مسرحيات وتحليل

فريدريش دورينمات

ترجمة عن الألمانية

غسان نعسان

اكاديمية التوعية وتأهيل الكوادر
السليمانية ـ ٢٠١٠

اكاديمية التوعية وتأهيل الكوادر

مؤسسة ثقافية تأسست بموجب قرار صادر عن المؤتمر الثالث للإتحاد الوطني الكردستاني في عام ٢٠١٠ ، تتضمن مهامها توفير مستلزمات التوعية السياسية، وتوسيع اطر الثقافة العامة، تعزيز قيم الديمقراطية وحقوق الانسان والعدالة الاجتماعية في المجتمع، ودراسة قضايا الفكر المعاصر وتوفير المواد الضرورية لتأهيل الكوادر في مختلف المجالات.

التنضيد: شاناز رمزي

التصميم الداخلي: أميره عمر

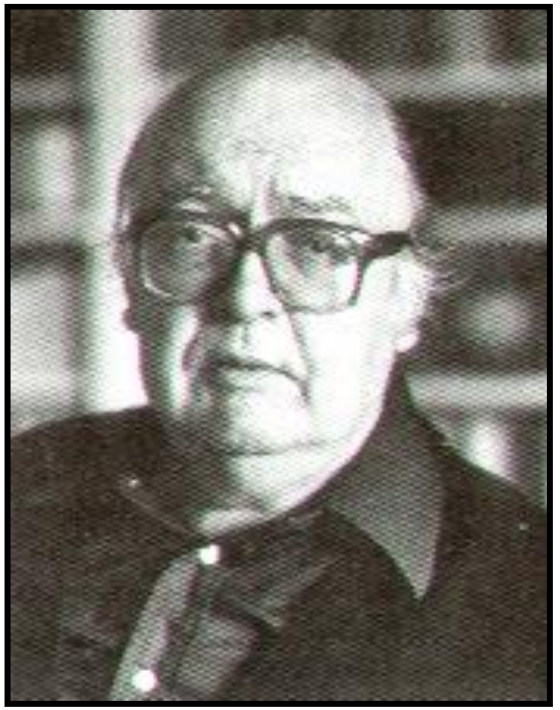
الغلاف: هەوراز محمد

رقم الإيداع: (١٧٨٢) لسنة ٢٠١٠ لمديرية العامة للمكتبات العامة

عدد النسخ: (١٠٠٠) نسخة

التسلسل: (٣٤٣)

من منشورات اكاديمية التوعية وتأهيل الكوادر



فريدريش دورينمات

مقدمة المترجم

يعتبر فردريش دورينمات بين المسرحيين المعاصرين واحدا من أكثرهم نجاحا وتميزا وعنادا.. نشأ في مدينة بيرن السويسرية، حيث كان أبوه يعمل قسيسا بروتستانتيا. وجده كان السياسي والكاتب الساخر السويسري أو لريخ دورينمات. درس دورينمات الأدب والفلسفة والعلوم الطبيعية في زيوريخ وبيرن. بدأ في بداية الأربعينات من القرن الماضي في باكورة أعماله الأدبية فكتب حكايات متأثرة بأجواء كافكا، التي تضمنها فيما بعد كتابه النثري (المدينة).

منذ بداية ستينات القرن الماضي تعرف قاريء اللغة العربية على أعمال فريدريش دورينمات المسرحية، حيث جرت ترجمة مسرحيات ((هبط الملاك في بابل)) و ((رومولوس العظيم)) و ((النيزك)) إلى اللغة العربية و عرضت

على خشبات المسارح في مصر و سورية والعراق ولبنان. تدور موضوعات معظم مسرحيات دورينمات حول العلماء والعلم ومدى إستفادة البشرية ـ أو ضررها بهما. ومسرحية ((المخترع)) تندرج ضمن معظم مسرحياته التي تتحدث عن العلم والعلماء، أما مسرحية ((المُنقذ)) أو ((الذي تم إنقاذه)) فموضوعها يعالج الطريقة اللاإنسانية التي يتعامل بها "العالم المتحضر" مع اللاجئين الذين يبحثون عن ملاذ آمن هرباً من الملاحقة والقمع في بلدانهم.

تجدر الإشارة الى أن مسرحيتا " المنقذ" و "المخترع" هما بالأصل تمثيليتين إذاعيتين ذات فصل واحد. أما في مسرحية "المشارك" فهو يضع المثقف تحت "المبضع المجهري" نقداً وتحليلاً لمواقفه وسلوكه وأخلاقياته. يستشف القاريء من تحليل دورينمات ذاته لمسرحيته المشارك في القسم الثاني من الكتاب، أنه لايستثني حتى نفسه من النقد، بل يبدأ بها.

في الكثير من مؤلفاته الأدبية عبر دورينمات عن لوحاته ورسوماته العديدة. حيث بدأ العمل كرسام تقني (هندسي)، ثم فيما بعد ناقدا مسرحيا، ثم كاتب نصوص لمسرح الكباريه. بعد نجاحاته المسرحية الأولى اقام في نويشاتل بسويسرا وتفرغ للكتابة.فاشتهر ككاتب قصة في أعماله: (القاضي وجلاده) عام ١٩٥١، (الاتهام) عام

١٩٥٢، (الوعد) عام ١٩٥٨، و (الحادثة) عام ١٩٥٦.

يعتبر المسرح النقطة المركزية في اعمال دورينمات، إذ كتب أكثر من ٢٦ مسرحية، أعاد صياغة العديد منها مرات عدة مثلما فعل في مسرحية (المشارك) و تعتبر مسرحيتاه (زيارة السيدة العجوز) ١٩٥٦ و (علماء الطبيعة) ١٩٦٢ من أشهر مسرحياته وأكثر ما عرض منها.

تطبع معظم مسرحياته مقدرة المؤلف التي لا تضاهى على البناء المشهدي المحكم والمؤثر، وخصوصا مسرحية (المشارك) التي نقدمها لقراء العربية نظرا لأهميتها، كون كاتبها أتبع نصه المسرحي بخاتمة طويلة جدا توضح فهمه للمسرح والحياة.

إذا وضعنا رؤية دورينمات الفنية أمام المرأة فإننا نرى فيها رؤيته الأخلاقية بكل ما فيها من عناد وقوة. إنه يبني أسلوبه الفني كمعادل لاسلوبه الفكري الذي هو انعكاساً للعالم الذي يراه المؤلف عبارة عن هزل تدميري. يخفي كل آرائه الذاتية فيما يخص العالم خلف البناء المسرحي الموضوعي لأعماله في العادة. وهذا ما يقوم بشرحه في الخاتمة، إذ يقول في مقدمة الخاتمة: (.. لا أريد بمقدمتي هذه أن أعد مخططا دفاعيا عن نصي. عدا عن عجز أفضل تعليق عن جعل مسرحية سيئة أفضل مما هي عليه.

الهدف من الخاتمة هو عرض الخلفية الفكرية التي تقود إلى هذه المسرحية، وانطلاقا منها فقط. المسرحية برمتها هي نتاج لتفاعلات فكرية جمالية وفلسفية، وربما دينية. كما هي بالتأكيد نتيجة تفاعلات فكرية شخصية وناتجه عن اللاوعي، وعن جروح لم تصبح تشوهات نفسية. دون أن ننسى التفاعلات السياسية واللغوية في نفس الكاتب. وانطلاقا من هذه الأفكار والتساؤلات تصبح كلمة الخاتمة لهذه المسرحية ضرورية. ولو أنها ليست مكتملة، وأنا لم أكتبها للنقاد أو الجمهور، وإنما للممثلين، لممثلين توهمتهم). تتحول خاتمة دورينمات إلى تطبيق عملي نموذجي لدراسة وتحليل المسرحية بدءا من الإضاءة إلى الملابس والديكور، مرورا بوضع الشخصيات تحت المجهر الدراماتورجي والنفسي، ثم انتهاء بمجمل البانوراما الاجتماعية والسياسية والفكرية الفلسفية التي تشكل الرحم الذي ولدت فيه المسرحية.

يستطيع دورينمات في كتابه هذا أن يثير الإحساس بمن يعرفه كواحد من أكثر المسرحيين المعاصرين أهمية ونجاحا وتميزا وعنادا، أنه كاتب مسرحي لا أمل له بالشفاء من المسرح.

المسرحية تحكي عن عالم بيولوجي يدعى دوك حقق النجاح والشهرة باكتشافه لفيروس اصطناعي.

ولكن أزمة اقتصادية تسببت بسقوطه، ومن ثم تدمير كل ما حققه النجاح له. وبات سائق تاكسي مغمور. وبينما هو عالق بمصيره يخترع هذا العالم آلة خيالية تستطيع إذابة جثث القتلى وتحويلها إلى سائل يتم تصريفه في المجاري.. يبيع دوك آلته الجهنمية لرجل العصابات "المدير" ويكتشف ضابط شرطة المقر الذي تستخدم المافيا فيه دوك وآلته. تتم تصفية المدير كآخر رجل عصابات في القطاع الخاص. وتتم رشوة المدعي العام وقاضي القضاة وعمدة المدينة.

يصبح الجميع مشاركين: يقول بيل، ابن دوك في النهاية: (لا تصلح في عالم مصاب بالجنون سوى طريقة جنونية: كفاحنا ضد كل نظام سياسي وضد كل نظام اجتماعي، لا شيء يصلح من هذه الأنظمة). بعد أن يتمكن دورينمات من عرض الخلفية الفكرية التي تقود إلى هذه المسرحية وانطلاقا منها، يتراجع الكاتب ليفسح المجال للإنسان فريدريك دورينمات ليتحدث عن نفسه دون أية رتوشات مسرحية. تكتمل الدائرة هنا حين يعترف أنه أيضاً ليس فقط (مشاركا بالفعل) كالجميع، بل إنه متورط حرفيا.

طريقة دورينمات عجيبة في البناء الدرامي:

زينة بالتفاصيل، اهتمام بالخيال المسرحي المولع باللعب، دعابة سوداء ممزوجة بسخرية دافئة، كلمة تنطلق

من سمو وثقافة عالية. إنه يعترف بكل بساطة، بأننا نعيش في كون له صفة العبثية، لكنه كون مليء بالتناقض. إنه اللامعقول، ولكنه اللامعقول الذي لا يعني التبشير باليأس، فهو إنسان لم يكن يائسا يوما. وعندما تقول له، لكن ماتفسير كل هذه السوداوية والشك والإدانة والخوف والاتهامات في مسرحيتك يرد باسما: لقد حكيت لك مجرد حكاية. تحس بالضيق منه فتهرب. تطمئن حيث تغيب عن ناظريه، لكن قبل إحساسك بالأمان منه يباغتك الإحساس أنك لست سوى شخصية من إحدى حكاياته، هروبها من مؤلفها لا جدوى منه.

تنويه

قد يجد قارىء العربية بعض المواضيع في هذه الدراسة التي تتعارض مع آرائه السياسية أو معتقداته الدينية. لم أقف عند هذه النقاط، وإنما أديت مهمة الترجمة كما ينبغي علي كمترجم، بغض النظر عن موقفي الشخصي تجاه الآراء والأفكار التي يطرحها الكاتب. وجل ما اسمح لنفسي به، هو التنويه لذلك لا أكثر.

المترجم

المنقذ

مسرحية ذات فصل واحد

شخصيات المسرحية

ارمين شلوكر

بلاوهالز

موظف آخر

(يجلس الموظف الدكتور ماتياس بلاوهالز"ذو الرقبة الزرقاء" خلف مكتبه, تبدو سيماء الموضوعية طوال الوقت واضحة على محياه. يقف المنقذ آرمين شلوكر أمام الموظف, مستندا على عكازين, بساق واحدة, وفي وضع يدعو للرثاء, فقد تم للتو سحبه من الماء.

بلاوهالز: لقد تم سحبك من البحر من قبل دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة تلبيةلصرخات النجدة التي أطلقتها.

شلوكر:(بأنفاس متقطعة) لقد تم إنقاذي.

بلاوهالز: لقد تم إنقاذك.

شلوكر: (يعود الى نفسه قليلا) كان سماع صرخاتي اليائسة من قبل سفينتكم معجزة.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة هي المعجزة. قانون سفينتنا واضح, كل ضحية سفينة غارقة لها الحق في أن تنقذ, إذا أمكن سماع صرخاته طلبا للنجدة بوضوح. جنابك صرخت بقوة تفوق العادة.

شلوكر: أنا أدين بالشكر لدائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة بشكل يفوق العادة.

بلاوهالز: إسمك؟

شلوكر: إسمي آرمين شلوكر.

بلاوهالز: آرمين شلوكر, أنت أنقذت من قبل السفينة التي تعتبر أول سفينة طبقت الديمقراطية في النقل البحري, والتي إشتهرت أيضا بأنها أكثر السفن إنسانية وأمتنها على هذا الخط. وأسعارها تلائم الطبقة المتوسطة الوديعة, وهي تراعي الرأسماليين المتوسطين. وهي تحافظ على الثروة الحيوانية بشكل جيد ويفوق العادة.

شلوكر:(مسرورا) من دواعي سروري أنه قد تم إنقاذي بالتحديد من قبل هذه السفينة.

بلاوهالز: يصف الغرباء سفينتنا بأنها جنة عن حق.

شلوكر: أستطيع الآن أن أنظر إلى المستقبل بكامل الثقة.

بلاوهالز: إسمي الدكتور ماتياس بلاوهالز, وأنا رئيس دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

شلوكر:(بمنتهى الإحترام) لقد سمعت بإسم جنابك يا سيادة الدكتور.

بلاوهالز: إسمي معروف في كل مكان.

شلوكر: لقد سمعت بعض أسماك القرش تتحدث عنك بفائق الإحترام.

بلاوهالز: إرتباط إسمي بمفاهيم الإنسانية وحب الآخر بفضل نشاط دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة, يجبر

حتى أمثال هذه الوحوش على إحترامي. هل عاملتك أسماك القرش بمودة؟

شلوكر: ماعدا فقدان ساق واحدة, نفدت منها بجلدي.

بلاوهالز: آرمين شلوكر, بدون شك, لولم تكن هذه الوحوش تعلم أنك ستقف ذات يوم أمام دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة لكانت إلتهمتك بالكامل. أنا أنقذ كل من يسبح في البحر. لن يلتهم أحدا دون إرادتي.

شلوكر: أنت تستحق أن تدعى "أب الإنسانية".

بلاوهالز: سوف يصبح إمتنانك أكبر حين تعلم مدى عمق البحر في الموقع الذي إنتشلناك منه. متوسط عمق البحر هو ألف متر, في حين تم قياس عشرة آلاف متر في هذا الموقع.

شلوكر: بالرغم من أنه تكفيني ألف متر كي أغرق , مع ذلك أنا أدين بعميق الشكر لدائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

(طوال الوقت السابق كان شلوكر يجول ببصره بحثا عن إمكانية للجلوس.)

بلاوهالز: هل تبحث عن شيىء؟

شلوكر: أنا تعب.

بلاوهالز: هل أتعبك الهروب؟

شلوكر: أنا منهار القوى بالكامل.

بلاوهالز: آرمين شلوكر, هل أنت ضحية سفينة غارقة للمرة الأولى؟

شلوكر: إنها المرة الأولى يا سيادة الدكتور.

