ماريا: أواه! لست أدري لأني في حاجة إلى المساعدة. كن رحيما ووافق على مساعدتى!

الخادم: لا[63].



ديستويفسكي

هذا الرفض ليس إلا دلالة على أن السماء لا تستجيب لنداء أحد، بل لقد ترك الإنسان وحيدا لذاته.

يرى ديفيد شرمان أن الشخصية الأخيرة في المسرحية، وهي شخصية الرجل العجوز، لا يتعدى حضوره حضور الشبح ليشهد من شتى الوجوه على الطبيعة الانتقالية للمسرحية.

ففي مواجهة التأويل الشائع بأن هذه الشخصية (التي ترفض تصحيح سوء التفاهم أو التخفيف من آلام ماريا) تمثل القدر المحتوم العنيد. ذلك لأن عند حد معين من المعاناة أو الظلم لا يسع أحد أن يفعل شيئا لأحد غيره؛ فالألم فردي وحدوي)[64].

لقد حكم على الإنسان في هذا العالم بأن يتحمل وحده قدره ومصيره، ذلك القدر غير المبرر وغير المفهوم .

وفي مسرحية الملك لير، نجد أن شكسبير يجسد لنا معنى قويا من الناحية الدرامية، وذلك على لسان جلوستر الذي عانى كثيرا في حياته.

جلوستر: لقد تعلمت كثيرا في هذه الليلة.

هذه الآلهة تهلكنا في لهوها، كما يقتل الصبية الذباب في عبثهم[65].

لقد عبر كامي أيضا عن فكرة الآلهة، وإن كان بشكل مغاير كما جسده لنا كاليجولا؛ إذ أن الإنسان يستطيع أن يحاكي الآلهة أيضا إذ سلك سلوكها مع البشر.

كاليجولا: لقد أدركت أنه لا سبيل إلى مناظرة الآلهة إلا بالقسوة مثلها[66].

يرى مورفان لوبيسك، أن كامي قد جسد لنا، خلال تلك المسرحية، قضية الاختلاس (أي موضوع مسرحي للغاية، فليس أصلح للعرض على المسرح من موضوع الاختلاس؛ فهو يسمح بحركة أخرى من داخل الحركة الرئيسية، وفيه تتراءى للمؤلف أن الجمهور ضالع في الجرائم التي تقع لمخلوقاته الخاصة، أما المختلس في هذه القضية فهو بالطبع القدر[67].

لقد استطاع كامي من خلال مؤلفاته الروائية والدرامية والفلسفية أن يحرك وعي المتلقي ويجعله يفكر في مصيره الإنساني.

يرى كامي أن الفن (ليس متعة منعزلة، بل هو وسيلة تستهدف إثارة أكبر قدر من الناس بما يعرضه عليهم من صور حية تعبر عن أفراحهم وأتراحهم المشتركة)[68].

فإذا كان كامي قد حصل على جائزة نوبل في الآداب في عام 1957، فذلك لأنه استطاع من خلال مؤلفاته أن يلقي الضوء على المشكلات الإنسانية التي تواجه ضمير البشر في هذا العصر.

يرى جون كروكشانك أن مسرحية "سوء تفاهم" (تجسد لنا عددا من الشخصيات التي وقعت في شراك عبثية الوجود، كما أن هناك إشارات كثيرة وفي مختلف المناسبات إلى لا منطقية الوجود)[69].

أشار كامي في أحد خطاباته التي كتبها في عام 1945، إلى أن تلك المأساة –مأساة الصمم– إذ أن (شقاء البشر يتولد عن عدم اتخاذهم لغة بسيطة. لو أن بطل "سوء تفاهم" قال: أنا ابنك لكان الحوار ممكنا ولما كانت المأساة ما دامت قمة كل مأساة تكمن في صمم البطل)[70].

في تصوري أن كامي قد أراد في تلك المسرحية ومن خلالها أن يطرح علينا أسئلة ميتافيزيقية تؤرق الإنسان في سعيه الدائم لمعرفة كنه وماهية وهدف هذا الوجود، وأن يضع أمامنا تصوره الفلسفي عن علاقة الإنسان بالحياة ومدى يقظة وعيه بهذا الوجود. لقد أجاب كامي على كل تلك الأسئلة بلغة درامية بالغة الدقة واضعا أمامنا تراجيديا الإنسان المعاصر.

ولا شك في أن المعادلة الميتافيزيقية والتي صاغها ديستويفسكي في روايته الأخيرة (الأخوة كارامازوف) تسلط الضوء على كثير من الأفكار التي طرحت في هذا البحث، وخاصة أن كامي قد تأثر بهذا الكاتب الروسي، وقام بإعداد رواية "الممسوسون" لتقدم على المسرح.

يرى ديستويفسكي أنه (إذا لم يكن الله موجودا، فكل شيء إذن مستباح)؛ أي لا يوجد ما يسمى بالخطيئة أو الجريمة إذا انتفى وجود الإله.

من ناحية أخرى، نجد أن راهبا متصوفا ينتمي إلى القرن الثالث عشر، قد صاغ لنا معادلة أخرى قد تصدم المتلقي، رغم أنها تؤكد وجود الله، ولكن بشكل مغاير ومحير. يقول الراهب "قال الإله: من يبحث عني يجدني، ومن يجدني يعرفني، ومن يعرفني يحبني ومن أحبه أفنيه". فقد اقتبس تلك العبارة نيكوس كازانزاكيس ووضعها في صدر إحدى رواياته.

