المأساة بين القديم والحديث

بقلم رنيه حبشي

بوسعنا ان نعرّف عنصر المأساة تعريفاً اولياً بأنه « تعارض الانسان مع قدره » . على هذا النحو كان يفهمه المسرح اليوناني . فقد كان اشيل وسوفوكل واوريبيد يجتذبون الجماهير ويجمعون طبقة اثينا الارستوقراطية وطبقة المدن اليونانية الشعبية حول مصائب بعض الابطال الذين فرض عليهم قدرهم ان تسقطهم الآلهة .

والواقع ان هذا القدر كان يختبئ في البطل نفسه الذي كان يحمل مصيره بالذات ، كظل يفترسه — وذلك هو شأن اوديب الذي يتزوج امه على معرفة بذلك — او ان هذا القدر كان يقوم خارج نفسه ، في عالم أعلى رسمته الآلهة التي لم تكن تحتقر التدخل لمعاكسة الجرأة البشرية .

على ان هذا القدر كان يظل غريباً في الحالتين كلتيهما ، اي سواء اكان كامناً في الانسان او بعيداً عنه . إنه قوة معادية يسقط البشر ضحايا لها ويكون الآلهة قضاة عدل ، قوة تجتاز احياناً جيلا من الناس ، طاوية تحت كنفها سلالة تنتظم الآباء والابناء ، لتبلغ هدفها بلوغاً أرسخ . وهكذا كان جنس « اللابداسيد » Labdacides وجنس « الأتريد » Atrides ذا امتياز من قبل الآلهة . فالى الجنس الاول المنحدر من « لايوس » Laius ينتمي اوديب الذي يموت أعمى ، وايتيوكل الذي يقتل أخاه ، وانتيغون التي تموت في سجن حبسها فيه خالها كريون فخسر بها ابنه بالذات . والى الجنس الثاني المنحدر من « اتريه » Atrée ينتمي اغاممنون الذي قتلته زوجته بعد عودته من نصر عسكري ، واليكتر المرصود للانتقام ، واورست الذي لم تكن حياته كلها الا جرحاً عميقاً .

وهكذا فان الدرامات الثلاثة التي تشكل « اورستي » أشيل تروي بالدم والمجد واليأس إقدام الثأر الآلهي واحجامه ، ذلك الثأر الذي لا يأتي ظاهرياً في مصلحة البشر الا ليكسب لنفسه فيما بعد مزيداً من التضحيات النبيلة .

ولكن اي شيء مأساتي يكمن حقاً في هذا التعارض بين الانسان وقدره ؟ وهل بوسعنا ان نفهمه بعقليتنا الحديثة ؟ وبعبارة اخرى : هل نعيش المأساتي على هذا النحو ؟ ذلك هو السؤال الذي اطرحه ، وتحاول افكاري الآن ان تلتمس له الجواب .

مولد المأساة : ظروف تاريخية

يأتينا بعض الضوء من الظروف التي ولد فيها عنصر المأساة اليوناني . فهو قد صدر عن الخرافات الدينية بمناسبة اعياد الربيع او الخريف كأعياد الحقول « الديونيسية » التي كان « ديونيسوس » Dyonisos بطلها . والواقع أن اسطورة ديونيسوس مؤلمة كقصة الخريف ، كقصة كل فصل يعبر في وقت واحد عن انتصار الحياة وموتها .

لقد طلبت سيلينا Sêlèné الإلهة القمرية من جوبيتر ان تراه في إطار مجده كله . وحين رأته صعقتها مرآه ومحاها نوره . والواقع ان القمر يختفي في نور الشمس . وحدث ان سيلينا كانت حاملا آنذاك وكان شكلها يستدير بهذا الحبل ، وقد وضعت مولودها قبل اوانه ، فكان لزاماً ان يُلصق على فخذ جوبيتر ليعيش . وهكذا عاش ديونيسوس ، ولكنه بذلك خُلق للتناقض ، للحب والبغض . ان قدره كان في ألا يفهم ، ولا يُفهم . ومن أجل هذا ، كان ديونيسوس إلهَ السكر والهيجان ، والهَ الألم واليأس في الوقت نفسه ، إلهَ الرعب .

من هنا يفتح ديونيسوس طريق المأساة . فقد كان المسرح يقام في دلفيس بمناسبة اعياد الخريف ، فيتقدم الموكب راقصاً يسبقه ديونيسوس وتتبعه جوقة من لابسي قناع التيوس ، والتيس يعني باليونانية « تراغوس » Tragos ، ومنه كلمة « تراجيك » Tragigue اي مأساتي . ولكن اية صلة بين التيس والمأساتي ؟ ان التيس يعبر في وقت واحد عن الغزارة والنمو في الحياة وعن الجنون الصاخب . الخصب

٢٨

والهذيان : ذلك هو المأساتي . وهذا ما يرمز اليه الموكب اذ يتقدم تحت اكاليل الزهر وفروع الكرم . انه يدعو الى الشرب والسكر والعنف والرعدة والصراخ ، يقطع ذلك كله ايقاع يزداد ابداً جنوناً .

يتحدث نيتشه عن ديونيسوس بهذه الكلمات : « كان إلّه السكر السعيد والحب المنتشي ، ولكنه كان كذلك المتألم المعذب الميت.. إلّه النشودة والرعب ، إلّه الوحشية والتحرير السعيد ، إلّه مجنون يدعو ظهوره الناس الى الهذيان »

تلك اذن هي الفرصة للجموع لكي تشارك في أمجاد ديونيسوس ، وفي مظاهر هيجانه وعنفه ، ولتنفض عنها في الوقت نفسه جميع الانفعالات التي يكبتها الاحترام الانساني ، حتى تبلغ الهذيان والجنون . تلك هي اعياد الربيع والخريف الديونيسية .

موضوعات المأساة وابطالها

يسود هذه الاعياد في قيامها شخص رئيسي : هو الراوي الذي يحكي قصة ديونيسوس بصوت قوي وكلام موثر وخيال بعيد . وهذا الراوي هو الذي سيكون رئيس جوقة المغنين في مسرح أشيل ، وهو يشكل صلة الوصل بين الاحتفال والتمثيل الدراماتيكي . لقد بدأ بان يكون مجرد راو ، ولكنه ما يلبث ان يشارك في التمثيل ويصبح ممثلا . ثم يظهر ذو الدور الرئيسي وذو الدور الثاني وذو الدور الثالث ، وهم الأشخاص الذين كانت تحيط بهم الجوقة اليونانية ، جوقة الموكب القديمة .

رينيه حبشي

واذ ذاك يبدأ فصل بسيط ، كفصل أشيل « المبتهلات » فتروى كارثة مدينة اسطورية ، ويكون جميع الممثلين من الرجال : هم الذين يؤلفون الموكب ، ولكن تنضم اليهم جوقة النساء الباكيات . وهذه هي مجرد لوحة وصفية ، ليس فيها تمثيل بالمعنى الدقيق . تلك هي المرحلة الاولى من المسرح المأساتي .