بلاوهالز: لكنها ليست المرة الأولى التي تقوم فيها دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة بالإنقاذ. كم من الوقت سبحت في البحر؟

شلوكر: أربع وعشرين ساعة.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة تقوم بأعمال الإنقاذ منذ أكثر من خمسة عشر عاما. والآن فكر قليلا, كم يجب على دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة أن تكون مرهقة أكثر منك أنت بساعاتك الأربع وعشرين. أنت تبالغ في تقدير شدة تعبك وتقلل من شدة تعب دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

شلوكر: (يرتجف من الرد والإعياء) سأسيطر على نفسي.

بلاوهالز: أنت ترتجف, آرمين شلوكر.

شلوكر: أشعر بالبرد.

بلاوهالز: لقد حققت دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة مدة ثلاث ساعات مع أربع ضحايا خلف هذه المنضدة في القطب الشمالي, من دون أن ترتجف مثلما أنت ترتجف,

وهذا في منطقة معتدلة وفي وقت من السنة لا تتجاوز فيه درجة الحرارة الإثنان تحت الصفر.

شلوكر(بخجل) سأتوقف عن الإرتجاف يا سيادة الكتور بلاوهالز.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة تفتقد لديك السلوك الرجولي الذي يعتبر على هذه السفينة المفعمة في الديمقراطية والإنسانية أمرا طبيعيا.

شلوكر(بضعف) أنا أبذل قصارى طاقتي كي أتماسك يا سيادة الدكتور بلاوهالز.

بلاوهالز: والآن يجب على دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة أن تعرف على اية سفينة كنت عندما غرقت.

شلوكر: قصتي قاتمة.

بلاوهالز: لم يعرف التاريخ قصة قاتمة أكثر من تلك التي زادت من قوة دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة و أخرجتها من المصيدة.

شلوكر: حثالة الجنس البشري سيطرت على سفينتي, فقفزت إلى البحر كي أنجو من القرصنة والعبودية.

بلاوهالز: سيكون من الصعوبة بمكان إثبات أقوالك.

شلوكر(برعب) يظهر أنك ترتاب بأقوالي يا سيادة الدكتور بلاوهالز.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة ترتاب بكل الأقوال, آرمين شلوكر.

شلوكر(فزع) هذه الأيام تعج بالقراصنة!

بلاوهالز: كانت لنا دائما افضل العلاقات مع القراصنة أيضا.

شلوكر:(فاقدا رشده) لا أعلم ماالذي تجده الدائرة غير ممكنا في قصتي.

بلاوهالز: الإحتمال الموجود في قصتك يجعلها غير محتملة. النصاب لا يروي قصة غيرمحتملة.

شلوكر: (بخوف) آمل ألا تنظر إلي دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة مسبقا كنصاب.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة تأمل ألا تكون نصابا, لكنها تضع بإعتبارها إحتمال أن تكون كذلك.

شلوكر: (يشعر بأنه في ورطة) دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة لا إنسانية.

بلاوهالز: الدائرة التي ترتضي منذ أكثر من خمسة عشر عاما بإنقاذ ضحايا السفن الغارقة دائرة إنسانية.

شلوكر: (بيأس) لماذا أنقذتني دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة إذا كنت متهما؟

بلاوهالز: كل من يجب إنقاذه هو في موضع إتهام دائما.

شلوكر: (بيأس) أذكر لي سببا واحدا لشكوكك.

بلاوهالز: أنت فقط المعني بتقديم السبب كي تثق بك دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

شلوكر: (فاقدا كل الثقة بنفسه) الوضع المثير للشفقة الذي أنا فيه.

بلاوهالز: إذا كان الحديث عن إثارة الشفقة, فهذا ينطبق فقط على دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة, فهي تتحمل المسؤولية أمام الإنسانية عندماتنقذ شخصا غريبا بالكامل دون أن تتأكد من الجهة التي أتى منها.

شلوكر: (بمرارة) لا يعقل تجاهل أطرافي المتجمدة وثيابي المبللة وساقي المبتورة.

بلاوهالز: ما هي مهنتك؟

شلوكر: كاتب.

بلاوهالز: في هذه الحالة لا أرى ما يزعج في بتر ساقك, فأنت لا تعمل راقصا على الجليد. لقد أنقذت إناسا كانوا بلا أطراف وبلا ملابس, مع ذلك كانوا غاية في السعادة لأنهم أنقذوا, وهذا في عمق فقط عدة مئات من الأمتار. آرمين شلوكر, وضعك بالمقارنة مع وضع دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة يثير الحسد.

شلوكر: حظي سيكون كاملا عندما تحترمني دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

بلاوهالز: دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة إحترمتك عندما أنقذتك.

شلوكر: (مقتنعا بصدق) من حقي كشخص أن تحترمني دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة. يجب تصديق من يملك الجرأة للقيام بكل شيء من أجل الخلاص من العبودية. أنا تجرأت بالقفز إلى البحر رغم أنه كان يعج بأسماك القرش, سيادة الدكتور بلاوهالز.

بلاوهالز: لم يكن لديك مخرجا آخر للهروب من المواجهة مع قراصنة البحر, آرمين شلوكر.

شلوكر: (يخرج عن طوره) أنت تعتبر هروبي جبنا؟!

بلاوهالز: الهروب هو جبن دائما. بعكس ذلك, يحتاج المرء للشجاعة دائما لإنقاذ أحدا ما. البطل يجلس أمامك.

شلوكر: (مستسلما) لا أمل في الصراع مع قوة متفوقة بهذا الشكل. كنت وحيدا.

بلاوهالز: لا يتورع طاقم السفينة التي تقف فوقها عن مواجهة أعتى قوة, وهذا الطاقم أثبت أن موت الأبطال هو متعتهم الكبرى. أرسل لنا من تريد من قراصنة العالم, فنحن مستعدون للموت طالما ظل فينا عرق ينبض بالحياة.

شلوكر: (بحنين وحسرة) حين قفزت إلى البحر أملت أن تسنح لي فرصة الحياة على سفينة أخرى كما يليق بالأنسان أن يحيا.

بلاوهالز: لا تستطيع على هذه السفينة أن تحيا , آرمين شلوكر. أنت المنقذ وستبقى كذلك. أما فيما يخص الحياة, فاترك هذا الشأن للآخرين.

شلوكر: سأفعل ما يطلبه المرء مني.

بلاوهالز: ليس لديك ما تفعله سوى أن تكون ممتنا.

شلوكر: إمتناني لا حدود له.

بلاوهالز: بما أن الإزدحام السكاني في السفينة, والعدد الكبير من حيواناتهم, التي من واجبنا الحفاظ عليها, لا يسمح لنا أن نقدم للمنقذ حياة إنسانية لائقة, رغم ذلك, لديك الفرصة بأن تجد لدينا زاوية آمنة تستطيع أن تنعم فيها بالهدوء في ربوع الحرية, وأن تكون ممتنا تحت الرقابة الرسمية لدائرتنا.

شلوكر: (بمرارة) حياة المنقذ قاسية.

بلاوهالز: حياة الموظف أقسى. حياة الموظف هي عبارة عن موت بطولي مستمر بشكل أبدي في خدمة دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

شلوكر: (بعزيمة وإصرار) سوف أحتمل وأصبر على جميع الصعاب, إلى أن تأتي أيام أفضل.

بلاوهالز: طالما دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة موجودة لن تأتي أيام أفضل.

شلوكر: يوم ما لن يبق هناك ضحايا سفن غارقة.

بلاوهالز: في هذه الحالة ستقوم دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة نفسها بصنع ضحايا سفن غارقة. وجود الدائرة حقيقة دائمة. الدائرة موجودة بإسم الإنسانية وليس بإسم أولئك الذين يقفزون من السفن لأسباب لا يمكن التحقق منها, وهم بحاجة لمساعدة الدائرة. لم تبذل دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة جهودا جبارة طوال أكثر من خمسة عشر عاما ملؤها العذاب لأجل أن تربط مصير وجودها بأولئك الذين لم يعد لهم حق قانوني بالوجود, وهم لهذا السبب بحاجة للإنقاذ.

شلوكر: لقد أقنعتني.

بلاوهالز: لا يوجد ما هو أكثر إقناعا من دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة.

شلوكر: لا أقوى على رفض مبررات الدائرة.

بلاوهالز: لم يقو أحد على رفض مبررات الدائرة.

شلوكر: أنا آسف كوني أعطيت دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة إنطباعا سيئا.

بلاوهالز: تمكن حتى الآن عدد من الأميرات والقراصنة الذين تم إنقاذهم من إثارة إعجاب دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة, لكنهم كانوا متواضعين بحضورهم.

شلوكر: لو سلمت نفسي لأسماك القرش ربما كان أفضل من أن أسلم نفسي لجنابك.

بلاوهالز: في هذه الحالة كنت عبرت عن تربية أفضل, آرمين شلوكر.

شلوكر: أنت ترغمني على الإختيار بين وحشية الإنسان ووحشية القرش.

بلاوهالز: لقد إخترت إنسانية دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة. بإمكانك الإنصراف الآن, آرمين شلوكر.

(يخرج شلوكربساقه الوحيدة. يدخل موظف آخر.)

بلاوهالز: أحجز المنقذ مع الآخرين.

الموظف الآخر: المنقذ قفز إلى البحر يا سيادة الدكتور.

بلاوهالز: هذا ما ينوب المرء عندما ينقذ شخص غير معروف. منذ الآن فصاعدا على كل من يريد أن يتم إنقاذه أن يضع في زجاجة طلبا خطيا مع جوازسفر وشهادة حسن سلوك وإرسالها إلى دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة بالبريد المضمون.

موظف آخر: (يدخل) هناك شخص جديد يطلب النجدة.

بلاوهـالز: إنهـا الثانيـة عشـرة إلا دقيقـتين. إرمـي لـه إستمارة طلب الإنقاذ إلى البحر. يجب عليـه الحضـور علـى ظهـر السـفينة يـوم الإثـنين في تمـام السـاعة الثامنـة لأجـل عملية إنقاذه. دائرة شؤون ضحايا السفن الغارقة تغلق يوم السبت بعد الظهر وأيـام الآحـاد, كمـا في العطـلات الرسميـة والأعياد.

(**إعتام**)

"النهاية"

ملاحظة:

بلاوهالز: تعني باللغة الألمانية الرقبة الزرقاء

آرمين شلوكر: تعني باللغة الألمانية بالع الفقر(الفقير)

"المخترع"

مسرحية ذات فصل واحد

شخصيات المسرحية

تسفايشتاين

السكرتيرة

القبطان

زوجة القبطان

خادمة

صالة.. على عمود صغير يمين الخشبة يوجد حوض سمك نرى فيه سمكتين ذهبيتين، وعلى عمود مشابه في يسار الخشبة مزهرية... علقت على الجدار الأيسر لوحة"تل"(١) للرسام هولدر، وعلى الحائط الأيمن لوحة"جزيرة الموتى" للرسام بوكلين.

الخليفة.. البحر، نرى أمامه كنبة طويلة جداً، وعلى يسارها مذياع تسفايشتاين(٢) وسكرتيرته والخادمة.. الشخصيات ليست حقيقة وإنما من وحي الخيال.. يلبس تسفايشتاين خوذة غابات استوائية وبذلة بيضاء ويحمل عصا.. الوقت بعد الظهر، وأشعة الشمس ساطعة جداً.. ترتدي السكرتيرة ثوباً رمادياً وتحمل حقيبة نسائية.. تسفايشتاين وسكرتيرته يرتديان النظارات.. ينزع تسفايشتاين خوذته، يأخذ منها بطاقة تعريف ويعطيها للخادمة، ثم يلبس الخوذة من جديد.

الخادمة: السيد رئيس السفينة سوف يأتي حالاً.

تسفايشتاين: لا أشك بذلك يابنيتي.

(الخادمة تخرج من اليسار.. تسفايشتاين يقوم بتنظيف نظارته.. يدخل رئيس السفينة(٣) من اليسار.. تظهر عليه علامات البساطة والنظافة في أختيار الملابس.. ملامح

وجهه تدل على أنه كان متفوقاً في الدراسة.. ينحني محيياً).

الرئيس: هل أتشرف حقاً باستقبال البروفيسور الشهير تسفايشتاين؟

تسفايشتاين: إنه يقف أمامك.

الرئيس: السفينة برمتها محظوظة بزيارة المخترع العظيم.

تسفايشتاين: سكرتيرتي.

الرئيس: باسم السفينة كلها أرحب بك أيضاً يا آنستي(ترد السكرتيرة التحية بانحناءة خفيفة.. منادياً ناحية اليمين) غرترود، الرجل الذي اخترع القنبلة النووية هنا.

زوجة الرئيس: (من الكواليس) أوه !

الرئيس: أود أن أعرفك على زوجتي، إنها تهتم بالفن الحديث جداً.

تسفايشتاين: أنا أهتم بالنساء جداً.

(تأتي زوجة الرئيس من اليمين)

زوجة الرئيس: أوه !

تسفايشتاين: سيدتي.

زوجة الرئيس: يسعدني التعرف إلى البروفيسور الشهير الذي اخترع القنبلة النووية.

تسفايشتاين: يدهشني ياسيدتي شبابك وجمالك ورشاقتك.

زوجة الرئيس: كنت دائماً كثيرة الاهتمام بالقنبلة النووية.

تسفايشتاين: وأنا متأكد أني سأجد لديك التفهم التام لأشواقي.

زوجة الرئيس: أوه !

تسفايشتاين: سكرتيرتي.

زوجة الرئيس: (ببرود)أوه.

الرئيس: تفضلوا بالجلوس.

(يجلس الجميع على الكنبة وفق التسلسل التالي:

رئيس السفينة ـ زوجته ـ تسفايشتاين ـ سكرتيرته).

تسفايشتاين: زيارتي لكم ليست فقط بصفتي مخترع القنبلة النووية وإنما أيضاً بصفتي رئيساً للمنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر.

الرئيس: هل تحمل جنابك الجنسية الأميركية؟

تسفايشتاين: أنا أمثل مصلحتي بشكل مستقل.

الرئيس: (باستغراب) مصلحة جنابك؟

تسفايشتاين: بالإضافة إلى نشاطي المتفاني من أجل المنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر فإني أعمل في ميدان الاقتصاد أيضاً.

الـرئيس: هـل تسـمح لـي بالسـؤال، في اي مجـال مـن الاقتصاد تعمل جنابك؟

تسفايشتاين: أنا أزودّ الأمم الكبرى بالقنابـل النوويـة، الأمر الذي يسهم في توطيد الوضع العالمي النووي حالياً.

الرئيس: تمتعت منذ قليل برؤية سفينتكم عبر النافذة.

تسفايشتاين: أنا أسافر بسفينة تعمل بالطاقة النوويـة. هل تعمل سفينتكم بالطاقة النووية أيضاً؟

الرئيس: لم تصل إلينا تلك الخطوة من التطور بعد.

تسفايشتاين: هذه الطاقة ستتطور بسرعة عنيفـة. هـل تعمل سفينتكم بالبنزين؟

الرئيس: إنها تعمل بالديموقرازين(تلاعب لفظـي يُقصـد به الديموقراطية كقوة دافعة – المترجم) .

تسفايشتاين: كل السفن الحكومية تحتاج حالياً رسمياً إلى الديموقرازين. هل تسـتخدمون الـديموقرازين الأميركي أم الديموقرازين الشعبي الرخيص؟

الرئيس: نحن ما زلنا نسـتعمل الـديموقرازين الحقيقـي. إنه مراقب من الحكومة رسمياً، يتم تخزينه بـارداً ومعبـأ في زجاجات. يجب خض الزجاجة قبل الاستعمال.