تؤكد لنا كلتا المعادلتين مدى وعي الإنسان وتفكيره الدائم في كل ما يحيط به في هذا الكون وخاصة علاقته الخاصة والمحيرة أيضا بالجبر الكوني، إذ أن الدراما الحقة هي التي تجسد لنا موقفا ميتافيزيقيا يربط الإنسان بالكون خلال مواقف مختلفة ومغايرة.

لقد نجح كامي في أن يقيم معادلات درامية تتعادل تماما مع المعادلات الفلسفية التي يؤمن بها والتي تجعل من تلك المسرحية بوتقة تنصهر فيها الدراما والفلسفة، والتي تعبر بصدق عن نظرة كامي لهذا العالم الذي يعيش فيه الإنسان.

المصادر والمراجع:

1- ديفيد شرمان: ألبير كامي. ت: عزة مازن. المركز القومي للترجمة. عدد 1632. القاهرة 2011. ص193.
2- مورفان لولبيسك: ألبير كامي. ت: حسن نديم. دار النهضة العربية. القاهرة. 1968. ص 126.
3- د/ هنرى توماس: أعلام الفلسفة (كيف تفهمهم). ت. متري أمين. دار النهضة العربية.القاهرة. 1964.ص 9.
4- ألبير كامي: سوء تفاهم. ت: د. سامية أحمد أسعد. مسرحيات عالمية.عدد 37. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة 15 ديسمبر 1966. ص:134.
5- ألبير كامي: الغريب. ت: د. محمد غطاس. مكتبة الأسرة. الدار المصرية اللبنانية 1998. ص 77.
6- ألبير كامي: سوء تفاهم. ص 145.
7- ألبير كامي: كاليجولا. ت: رمسيس يونان. روائع المسرح العالمي. الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1982.ص.113.
8- المرجع السابق نفسه. ص70.
9- كامي: سوء تفاهم . ص 132.
10- المرجع السابق نفسه: ص 72.
11- المرجع السابق نفسه: ص66.
12- المرجع السابق نفسه: ص 67.3.
13- المرجع السابق نفسه: ص 85.
14- المرجع السابق نفسه: ص 95.5
15- المرجع السابق نفسه: ص66.
16- المرجع السابق نفسه: ص. 127.4
17- المرجع السابق نفسه: ص.127.
18- المرجع السابق نفسه: ص 82.
19- ديفيد شيرمان: ألبير كامي. ص 151.
20- ألبير كامي: الغريب. ص 78.
21- ألبير كامي: كاليجولا. ص139.
22- ألبير كامي: سوء تفاهم. ص 74.
23- المرجع السابق نفسه: ص72.
24 - المرجع السابق نفسه: ص151.
25 - المرجع السابق نفسه: ص 68.
26 - المرجع السابق نفسه: ص 68.
27- المرجع السابق نفسه: ص 68.
28 - المرجع السابق نفسه: ص68.
29 - المرجع السابق نفسه: ص80.
30- المرجع السابق نفسه: ص81.
31- المرجع السابق نفسه: ص125.
32- وليم شكسبير: هاملت. ت: خليل مطران. دار نظيرعبود. بيروت 1990. ص59.9.
33- د/ هنري توماس: أعلام الفلاسفة. ص 10.
34- وليم شكسبير: الملك لير. ت: د/ فاطمة موسى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة .ص126.
35- كامي: سوء تفاهم. ص 126.
36- كامي: المرجع السابق نفسه. ص 100 .7.
37-المرجع السابق نفسه: ص 99.

38 - المرجع السابق نفسه: ص 108.6.
39- المرجع السابق نفسه: ص 99.
40 - جان بول سارتر: الذباب. ت: د/ محمد القصاص. روائع المسرح العالمي. عدد 42. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة مارس 1967.ص77،76.
41- ألبير كامي: سوء تفاهم. ص131.110.
42- المرجع السابق نفسه: ص109.
43- المرجع السابق نفسه: ص127.
44 - المرجع السابق نفسه: ص136.
45- المرجع السابق نفسه: ص 132.
46- المرجع السابق نفسه: ص 151.
47- المرجع السابق نفسه: ص 133.
48- المرجع السابق نفسه:ص140.
49- المرجع السابق نفسه: ص.149.
50- وليم شكسبير: ماكبث. ت: خليل مطران. دار المعارف بمصر. القاهرة .1958.ص109، 110.
51- ألبير كامي: أسطورة سيزيف. ت: عبد المنعم الحفني. مطبعة الدار المصرية. القاهرة ب ت. ص 14.
52- كامي: سوء تفاهم. ص140،139.
53-كامي: كاليجولا. ص58.
54- المرجع السابق نفسه: ص67.
55- المرجع السابق نفسه: ص.5.
56- المرجع السابق نفسه: ص 140.
57- كامي: سوء تفاهم. ص140 .
58- المرجع السابق نفسه: ص135.
59 - المرجع السابق نفسه:ص135 .
60- كامي: كاليجولا. ص 69،68.
61- المرجع السابق نفسه: ص 58.
62- ألبير كامي: الغريب : ص .116.24
63 - ألبير كامي: سوء تفاهم. ص135.
64- ديفيد شرمان: ألبير كامي. ص 153.
65- وليم شكسبير: الملك لير.ت د/ فاطمة موسى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1997. ص126.
66- كامي: كاليجولا. ص58.
67- مورفان لوبيسك: ألبير كامي. ص 59.
68 - المرجع السابق نفسه: ص. 152،151.,
69- جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد. ت: جلال العشري. مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب. القاهرة 2005. ص276.
70- كامي: سوء تفاهم. ص 22.