ولكن اذا تحول راوي الموكب الى ممثل ، فمن الذي يخلف ديونيسوس؟ وماهي الموضوعات ومن هم الابطال الذين سيحلون محل موضوعات ديونيسوس وابطاله ؟

إن هذه الموضوعات لن تكون دينية . والحق انه ينبغي الاعتراف بان موضوع ديونيسوس هو كوني اكثر منه دينياً . فان حوادث الآلهة عاجزة عن اشراك الانسان فيها اذا لم يهتم هو بها. وهي اذا لم تكن ابدية خالدة ، افتكون تاريخية محضاً ؟ كلا . فانها بذلك تفتقر الى هذه الخاصية التي لا حدود لها والتي لابد لها من ان تمددها ليتاح للانسان ان يُحمل بها خارج قياساته وحتى الهذيان . على ان هذه القاعدة تحتمل استثناء واحداً : هو مسرحية « الفرس » لاشيل . ولكن كارثة كساركس Xerxés في سالامين لا تقصد الى بعث التاريخ بل تقصد قبل كل شيء الى اظهار ملاحقة الآلهة لمطامع كساركس المخيفة وغزارة وسائله .

إن موضوعات المأساة ليست لاهوتية محضاً ولا تاريخية محضاً ، وهي لذلك ستولد على منتصف الطريق بين الأرض والسماء . وان الاصول الاسطورية للامم هي من شدة تقادم العهد عليها بحيث ان المدى يمكن ان يغرقها في غبار من المجد عند ملتقى الكون والالوهية . وهكذا تبدو الأمة ، بواسطة ممثليها الاولين ، في افق لامتناه. فليس الابطال آلهة ، وانما هم انصاف آلهة ، وليسوا هم بشراً ، وانما هم اكثر من بشر . ان اقدامهم مزروعة في الارض ، وان جباههم مرتفعة الى النجوم ، فهم اذن سيعرفون أشواق الآلهة وحماقات البشر .

وهذا التناقض الداخلي يتملك الانسان بحيث يحمله هو بالذات خارج حدوده . ولما كان شعور الحب القومي مصهوراً في القلب وفي اللحم والدم ، فليس ثمة بعد ما يمنع ان نعرف مع هؤلاء الابطال القوميين انسحاق التعاسة وانتفاض المجد .

فكيف ترانا لا ننفعل ، حتى في ايامنا هذه ، باسطورة « بروميثيوس المقيد » لأشيل ، تلك الاسطورة التي ترمز الى منشأ الامة البشرية ؟ إن بروميثيوس هو قذف هذا الشوق للمعرفة وللحرية الذي يضيء في الانسان رغبة إلّهية ، شراً اكبر من الطبيعة يحمله الى الامام حلم المستحيل الذي يجذبه ويلقيه مرة اخرى ويوقظ من جديد عطشا لا يروى . ولكن بروميثيوس الذي تقيده الآلهة قد يجسد ايضاً امنيتنا بان نكون مقيدين

٢٩

لا بأنفسنا بل بقوى غريبة ، بحيث لا نعتبر انفسنا مسؤولين عن عجزنا وعن هزائمنا التي لا تنقطع .

العمل والاشخاص عند أشيل وسوفوكل واوريبيد

من هذه الأرضية الاجتماعية ، اللاوعية والكونية ، ترتفع شيئاً فشيئاً كينونة المأساة التي يُستشف تطورها ، عبر أشيل وسوفوكل واوريبيد ، في الأشخاص وتركيب الدرام على حد سواء .

إن أشيل يصف لوحات . وهناك شخصان او ثلاثة يجعلوننا نشهد الأحداث التي تقع في مكان آخر . ففي مسرحية « الفرس » نجد « اتوسا » Atossa جالساً على عرشه المجيد ، يستمع الى الرسول يروي له كارثة كساركس في سالامين . وفي « اورستي » يعود اغاممنون منتصراً بعد سقوط طروادة ، ولكنه الآن يخرج من قصر « ارغوس » Argos ممدداً على محمل وقد قتله كليتمنستر . وفي « السبعة ضد تيب » نرى ايتيوكل ، قبل ان يذهب لمقاتلة بولينيس ، يسمع الى وصف القواد السبعة الاسطوريين الذين كان عليه ان يقابلهم بقواده الذين لم يكونوا دونهم اسطورية .

بروميثيوس المقيّد

غير ان تأليف الدرام يتعقد مع سوفوكل . ذلك ان الارادة البشرية تعارض الارادة الإلٰهية ، ومن أجل هذا تحل محل اللوحات أحداث وعقدة وحل للعقدة . ونحن نجد في مسرحيته « انتيغون » ان اخلاص الأخت لأخيها بولينيس يسبب حكم كريون عليه وموته . وكذلك اليكتر التي يحركها روح الانتقام فتدفع اورست ضد ذويه . وحين يسأل اوديب الراعي تيراسياس وأمه جوكاست ، انما يقذف نفسه في المصيبة . وهكذا تحل محل اوصاف أشيل الملحمية مناقشات انتيغون وايسمان ومعرفة اليكتر لأورست . وبالاجمال تتحول المسرحية من الغنائية الى الدرام والحركة .

واما اوريبيد فان تأليف الحبكة عنده هو أبعد من ذلك تعقيداً . إن دور الآلهة يضعف ، لأن تشككه يبعدهم ، فهم لا يتدخلون الا في التمهيد وفي الخاتمة لينهوا سلسلة من الأحداث تعقدت وتشابكت بصورة غريبة . والواقع ان التصرفات البشرية ، بعد ضعف دور الآلهة ، تشتد بروزاً بوحي من العواطف المعقدة والمتناقضة . فان « ميديه » مثلا تظل فترة متوترة بين الشفقة والحقد قبل ان تقتل اولادها . وان «فيدر» في مسرحيته « هيبوليت » تثأر لحبها الذي اعرض عنه صهرها بأن تتهمه بجرم لم يرتكبه ، وان اغاممنون تعييه الحيلة في طهارة ابنته ايفيجيني ، فيقرر ان يبلغها نبأ التضحية التي تنتظرها . وبالاجمال ، فان الدرام الذي كان يولد عند سوفوكل من تعارض الآلهة والبشر يصبح لدى اوريبيد داخلياً على حدود الوعي البشري . ان الانسان هو الذي يقوم بالدور الاول ، اما الآلهة فدورهم ثانوي .

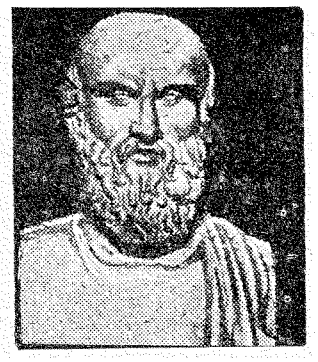
وأذن فان بين اشيل واوريبيد ، عبر سوفوكل ، تعميقاً داخلياً للدرام يرافقه بالطبع تعقد مطرد للحركة . إن بنية الابطال تتفكك في الوقت نفسه ، وتستبدل بالانجاز الاول الغرانيتي ، حركة متموجة متناقضة تكشف عنها تحليلات اوريبيد النفسية.

والواقع ان ابطال أشيل قطعة واحدة . ان هناك مثالا يثبت على الرخام اثباتاً نهائياً كلا من كساركس في طمعه وايتيوكل في الغضب المجنون وكليستمنستر في الخيانة ، من غير ان يتيح لهم التحرك . ان التطور غير مسموح به لهم . فهم موحدون بشعور طاغٍ ، وغالباً بارادة لا تلتوي ، كتلك القوى الكونية الموجهة في اتجاه واحد لا يبعدها عنه شيء ، حتى ولو تعرضت لأعنف الهجمات . ثم تأتي الاحداث الشقية او السعيدة لتغذي هذه النمنمة إما بمجاراتها او بمعارضتها . لقد اختاروا ، لسبب غير معروف ، كأنما قرر عزمهم قدر لا ينثني ، مماثل لذواتهم . وليس هناك اي ديالكتيك يوقف سيرهم نحو المجد او نحو اليأس .