تسفايشـتاين: (يـنهض ويقـترب مـن حـوض السـمك) سفينتكم هي أصغر سفينة صادفتها حتى الآن.

الرئيس: إنها باخرة بحيرات معدلة.

تسفايشتاين: كثرت حالات غرق السـفن مـؤخراً (يخـرج خفية كرة صغيرة جداً من جيبه).

الرئيس: البحر هائج معظم الأوقات.

تسفايشتاين: السفن التي زرتها حتـى الآن كانـت تغـرق بعـد سـاعتين مـن مغـادرتي لهـا(يرمي الكـرة الصـغيرة في حوض السمك).

الرئيس: هل اصطدمت بالصخور؟

تسفايشـتاين: تنـاثرت في الهواء(يعـود ويجلـس مـع الآخرين على الكنبة).

زوجـة الـرئيس: هـل يقـوم جنـاب البروفيسـور بجولـة تفقدية؟

تسفايشتاين: أقوم بجولة نقاهة ياسيدتي.

زوجة الرئيس: هل كنت مريضاً؟

تسفايشتاين: كنت في مصح عقلي.

زوجة الرئيس: أوه.

الرئيس: يبدو أن أختراعاتك قد اجهدتك جداً.

تسفايشـتاين: لـيس لـدى الـرأي العـام أي فكـرة عـن الوضع العقلـي لمخـترع القنبلـة النوويـة. وكمخـترع للقنبلـة النووية، من واجبي أن أكون مجنوناً.

الرئيس: بكل الأحوال اسمح لي أن أهنئك على شفائك.

تسفايشتاين: (فخوراً) انا لست بحاجة للشفاء، الإنسان الطبيعي لايستطيع اختراع أي شيء(ينظف نظارته).

السكرتيرة: السيد البروفيسور حائز على دكتوراه فخرية من ثلاثة آلاف وثلاثمئة وثلاث جامعات. أيضاً جامعتكم البحرية منحته دكتوراه فخرية في اللاهوت.

الرئيس: أنا متأكد من أن الرحلة البحرية تفيد صحتكم جداً جناب البروفيسور.

تسفايشتاين: لكن الهروب أرهقني إلى حدما.

الرئيس: (حائراً) هروبك؟

تسفايشتاين: من المصح العقلي؟

زوجة الرئيس: أوه.

الرئيس: هربت من المصح العقلي؟

تسفايشتاين: كنت تحت حراسة مئة وخمسة وسبعين حارساً.

زوجة الرئيس: (تتكهرب) يا للإثارة!

الرئيس: من الصعوبة القصوى أن يهرب المرء من مائة وخمسة وسبعين حارساً.

تسفايشتاين: بالنسبة لعالم فيزياء حديثة ليس من الصعب أبداً التخلص من ١٧٥ حارساً.. وتفجير المصح العقلي لم يكن مشكلة تستحق الذكر. لكن بعد ذلك كان علي أن أمشي أربعة كيلو مترات إلى حيث تنتظرني

سكرتيرتي في يختي الخاص الذي يسير بالطاقة النووية. أنا معتاد على استخدام سيارة تعمل بالطاقة النووية. لذلك فإن قدمي لا تزالان تؤلماني حتى الآن(ملامح الم في وجهه).

الرئيس: أنا متأكد من أن البحر يلائمك أكثر من المصح العقلي.

السكرتيرة: مرض البروفيسور من وجهة نظر الطب غير خطير أبداً. إنه يعاني فقط من نزعة تفجيرية جامحة.

الرئيس: ماذا تعنين بذلك؟

السكرتيرة: أعني أنه يعاني فقط من رغبة جامحة بتفجير كل شيء في الهواء.

تسفايشتاين: (ينظر إلى الساعة)هل تسمحون بتشغيل المذياع؟

(رئيس السفينة يقوم بتشغيل المذياع)

المذياع: عند الساعة العاشرة وعشر دقائق من مساء أمس تناثرت جزر اللوكي في الهواء إثر انفجار ضخم، وهي مجموعة الجزر الواقعة في وسط المحيط الهادىء والمكونة من مئة جزيرة لم يبق منها أي أثر. لم يُعرف بعد سبب الانفجار بالتحديد، لكن التكهنات تشير إلى أن الأسباب تعود إلى البركان الموجود تحت الأرض.

تسفايشتاين: (بفخر) ما رأي سيادتكم؟

الرئيس: إنه انفجار فظيع.

زوجة الرئيس: حادث مريع.

السكرتيرة: شهادة جليلة على أن مآل الجزر الباسيفيكية إلى الفناء في عصر القنبلة النووية.

الرئيس: هل تعتقدين أن أحداً ما قد قام بتفجير هذه الجزر؟

تسفايشتاين: (بكبرياء)أنا الذي فجرها. وفي تجربتي التالية أرجو أن أتمكن من تفجير مائتي جزيرة.

زوجة الرئيس: أوه ! !

الرئيس: هل تحمل قنابل نووية على سفينتك؟

تسفايشتاين: دائماً أحمل معي عدداً من الحقائب الممتلئة بالقنابل النووية الصغيرة جداً، لكن هذه القنابل لاتصلح سوى لتفجير السفن والبواخر. لتفجير الجزر أحتاج للقنبلة النووية السوبر، لقد أخترعتها منذ فترة قصيرة.

الرئيس: هل تقوم بتفجير السفن ايضاً؟!

تسفايشتاين: تفجير السفن في الهواء أعتبره من أنجح التجارب التي قمت بها.

القبطان: وهل تقوم بشراء هذه السفن؟

تسفايشتاين: انا اصرف مبالغ طائلة لاختراع القنابل النووية، لذلك لا استطيع دفع أموال أكثر من أجل شراء السفن. لذا ألجأ إلى تفجير السفن بشكل سري.

الرئيس: أليس هذا صعباً؟

تسفايشتاين: بصفتي رئيساً للمنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر أستطيع الصعود إلى كل باخرة وسفينة.

الرئيس: تكمن الصعوبة في كيفية وضع القنبلة النووية في السفينة المعنية دون أن يراك أحد.

تسفايشتاين: لقد تمكنت من اختراع قنبلة صغيرة أستطيع إخفاءها بكل سهولة. في آخر باخرة أطعمت قنبلة لفيل مشحون على سطحها فكان الانفجار بعدها مؤثراً بشكل خاص.

الرئيس: (ينظر إلى حوض السمك بارتياب) هل تسبب هذا الانفجار بموت أحد من البشر؟

تسفايشتاين: بعد الانفجار من الصعب بقاء أي شيء على قيد الحياة. الباخرة تختفي بأكملها، وهذا مؤسف جداً لأنه يضطرني للبحث عن باخرة أخرى لأقوم بتفجيرها.

الرئيس: (دون انفعال أكثر من القبطان) أنت تمارس القتل الجماعي.

تسفايشتاين: يجب على المرء تجاهل البشر إذا كان يسعى لتطوير العصر.

الرئيس: (بعزيمة واقتناع) لايجوز تجاهل الإنسان.

تسفايشتاين: (بعزيمة واقتناع أكثر من الرئيس) لايمكن تطبيق السياسة إلا بتجاهل الإنسان.

الرئيس: التفجير ليس سياسة.

تسفايشتاين: كل سياسة في نهاية المطاف فجرت الإنسان.

الرئيس: ما لا أفهمه هو كيف يمكن أن تكون بنفس الوقت مخترع القنبلة النووية ورئيس المنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر.

تسفايشتاين: أنا رئيس المنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر لأني ضد الدول النازية ودول رأس المال ودول العبيد.

الرئيس: هذه الدول مجتمعة لا تستطيع ممارسة قتل جماعي اسوأ من الذي تقوم به أنت.

تسفايشتاين: الدولة النازية تمارس القتل الجماعي كي تجعل من الإنسان حيواناً ودولة العبيد تحول البشر إلى اشياء، ودولة رأس المال تحولهم إلى دولارات.

الرئيس: وأنت إلى ماذا تحول الإنسان بواسطة القتل الجماعي؟

تسفايشتاين: إلى عدم. لهذا تتحقق تقديراتي أنا فقط. أنا القاتل الجماعي الوحيد المصرح له في هذا العالم.

الرئيس: (ينهض ويذهب إلى حوض السمك. يخرج الكرة الصغيرة منه) هل تسمح لي بأن أعيد إليك كرتك الصغيرة

هذه التي رميتها جنابك في الحوض صدفة؟(يناوله الكرة ـ القنبلة)

تسفايشتاين: (معاتباً) إنها إحدى أحدث قنابلي النووية من الحجم الصغير.

زوجة الرئيس: أوه ! ! (تصاب بالإغماء)

الرئيس: لست بحاجة على سفينتي لقنبلة نووية حديثة ولا قديمة.

تسفايشتاين: (يضع الكرة في جيبه) أرجو أن تريني سفينتك.

الرئيس: أريد فقط أن ألفت انتباهك إلى أنه يمنع إطعام الفيلة.

(يخرج الرئيس وتسفايشتاين من اليسار. تهدأ زوجة الرئيس. تجلس قبالة السكرتيرة وتستجمع قواها تشعر بأن من واجبها البدء بحديث ما)

زوجة الرئيس: ما رأيك بتربية الأطفال؟

السكرتيرة: أفضل أن يكون العنصر البينومي موازياً للإخصاب السكليروزي بدءاً من الدرجة ثلاثة دون الصفر فصاعداً.

زوجة الرئيس: (بعد صمت طويل) أنا أوافقك الرأي تماماً.

السكرتيرة: وإلا سيصبح التأثير الكوني في المجالات العمودية نباتياً دورياً.

زوجة الرئيس: بالتأكيد، بالتأكيد.

السكرتيرة: لاشك أنك تقطعين عن أطفالك دلتا تجيب بشكل لا افتراضي.

زوجة الرئيس: أصبح لدي خبرة طويلة في هذا المجال بشكل عام.

السكرتيرة: هل تطبقين انحناء المقطع الكروي بإحكام، أم تستخدمين الخمائر الإيونية بشكل دوري؟

زوجة الرئيس: في الحقيقة هذا ذاك.

السكرتيرة: يبدو هذا مثيراً للشكوك بالنسبة للتواتر لدى الألفا.

زوجة الرئيس: إذا تم مزج ذلك بالبابونج يصبح سليماً.

السكرتيرة: بما أن العلم متردد في هذه النقطة حتى الآن فإن اقتراحك هذا يهمني.

زوجة الرئيس: (متحمسة) يستطيع المرء بكل الأحوال استعمال ضمادات الطين إذا لم يتم الشفاء تماماً.

السكرتيرة: سوف أكتب وصفتك هذه كي لا أنساها(تبحث عن قلم في حقيبتها وتخرج كرة صغيرة بالصدفة. تفرح) ياه، أخيراً وجدت القنبلة النووية التي أضعتها قبل يومين!

زوجة الرئيس: أوه ! ! (تصاب بالإغماء فعلاً).

السكرتيرة: كان سيادة البروفيسور يصر دائماً أني وضعتها في الحقيبة(تخرج السكرتيرة مكبرة من حقيبتها وتتفحص القنبلة. تقلب القنبلة بيدها وتهز رأسها. يأتي تسفايشتاين ورئيس السفينة من اليمن. عندما يمر تسفايشتاين بالقرب من المزهرية يسقط فيها الكرة الصغيرة خفية) سيادة البروفيسور.. لقد وجدت القنبلة النووية(ينتفض رئيس السفينة).

تسفايشتاين: أين كانت؟

السكرتيرة: في حقيبتي.

تسفايشتاين: هذه هي القنبلة الخامسة التي نضيعها ونعود لنجدها في حقيبتك.

السكرتيرة: كنت أظنها دائماً كرة جواربي.

تسفايشتاين: أرجوك، أنتظر من سكرتيرتي أن تستطيع التمييز بين قنبلة نووية وكرات جواربها.

(تعود زوجة الرئيس إلى الوعي)

السكرتيرة: لقد خف وزن هذه القنبلة النووية سيادة البروفيسور.

تسفايشتاين: أعطني إياها(يزنها بيده) لقد خف وزنها، يجب أن تُفجر حالاً.

الرئيس: لماذا؟!

تسفايشتاين: كي أستطيع التأكد مما إذا الانفجار سيكون كوزميا أم لونكيتيا. إذا اصبحت القنبلة خفيفة في بعض الحالات فإنها تفجر كوزميا.

الرئيس: وما الفرق؟

تسفايشتاين: إما أن تنتج حرارة هائلة أو تنتج برودة هائلة تفوق كل تصور.

الرئيس: هل هناك فرق لناحية موت أحدنا؟

تسفايشتاين: بالنسبة للعلم هذه أهم نقطة. أنا مثلا افضل الموت عن طريق برودة تفوق كل التصورات(يلتفت حوله) هل لديك مطرقة؟

الرئيس: لا!!

تسفايشتاين: بلطة؟

الرئيس: لا!! (يشهر مسدساً)

تسفايشتاين: يجب أن أجعل هذه القنبلة تتفجر بطريقة ما. لابد للعلم من أن يعلم إلى أين وصل.

الرئيس: (يوجه المسدس إلى تسفايشتاين)ألم تتصور يوماً أن يطلق أحد ما النار عليك؟

تسفايشتاين: (يتابع محاولة تفجير القنبلة) لا افهم السبب في إقدام احد على ذلك.

الرئيس: جنابك موجود على سفينة، بطلها القومي لن يتواني عن القتل من أجل إمكانية استمرار وجودها.

تسفايشتاين: كان هذا ممكناً في عصر إحراق الساحرات والحروب القومية، اما اليوم فالصراع قائم بين الحفاظ على البشرية أو الحفاظ على العلم.

الرئيس: لأجل الحفاظ على البشرية يصبح القتل في ظروف معينة مشروعاً.

تسفايشتاين: القتل مشروع فقط من أجل الحفاظ على العلم.

(زوجة الرئيس ترى أن زوجها يهدد تسفايشتاين. تخاف)

الرئيس: لكن هناك إنسان يعتقد أن من حقه قتلك دفاعاً عن سفينته.

تسفايشتاين: هذا الإنسان سيرتكب حماقة فريدة. فأنا أحمل حول جسمي دائماً ثلاثين قنبلة نووية صغيرة وقنبلة نووية سوبر. في حال موتي تتفجر جميع هذه القنابل أوتوماتيكياً. ويختي الذي يعمل بالطاقة النووية يتواجد بقربي دوماً، محملاً بعدد لا بأس به من القنابل النووية. في هذه الحالة ستنفجر أيضاً. وحسب تقديراتي سيكون الانفجار بعيداً عن الوصف. انا شخصياً أرى أنه في كل الحالات يجب أن يكون خارقاً للعادة (يكتشف المسدس في يد الرئيس) أراك تحمل مسدساً.

الرئيس: إنه تحت تصرفك.

(تسفايشتاين يأخذ المسدس ويهوى به بكل قوته على القنبلة)

تسفايشتاين: غريب، إنها لاتنفجر. يجب أن احاول تفجيرها مرة أخرى برميها إلى الحائط(يستعد لرميها).

السكرتيرة: قد تكسر زجاج اللوحة سيادة البروفيسور.

تسفايشتاين: أرجو المعذرة(ينزل ذارعه) لا استطيع أن أفهم لماذا لاتنفجر القنبلة فلقد ضربتها بالمسدس بقوة. سأحاول ان اطلق الرصاص عليها(يذهب إلى حوض السمك، يحمله بحذر عن العمود ويضعه جانباً. يضع القنبلة على العمود، يبتعد عدة خطوات ويسدد المسدس).