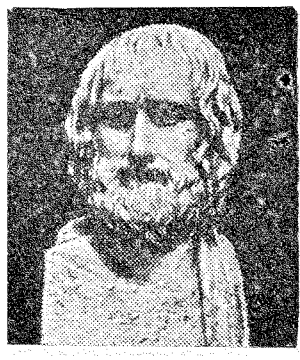
اذا لم يكن لأبطال أشيل سحن ، فان ابطال سوفوكل يظلون هم ايضاً منمنمين ، كهنوتيين ، على ان تحديدهم لا يعتمد فقط على نفسه ، وانما هو يغتذي بالتفكير والدوافع المستمدة من العاطفة احياناً . ان شيئاً لا يمنع انتيغون من مخالفة اوامر كريون ، غير ان الواجب والعاطفة معاً يدعوانها الى ذلك . ان القرار يبدو انه يصدر عنها هي بالذات ، لا عن قوة سابقة لها تلم بها ، فاذا ما اتخذت القرار ، فانها — اي

٣٠

انتيغون — قد أصبحت متحدية نهائياً ، وأصبحت اليكتر منتقمة عنيفة نهائياً . انها طبائع وخصائص . وان سوفوكل يبرزها ابرازاً أشد اذ يعارض بها أمزجة ضعيفة نهائياً : فانتيغون وايسمين ، واليكتر وكريسوتميس يسيران اثنين اثنين ، ظلا ونوراً يبرز احدهما ابعاد الآخر . ان سوفوكل يمنحهم فرصة النمو ، لأن الأحداث تتيح لهم التعبير عن مقاصدهم وتبرير مسلكهم . ولكنهم ينمون في اتجاههم نفسه ، الاتجاه الاول . انهم لا يعرفون تناقض اوريبيد وتلك الارتدادات البشرية الحقيقية . فارادتهم ، كما هو الشأن عند أشيل ، مصنوعة ناجزة ، ساهرة في أعماق المعبد بحيث يبقى لهم ان يوجهوها فحسب ، وليس عليهم ان يراقبوها . ان هذه الارادة تترك الطبيعة تتعطف وتبكي ولكن من غير ان تضعف هي نفسها . إن قوتهم مهددة من الخارج ، وليس قط من الداخل .



أشيل



اوريبيد

وهذا التهديد الذي يأتي من الداخل ، انما يظهر لدى اوريبيد . ولما كانت فعالية الآلهة ضعيفة عنده ، فان التوازن مفقود لصالح الانسان .

إن بسيكولوجية الابطال ، في تعقدها الغني ، اذ هي اقل تهديداً من قبل الآلهة ، هي اكثر تهديداً من قبل ذاتها ، بما يكمن في اعماقها من متناقضات تتيح لها الأحداث فرصة التعبير عن نفسها باذكاء نفسها . ان « فيدر » غارقة في حبها السفاحي ، وان عزتها النفسية مجروحة جرحاً عميقاً بحيث انها توثر ان تكون جارحة حتى الموت تجاه هيبوليت . فهناك ديالكتيك للعاطفة يدفع الى امام الأشخاص الذين ينعمون على هذا النحو بحياة خاصة تكمن فيها ديناميكية الغريزة ، بحيث تثوي — عبر غنى امكانيات السطح — صلابة بعض الحتميات التي تقرب رغم كل شيء ابطال اوريبيد من ابطال سوفوكل او أشيل .

واذا قارنا الآن بين بنية الأشخاص وبنية الدرامات نفسها ، ظهرت لنا العلاقة التي تصل بينهما مشرقة .

لقد كان على أشيل ، بسبب من بساطة ابطاله ، ان يلجأ الى اللوحات . وبسبب من فعالية الآلهة ، ليس لنا بعد أن نشهد الا وصف الكوارث التي تنتج عن ذلك . اما عند سوفوكل ، فبسبب أن التحليل النفسي قد تعضون ، فان تعارض الآلهة والبشر ينتج احداثاً ، ومن ثم عملا أشد تعقيداً . واما عند اوريبيد اخيراً ، فان التعقد البشري ينمو ، ويتشابك العمل سريعاً ، وتتضاعف المفاجئات واللقاءات والعجائب .. ولا يتدخل الآلهة — الذين فقدوا كثيراً من نفوذهم — الا لينجزوا الدرام . على ان الدرام الحقيقي لم يعد في الأحداث بقدر ما هو في الابطال أنفسهم .

وبعد ، فنحن لم نقم برسم هذه اللوحة المثلثة بقصد تحليل المسرح اليوناني تحليلا ادبياً ، وانما لنخرج بالنتائج التالية التي هي ذات أهمية رئيسية لأنها تتيح لنا ان نعارض المأساة القديمة بالمأساة الحديثة ، وان نلقي الضوء على اختلافهما .

ثلاث نتائج للمأساة اليونانية

النتيجة الاولى أننا وجدنا لدى المؤلفين المسرحيين اليونان مأساة ارستوقراطية : فجميع الابطال ، سواء أكانوا امراء او امبرات او احفاد آلهة او أشخاصاً اسطوريين ، يتذكرون دائماً ان ديونيسوس كان هو نفسه ابن « سيلانا » و « جوبيتر » . وقد رأينا ان مولد المأساة الاجتماعي غير منفصل عن إلهام المؤلفين المسرحيين .

ولا ريب في انه كان لذلك سبب . لقد كان هؤلاء الابطال الذين يتجاوزون الحدود يتيحون لكل شخص ان يجد نفسه فيهم ، بان يفقد لديهم حدوده الذاتية ، وان ينفصل عن نفسه لصالح مشاركة جماعية كانت تدعوه الى الاعجاب في ابعد اطرافه او الى الألم في ابعد اطرافه ، الى سكر ديونيسوس ، ذلك الذي يظل في اعماقه ، روح هذا المأساتي .

هذا الافراط والتجاوز الذي يبرز الابطال في افق من المجد ، يثبتهم في الوقت نفسه عند مصادر السلالات الاولى ، عند منابع الأمة . ولما كانت الامة منطبقة في كل فرد ، في

٣١

لحمه وفي دمه ، فهي تثير شعوراً كونياً ، وتصعد الألم في العروق ، والذعر او الشفقة من اعماق الاحشاء . فالمأساتي يفضي من جديد الى انتزاع الشخصية ، الى نوع من الامتزاج بين جميع المشاهدين وقد ُردوا الى ينابيع الحياة المشتركة حيث يستحرّ الشعور المأساتي لاسيما وأنه غير موصوف من أحد ، بل هو الذي يصف الجميع .

وهذه النتيجة تقودنا بالاحمال الى حقيقة متناقضة : ان ارستوقراطية هذا المأساتي تغرق المجموع في الإغفال . فهؤلاء الابطال الذين يشكلون افراداً عظماء ينزعون شخصيات الحضور ويخلونهم من أنفسهم بدلا من ان ينموا شخصياتهم ويصهروهم في مأساة وجودهم الشخصي . وليس من شأن هذه الحقيقة ان تدهشنا : فان الافراد العظماء ، في كل شيء ، في المسرح وفي السياسة ، ينزعون شخصية المجموع ، ويستبدلون بالموهبة الأصلية لكل فرد من هذا المجموع ، مصيراً مشتركاً . واحسب ان أرجاعنا ازاء موسيقى واغنر واوبراه الرباعية Tétralogie توكد هذه الملاحظة . فانها هي ايضاً ، وقد استوحيت من الخرافات الجاهلية ، تحرك اوقيانوسات مرنة وتدعونا الى هذه المشاركة الكونية حيث

صدر حديثاً

موتى بلا قبور

البغي الفاضلة

مسرحيتان

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والمحامي جلال مطرجي

في سلسلة روائع المسرح العالمي

منشورات دار الآداب

ص.ب ٤١٢٣

يفقد كل منا شخصيته .

هذه النتيجة تقود الى نتيجة اخرى ليست مستقلة عنها . فقد كان لابد لهؤلاء الابطال من ان يكونوا استثنائيين ليحركوا حسد الآلهة . ان عداوة الآلهة ترسم للابطال اقدارهم ، ولكن جرأة هؤلاء توقظ غضب اولئك .

واذا كانت المأساة اليونانية تنفجر في هذا الصراع بين الانسان وقدره ، او بين الانسان والآلهة ، فمن الطبيعي ان يمهد له أشيل ، وهو الذي يتغلب عنده الآلهة ، ومن الطبيعي ان يدفع سوفوكل المأساة الى حدودها القصوى ، وهو الذي اتخذ الانسان عنده كينونة مساوية للآلهة ، ومن الطبيعي ان يجعل اوريبيد المأساة داخلية ، اي ان يجعلها في داخل ابطاله ، وهو الذي يهتم بالبشر اكثر من اهتمامه بالآلهة :

ان أهم ما في هذه النتيجة الثانية جعل المأساة اليونانية داخلية فهناك تطور طبيعي ينزع الى نقل الدرام من السماء الى الأرض واحلال صراع الانسان مع نفسه محل صراع الانسان مع الآلهة . ومن هنا كان اوريبيد يبشر بالنزعة الحديثة التي ظهرت في آثار راسين . وفي هذا الامتداد نرى شكسبير ، وبعده كلوديل وجيرودو وسارتر . وليس هنا مجال التوقف عند هؤلاء ، ولكننا نشير الى ان هذه الحركة من اشيل الى اوريبيد التي تنتقل بالمأساة من الخارج الى الداخل ترسم خط تاريخ الفلسفة التي أصبحت علمانية ، وأفلتت من سطوة اللاهوت ، لتولد من جديد ابتداء من تجربة انسانية مستقلة .

ولكن على رسلنا ، فان الاختلاف يظل كبيراً ، كما سنرى بين المأساة اليونانية والمأساة الحديثة . لنذكر الآن فقط «جاذبية الانسان» على المأساة اليونانية ، محتكراً في داخله المتناقضات . فبدلا من ان نغرق في درام كوني تفقد فيه القوى البشرية شخصيتها ، نرتد الى ذواتنا . اننا لم نكن نستطيع ان نظل مغلقين دون الدرام الكوني لأننا كنا نشعر فيه بالانسان وهو يصارع الكون والآلهة ، ولكن ها نحن اولاء نشعر شعوراً اكثر صميمية وشخصية بالدرام الانساني ، لأننا نحس الانسان في صراع مع نفسه .

اما نتيجتنا الثالثة حول المأساة اليونانية ، فهي التي ستعيدنا الى المأساة الحديثة ؛ فمهما كانت التسمية التي اطلقناها على المأساة اليونانية ، فانه يحق لنا ان نتساءل عما اذا كان هناك حقاً

— التتمة على الصفحة ٩١ —

المأساة بين القديم والحديث

– تتمة المنشور على الصفحة ٢٨ –

« مأساتي » او مجرد « درامائي » . فنحن نرى ان الانسان الحديث وحده هو الذي يملك مفهوماً عن « المأساتي » ، واما الانسان اليوناني ، انسان أشيل وسوفوكل وحتى اوريبيد ، فانه لم يعرف الا « الدرامائي » . والحق ان الانسان اليوناني ما كان له ان يعرف الا المأساتي ، لأنه كان يجهل الحرية . إن الدرامائي يفترض صراعاً واجهه الانسان في كل زمن ، واما المأساتي فهو حظ حل لهذا الصراع لا يمكن للانسان ان يشعر به الا اذا اكتشف حريته .

إن الدرام هو مأساتي عالم مصنوع ناجز ، وإن المأساتي هو درامائي عالم في طريق الصنع ، وليس له غنى عن وجود الانسان .

ربما بدت جميع هذه التأكيدات الآن اعتباطية ، فهي تستحق الشرح . ومن أجل هذا سنخصص لها القسم الثاني من دراستنا .

الدرامائي والمأساتي

لا اود ان اعارض المسرح اليوناني ، الذي يمثل المأساة القديمة خير تمثيل ، بالمسرح الحديث ، ولا اود ان امضي في تحليل المأساتي من غير ان اعود الى تجربتنا ، تجربة حياتنا ، لأنه يبدو لي ان ليس ثمة مسألة فلسفة تطرح خارج تجربتنا ولا تكون عناصرها بالذات مستمدة من حياتنا كل يوم .

فاذا قبلنا تعريف المأساة اليونانية ، لاحظنا بسرعة اننا مبعدون عنها . ان هذا التعريف هو الصراع بين الانسان وقدره . ولكن هذا الصراع يفترض انساناً مصنوعاً ناجزاً ، في سيره نحو قدر مصنوع ناجز . وسواء اكان هذا القدر المصنوع يجسد ارادة الآلهة ، كما هو الشأن في القدرية اليونانية او يجسد منطق التاريخ ، كما هو الشأن في حتمية هيغل التاريخية التي هي امتداد للقدرية اليونانية ، فالقضية رغم كل شيء قضية تركيب احداث مسجلة مقدماً ، او تسجل نفسها ولا يبقى لنا الا ان نفهمها .

وبالاجمال ، فان هناك قوتين متعاديتين تنتصب احداهما ازاء الاخرى ، من غير ان تتمكن احداهما من الاقتران بالاخرى . واذن فان صراعهما لابد ان ينتهي لصالح الاقوى التي ستطوي الاخرى تحت جناحها . وسيكون الانسان هو الضحية ابداً ، ما دام عدوّه القدر ، اي العالم او التاريخ او الآلهة .

ولا ريب في ان هناك دراما ، ما دام ثمة توتر بين قطبين متضادين ، لا ينجح احدهما بأن يفنى في الثاني . ويكفي ان تتضاعف قدرة القوتين المتصارعتين حتى يتكثف الدرام ويعمق . ومن أجل هذا ، لابد ، أمام آلهة اتخذت قراراتهم سلفاً ، من رجال حُددت شخصياتهم نهائياً في اتجاه واحد . وليس ابلغ دلالة على ذلك من خصائص نفسيتهم التي نعرفها : فهم حتى حين يختارون ، كما هو الشأن عند سوفوكل ، وحتى حين يبدو انهم يملكون ان يقرروا ، فليسوا هم الذين يقررون وانما هي في نفوسهم ارادة غير شخصية ، ارادة مضاءة قبل مولدهم – او هو الثأر ، روح الانتقام الذي يصفر عبر حركاتهم ويستخف بهم بالرغم منهم . هكذا قيل عن « اتيوكل » بأنه مدفوع « بروح البغض التي قدرها ابولون لعرق لايوس » . ان هؤلاء الابطال لا يصنعون أنفسهم ، ولا يتعاونون مع انفسهم ، انهم مصنوعون ، مقدودون في صخر من الصوان .

إن الدرام يصدر عن صراع القوتين ، لأنه ليس ثمة ما يؤدي بهما الى التكاتف والانصهار ، اذ هما لا تصنعان نفسهما ، بل هما مصنوعتان ناجزتان . وليست احداهما بقادرة على فهم الاخرى . ليس ثمة شخصية بشرية ، وليس ثمة الا حتميات من غير قوة مراقبة . وكل شيء يدلنا على ان الحرية لم توجد مطلقاً في اي من الجانبين ، وانه لم يبق للكارثة الا ان تنفجر .