الرئيس: إذا أنفجرت ستموت أنت ايضاً.

زوجة الرئيس: أوه ! !

تسفايشتاين: رئيس المنظمة الدولية لمكافحة الخوف بين البشر لايخاف من الموت.

الرئيس: لكنك لن تستطيع أن تتأكد إذا كان الانفجار كوزميا أم لونكيتيا.

تسفايشتاين: سوف يتمكنون من خلال أشلائي التأكد من ذلك علمياً بشكل لا غبار عليه(تنهض السكرتيرة وتهمس في أذن تسفايشتاين، ينزل يده التي تسدد المسدس) إن كنت لم افجر هذه القنبلة فهذا ليس لأنني اقدر حياتي أكثر من حياتكم، وأنما لأنه، كما نبهتني

سكرتيرتي، علي أن أخترع الإكسترا سوبر قنبلة نووية. هذا الاحتمال يجب أن يبقى قائماً في سبيل العلم(ينظر إلى الساعة) علي أن أودَعكم.

(يذهب الرئيس إلى المزهرية ويمد يده فيها ويخرج الكرة الصغيرة)

الرئيس: هل تسمح لي بإعادة الكرة الصغيرة التي نسيتها جنابك في مزهريتنا؟

تسفايشتاين: أشكرك.

الرئيس: (يخرج من جيبه كرة صغيرة أخرى)

والقنبلة النووية التي وضعتها في جيب الكنغر اثناء جولتنا في السفينة.

تسفايشتاين: أؤكد لك أن هذه الحيل كانت تنجح دائماً (يقف للحظة متردداً. يجول ببصره ثم يخاطب زوجة الرئيس) سأكون سعيداً جداً إذا سمحت لي السيدة زوجة رئيس السفينة بكلمة على أنفراد.

زوجة الرئيس: أوه ! (تنهض وتقوده خارج الخشبة من اليمين).

(الرئيس والسكرتية وحدهما)

الرئيس: زيارة السيد البروفيسور أسعدتنا كثيراً.

السكرتيرة: أهنئكم على سفينتكم النظيفة والمحترمة ايها الرئيس.

الرئيس: نأسف لأننا لم نضعها تحت تصرفكم في سبيل تجارب سيادة البروفيسور.

السكرتيرة: (معاتبة) كل السفن التي زرناها حتى الآن وضعت نفسها تحت تصرفنا في سبيل العلم.

الرئيس: لا أعتقد بان السفن المعنية سئلت عن رأيها في الموضوع.

السكرتيرة: (ببرود) افترضنا بسرية تامة أنها كانت موافقة أيها الرئيس.

الرئيس: على كل حال لن تتناثر هذه السفينة في الهواء.

(تعود زوجة الرئيس مع تسفاشتياين)

زوجة الرئيس: (مسرورة) أوه!

تسفايشتاين: أنا أشكرك من أعماق قلبي(يقبل يدها).

زوجة الرئيس: (بسرور كبير) مهما يكن، فأنت رجل نبيل.

تسفايشتاين: (انحناءة لرئيس السفينة) الوداع حضرة الرئيس.

(السكرتيرة تهز رأسها محيية. يغادر تسفايشتاين والسكرتيرة من اليمين. اشعة الغروب تضيء البحر. يتقدم الرئيس وزوجته ويتأملان البحر. صوت صفارة مغادرة يخت تسفايشتاين. الرئيس وزوجته يلوحان مودعين. أشعة

الشمس تضيء لوحة جزيزة الموتى بينما تدخل "لوحة تل" في العتمة. يتقدم الرئيس وزوجته إلى المقدمة)

الرئيس: غرترود، هل تأكدت أنه لم يضع إحدى قنابله في مكان ما عندما تكلم معك؟

زوجة الرئيس: أنت تعرفني جيداً فيرنر.

الرئيس: ماذا لديك هنا في البلوزة؟

الرئيس: يا إلهي، لقد ضعنا.

زوجة الرئيس: رجل جبار!

الرئيس: غرترود؟!

زوجة الرئيس: فيرنر؟!

(تمد زوجة الرئيس يدها بتردد إلى صدر بلوزتها وتخرج قنبلة نووية)

زوجة الرئيس: أوه!!! (تصاب بالإغماء)

(يمسك الرئيس القنبلة النووية بيده. يرتجف إضاءة فقط على لوحة جزيرة الموتى)

(إظلام)

النهاية

هوامش:

[1] ـ هو ويليم تلّ، البطل القومي لسويسرا.

[2] ـ تلاعب لفظي على آينشتاين(صاحب نظرية النسبية) والـــذي يعـــني حرفيـــاً(حجر واحـــد) وتسفايشـــتاين تعني(حجران)،باللغة الألمانية.

[3] ـــ يســـتخدم المؤلـــف تعبير(رئـــيس الســـفينة)بدلاً من(قبطـــان) المتداولـــة ليلفـــت النظـــر سياســـياً إلى أن الموضوع ليس مرتبطاً بالبحر والسفن.

******

مسرحية "المشارك"

هـذه الترجمـة للطبعـة الـتي كتبهـا ونقحهـا فريـدريش دورينمات عام ١٩٨٠. كتبت المسرحية عـامي ١٩٧٢–١٩٧٣.

و عرضــت لأول مــرة في ٨ آذار ١٩٧٣ علــى مســرح زيوريخ القومي.

شخصيات المسرحية:

دوك

المدير

كووب

جيم

آن

بيل

سام

جو

جاك

آل

الجزء الأول

مكـان الأحـداث: مسـتودع منسـي في الطـابق الخـامس تحت الارض لبناء قديم، بنيت في الجهة اليسرى منـه غرفـة للتبريـد دون مراعـاة لبقيـة المكـان، فـالعفن منتشـر فيـه، ويبدو السقف البيتوني والأعمدة جرداء. باب غرفة التبريـد قبالة الجمهور، ويتم فتحه بالضغط على زر قربه، أو بإبعاد درفتيـه يـدوياً عـن بعضـهما، فيسـتطيع الجمهـور أن يـرى جزءاً من داخل غرفة التبريد التي يوجد فيهـا صـنبور مـاء موصول بخرطوم طويل، كما تبدو الإضاءة البيضاء القوية والحائط الداخلي المطلي باللون الأبيض. عدا ذلك لا يظهـر للجمهـور مـا في غرفـة التبريـد. هنـاك مصـعد كهربـائي إلى اليمين من غرفة التبريد. من الضروري رؤية حركة المصعد، أثناء صعوده وهبوطه، أما إذا كـان المصـعد غـير مرئـي، فيمكن الإيحاء بحركته بواسطة لوحة إضاءة تشير إلى جهـة هـذه الحركـة. يجـب أن يـتم فـتح، وإغـلاق، بـاب المصـعد

بالسحب إلى الأعلى أو الأسفل. جهزت قبالة الجمهور زاوية للسكن بين المصعد وأحد الأعمدة البيتونية باستعمال قواطع بسيطة من الكرتون المقوى وسند فوقها شادر بعمود خشبي طويل يشبه التابوت. بين المصعد والزاوية السكنية ممر يفضي إلى عمق المسرح. من الممكن سماع صوت تساقط قطرات ماء في مكان ما. الإضاءة عبارة عن ثلاثة لمبات نيون بيضاء، تعمل أغلب الأحيان واحدة منها، إضافة إلى لمبة منزلية تتدلى خلال الشادر وتشي الزاوية السكنية بنور أصفر يشوبه احمرار خفيف، مما يوحي بقليل من الارتياح فيها. صندوق خشبي طويل آخر قرب باب المصعد، فوقه زجاجة ويسكي، وكرسي قرب أحد الأعمدة الذي تم تركيب مغسلة صغيرة وصنوبر ماء عليه، علقت قربهما صدرية بيضاء على نفس العمود. كما علقت على الجدار الداخلي لغرفة التبريد بدلة عمل، وهي عبارة عن "مريول" جلدي وقفازات زهرية اللون. تتوزع في الخلفية بين الأعمدة البيتونية صناديق خشبية مستطيلة ومختلفة الأحجام، ستتكون خلال العرض ضناديق أخرى. من الممكن وضع بعض هذه الصناديق في المقدمة أيضاً. صندوق إلى يمين وآخر إلى يسار المنصة. كرسي آخر بالقرب من غرفة التبريد. الزمن: العصر الراهن.

(يستوي دوك ببطء على الأريكة)

دوك: يسموننني دوك. أنا أتكلم. أتحدث كي يسمعني أحد. أنا متورط في قضية تمنعني عن الكلام. قضية لا نجاة فيها، ولا يجدي معها الكلام. إنها تحدث بصمت، حيث أن المشاركين فيها لا يتكلمون في حواراتهم. أنا عالم بيولوجي، أردت أن أكتشف الحياة وأسرارها وطبيعة تركيبها. درست في جامعات كامبردج وكولومبيا. قمت بالتدريس في جامعة مدينتنا. تمكنت من صنع فيروس اصطناعي، ثم انتقلت إلى العمل في مجال الصناعة في القطاع الخاص. العرض كان مغريا جدا. وخطوتي كانت خطأ فادحا. اعتمدت على شهرتي ووثقت براتبي، اعتدت على العيش بمستوى أعلى من مستواي. زينت زوجتي بأغلى الحلي ووفرت حياة دلال لابني. سكنت في فيللا فخمة. آمنت بخرافة العلم الحر. توهمت بأني أستطيع التمتع إلى الأبد بالأبحاث والاكتشافات، وأن الأجهزة والمجاهر الإلكترونية وأجهزة الكمبيوتر هي ملكي، لكنها لم تكن ملكي. أصبح (العلم الخالص) مكلفا أكثر مما يجب بالنسبة لقطاع الصناعة الخاص. أطاحت بي الأزمة الاقتصادية من وظيفتي، كالكثيرين من العلماء من جميع الاختصاصات. كانت كراسي التدريس في الجامعات كلها قد

أصبحت مشغولة بتلاميذي. وكانت كل معاهد أبحاث السرطان ومراكز أبحاث الحرب البيولوجية تعج بأعداد كبيرة من العلماء، أقساط القروض كانت كبيرة. زوجتي هربت مع عشيقها، أخذت ابني معها، وحليها ومجوهراتها. غيرت اسمي وتخفيت. غصت إلى أعماق مدننا، بين شريحة الكادحين المثقفين لمتجمعنا، في المؤونة الفكرية للإنسانية التي لم تستعمل بعد. اضطررت للقبول بمهنة غير علمية.

(يأخذ كرسياً ويجلس في مقدمة المسرح يساراً)

دوك: أصبحت سائق تاكسي. هذا العمل هو الذي جمعني مع المدير.

(يدخل المدير من اليسار حاملاً كرسياً، يلبس قبعة ومعطف فرو)

دوك: مجرد صدفة، كان عليه أن يستقل تكسي فصعد معي قبل سنتين في مساء شتوي أحمر.

(يجلس المدير إلى جوار دوك)

دوك: الكاديلاك التي كان يملكها شرطت عجلاتها بسكين. الرولزرويس جعل الرصاص منها غربالاً. والبويك يترصدها المنافسون.

المدير: كارثة!.

دوك: إنها المحرقة الثالثة التي أوصلك إليها.

المدير: يجب أن أتابع البحث، حتى ولو طرقت كل باب في المدينة.

دوك: هل أنت مدير شركة لدفن الموتى؟.

المدير: (يضحك) هذه نكتة السنة.

(دوك يتابع قيادة السيارة)

المدير: هل تعلم لماذا أجلس إلى جانبك؟.

دوك: عادة.

المدير: عادتي أن أجلس في الخلف (يلتفت إلى اليسار) هذا هو أبراهام ذوالرأس المملوء بالماء.

دوك: لا أعرفه.

المدير: لو عرفني، لكنت الآن تجلس إلى جانب جثة.

(دوك يتابع القيادة)

المدير: أنا المدير.

دوك: يوجد الكثير من المدراء.

(دوك يتابع القيادة)

المدير: لا تسرع.

دوك: سأخفض السرعة إلى الخمسين.

المدير: أعاني من مشاكل صحية.

دوك: لا أعتبر ذلك معجزة.

المدير: أستطيع قتلك.

دوك: سأسرع.

المدير: خفف السرعة بحق الشيطان.

دوك: مادمت تريد قتلي.

المدير: إنها كلمة تقال.

دوك: هكذا إذن. (يتابع قيادة السيارة)

المدير: مهنتي قتل الناس.

دوك: فهمت.

المدير: لقاء أجر.

دوك: إتضح الأمر لي.

المدير: أنا المسيطر على سوق هذه المهنة.

دوك: وأبراهام ذوالرأس المملوء بالماء؟

المدير: هو أحد المنافسين.

دوك: إذاً فأنت لست مسيطراً على السوق تماماً.

المدير: سوف لن يتمكن غداً من رؤية الشمس.

دوك: الإشارة حمراء.

المدير: لا تفرمل هكذا فجأة.

(دوك يتوقف)

دوك: لو كان ابراهام ذوالرأس المملوء بالماء — واقفا الآن على هذا المنطعف، لكنت أنت الذي سوف لن يرى الشمس غداً.

المدير: مخاطر المهنة (يلتفت إلى اليمين) حلق الذئب — جيف.

دوك: الرجل ذو القبعة الرياضية؟

المدير: هو.

دوك: إنه ينهار.

المدير: قضى عليه سام.

دوك: أحد رجالك؟

المدير: أحد رجالي.

دوك: الإشارة خضراء (يتابع القيادة)

المدير: أدخل في هذا الشارع الفرعي.

دوك: حسناً.

المدير: توقف.

دوك: تفضل (المدير يذهب إلى اليسار)

المدير: لابد من وجود محرقة هنا.

دوك: لقد ألغيت منذ شهرين.

المدير: ضاعت آخر فرصة لي.

دوك: لا تدع اليأس يصيبك. (يجلس المدير جانب دوك، يتناول حبة)

المدير: نيترو غليسيرين، من أجل مضختي. (يبصق الحبة الممضوغة)

دوك: إلى أين؟

المدير: إلى بار تومي (دوك يتابع القيادة)

المدير: أنت لا تعي مشكلتي.

دوك: وما هي؟

المدير: إنها مشكلة نظافة.

دوك: كيف؟

المدير: في البداية كنا نترك الجثث ملقاة.

دوك: مما أثار غضب الشرطة.

المدير: لأنها تلوث البيئة.

دوك: كان عايكم أن تشحنوها إلى شركات دفن الموتى الخاصة.

المدير: اسعارها مرتفعة جداً. انحرف يساراً.

(دوك يتابع القيادة)

دوك: القتل لم يعد مهنة مربحة.

المدير: هل قيادة التاكسي مربحة؟

دوك: هي الأخرى ليست مربحة أيضاً.

المدير: زمن تافه. (دوك يتوقف)

دوك: بار تومي.

المدير: المشكلة أن الصفقات التجارية تثيريني.

دوك: المحرقة لا تحل مشكلتك.

المدير: لم لا؟

دوك: إذا أحرق المرء جثة سوف يغطي الدخان حياً كاملا.

المدير: معنى ذلك أن تجارتي ستبور.

دوك: ثمة شخص يستطيع مساعدتك.

المدير: من؟

دوك: أنا.

المدير: أظهر لي حكمتك.

(يهمس دوك شيئاً في أذن المدير. ضحك. ينصرف المدير من الطرف الأيمن)

دوك: اظهرت له حكمتي ومنذ تلك اللحظة لم أعد سائق تاكسي.