والحق ان ما يمكن ان يعطينا في هذا الدرام وهم المأساتي انما هو اقتراب الخطر . وهذه نقطة رئيسية . ففي كل مرة كانت فيها النبية « كاساندر » Cassandre تقرأ المستقبل وتنذر بالآلام التي سوف تسقط على طروادة ، وفي كل مرة تعلن الجوقة – التي يبدو انها مرتبطة بالأحداث القادمة – ان العاصفة تقترب وتتنبأ بان منطق المعارضة سينطلق ، عند ذاك

٩١

تبلغ المأساة . وأحسب ان رد فعلنا هنا يكشف تماماً عن اللحظة التي يحل فيها الدرامائي محل المأساتي. فالواقع ان اقتراب الخطر لا يدعونا فحسب الى التعاطف مع الابطال الذين تدنو منهم العاصفة ويقترب الألم ، بطيئاً او مفاجئاً — ان هذا الاتحاد مع الابطال لا يدفعنا فقط الى التعرض معهم للخطر ، وانما نظن كذلك ، اذ نستشعر الكارثة فيما هم يجهلونها ، ان بوسعنا ازاحة النتيجة المحتومة وتحويلها الى درب اقل خطراً . وبعبارة اخرى ، فان حريتنا تتوهم أنها تستطيع ان تتدخل في هذا الصراع الذي تتجابه فيه الحتميات الصارمة . وهكذا نرانا مدفوعين الى التعاون ، لا بدافع من العطف فحسب ، بل عملياً وبنشاط ، كما لو ان الدرام ينتظر منا حلا لا يستطيع ان يقترحه من تلقاء ذاته .

فمن اين يأتي قلقنا آنذاك ، ان لم يأت من هذا النداء الذي وجه الينا شخصياً ، داعياً ايانا الى ان ننسى ان الامور قد صنعت مقدماً ، وان النتيجة ثاوية في العناصر القائمة ، وموحياً الينا ان الدرام لا يمكن ان يستغني عنا . ان هذه الدعوة الملحة لاشتراكنا ، وهذا الاستعجال لحرية تنفذ الى العقبة كخميرة لتجعلها تكتشف طرقاً جديدة .. هنا يبدأ المأساتي .

واعتقد انه ينبغي الا نعجل بترك هذا العرق الذي نمسك به الآن . ذلك ان بعداً جديداً قد انفتح في الدرام نفذنا منه الى المأساتي . والواقع اننا ظللنا حتى هذه اللحظة خارج المشكلة . كان بوسعنا ان نشارك في كثافتها ، وان نستسلم الى نوع من الود يربطنا بابطالها الاسطوريين . ولكن شيئاً لم يكن ليدعونا الى الانخراط ، ولم نكن شخصياً معنيين بالأمر ، ذلك لأن الابطال والآلهة ، الابطال واقدارهم ، لم يكونوا هم انفسهم منخرطين في الدرام ، بل كانوا « خارجيين » احدهم بالنسبة الى الآخر ، وكل منهم كان خارجياً بالنسبة الى نفسه .

والحق ان كل شيء يجري حتى الآن في منطق السيد والعبد ، وكان تعارضهما لا ينقطع بحيث ان كلاً منهما ليس الا رد فعل ازاء الآخر ، بالنظر الى ان اعمال كل منهما محددة بتصرفات الآخر . احدهما مصوّب في حركته الامتلاكية خشية ان يفلت منه الآخر ، بينما الآخر ليس الا دفاعاً ضد الاول ، يترقب ان يخدع مراقبته . ان كل طاقاتهما مبذولة في الترصد ، وكل منهما متركز على حدود ذاته ليزن قوته ويدافع عن نفسه ، بحيث يفقد فائدة استرداد ذاته ، وفائدة الانطواء ، وفائدة الفهم . لم يبق هناك الا حتميات مستعدة للانقضاض فيما بينها ، في ضجة مريعة من الهدم . ليس ثمة الا مظاهر خارجية تتجابه من غير مخرج للتفاهم ولوقف العداوة ومحاولة تحويل امواج الغضب نحو مجالات اخرى .

وإذن ، فلا عجب ان يكون المسرح اليوناني قد ثبّت نهائياً اهداف الآلهة على البشر ، وان تتحجّر نفسيات هؤلاء في خصائص قوية ، ولكنها ليست متطورة . وهذا الأمر ينطبق على اوريبيد ، اقوى المؤلفين انسانية ، فان تحليلاته النفسية تبدو متموجة ، غنيّة بالارتدادات المفاجئة ، والواقع ان ارتباك ابطاله في تشابك غرائزهم وعواطفهم انما هو يوهم ايهاماً بالتطور ، ولكن الواقع ان منطق الغريزة هو الذي يقود ترددهم . فهم اذ يتنقلون بين اطراف متناقضاتهم الداخلية لا يفعلون الا ان يكيفوا صراعهم الأصلي . انهم بذلك يشرحون ما الذي كانوه ، في حين ان شيئاً لا يغيرهم .

انهم بعبارة اخرى لا يتقدمون من الداخل ، وهذا هو شأن الدرام الذي لا يستطيع بعد التقدم ، اذ ان احداثاً مقررة منذ البدء تغذي حركته ، أو هي تأتي كعجائب او كمفاجئات غير منتظرة . ويمكن القول ان هناك نمواً في العمل ، لا عملا متنامياً . وان الحركة لا تولد من بؤرة مركزية كامنة في قلب الابطال . وانما من تتابع احداث تنضاف الى بعضها ببراعة . وهذا الذي جعل المؤلفين الذين اتوا فيما بعد ، أمثال راسين ، يلحون على « وحدة العمل » ، فهم بهذا النظام يمتنعون عن خداعنا ويرفضون ان تحل غزارة الاحداث محل العمل الحقيقي وان يقوم تعقد الوقائع مقام العمل المتطور .

ولكي يتطور العمل ، يجب الا تغذيه من الخارج احداث جديدة ، بل ان يغذيه من الداخل نمو الأشخاص الذين يحققون ذواتهم عبر الدرام ويستغلون امكاناتهم ، ويزدادون انخراطاً صدوراً عن داخلهم . ينبغي التمكن من اللجوء الى حريتهم . ولكن الواقع ان هذا كان مفهوم الدرام : ليس ثمة الا مظاهر خارجية في صراع فيما بينهما ، آلهة ناجزون وغائبون عن اهدافهم الخالدة ، تجاه بشر ناجزين غائبين عن ارادتهم المصنوعة او غرائزهم المصنوعة . ليس هناك الا غيبتان تسير احداهما نحو الاخرى .

٩٢

المأساة والحرية

إن الاقتراب بين هاتين القوتين العنيدتين العمياوين في وقت واحد هو الذي يكثف الدرام ، ولكنه هو ايضاً يلغي المأساتي في داخل الدرام لأنه لا يمكن ان يحدث غير الكارثة. ان الأشخاص انفسهم ، اذ هم غائبون عن هذه القدرية التي تستغني عن انخراطهم ، يبعدوننا عن الصراع ، سواء تحمسنا لهم او أشفقنا عليهم ، لأننا منسحقون لعجزنا عن مساعدتهم ، الى اللحظة التي تكشف لنا فيها الجوقة ، او كاساندر ، عن المستقبل ، فتدعونا اخيراً الى الانخراط لمجابهة حضور يستطيع ان يغير الحتمية ، موقظاً فينا الحرية . عند ذاك يبدأ المأساتي ، اذ انه لم يُقل كل شيء ، ولم يُفعل كل شيء ، وان كل شيء يمكن ان يصنع بعد ، بواسطة حضور مخترع او خلاق . إن ثمن المأساتي هو الحرية .

اذا كانت هذه الافكار صحيحة ، فينبغي تسجيل التغييرات التي أصابت المأساة اليونانية . فان هذه المأساة لم تكن قبل الآن الا ذات بعدين : هما القوتان المتقابلتان . وهي تقوم الآن على بعد ثالث : قوة مضمرة ، هي قوة الحرية . وبالاضافة الى ذلك ، فبينما كان الدرام حتى الآن يقوم خارجاً عنا ، اذا هو الآن ينتقل الينا ، والى داخل ابطال الدرام انفسهم اذا اكتشفوا الحرية . وليس مقياس المأساتي بعد هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما سيكون والذي لابد ان يكون بالضرورة ، وانما هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما يمكن ان يكون بسببنا ، بسبب الحرية .

وهذا كله يفضي بنا الى تعريف جديد للمأساتي . كان يقال لنا « إنه تعارض الانسان وقدره » ونحن نجيب : « إنه القدر معلقاً في الانسان ، انه الانسان نفسه مهدداً بحريته الخاصة » . كان الدرام في التعارض . واما المأساتي فهو في الامكان . كان الدرام يقوم في عالم مصنوع ناجز . اما المأساتي فيقوم في عالم يصنع ، عالم معلق في حريتنا ، في جزء منه على الأقل ، وكأمكانية لحضورنا بالذات .

الحتمية والخضوع والثورة

اذا لم يكن المأساتي ما اكتشفناه ، فينبغي ان نلاحظ اننا من غير شك قد عرفنا الدرامائي والصراع ، ولكن المأساتي لم يلتق قط تجربتنا . انها مقولة خالية من كل مضمون يمكن ان نتساءل معه لماذا توجد الكلمة ان لم تبعثها الحياة .

والحق اننا ما ان ننكر المأساتي حتى تحتج الحياة كلها فان الوجود إذ يفقد امكانياته يفقد في الوقت نفسه كل معنى انساني ، فلا ينتظر منا بعد الآن الا ان نستمع الى « سناريو » تافه ، صنعه إله بليد لا يتمتع بالخيال ، او « تاريخ » ضخم تسند اليه المبادرة كلها التي مُنعنا إياها .

إزاء هذه الدعوة الخالدة الى ان نستقيل من الوجود ، يبقى لنا الخيار بين مسلكين : إما الخضوع واما التمرد . ولكن الامرين كليهما يلتقيان في غيبة واحدة ، ولو باشارات متعاكسة ، فلا يشكل التمرد اذ ذاك الا رفضاً للانخراط وستراتيجية للتراجع ، شأنه في ذلك شأن الخضوع سواء بسواء .

والامر بالنسبة للخضوع واضح . إنه رد الدونية الى العقل . فهو يوافق على الحادث ليتحد به ولا يشعر بالمسافة بين الانسان والعالم . انه يريد ان يتجنب الدرام بأي ثمن . وهذا الخوف من الشعور بالوحدة في العالم ، وهذا الحياء ازاء الرفض او الاحتجاج يبتر بتراً نهائياً وجوداً لا يبقى له الا ان يعيش كالطحلب على الماء ، يرسم حركات ليست هي علامات ، وينزلق بابهام من رغبة الى حسرة ، ليستسلم آخر الأمر الى رضى الأيام التي لا نور فيها ولا مغامرة . إن ارتداداً للحياة يسطح ذلك الوجود في عالم الأشياء اللاشخصي كأنما هو مأخوذ بتقليد إيمائي لا امل منه او بموت دبق . مسرات صغيرة والآم صغيرة ، تسليات صغيرة وحسرات صغيرة ، وتقلب الايام . انه الضجة المختلطة للقطيع الذي يمشي وهو ملجأ الغيبة او التسلية التي هي شكل آخر للغيبة. إن هناك جبانة ضائعة في مكان ما على شاطئ المحيط لتتلقى هذه الحمالات المغفلة وجثثها التي لا هوية لها .

واني اعلم جيداً ان الخضوع ليس دائماً جبناً ، وانه اذا كان واعياً ومقصوداً يستطيع ان يبلغ اسمى أشكال البطولة . ولكنه يكون في تلك الحالة قد مر بالدرام من الخارج الى الداخل ، وهو لم ينطو بملء ارادته للحادث الا ليفجره من الداخل . انه يفترض تدخل الحرية ، وهو من هذه الزاوية قد عاد بالمأساتي الذي نريد ان نجرب إبعاده ظاهرياً .

ويبقى اذ ذاك التمرد . والتمرد الذي هو في الظاهر من

خصائص الرجال والذي لا يخشى وعي « سيزيف » الذي يدافع عنه كامو ، ولادم الفوضوي المبذول بكرم . يقيس مسافة الانسان عن العالم ، ويقدر اهمية الدرام ، واذ هو لا يستطيع ان يماشي خط الحادث ، فانه يدير له ظهره نهائياً . ولكن اذا كان هذا التمرد لا يأمل إخضاع مقاومة الكون ـ لأن هذا الامل بالنصر يشير اذ ذاك الى عودة الحرية والمأساتي ـ اذا كان هذا التمرد بلا أمل لأنه يعرف مقدماً ان العداوة بين الانسان والعالم هي نهائية ، وان الانسان سيبقى ابداً خارج العالم وبالعكس ، من غير ان يستطيع احدهما الاندراج في الآخر ـ فان هذا التمرد ، اياً كان دفاع كامو عنه ، ومهما كان المغزى الاخلاقي الذي يتضمنه ، إن هذا التمرد ليس هو آخر الأمر الا قصوراً في الخيال .

لقد اراد كامو ان يتصور الناس « سيزيف » سعيداً . وليس من الممكن ان يكون كذلك . وهو لا يمكن ان يكون سعيداً الا اذا القى القناع على عينيه ، وكف عن النظر الى المستقبل الذي لا مخرج له ، ليحبس نفسه في الحاضر . وهو بالاحمال يتحايل مع نظره ، مؤثراً ان يجهل المستقبل بدعوى انه اكثر تبصراً ووعياً للحاضر ، والواقع ان هذا القصور الوجودي في النظر لم يختر إلا ليتيح له البقاء ، مقنّعاً قطع صلته مع العالم . لقد غدا هذا التمرد فجأة الملجأ الذي يغرق فيه قصور نظره وخوفه من ان يفقد الهنيهة .

انه يسجن نفسه في الحاضر حتى لا يضطر الى التحديق في شرفات المستقبل . إنه يتخذ نفسه كغاية ويسكر بغضبه بالذات . وهنا لا أفهم لماذا يرفض كامو الانتحار ، على انه جبن ، ما دام سيزيف ، إذ يقبل سعادة حياة لا امل فيها ، انما يتبخر هو نفسه في غليان ثورته ، لقد قتل نفسه من غير ان ينتحر .

ان الانتحار هو على الأقل احتجاج مجموع الحياة على مجموع الحياة ، إنه يرفض قصور نظر الحاضر ووهم السعادة . إنه يؤكد مطلب الحرية تأكيداً شديداً بحيث ان انعدام هذه الحرية يدفعه الى انفجار حياة تؤثر ان تموت مرة واحدة على ان تموت تدريجياً موت كل يوم .