(إضاءة تجعل خشبة المسرح كلها مرئية)

دوك: استخدمت بعض القواعد الأولية في الكيمياء العضوية. تقنياً هذا كل ما فعلته. مخبري في الطابق الخامس تحت الأرض، في أحد المستوعات القديمة قرب النهر. قليلون جدا من يعرفون بوجوده. لايمكن دخوله إلا عن طريق مصعد البضائع.

(يفتح باب قاعة التبريد)

دوك: نحن في تموز، الساعة الخامسة مساءً، أعمل طوال اليوم. أحد ما أحس بما نفعله. أعلن قدومه، هذا الزائر غير

المتوقع. أنا لا أحب الزيارات غير المتوقعة. (يخرج المدير من المصعد يرتدي بذلة صيفية)

المدير: إذا جاء في موعده، بإمكاننا أن نقبر أنفسنا.

(يخرج دوك من قاعة التبريد حاملاً صندوقاً فارغاً. المصعد يصعد إلى الأعلى)

دوك: لن يأتي في الموعد. (يذهب بالصناديق الفارغة إلى الخلف)

المدير: أعصابي ليست متوترة.

دوك: ولا أعصابي.

المدير: (يكتشف أن باب قاعة التبريد مفتوح) أطفىء هذا الجهاز أخيراً.

دوك: يجب أن نفرغ البراد.

المدير: كم واحدة لازالت فيه؟

دوك: خمسة.

المدير: سرع الجهاز إذاً.

دوك: إنه يعمل بالسرعة القصوى. (يسير المدير جيئة وذهاباً)

دوك: لكنك تفقد أعصابك الآن.

المدير: أعصابي قوية كالفولاذ (يحدق بدوك).

دوك: هل تعرفه؟

المدير: كلا.

دوك: يعرفك؟

المدير: كلا.

دوك: غريب! (تسمع أصوات خشخشة)

المدير: أخيراً.

دوك: بقيت أربعة. (يذهب إلى قاعة التبريد)

المدير: كيف وصل إليك؟

دوك: (يخرج من قاعة التبريد) لقد دعاني إلى مكتبه.

المدير: فقط كي يقول لك أنه يريد محادثتي.

دوك: فقط.

المدير: هنا؟

دوك: هنا.

المدير: اللعنة. (يضع سيجاراً في فمه) لا يعجنبي الأمر. (يشعل السيجار)

المدير: رئيسك الرسمي ماك.

دوك: أعرف.

المدير: لماذا لم تعطه اسم ماك إذن؟

دوك: أعطيته اسم ماك.

المدير: إذاً؟

دوك: طلب التحدث إلى رئيس ماك.

المدير: اللعنة (يفكر) قلت أنه في منتهى البراءة.

دوك: تماماً.

المدير: لا أثق بالأشخاص الذين تبدو البراءة على وجوههم.

دوك: أنت سوداوي. (أصوات خشخشة) بقيت ثلاثة فقط.

المدير: أرجوك، أسرع قليلاً. (يذهب دوك إلى قاعة التبريد)

المدير: لن يستطيع أن يتهمني بشيء ما.

دوك: (من قاعة التبريد) أبراهام ذوالرأس المملوء بالماء– وفم الذئب– جيف أصبحا في المقبرة.

المدير: لن يستطيع إثبات أي شيء ضدي.

دوك: أنت فوق كل الشبهات.

المدير: أنا شاركت في احتلال إيزيكاكي. (يرمي بنفسه على الكنبة) نساء؟

دوك: (يعود حاملاً صندوقاً فارغاً) بين فترة وأخرى.

المدير: هنا؟

دوك: وما المانع (يذهب بالصندوق الفارغ إلى الخلف)

المدير: أقصد. (يخلع فردة حذائه الأيسر) مختلفات؟

دوك: المرأة نفسها دائماً.

المدير: هل هي متزوجة؟

دوك: لا اعتقد.

المدير: هل أنت عاشق؟

دوك: لا أعلم.

المدير: هموم المهنة. مضخة تزداد كل يوم بطأ. إحساس بالدوار. أقدام منتفخة. نصيحة لك يا دوك إلا تثق بالنساء، منذ سنتين أعيش مع واحدة منهن.

دوك: أنت تردد علي هذه المعزوفة يومياً.

المدير: فرشت لها شقة غالية جداً.

دوك: إنك تندم على هذا كل يوم.

المدير: الغيرة ستقودني إلى موتي يوماً ما.

دوك: الغيرة أودت بحتف غريمك من قبل.

المدير: لا أعلم حتى مع من تخونني.

دوك: دع أحداً يراقبها.

المدير: كبريائي يمنعني.

دوك: لم يكن كبريائك كبيراً إلى هذا الحد من قبل.

المدير: من قبل كنت أصغر سناً.

دوك: اذهب إذن إلى طبيب نفسي.

المدير: ذهبت. علاقة مشوهة مع الأم. إذا جاء الآن سافقد أعصابي تماماً.

دوك: مواعيده ليست دقيقة.

المدير: من حسن الحظ (أصوات خشخشة) الشيخوخة اللعينة.

دوك: بقيت فقط اثنتان.

المدير: هيا ! أسرع.

دوك: قم برشوته ببساطة.

المدير: فقط لولا هذا الإحساس اللعين بعدم الرضى الذي يتملكني.

(المصعد يهبط إلى الأسفل)

المدير: لقد جاء.

دوك: يا للنحس.

المدير. إنه دقيق المواعيد.

دوك: أكثر من اللازم (يدخل قاعة التبريد)

المدير: ما الذي علي أن أفعله بحق السماء. (يخرج كووب من المصعد)

دوك: (من قاعة التبريد) ترك لدي انطباعا في مكتبه بأنه بريء فعلاً.

المدير: نحن لسنا في مكتبه.

(المصعد يصعد نحو الأعلى)

كووب: المدير.

المدير: كووب؟ (المدير يقدم كرسياً لكووب. كووب لا يجلس)

المدير: (يفكر) ألم يسبق أن التقينا ذات مرة؟

كووب: التقيت بي مرة.

المدير: متى؟

كووب: أذكر ذلك تماماً.

المدير: لا أستطيع التذكر.

كووب: ستتذكر. (دوك يأتي حاملا صندوقا فارغاً)

المدير: أنت تعرفه (يوميء برأسه إلى دوك، الذي يتابع إلى الخلف) أنا بريء.

كووب: كلنا أبرياء. (يأتي دوك حاملاً كأسين من الويسكي. المدير يجلس)

المدير: أنا مواطن عادي.

كووب: كلنا مواطنون عاديون.

المدير: أنا ساهمت في احتلال إيزيكاكي.

كووب: كلنا ابطال. (يلتفت إلى دوك) ألا تشرب يا دوك؟

دوك: كلا.

كووب: بصحتك، أيها المدير (يشرب)

المدير: بصحتك، كووب (لا يشرب)

كووب: مقرف. (يدلق الويسكي على الارض)

المدير: (يكشر) دوك يخمر ويسكيه بنفسه.

كووب: عليه أن يقدم لنا شراباً أفضل.

المدير: هذا ما لا يخطر على باله.

(يجلس دوك على الكنبة ويقرأ مجلاته المصورة)

كووب: قد يخطر ذلك على باله فيما بعد (يتفحص ببصره خلفية المكان).. المكان هنا تحت عملي.

المدير: مجرد صناديق فارغة.

كووب: ما الذي تقرأه يا دوك؟

دوك: مجلات مصورة.

المدير: أنه لا يحب الشرطة.

كووب: أنا لست بحكم المهنة هنا.

المدير: لولا ذلك لما كنت هنا.

كووب: (يجلس قبالة المدير) الأمر يخص شركتك.

المدير: لا أملك شركة. أنا شخص عادي.

كووب: لقد تحادثت مع ماك.

المدير: ماك يدير أملاكي.

كووب: أملاكاً تعد بالملايين.

المدير: أهلي أغنياء.

كووب: هذا ما لا يمكن رؤيته.

المدير: وساهموا بتأسيس البلد.

كووب: فيللا ضخمة.

المدير: التواضع الخاطيء يدل على اللؤم.

كووب: حراستها مشددة.

المدير: التحف الهولندية القديمة ثمينة.

كووب: لكنها لا تحتاج إلى خمسة عشر رجلاً.

المدير: ثمانية.

كووب: خمسة عشر.

المدير: معلوماتك أدق من معلوماتي.

كووب: نخبة من الحراس.

المدير: حراس شخصيون عاديون.

كووب: أحدهم مدسوس مني.

المدير: (يصعق) من؟

كووب: ليس مهماً.

المدير: (يراقب دوك) المرء يعامل الناس كأب، ويكتشف دائماً خيانة أحدهم.

كووب: زمان قاسي.

المدير: (يمسح العرق عن جبينه) إنها الرطوبة هنا تحت.

كووب: (يكشر) لا أحس بالرطوبة هنا مطلقاً.

المدير: (يتأمل كووب مفكراً) لقد كشفتني؟

كووب: تكتيك.

المدير: (مفكراً) ماذا تعرف؟

كووب: كل شيء.

المدير: (ينهض) كيف اكتشفت ذلك؟

كووب: ماك قال لي أنك وظفت كيميائياً.

المدير: (يسمر بصره على دوك) ماك يثرثر أكثر مما يجب.

كووب: فعلاً.

المدير: (يذهب إلى دوك) دوك مجرد سكير بسيط، بالكاد إستطاع اختراع بودرة غسيل.

كووب: ربما يكون عبقرياً.

المدير: (واقفاً أمام دوك) لا أعرف حتى اسمه الحقيقي.

كووب: سأتبينه.

المدير: (يلتفت إلى كووب) توجب علي تشغيله.

كووب: (بسخرية) هل هذا معقول!

المدير: ضحية من ضحايا الأزمة الاقتصادية.

كووب: حتى ولو كان الأمر كذلك.

المدير: اضطر أن يصبح سائق تاكسي.

كووب: حب الإنسانية ليس من طبعك.

المدير: أنت تجرحني.

كووب: وأنت تسليني. (أصوات خشخشة)

كووب: لقد ذاب أحدهم.

المدير: (ينظر إلى دوك مذهولاً) إنه يعرف كل شيء.

كووب: دوك، أنت عبقري. من الذي خشخش في المجاري؟

المدير: صاحب كراج.

كووب: كم؟

المدير: لأجل ماذا؟

كووب: لأجل صاحب الكراج.

المدير: خسمة آلاف.

كووب: كم جثة لازالت في قاعة التبريد؟

المدير: واحدة.

كووب: دوك.

دوك: كووب؟

كووب: خذني إلى قاعة التبريد (يقود دوك كووب إلى غرفة التبريد. يجلس المدير على الكنبة، يخلع فردة حذائه اليمنى)

كووب: (من قاعة التبريد) الصبية ميللر.

المدير: وفر علي التفاصيل.

كووب: ظننتها ترقد في النهر.

المدير: إنها في قاعة التبريد.

كووب: هل ماتت خنقاً.

المدير: أنا لا أنظر إلى الجثث أبداً.

كووب: دوك، قم بإذابه الفتاة (يخرج من قاعة التبريد) من أوكلك بهذه المهمة.

المدير: شقيقها.

كووب: وكم دفع؟

المدير: تسعة آلاف.

كووب: هل يحدد ماك الأسعار؟

المدير: لماذا؟

كووب: الشاب ميللر كان يمكن أن يدفع خمسين ألفاً.

المدير: من المستحيل عليه تأمين مبلغ كهذا.

كووب: الذي يرث بموت شقيقته ثلاثة ملايين، يستطيع تأمين مثل هذا المبلغ.

المدير: أنت معتوه كبير.

كووب: أنا واقعي. لنعد إلى الموضوع (يجلس)

المدير: هل المبنى مطوق؟

كووب: سبق وقلت لك، أنا لست هنا بمهمة رسمية.

المدير: لكنك شرطي.

كووب: لأجل هذا بالذات عليك أن تثق بي.

المدير: لأجل هذا بالذات أنا لا أثق بك.

(يخرج دوك من قاعة التبريد حاملاً صندوقاً فارغاً، يضعه في الخلف ويعود للجلوس على كرسي المدير)

كووب: في البداية قمت بإنعاش دور الدعارة والقمار ثم بعدها سيطرت على سوق المخدرات.

المدير: طيش ومراهقة شباب.

كووب: في النهاية أسست هذه الشركة قبل أربع سنوات.

المدير: شركة في منتهى التواضع.

كووب: أفضل من لا شيء. كنا نعثر على أعداد هائلة من الجثث في النهر.

المدير: أفقدتني شهيتي للسيجار بتفاصيلك المقرفة هذه.

(يرمي السيجار على الأرض ويدوسه)

كووب: حساس.

المدير: يجب أن أعتني بمضختي.

كووب: كانت مدينتنا في المرتبة الأولى ضمن قائمة إحصاء الجريمة، بعدها قمت بتشغيل دوك قبل سنتين. اليوم عادت سمعة مدينتنا الجيدة إليها، فقد أصبحت الأخيرة في القائمة. أما السبب فهو اكتشاف دوك طريقته في تحويل الجثث إلى سائل، جعلت من الجريمة الكاملة أمراً ممكناً.

المدير: (يتأمل كووب بشك) ما الذي ترمي إليه؟

كووب: خمسون بالمائة.

المدير: (فاقداً السيطرة على نفسه) أنت مجنون. (يروح ويجيء)

كووب: لا.. على الإطلاق.

المدير: هذه الشركة مشروع حياتي كلها.

كووب: لقد قمت بتنظيم أكبر عصابة إجرام في تاريخ منطقتنا.

المدير: وأنت نظمت أكبر عملية فساد في تاريخ منطقتنا.

كووب: الطيور على أشكالها تقع.

المدير: (بيأس) أنت تريد خرابي.

كووب: لو كنت أريد خرابك لقمت بتصفيتك.

المدير: لكنني أتحمل المصاريف.

كووب: عصابتك تكلفك عشرة بالمائة فقط.

المدير: إنها تكلفني دم قلبي.

كووب: ما تدفعه سخيفاً.

المدير: لقاء عمل سخيف.

كووب: أنت بخيل جداً كرجل أعمال.

المدير: (يقف منهار القوى) خمس عشرة بالمائة تذهب إلى ماك.

كووب: إنه شحيح أكثر منك. يمكن لشركتك أن تزدهر بشكل يفوق خيالك.

المدير: أنت تخرب لي كل شيء.

كووب: لا تكن شخصاً عاطفياً.

المدير: ما الذي تبيته؟

كووب: جعل شركتك تزدهر بشكل لم يسبق له مثيل.

(يلتفت إلى دوك) كم هو راتبك يا دوك؟

دوك: خمسمائة شهريا.

كووب: قليل.

المدير: راتبه أكثر مما كان يحصل عليه كسائق تاكسي.

كووب: أفكر في جعل دوك شريكنا.

المدير: سنعطيه واحدا في المائة.

كووب: سآخذ أنا خمسين بالمائة وثلاثون ستذهب لك، أما دوك فيسأخذ عشرين بالمائة. (ينفجر دوك ضاحكا. ينظر إلى المدير، ينفجر مرة أخرى بالضحك، يرمي بنفسه فوق الكنبة).

المدير: أناشد فهمك الأنساني الصحي.

كووب: أنا أقدر العقل.

المدير: عشرون بالمائة!

كـــووب: لا ازدهـــار دون وجـــود دوك (دوك يحضـــر الويسكي)

المدير: أنت شيوعي؟

كووب: زمان المدراء الكبار ولى.

المدير: إذا دفعت حصة ماك ومصروف العصابة من حصتي الثلاثين بالمائة سأعلن إفلاسي.