وانا اعرف الاعتراض الذي يقول إن الانتحار هو في التحليل الأخير تثبيط للحياة وجبن ، واوافق على ذلك ولكن التمرد الواعي لم يكن شيئاً آخر ، تحت قناعة البطولى ، والانتحار يفضله بأنه يشهد بان الوجود بلا حرية ، غير محتمل .

هذا يقودنا الى القول إن التمرد والخضوع كليهما لا يشكلان مواقف جديرة بالحياة . فلئن كانت الحياة تستغني عنا حقاً ، فنحن نستغني عنها في التمرد او في الخضوع ، وسنصبح اذ ذاك غائبين عنها . فهم ترانا نجيب من لا يسألنا ؟ ولكننا ان كنا نعرف المأساتي ، واذا التقينا به عند منعطف شارع في نظرة تتساءل ، واذا لمسناه في حضور يطلب منا المعونة ، واذا هو تلقانا بين ذراعيه في حب يبتهل الينا الا نكون فقط حزمة من الغرائز ، واذا حدق في اعيننا في الوقت الذي نتعصب فيه لفرض حقيقتنا فنمنع بذلك دخول هذه الحقيقة الى قلب محدثنا ، هذا المحدث الذي لا يستطيع ان يقبل حقيقتنا إلا بحرية ومن غير عنف ، واذا أركعنا امام مهد ، قلقاً على ذلك الضعف الذي لا يملك بعد ان يدافع عن نفسه ، واذا جعلنا ننتحب امام سرير ميت ، حيث ينضب فجأة ينبوع الحرية ، واذا جنّد جميع طاقاتنا في اعلان حرب لأننا نعرف ان الحرية قد ماتت قبل ان تعمل دواليب الغزو اللاشخصية ، واذا أمسك المأساتي انفاسنا في طهارة صمت خفيف كجناح طير ، وعميق كأفق جميع الامكانيات ، وأخيراً إذا كان المأساتي ينتظر تحكيمنا ... اذ ذاك نعرفه ، فنعرف الحرية ، لأنه لم يكن الا السؤال الذي طرحته الأحداث ، مبتهلة الينا ان نخترع جوابنا الخاص . لقد كان القدر ، او ما نسميه قدراً ، معلقاً في وجودنا بالذات . لقد كان امتحان الحرية . إن تجربة المأساتي تنسجم مع تجربة الحرية . إنها شاهد عليها لا يدحض .

المأساة العصرية

يبدو لنا بوضوح إذن ان الدرام كان الصراع الذي لم نكن نستطيع ان ندخله ، ولم يكن ابطاله انفسهم ينخرطون فيه ، اذ كانوا يقتصرون على جمودهم كخاضعين او كمتمردين بسبب من غيبة القوتين ، الغريبتين احداهما عن الاخرى . بينما يفترض المأساتي حضور الانسان الذي يحاول الانخراط لأن الصراع لا يستغني عن طاقاته ، ولأن دعوة مستعجلة موجهة الى حريته ، ولأن العالم إن لم يكن يتغير بنفسه فان حريتنا تستطيع ان تغيره . واذن ، فعوضاً عن ان يكون العالم قدرنا ، تكون حريتنا قدر العالم ، او بعبارة اخرى ان العالم ينتظر رسالته من حريتنا . إن الحرية الانسانية هي في وقت واحد

٩٤

حظ الكون وتهديده .

وهكذا نجد انفسنا مقودين الى تعريف المأساتي : « إنه كل قيمة مهددة ، معلقة في حريتنا » . ومن أجل هذا ، كان المأساتي في كل شيء ، لا في المسرح وحده : فهناك مأساتي للحقيقة ومأساتي للخير ، ومأساتي للجمال ، بل هناك فوق ذلك كله مأساتي للاله يكمن في ان السؤال الذي يطرح علينا منه هو اغرب الاسئلة واشدها ارتعاشاً . وان الجواب ، المعلق في حريتنا ، يستطيع ان يضيء العالم او يظلمه ، وان ينفي الله من الكون او يمنحه حظاً . فحرية الانسان ، في هذا المأساتي الالهي ، هي حظ الله الأخير .

فما هي ادلة صواب هذا المأساتي الجديد ؟ انها في كوننا ندخله جميعاً وانه لا يدع احداً خارج الباب . وليس ثمة اية حاجة لأن يكون الانسان بطلا او نصف إله او اكثر من انسان ليلتقي به . لقد كان في المأساتي شيء من الارستقراطية فهل أقول ان الجديد ديموقراطي ؟ ليس في الامر غرابة ، من وجهة النظر الاجتماعية . فنحن لا نقبل في عهد صعود الجموع ان يمثلنا بطل ما يستولي على مسؤولياتنا لحسابه ، طالباً الينا فقط ان نتنازل عن حرياتنا لصالحه ، ليترك لنا الحق بان نتعاطف مع درامه الذي أصبح درامنا اذ نغرق انفسنا في الجمع المغفل . انما يقبل بذلك الشعوب التعبة والمجتمعات غير المتطورة . اما الآخرون فلا ، لقد انتهى عهد الابطال . والحق ان الشعوب اذ بلغت حد الأكثرية ، فانها باتت اقل قبولا لتجميد الجمع من اجل مصلحة فرد . إن المأساتي ليس هو مأساتي بطل ، او ان بوسعنا القول إن كل فرد هو الآن مرشح للبطولة ، لا بسبب انه ملك ، او عبقري ، او صاحب انسانية استثنائية ، بل لأنه انسان بكل بساطة . فبدلا من ان يمحو المأساتي الأشخاص في درام بعض ذوي الامتياز ، يميل الآن الى اظهار ميزة كل شخص بان يحيي فيه حس حظوظه واخطاره ، المعلقة بتحكيم مسؤوليته . لقد تلت « البطولة — الفرد » في المأساتي اليوناني ، التي هي استثنائية بالضرورة ، « البطولة — الشخص » في المأساتي الحديث التي عمت فاصبحت الخبز اليومي لكل منا .

وليس ما يبرر السخرية هنا . فلا يُقل : « اية موهبة أوتيها كل منا بان يكتشف المأساتي ! » فالواقع ان ليس ثمة ما هو اثمن من هذه الموهبة . فان في اكتشاف المأساتي تقييماً لثمن الحضور الانساني . لم يبق هناك مجال للخضوع امام قدر مصنوع ناجز ، ولا للتمرد العقيم : فلابد بأي ثمن ، للفرد او للمجموع من استكشاف الحادث الذي يعذبنا ، لنقرأ فيه فرصة حل جديد لا يحتقر الانسجام معه ، بل يعمل على تحويله وتغيير وجهته . ليس التاريخ هو الذي يصنع الانسان ، كما يرى هيغل ، وليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ مطلقاً كما يرى سارتر ، ولكن الاثنين يؤلفان التاريخ ، مترقبين من الانسان شهادة حضوره . إن بوسعنا القول إن المأساتي هو المسافة بين الحادث èvènement وبين التتويج Avenement . « الحادث » هو كل ما يقع : فيمكنه ان يكون سعيداً او شقياً ، وان له بذاته معنى محدداً . ولكن معناه البشري انما يكسبه اياه رد فعلنا نحن ، وفق طريقتنا في استقباله وفي التصرف ازاءه . فاذا قادنا الى مزيد من الحرية ، فذلك يعني ان لقاءه قد بعث فينا شرارة حضوره فأصبح « تتويجاً » لوجودنا ، اي ترقية نحو مزيد من الانسانية وهو لن يصبح كذلك الا اذا بدأنا بالانخراط فيه ، ذلك ان الحادث هو ما يبقى خارجاً عنا ، اما التتويج فهو الذي به ندخل ، حاملين معنا امواج طاقاتنا الخلاقة . واذ ذاك نختار كل منا من مجموع الأحداث التي تعرض لنا كأنها قدر ، طريقته في تحويلها الى تتويجات وهكذا يحوّل قدره الى رسالة .

ولكن الذي يكشف عن التتويج في داخل الحادث انما هي الحرية ايضاً . ان الحادث يتوجه اليها كدعوة تنتظر جواباً لها ، وان هناك من الأشخاص من يفوتون حظهم ، ازاء الأحداث مهما بلغ من خطورتها ، تاركين الحادث لوزنه الخاص ، من غير ان يسلموه الرسالة التي تتعلق بحضورهم . غير ان هناك آخرين تنفجر الأحداث عندهم تتويجات مهما بلغ من تفاهتها ، لأنهم قد أضاءوها بنار التزامهم واختراعهم . ان ما نحتاج اليه ، ليس هو حركة ملك ، بل روح ملك تتوج بالغنى كل فقر .

إن يأس بعض الحيوات التي لا مخرج لها انما يصدر عن ان الأحداث تضغط اصحابها ضغطاً شديداً وتحيط بهم من كل جانب فارضة عليهم حتميتها المفضوحة ، من غير ان تترك لهم مجالا لادخال حرياتهم في الميدان . انني هنا افكر بالعامل المسمر على قلق أحشائه والذي يتغلب لديه درام العيش الحيواني على المأساتي البشري . وافكر كذلك بفوضى أمة لا يترك اضطراب النظام عندها مكاناً الا لغرائز الدفاع ،

٩٥

حيث يجد كل فرد نفسه مضطراً الى ان يشد نحوه الغطاء الواقي لأن درام المصالح المتعاكسة قد حل محل مأساتي حوار خلاق وتجميع جديد . وافكر اخيراً بحالة الحرب التي تشد كل الناس لحياتهم البيولوجية ، لأنه ليس ثمة من يجهل ان آليات الغزو ومستودع التكنيكيات الدفاعية ، ان هي انطلقت ساعة ، فلن تترك مجالاالا لأشد اشكال القدر صرامة واكثرها لاشخصية ، حيث لا تتحطم الذرة على القارات الا لأن الحرية قد سبق ان تحطمت في الضمائر . ان درام الحرب يقوم على ان تعلن من غير ان تتيح لأحد ان يستدرك نفسه . وان مأساتي الحرب قائم على انها تظل معلقة في ارادتنا السيئة وفي تمزق حرياتنا .

وهكذا إذن ، ليس درام الفقر ودرام الفوضى القومية ودرام الحرب ، ليست هذه الدرامات جميعاً مأساتية الا لاننا نقرأ فيها خنق الحرية ، لأن الحرية نفسها هي اولى المأساتيات.

مأساتي الحرية

إن الحرية التي تصنع فينا ، بدوننا ، انها اكثر حظوظنا صميمية . انها تتمم عبر نمو غرائزنا ذلك النمو الغامض . وهي تشتد بروزاً تحت عضلات العقل القوية ، وتشتد خماسة بحتمياتها وبمنطقها ، لأن قوة الفعل ليست غالباً الا حق الأقوى ، ولأن الحنان الذي ينحني ليس غالباً الا انحناء الحنان . من الممكن ان يخون العقل الحرية كما تخونها الغريزة ، لأنهما مصنوعان ناجزان ، بينما ليست هي مصنوعة وانما هي تصنع . إن العقل والغريزة ينتميان الى ملكنا الطبيعي ، اما الحرية فهي اكتشافنا ومغامرتنا . انهما غير شخصيين ، بينما هي اختراعنا البالغ ابعد حدود الشخصية ولن ندخل عالم الأشخاص الا اذا اجتزنا عتبتها البعيدة عن الريب .

إن الحرية هي القيمة الأشد قابلية للعطب ، والأكثر تعرضاً للانتهاك ، وهي معلقة اكثر من اية قيمة اخرى لأنها تتوقف على تنبهنا . وان الذي لا يحاول فيها المخاطرة يفقدها جميع حظوظها .

ولما كان اندفاع ذاتنا يهددها في ذاتنا ، فهي اكثر القيم مأساتية ، لأنها مفتاح جميع القيم الأخرى . واحسب اننا ادركنا جيداً ان المقصود ليس هو « حرية السلطة » في ان تستطيع ان تعمل كل ما يراد — وهذا لا يؤدي الا الى درام السلطات المتنافسة ، درام الابطال اليونانيين وآلهتهم الذين لايتزعزعون — وانما المقصود « حرية الارادة » ، تحرير الذات من استعمار الغرائز والعقل . وانما يبدأ العالم البشري في اعلان نفسه ، ابتداء من هذا التحرير الاول ، لأن الانسان انما يعلن فيه حضوره . فكيف تراه يستطيع المشاركة في تأريخ العالم ان لم يشارك في الوقت نفسه بتاريخه الخاص ؟ وكيف يستطيع هواء الحرية ان يهب على العالم ان لم يهب اولا في موطن حريتنا الخاص ؟

خاتمـــة : جذور المأساتي

غير اننا نتساءل ، اخيراً ، اليس هذا ما كان يسعى اليه المأساتي اليوناني ، من غير ان يعرف ؟ الا يرسم التطور بين اشيل واوربيد هذا الخط الانحنائي نحو داخل الانسان ؟ إن الدرام اليوناني يوميء ، كأنه اصبع مرفوع ، الى الحرية من غير ان يستطيع ادراكها .

بل نذهب الى ابعد من ذلك فنتساءل : لماذا كان على السكر الديونيسي ان يدفع الهذيان الى ابعد حدوده الا ليفتح أنبوب الغريزة والعقل ، ويضلل الامتلاك ويستخرج من الانسان هذا « الأكثر من انسان » الذي يجعله يتحطم حتى الغرابة والافراط ؟

وفي حفلات الألم او الحماسة ، الم يكن المقصود قبل كل شيء دفع الانسان الى التحلل والى فك عقال ذاته ، ليستطيع اخيراً تحرير « الإله المجنون » الذي يسكنه ؟ ولكن الابطال اليونانيين الذين نفد صبرهم في انتظار تحقق هذا اللقاء مع « ما هو اكثر من انفسهم » كانوا يطلقون الى الخارج آلهة كانت منافستهم لها ترفعهم حتى الألوهية ، لقد كان استعجالهم يلتمس من عظمة الحادث ، ومن بطولة اسطورية ، ما كان يعدهم به فقط الاستبطان الداخلي للتتويج واكتشاف الحرية .

وهنا يكتشف المأساتي أعمق جذوره . فما ادرانا ان كلا منا لا يحبس في نفسه حضور إله لن يعلن عن ذاته الا بواسطة حضور الانسان ، اي انتصار حريته ؟

وإذن ، فليس الله هو الذي يهدد الانسان مطلقاً ، بل ان الانسان هو الذي يهدد الله . إن حرية الانسان هي حظ الله او خطره .

حين اعلن نيتشه لعصره موت الله ، فانما كان يدفن الله اليوناني ، الله المصنوع الناجز ، الله ذا وجه القدر . اما اذا كان المقصود إلهاً معلقاً بحريتنا ، اما كان النبي نيتشه ادرك ان قتله يعني في الوقت نفسه التنازل عن عظمة الانسان ومعنى حضورنا ؟

رينيه حبشي
ترجمة (الآداب)