(دوك يصب ويسكي لكووب)

كـووب: ذلـك أفضـل مـن الكرسـي الكهربـائي (دوك يضحك)

المدير: لا أستلطف نكاتك. أفكارك الحديثة ستحطم ما بنيته خلال حياتي كلها.

كووب: أنا مستعد للتكفل بماك.

المدير: لا أقبل بالفتات.

كووب: (يشرب) هكذا يا دوك. الآن قدمت لي مشروباً افضل.

(المصعد يهبط إلى الأسفل)

المدير: المصعد.

كووب: أكيد.

المدير: أنا لا أنتظر أحداً.

كووب: مفاجأة.

المدير: إنها الشرطة إذن.. (يفتح باب المصعد، يدخل جيم بملابس صيفية، يدفع عربة بعجلتين تحمل صندوقا كبيرا).

المدير: إنه جيم إذن.

كووب: رجل عندي.

المدير: ظننته أكثر رجالي كفاءة.

كووب: أكثر رجالنا كفاءة.

جيم: الصندوق يا كووب.

كووب: إلى قاعة التبريد.

جيم: حاضر يا كووب.. (يذهب بالصندوق إلى قاعة التبريد)

المدير: من في الصندوق؟

كووب: ماك.

المدير: قلت أنك تحادثت معه؟

كووب: هذه النتيجة.

المدير: ماك كان أفضل صديق لي. (بتركيز)

كـووب: كـان مـاك لا يسـتطيع تقـدير قـدرة زبائننـا الحقيقية على الدفع.

المدير: من سيقوم بذلك مستقبلا؟

كووب: دوك.

المدير: سائق التاكسي!

كووب: انه المثقف بيننا نحن الثلاثة.

المدير: ماك كان أيضا مثقفاً.

كووب: كان غير نافع.

المدير: كانت له ناسه.

كووب: لدي ناسي ايضاً.

المدير: بناء العلاقات مع الزبائن ليس سهلا.

كووب: ماك بنى علاقات بأسهل مما يجب.

(يخرج جيم من قاعة التبريد)

كووب: جيم.. سآتي معك. (جيم يدخل إلى المصعد)

كووب: شرابك كان رائعا يا دوك (يشرب بقية الكأس) قائمة الخمسة عشر زبونا القادمين (يضع القائمة على الطاولة، يدخل إلى المصعد) من الآن ستصبح الشركة عالية المستوى وغالية الاسعار.

(المصعد يصعد إلى الأعلى)

المدير: لم يكن ينقصني سوى صراع القوى هذا (يتنهد).. أحضر لي حذائي.

(يأخذ دوك القائمة، يرتمي على الكنبة ويتفحص القائمة. المدير يبحث عن حذائه ينتعله بنفسه. يضغط الزر كي يعيد المصعد إلى الاسفل)

المدير: إحساسي السيء لم يخني.

دوك: أصبحت شريكك.

المدير: الشرطي أيضاً.

دوك: (يكشر) لقد وقعت بين أيد محترمة.

المدير: بالرغم من أني ساهمت في احتلال أيزيكاكي.

دوك: لقد أتت أزمات أخرى.

المدير: الحر لا يطاق هنا تحت. (صوت خشخشة)

دوك: فكر بمضختك.

المدير: (يهز رأسه، يتأمل دوك مفكراً، ويذهب إلى المصعد).. فقط لو أتذكر أين رأيت هذا الشخص.

(تعتيم)

(تخرج آن من قاعة التبريد تتركز الإضاءة عليها. تلبس ثوب سهرة جميل تجر خلفها معطف فرو غالي الثمن)

آن: اسمي آن. أنا عشيقة المدير و كنت عارضة أزياء. لم أحظ بالشهرة. أكبر نجاح حققته كان إعلاناً لجاروف حدائق. وقد علق في سوبرماركت هاربرز، كنت ألبس مايوهاً أزرق وأجرف بالجاروف فوق مرج حديقة إنكليزية. كانت صديقتي كيتي عشيقة المدير قبلي. وكانت تسكن في حي فخم. أخبرتني أن المدير لن يكون موجوداً. عندما دعتني إلى شقتها. عندما أتيت كان المدير موجوداً وكيتي غائبة. لم اشعر بالراحة، إنتابني شعور بعدم الرضى حالاً عندما عاشرني المدير للمرة الأولى، يجب على المرء ألا يختلط بأناس على شاكلة المدير، لكنني منذ ذلك اليوم أعيش معه. إنه يدللني، فأنا الآن أقود سيارة سبور غالية جداً، وأهداني حليا ومجوهرات ومعاطف فرو ولوحة صغيرة من أعمال (رامبراندت) لكنه منعني من أن أريها لأحد. أقمت في شقة كيتي. كيتي لم تظهر مرة أخرى، لكنني أستطيع تخمين ما الذي جرى لها. لا أعرف ما الذي يفعله

المدير بالضبط والأفضل لي ألا أعرف، ولكن أعتقد أنه معروف وسلطته كبيرة والناس تهابه. أخمن أنه لازال رب أسرة. أشار ذات مرة إنه يسكن في فيللا كبيرة في حي اكثر رقياً، ويسافر بالطائرة إلى الساحل الغربي. ذهبت مرة إلى بار تومي أثناء غيابه في رحلة من رحلاته الكثيرة إلى الساحل الغربي.

(تتقدم إلى حافة المسرح)

آن: منعني المدير في الحقيقة من الذهاب إلى بار تومي فهو لا يريدني أن أذهب سوى إلى المطاعم الراقية. لكنني مع ذلك أحب الذهاب إلى بار تومي أحياناً، فالمخاطر تثيرني وخاصة الاعتماد على النفس في هذه المخاطر. وهكذا تعرفت هناك على دوك. كنت ألبس معطف الفرو هذا (تلبس المعطف)، قال لي أنه يسكن في الجوار، قريباً من النهر. انتابني الخوف في البداية، عندما دخلنا البناء وهبطنا بالمصعد إلى الأسفل. نظرت حولي بحذر وشك عندما دخلت المكان للمرة الأولى. (إضاءة على المكان دوك مستلقياً على الكنبة)

دوك: وماذا بعد؟

آن: البناء عميقاً جداً.

دوك: خمسة طوابق تحت الأرض.

آن: أنت تسكن هنا؟

دوك: هنا.

آن: في الليل والنهار؟

دوك: دائماً.

آن: ولكن هذا ليس مسكناً.

دوك: بالنسبة لي، إنه كذلك.

آن: غير مريح.

دوك: أنا لا احتاج إلى الراحة. (يقرأ مجلة مصورة)

آن: في مكان ما ينقط الماء.

دوك: خائفة؟

آن: بعض الشيء.

دوك: أنت بادرتني بالحديث.

آن: في بار تومي.

دوك: أتيت بمحض إرادتك معي.

آن: أعرف.

دوك: لم يكن يهمك إلى أين تذهبين.

آن: الآن أنا هنا.

دوك: أنت تريدين مضاجعتي.

آن: أقترح هذا.

دوك: الكنبة هنا.

آن: أنا اراها.

دوك: اخلعي ملابسك.

آن: فيما بعد.

دوك: ويسكي؟

آن: من فضلك (دوك يناولها الويسكي)

دوك: إذا أردت يمكنك المغادرة..

آن: أريد البقاء. هل أنت عالم؟

دوك: شيء قريب من ذلك.

آن: (تشير إلى البراد) هذا مرخبك.(*)

دوك: يشبه ذلك. (يضحك).

آن: آوه أخطأت مرة أخرى، باللفظ.

دوك: لا عليك.

آن: (تضغط على زر قاعة التبريد، ينفتح الباب) آه.

دوك: أنا أقوم بصنع مجوهرات اصطناعية.

آن: لهذا السبب عليك أن تكون في هذا العمق تحت الأرض؟

(تخطو خطوة إلى داخل قاعة التبريد)

دوك: إشعاع ذري.

آن: خطر؟ (تخرج من قاعة التبريد)

دوك: فقط عندما يعمل الجهاز. (آن تضغط على الزر فيغلق باب غرفة التبريد)

دوك: إنه من اختراعي.

* ملاحظة المترجم: آن تلفظ هنا كلمة مخبرك بصورة خاطئة.

آن: عرفت حالاً إنك إنسان مثقف.

دوك: كنت.

آن: ماذا يوجد تحت؟

دوك: المجاري.

آن: أتريد أن إخلع ملابسي؟

دوك: فيما بعد.

آن: الخوف؟

دوك: لا.

آن: هل التدخين مسموح هنا؟

دوك: لا حاجة لك للسؤال.

آن: يمكن أن ينفجر كل شيء.

دوك: يمكن.

آن: من الأفضل ألا أدخن. (تضحك، تتأمل دوك) لم أرك من قبل في بار تومي.

دوك: لم أذهب قبل ذلك إلى بار تومي أبداً.

آن: هل تعيش حقاً هنا تحت دائماً؟

دوك: إنها المرة الأولي التي كنت فيها فوق منذ أكثر من سنة. تريدين كأساً آخر؟

آن: من فضلك. (تمد يدها بالكأس الفارغة)

دوك: ثلج؟

آن: إذا كان لديك بعضه هنا تحت.

دوك: دائماً لدي بعضه هنا تحت. (يذهب بكأس آن إلى قاعة التبريد، يتابع حديثه من هناك) لديك سيارة فخمة.

آن: هدية.

دوك: معطف الفرو هو الآخر ليس رخيصاً.

آن: هدية أيضاً.

دوك: لماذا سالتني أنا بالتحديد فيما إذا كنت أرغب بمضاجعتك؟

آن: صدفة.

دوك: هل كنت ستسألين أحداً آخر أيضاً؟

آن: أيضاً.

دوك: (يعود مع الكأس) هل أنت رفيعة المستوى، أم أنك تبحثين عن مغامرة؟

آن: لا فرق.

دوك: هل لا زلت تريدين مضاجعتي؟

آن: لازلت.

دوك: لا أدفع.

آن: لا فرق.

دوك: فتاة غربية. (يجلس على الكنبة) منذ زمن طويل لم أضاجع أمرأة.

آن: المكان هنا في الأسفل تحفة فنية.

دوك: كنت يوماً ما أسكن في مسكن فخم.

آن: تحطمت؟

دوك: بكل ما في الكلمة من معنى.

آن: الأزمة الاقتصادية رمت بالكثيرين إلى الشارع.

دوك: عشنا كلنا أوقاتاً أجمل. (يشرب)

آن: اسمي آن. (تشرب)

دوك: أدعى دوك. (يشرب، يتأملها مفكراً) لماذا تريدين مضاجعتي؟

آن: هذا لا يخصك. (تشرب)

دوك: إذن أخلعي ملابسك.

آن: سأخلع ملابسي (تناوله كأسها)

(إضاءة على آن فقط. دوك يختفي إلى يسار الخلفية. تتقدم آن إلى حافة الخشبة)

آن: خلعت ملابسي بعدها (تخلع معطف الفرو).. ربما أردت أن أثأر من المدير، أو لأني كنت خجلة من علاقتي بالمدير. تمتعت ساعات قليلة عند دوك في تلك الليلة الباردة من ليالي شباط. بعد ذلك قررت ألا أرى دوك مرة أخرى، لكن عندما سافر المدير إلى الساحل الغربي عدت لأرى دوك من جديد، والآن أزوره أيضاً عندما لا يطير المدير إلى الساحل الغربي.

(تتمدد على الكنبة. تفتح جهاز البيك آب المخبأ، موسيقى فيفا لدي، الصيف من الفصول الأربعة).

آن: نحن الآن في شهر تموز. أصبحت أرى هذا المكان الفارغ مريحاً بزاوية السكن هذه، والشادر فوقها الذي ينقط فوقه الماء بين الحين والآخر، والبيك أب المخبىء الذي أهداني إياه دوك.

أنا سعيدة مع دوك. أثق به أكثر من كل الرجال الذين وثقت بهم في حياتي حتى الآن، مع ذلك لم أحدثه عن المدير قط. ومن الافضل ألا يعرف أني أعرف المدير ولا أن يتعرف هو عليه. لا أريده حتى مجرد أن يشك بوجود المدير. لكني يجب أن أتحدث معه بالموضوع بكل حذر ودون ذكر اسمه.

(إضاءة لكل المكان. يخرج دوك من قاعة التبريد حاملاً صندوقاً فارغاً. متفاجئا)

دوك: أما زلت هنا؟

آن: عدت مرة أخرى.

دوك: صعدت منذ لحظات إلى الأعلى.

آن: بعدها هبطت مرة أخرى إلى الاسفل.

دوك: لقد حل الصباح.,

آن: وليكن. (دوك يحمل صندوقاً إلى الخلف)

آن: أنت ترتجف كلما أتيت من قاعة التبريد.

دوك: إنها قاعة باردة.

آن: دوك (تغلق البيك آب)

دوك: آن.

آن: أنا أحبك. (دوك يصمت) هكذا فجأة.

دوك: إنسان مثلي لا يحبه أحد.

آن: أنت تختلف عن كل الآخرين.

دوك: لقد أصبحت كالآخرين.

آن: أريد أن ابقى انسانة محترمة.

دوك: هذا ما كنا نريده كلنا.

آن: أنت إنسان مستقيم.

دوك: سخافة. لو لم أثق بأجهزتي، ولو جرأت على التفكير من غير الكمبيوتر والمجهر الإلكتروني، لكنت ربما بقيت عالماً محترماً. هذا كل شيء.

آن: صناعة المجوهرات الاصطناعية ليست عملاً غير محترم.

دوك: اليوم كل شيء غير محترم.

آن: أنت لا تعرف عني كل شيء.

دوك: لا نحتاج أن يعرف كل منا كل شيئاً عن الآخر.

آن: هناك شخص يصرف علي.

دوك: وماذا بعد؟

آن: لا أستطيع متابعة العيش معه منذ تعرفت إليك.

دوك: هل هو شخصية كبيرة؟

آن: في أوساط معينة.

دوك: ما اسمه؟

آن: لا أريد توريطك.

دوك: أنا متورط بكل الأحوال.

آن: حتى الآن أنت لست متورطاً.

دوك: نحن كلنا متورطون في كل شيء.

آن: أهداني لوحة رمبراندت.

دوك: هدية ملوك.

آن: امرأة مسنة في ضوء الشموع.

دوك: أستبعد أن تكون أصلية.

آن: ممكن.

دوك: وإلا لابد أنها مسروقة.

آن: إذن فهي لوحة أصلية.

دوك: هل أنت خائفة؟

آن: منذ أحببتك. (أصوات خشخشة)

دوك: صناعة المجوهرات الاصطناعية تتطلب مراقبة مستمرة. (يذهب إلى قاعة التبريد)

هل بدأ يشك بشيء؟

آن: لا أعلم.

دوك: هل أنت في خطر؟

آن: إذا بدأ يشك بشيء، أجل.

دوك: كان عليك الا تغرمي بي.

آن: ولكنني أغرمت بك. (يخرج من قاعة التبريد حاملاً صندوقاً فارغاً)

دوك: آن.

آن: دوك.

دوك: أنا مغرم بك أيضاً (صمت)

دوك: هكذا فجأة أيضاً.

(تذهب إليه، يتعانقان، يرتميان ويتقلبان على الارض متعانقين)

آن: ماذا علي أن أفعل؟

دوك: توقفي عن العيش معه.

آن: أنا مضطرة للعيش معه. (يقبلان بعضهما) سيجدني في كل مكان.

دوك: أنا آخذك إلى مكان آمن.

آن: إلى أين؟

دوك: إلى صديقة شريكي.

آن: من هو شريكك؟

دوك: ليس مهماً.

آن: شخصية كبيرة أيضاً؟

دوك: أيضاً.

آن: الأسبوع القادم سيطير إلى الساحل الغربي.

دوك: قد يصبح الوقت متأخراً.

آن: من الخطورة أن أفارقه قبل ذلك.

دوك: اليوم.

آن: اليوم سيأتي إلي.

دوك: غداً إذن.

آن: لا أعلم إذا كان ذلك ممكناً.

دوك: يجب أن يكون ممكناً.

آن: غداً مساء؟

دوك: هنا في الأسفل.

آن: بعد العاشرة.

دوك: بعد العاشرة (ينهض) لا تأخذي شيئاً معك، يجب أن يبدو الأمر كأنك قد ذبت في اللاشيء.

(تـنهض، تتوجـه إلى الكنبـة، تجلـس فوقهـا، تشـعل سيجارة، تترك علبة السجائر الفارغة على الصندوق*

آن: الأخيرة. وأنت ماذا ستفعل؟ (تدخن)

دوك: يجب أن أبقى هنا في الاسفل.

آن: بسبب شخصيتك الكبيرة؟

دوك: سأساهم في مشروع كبير. (يجلس فوق الصـندوق الفارغ)

آن: بمجموهراتك الاصطناعية؟

دوك: بمجوهراتي الإصطناعية.

آن: بمشروع قذر.

دوك: لايوجد مشروع ليس قذراً. (آن تدخن)

دوك: خلال سنة سأكون غنياً.

آن: قد يصبح طول هذه السنة كالأبد.

دوك: ليس دائماً.

آن: وإن تمكنت من ذلك.

دوك: ساعتها سنغادر نحن الاثنان هذه المدينة.

آن: إذا حالفنا الحظ.

دوك: سنتمكن من ذلك. (آن تدخن) لأنـي أملـك فرصـة أخرى.

آن: مع مجوهراتك الاصطناعية.

دوك: معك.

(تطفىء آن السيجارة، تنهض، وتأخذ معطف الفرو)

آن: يجب أن أذهب. (يمضي دوك بالصندوق الفـارغ إلى الخلف)

دوك: يجب أن أعمل.

آن: وأنـا يجـب أن أعـود إلى شخصـيتي الكـبيرة مـرة أخرى.

دوك: للمرة الأخيرة.

(تدخل آن إلى المصعد، إضاءة المصـعد تجعـل شـبحها مرئياً)

آن: دوك.

دوك: آن.

آن: هل سنزور بار تومي مرة أخرى في حياتنا؟

(يغلق باب المصعد، المصعد يصعد إلى الأعلى. إظلام)

(بيل يجر نفسه خارج قاعة التبريد عاريا. نصفه ملتف بالبلاستيك. الإضاءة مسلطة عليه فقط)

بيل: اسمي بيل وعمري أربعة وعشرين عاماً. درست البيولوجيا في البداية، بعدئذ غيرت فرعي إلى علم الاجتماع. يستفيد الإنسان من دراسة الطبيعة، مرة أخرى فقط إذا تعلم هذا الإنسان أن يتعايش مع أمثاله من البشر، إذا كانت دولة فاسدة ومجتمع أكثر فساداً، أو وصولية خرقاء تدفع بالعالم ليلاقي حتفه، لا يمكن لأنسان لديه احترام لذاته أن يفكر بالذرة والإلكترونيات، أو الضباب الاصطناعي ومعادلات الأوكسجين. أنا عالم ولست مبشراً أخلاقياً. النتائج التي توصلت إليها، من خلال تجربتي الشخصية لا مجال للشك بها. كنت ساصبح فوضوياً في كل الأحوال، لأن التقدم البشري يحصل بخطوات صغيرة. فالفرد يصبح دائماً عبداً للنظام الذي يجده، لهذا عليه دائماً أن يدمر هذا النظام. تخلف الثورات، بكل ما تتطلبه من تضحيات، ضرورات جديدة، بدورها تدعوا إلى تغيير العالم من جديد. لقد تم اللغو بما فيه الكفاية، أصبح اكتشاف إيديولوجيات ويوتوبيات جديدة بلا معنى،

فالبشرية لا تثوب إلى رشدها سوى عندما تصاب بكارثة كبرى. لا تجدي مع عالم مجنون سوى طريقة مجنونة أيضاً. ليس هناك شيء يستحق النضال لأجله، لذلك فنضالنا موجه ضد كل نظام سياسي واجتماعي. الفساد العام لايمكن محاربته، بل يمكن دعمه فقط. وضع قنبلة بطريقة ذكية ليس أوتوبيا وإنما حقيقة، الطراوة الخاطئة في اللحظة الصحيحة، ليست عملاً أيديولوجيا وإنما تدخل مفيد في مسار التاريخ. عدم القيام بأي فعل يضر، والمشاركة بالفعل إجرام. ووضع المخططات مضيعة للوقت. السير ضد التيار ينفع فقط. تحويل هذه المعرفة إلى فعل هو هدفي. لم أكن أعلم في الماضي أن هذا ممكن التحقيق. ليست لدي خبرة في استعمال العنف، لم أتقن سوى الدراسة، فأصبحت إنساناً غير عملي لدرجة أني لا أعرف كيف يدق مسمار في الجدار. ولكن دون أن يتوقع المرء تأتي أحياناً ظروف وصدف تدفع المحال إلى متناول اليد. أنا أمد يدي، هذا كل شيء. (يجرجر بيل نفسه إلى قاعة التبريد. جاك الذي يخرج من غرفة التبريد يدوس فوق بيل أثناء ذلك. يبدو جاك مسناً جداً. يلبس بذلة إحتفالات سوداء. قبعة ونظارات، ويحمل حقيبتين دبلوماسيتين. خرخرة مياه أثناء انصراف بيل..)

جاك: أنا جاك، إذا بدا ظهور بيل لا واقعياً، فظهوري أكثر لاواقعية. الذي يخرخر الآن في المجاري هو أنا. أنا الذي يفضل عادة قراءة قصص الحب الناعمة والروايات الإليزابيثية.

المكان الذي أوصلني إليه مصيري جهنمي. هناك حوض استحمام، ورف فوقه زجاجات مليئة بالحموض وكأنك في صيدلية. بالقرب من الحائط تتكوم براميل مليئة بسوائل، أقل ما يمكن وصفها بالقرف. والخرطوم الأحمر الذي ترونه مع الحنفية. كل شيء مدهون باللون الأبيض. بشاعة. بالمناسبة، تم جلبي إلى هنا في هاتين الحقيبتين.

(يرمي الحقائب إلى داخل قاعة التبريد. باب البراد يغلق. خرخرة من جديد)

(إضاءة)

جاك: الذي يخرخر الآن في المجاري هو بيل إبن شقيقي بالتبني(*) كنت أحب هذا الشاب، فهو رقيق ومثقف حالم. أفكاره التي توصل إليها لا تثير فقط اعجابكم وإنما تثير

* بما أن شقيق جاك، مدير دوك السابق، قد تزوج زوجة دوك وتبني إبنه بيل، بالتالي يصبح جاك بمثابة العم بالنسبة لبيل، وفق العادات الأوروبية. (المترجم)

حماسي أيضاً. من دون شك أمه كانت أجمل شبقة واجهتها في حياتي، عدا أنها بنت متعة سهلة. كان شقيقي مجنوناً بهذه المرأة الرائعة، بشعرها الأسود والجسد اللين والسيقان العالية. كما أتصور، لم يكن يهمه إذا كانت تخونه مع كل رجال المصنع بما فيهم أعضاء مجلس الإدارة أيضاً. أنا لا أحب المبالغة. لكنه كان قانعاً بها كما هي، إذ أنها كانت تداري عظامه الهرمة. كشر عندما حاولت أن أفتح عينيه على حقيقتها وأن أرمي الحقيقة في وجهه. قلت له: إنها تضاجع الكل، حتى أنا، لقد أغوتني في غرفة عملي، على المنضدة، فوق الأعمال الكاملة "لهيرمان هيسه" أثناء الندوة الشعرية في القاعة، لا أعلم من كان يلقي الشعر، شوترتون كان اسمه شوترتون ف.ي أو كاف لام شوترتون، أو شوترتو شوترتون، أو أي، أحد من الشعراء الشباب الذين أصبحوا الآن موضة. بينما كانت هي تنط صاعدة هابطة فوقي كنت أسمع أصوات الهمهمة وصرخات وبرافو وما شابه تلك الأصوات التي كانت قادمة من الصالون. كانت عارية ايها الصبي، عارية، هل تفهم؟ لايمكن تصور مالذي كان يمكن أن يحدث لو دخل مثل هذا الشاعر إلى غرفة عملي في تلك اللحظة. يا نيك، أنت تسير إلى حتفك. هكذا قلت له، لكن لم يؤثر كلامي فيه فقد تزوجها وتنبى ابنها بيل. طار بذلك إلى حتفه، بكل ما في

هذه الكلمة من معنى. أنا متأكد من أن هذه المرأة كانت تضاجع الطيار بينما كان نيك يغط بالنوم من تأثير السكر في دمه عندما اصطدمت طائرتهم بالجبل وتحطمت. وهكذا تكلم الجبل كلمته الأخيرة وانتهى، أصبح بيل حسب الوصية وريث المصانع الكيميائية، ولم يتبق لي سوى مقعد واحد في مجلس إدارة الشركة. المقعد الخاص بالثقافة، هذه الثقافة التي تظل عالقة بي، ينهب القدر المرء بهذا الشكل أحياناً. (يضع قرنفله بيضاء على سترته).

أشتري والدي أهم وأرقى دور النشر، ثم أورثني إياها. وهكذا كانت الثقافة الحديثة تبدد ثروتي، بينما كان شقيقي يجرف الملايين بمعوله. اصبحت نهايتي بعد ذلك هي الأخرى مسرحاً عبثياً. ستكون حالي أفضل لو فهمت فقط، لماذا كان علي أن ألقى هذه النهاية، كي أذاب في حقيبتين دبلوماسيتين. أمر غريب، فاقتراحي حول بيل تمت الموافقة عليه. دعونا نعود مرة أخرى إلى الواقع. لن تتذكروا وداع آن و دوك دون أن تتأثروا، لا تنسوا أنه كان وداعاً أبديا.

(إضاءة على دوك مستلقياً على الكنبة، ينهض ويذهب إلى قاعة التبريد، إضاءة على جاك مرة أخرى)

جاك: في الصباح التالي، قبل الثامنة بقليل، كان دوك قد بدأ عمله في قاعة التبريد.

(المصعد يهبط)

جاك: يجب أن ينظف قاعة التبريد كل يوم وهذا ما يمكن فهمه، وهكذا لم يدرك دوك أن بيل قد جاء.

(يخرج بيل من المصعد، يتلفت حوله بفضول دون أن يرى جاك. ثم يذهب إلى الخلف يعود المصعد إلى الأعلى)

جاك: هذا هو. أعلم أنكم تحتاجون إلى جهد كي تتعرفو عليه مرة أخرى. لقد دخل هذا المكان قبلي بدقائق معدودة فقط. قلت لنفسي أن سيارة الفيراري التي تقف على زاوية الشارع تشبه سيارته. كانت بالفعل سيارته. الآن تتضح لي الأمور شيئاً فشيئاً. يبدو أنه تنصت على العرض الذي قدمته لدوك، فقدم عرضاً أفضل منه. لكن في هذه الحالة لماذا انتهى هو أيضاً؟ وإذا كان قد انتهى فلماذا انتهيت أنا أيضاً؟ لازالت لا أستوعب الأمور وأرفض أيضاً أن أستوعب. في النهاية يجب أن يحترم المنطق.

تصوروا أنني كنت جالسا أمام التلفاز وأشاهد ندوة حوار حول كتاب لأحد كتابي. سررت أن كتابي استوعبوا أخيراً أن عليهم كتابة الشعر وأن عليهم أن يشعروا ببساطة، بدلاً من الثرثرة التي يسمونها مرة إنسانية ومرة

اجتماعيـة، تلـك الثرثـرة الـتي أصـبحت في الفـترة الأخـيرة موضة دارجة بين كل الشـعراء. هـذه الثرثـرة ليسـت قابلـة للتسويق، لم تحقق سوى تسريح جيوش من العاملين بـدور نشري. تنفست الصعداء، سعيداً وقلت لنفسـي أخـيراً بـدأ ينبوع الشـعر بالتـدفق، هـذا الشـعر الصـافي الرقـراق، هـذه الشاعرية الإلهية فجأة أحس بحركـة خلفـي. أردت الالتفـات إلى الخلف وأنـا لم أزل بعـد مسـحوراً بعـالم الشـعر الرقـراق ولكـن، أجـد نفسـي هنـا، وهكـذا أنـا أمـامكم الآن. أرجـو المعذرة، فأفكاري تقفز دائماً إلى المستقبل. ولكن سـيداتي سـادتي هـذا سـيحدث معكـم أيضـاً، إذا عـدتم كـأموات إلى الماضي– إلى ماقبل الماضي إذا حددت أكثر.

(إضاءة. يخـرج دوك مـن قاعـة التبريـد، يسـتلقي علـى الكنبة، يقرأ مجلة مصورة دون أن يرى جاك. إضـاءة علـى جاك)

جاك: لنبقى فيما قبل الماضي هذا. يعـود دوك دون أن يعلم أن بيل يراقبه من الخلف.

(المصعد يهبط)

جاك: يهـبط المصـعد معـي إلى الاسـفل. حقيقـة، أنـا لا أعلم شيئاً عما حصل معي. والآن بعـد أن أصـبحت سـائلاً يصعب إثبات ذلك. وما الداعي لذلك، فمـا أنـا إلا شخصـية ثانوية، ولست مهماً من الناحية الدراماتوركية ولا اعـي كـل

ما يحدث. على العموم هكذا أفكر. ها هـو المصـعد يصـل، بي. (يذهب إلى المصعد) أمر مريع، أتخيـل أن الأدب الـذي أنشره يتحول إلى واقع.

(إضاءة. جاك يدخل الى المصعد، يأخذ هنـاك شمسـية ومعطفاً وحقيبة مستندات، ثم يخـرج مـن المصـعد. يخطـو بحذر عدة خطوات في المكان).

جاك: جاك.

دوك: دوك.

جاك: طلبت إلى هنا هاتفياً الساعة الثامنة بالضبط، من شخص لم يعرف حتى عن نفسه.

دوك: دقيق في المواعيد.

جاك: ارجو أنني هنا في المكان الصحيح.

دوك: أنت لم تخطيء. (يغلق باب المصعد)

جاك: (يتلفت حوله) مقرف.

دوك: غير مريح؟

جاك: كناشر للشعر الحساس منذ بدايـة القـرن، اعتـدت على أماكن أخرى.

دوك: أنا لا أقرأ شعراً.

جاك: أرى مجلات مصورة. (يعود الى المصعد)

دوك: يساورك الشك؟

جاك: لا يمكن الوثوق بأشخاص مثلك.

دوك: فراسة.

جاك: على ما يبدو أنت لا تفكر بالنهوض عند دخول شخص غريب إلى المكان.

دوك: حسب الظروف.

جاك: الأمر يتعلق بالمصانع الكيميائية.

دوك: أملت أنك تريد التخلص من عدة شعراء.

جاك: أنا عضو في مجلس الإدارة.

دوك: ذواقة للأدب مثلك يرضى بمثل هذه المهام.

جاك: أنا أتكلم باسم كل أعضاء مجلس الإدارة.

دوك: تكلم.

جاك: فقط رئيس مجلس الإدارة لا يعلم بالأمر.

دوك: وماذا بعد.

جاك: أعتقد أن المصانع الكيميائية حتى بالنسبة لك معروفة أيضاً.

دوك: كنت أعمل فيها.

جاك: لا استطيع تذكرك.

دوك: لا أحد يتذكرني.

جاك: لدينا عشرات الآلاف من العاملين.

دوك: انت طردتني منذ سبعة سنوات.

جاك: (يبتسم) ضحية للأزمة الاقتصادية.

دوك: كنت رئيساً لأحد اقسام الإختراعات لديكم.

جاك: (مسروراً) تم تسريح علماء الاختراعات في المجالات الإقتصادية غير الرابحة دون أية مراعاة.

دوك: لقد كان تسريحي تعسفياً.

دوك: (يضحك) نصيب.

دوك: بنفس الوقت رفعتم ميزانية الدعاية.

جاك: (ببشاشة) تجارة.

دوك: لنبدأ بها.

جاك: استلمت عرضاً خطياً.

دوك: يبدو لي أنه حظي باهتمامك.

جاك: ضمن ظروف معينة.

دوك: ممن تريد أن تتخلص؟

جاك: من صاحب المصانع رئيس مجلس الإدارة.

دوك: العجوز نيك؟

جاك: العجوز نيك ميت. الموضوع يخص ابنه بالتبني.

دوك: ولماذا علينا أن نهتم به؟

جاك: (يصبح قاسياً) عليك أن تستلم طلبي وليس طرح الأسئلة.

دوك: (يصبح عنيفاً) أنا من سيقوم بالعمل وأنت عليك الإجابة.

جاك: لا تصبح وقحاً.

دوك: (يضحك) أنا لست الزبون.

جاك: أنا شقيق نيك.

دوك: ولتكن؟

جاك: (يحاول أن يبدو وقوراً) مصانع الكيمياء أسسها والدي. أنا لا أقبل أن تقع بيدي إنسان غير معروف الاصل.

دوك: مع ذلك حاول.

جاك: ابوه ضاع في الأزقة، وأمه عهرت في سرير نيك. فأصبح الابن يملك حسب الوصية أغلب الاسهم. وهو الآن رئيس مجلس الإدارة وأغنى رجل في البلاد.

دوك: اكثر البلاد حرية.

جاك: يجب إيقاف هذه الفضيحة.

دوك: لا تنتظر مني مشاركتك غضبك.

جاك: أنا مهتم بعملك لا بتعاطفك. سمعة خدماتكم أسطورية.

دوك: بالدرجة الأولى اسعارها.

جاك: هذا موضوع ثانوي.

دوك: أتمنى ذلك.

جاك: لننه هذه التفاهة، فسائقي ينتظر.

دوك: كم ستدفع؟

جاك: مئة ألف.

دوك: مليون.

جاك: (مستنكراً) كن متواضعاً.

دوك: (مكشراً) أنا ألائم أسعاري مع الزبون.

جاك: منافسكم يطلب خمسين ألفاً.

دوك: إذا بقي المنافس حتى الغد.

جاك: أنت تضع السكين على رقبتنا.

دوك: عدم خبرتك أسطورية أكثر من سمعة شركتنا.

جاك: هذه أول مرة أجري فيها مفاوضة من هذا النوع.

دوك: يا إلهي! كيف كنت تفاوض شعرائك.

جاك: يجب أن أدعو مجلس الإدارة للتشاور.

دوك: إقرع لهم الطبل على مهلك.

(جاك يدخل إلى المصعد)

جاك: لا أعلم إن كان سيوافق. (دوك يقرأ المجلة المصورة)

دوك: سيوافق، فالأمر يخص مصانع الكيمياء وليس الأدب الجميل.

(يذهب جاك بالمصعد. يظهر بيل من الخلفية لابساً الجينز)

بيل: أبي.

دوك: (يلتفت إليه مستغرباً) بيل.

بيل: مجلات مصورة.

دوك: أنت تعلم.

بيل: بحثت عنك في كل مكان.

دوك: لقد تخفيت. (ينهض قليلاً)

بيل: منذ سنوات.

دوك: الزمن يمضي.

بيل: ظننت أنك..

دوك: أنا أتدبر أموري. (اصوات خرخرة)

بيل: جثة تذوب.

دوك: هذا عملي.

بيل: هل أستطيع أن أرى المكان؟

دوك: تفضل. (يدخل بيل إلى قاعة التبريد)

بيل: عمل في منتهى الكمال.

دوك: أنا لست كسولاً.

بيل: هل يحرز هذا؟

دوك: أحوالي لا باس بها. (يخرج بيل من قاعة التبريد)

بيل: واضح.

دوك: أنت تسللت إلى هنا.

بيل: أرسلوني إلى هنا. لم يكن أحد هنا عندما أتيت قبل نصف ساعة.

دوك: لابد أني كنت أنظف قاعة التبريد.

بيل: يبدو أنك مرتاح في عملك هنا في الاسفل..

دوك: لدينا علاقاتنا. (يتأمل بيل) هل أنت طالب؟

بيل: علم اجتماع.

دوك: موضة.

بيل: قبلها كنت أدرس بيولوجيا.

دوك: العلم لم يعد مناسباً للرجل.

بيل: كنت أعمل مساعداً للعالم وايت.

دوك: (يضحك) كان طالبي. (يذهب إلى الخلف ويحضر ويسكي)

بيل: إنه ياسف لانتقالك إلى الصناعة.

دوك: عليه هو الآخر التخلي عن البيولوجيا.

بيل: كنت عالماً كبيراً.

دوك: كنت أعرف القليل عن الحموض الأمينية.

بيل: نحن مدينون لك بمعارف ليست قليلة عن الحياة.

دوك: أهم معرفة توصلت إليها عن الحياة، أن الأزمة الاقتصادية رمتني إلى الشارع رغم كل شيء. (يشرب) رؤيتك مرة أخرى مفاجأة.

بيل: إنها مفاجأة.

دوك: توقعت شخصاً آخر.

بيل: أنا أيضاً.

دوك: أغنى رجل في البلاد. (يشرب) لا داعي للتمثيل على بعضنا البعض، أنت تعلم لمن أعمل. كان مسلياً رؤيتك مرة أخرى. أنا بالصدفة والدك، وأنت بالصدفة

ابني، هذا كل ما لدينا لنقوله لبعضنا البعض. الوداع يا بيل. الأفضل أن يرسل وريث مصانع الكيمياء مفاوضاً غيرك.

بيل: (يتأمل والده بهدوء) أنا وريث مصانع الكيمياء.

(دوك يصمت)

بيل: أمي تزوجت العجوز نيك قبل سنتين. (دوك يشرب)

دوك: كانت تنتقل من سرير جيد إلى سرير افضل.

(ينفجر ضاحكاً) هذا هو النجاح. (يشرب) بينما أنا وصلت إلى هذه الوظيفة، تحليل الجثث إلى عناصرها الطبيعية. هذا نجاح أيضاً.

بيل: (يظل هادئاً) أرتطمت طائرة العجوز الخاصة، ومعه أمي، قبل ثلاثة أسابيع بالصخور.

دوك: تعزياتي.

بيل: كان حادث السنة.

دوك: لا أعلم، منذ زمن طويل، ما الذي يجري في الأعلى. لنعد إلى الصفقة.

(يرمي الكأس إلى الخلف)

بيل: لنعد.

دوك: هل استمعت إلى المفاوضة قبل قليل؟

بيل: استمعت.

دوك: دفع مليوناً ثمناً لرأسك.

بيل: كنت أشك دائماً ان عمي بالتبني لا ينشغل فقط بالأدب.

(ينفعل دوك، يذهب إلى بيل، يتأمله مقطب الجبين)

دوك: أكتب لي شيكاً بمبلغ مليونين ثم انصرف.

بيل: لا تهمني تصفية جاك.

دوك: هذه سخافة.

بيل: بالمقابل أنا مستعد لدفع عشرة ملايين.

دوك: مضحك.

بيل: من أجل تصفية الحاكم. (صمت)

دوك: تسلية قاتلة.

بيل: جدية ودموية.

دوك: لدي روح للدعابة يا بيل، لكني أريد لفت إنتباهك بأن شركتنا ليست لديها هذه الروح.

بيل: أنا لا أمزح. بالنسبة لجثة الحاكم لا حاجة لإذابتها، فانأ بالطبع لا أريد أن أحرم الجماهير من متعة المشاركة في احتفالات التشييع الرسمية.

دوك: (يدرك مقصد بيل) انصرف من هنا.

بيل: لقد قدمت عرضي.

دوك: مليونان لأجل جاك، و انصرف.

بيل: أنت الوسيط.

دوك: لن أتابع تقديم عرضك هذا.

بيل: ستتابع.

دوك: أنا أرفض المساهمة بهذه السخافة.

بيل: كووب أعطاني عنوانك. (دوك يصمت)

بيـل: لا تضـطرني إلى الـذهاب إليـه. (دوك يصـمت) علاقتي مع مدير الشرطة جيدة، وهو الذي أخبرني بوجود شركتكم، مما دعاني لفكرة الاستفادة من خدماتها.

دوك: (مفكراً) لماذا تريد تصفية الحاكم؟

بيل: أنا أمثل الفوضوية الأكثر تطرفاً حتى الآن.

دوك: هذا توضح لي.

بيل: الاتجاه الإنتقامي.

دوك: اليوم كلام وغداً انتقام.

بيل: لنتكلم عن العمل. عشرة ملايين سنوياً، مقابل تصفيتكم كل سنة لحاكم.

دوك: طلبية دائمة.

بيل: بهذه الطريقة فقط ستصاب البلاد بالشلل مع مرور الزمن.

دوك: ولقاء ذلك؟

بيل: أفجر العالم في الهواء عندما أبدد الأرباح العملاقة التي أجنيها من مصانع الكيمياء.

دوك: المرء لا يشتري ثورة، المرء يقوم بها بنفسه.

بيل: أنا أقوم بها لمساعدتكم. ايضاً نحن لم نعد نضع الخوازيق، نحن نحيا في عصر التقنية. من يحتاج سيارة لا يحتاج أن يصنعها بنفسه، فهو يستطيع شراءها. ومن يحتاج للقتل لا يحتاج أن يقتل بنفسه، يستطيع أن يوكل أحداً به. أنا أشتريه منكم.

(دوك يصمت)

بيل: هل أنت شريك؟

دوك: بعشرين بالمائة.

بيل: ماذا تريد أيضاً؟

دوك: لا أقرر لوحدي.

بيل: شركتكم قدمت لي عرضاً. وأنا أقدم لها عرضاً أفضل منه.

دوك: قد يقبل عرض جاك.

بيل: عشرة ملايين لا يمكن رفضها.

دوك: بيل، مرة أخرى: مليونان لتصفية جاك والوداع.

(يضغط دوك على زر المصعد)

بيل: أنا أغنى رجل في البلاد، وكل منا يحتاج إلى الآخر، عدا ذلك، أنتم تخسرون تجارتكم. وأنا أخسر سياستي.

دوك: سأكلم الشركة.

بيل: أرأيت.

دوك: سيأتيك الجواب.

بيل: متى؟

دوك: قريباً.

بيل: اصبحت متعقلاً.

دوك: ولكن حياتك متعلقة باللعبة.

بيل: أنا اراهن بكل شيء على اللعبة.

دوك: الطريق الذي تسلكه وحيداً في منتهى الحماقة.

بيل: أنت تنسى هشاشة مجتمع اليوم. بالملايين التي أملكها لا أحتاج إلى حزب. بملاييني لا أحتاج لغير تطبيق مكتشفاتك العلمية.

دوك: لا علاقة للعلم بالسياسة.

بيل: ربما له علاقة. من يستطيع شحن خليط من الميتان والبخار والأمونياك والأوكسجين بشحنة كهربائية يحصل على حمض الأمونيوم، العنصر الاساسي للحياة. أنت أصبحت من خلال هذه التجربة مشهوراً. أنا أكرر هذه التجربة في السياسة. الخليط في مجتمعنا الأمونياك والميتان برائحتهما الكريهة جداً والشحنة الكهربائية هي ملاييني، وعن طريق شركتكم أطبق تجربتي.

دوك: كما تريد.

بيل: قناعاتي مدينة للمصير الذي لاقيته أنت.

دوك: مصيري ليس مهماً.

بيل: كل شخص ينطلق من تجربة ما.

دوك: تريد أن تثأر لي.

بيل: قدس الأم والأب. عندما سرحت من عملك بدأت أفكر بالنظام الإجتماعي الذي سبب الأزمة الاقتصادية، وعندما هربت أمي مع العجوز نيك بدأت افكر كيف أدمر هذا العالم، الذي دمرك.

دوك: بيل.

بيل: أبي.

دوك: أنا في خدمة هذه الشركة. لماذا؟ هل لأني سقطت بسبب المجتمع؟ أو لأني أريد أن أبرهن مرة أخرى شيئاً للعالم؟ لأني أحتقر نفسي؟ أو بسبب الحقد والمرارة؟ كلمات رنانة. ربما فعلت هذا بسبب عدم التفكير، أو لأني فكرت أنه لن يحصل لي أسوأ مما حصل. ربما لكي أحيا حياة أفضل، هنا خمسة طوابق تحت الأرض. أنت لا تستطيع أن تنتقم لي، لأني أنا نفسي قمت بالانتقام، أنتقمت من نفسي، كالرجل المخدوع عندما ينتقم، بأن يخصي نفسه.

(يظل بيل صامداً)

بيل: سأنتقم لك، بالرغم من كل شيء.

دوك: (غاضبا) دعني بسلام من إنتقامك.

(صمت)

بيل: هذا المكان هاديء.

دوك: لم يعد لدي ما أقوله لك.

بيل: في مكان ما ينقط ماء.

دوك: يتسرب من النهر إلى هنا.

بيل: ما يحدث فوق لا يتسرب إليك في الاسفل أيضاً. لم يعد العالم يهمك. العالم يرسل لك جثثه ومجلاته المصورة فقط. أنا لا أدمر العالم، العالم هو الذي يدمر نفسه بنفسه. أنا أساعد فقط بذلك. (يدخل إلى المصعد) عشرة ملايين سنوياً.

(المصعد يصعد ببيل إلى الأعلى).

* * *

الجزء الثاني

(يقف المدير في وسط المسرح. يرتدي ملابس داكنة. يحمل بإحدى يديه قبعة وبالأخرى وردة حمراء. المصعد يهبط يخرج سام من المصعد وهو يدفع حقيبة كبيرة على عربة يدويه بدولابين)

سام: إلى اين ايها المدير؟

المدير: هنا يا سام.

سام: حاضر حضرة المدير.

المدير: انتظر في الكاديلاك سام.

(يخرج سام.. يصعد المصعد نحو الأعلى. يبقى المدير وحيداً مع الحقيبة)

المدير: في هذه الحقيبة جثة آن. تلك الفتاة التي أهديتها مجوهرات ومعاطف فرو وسيارة سبور ولوحة لرامبرانت مسروقة من المتحف الوطني. (يجلس على الحقيبة) أنا لا ألوم نفسي، فأنا أثير لدى المرء إنطباعين: الأول استلطاف كرجل أعمال حرة، والثاني استنكار بسبب طبيعة عملي. صحيح أن أعمال رجال الأعمال الآخرين

لاتبدو بالظاهر متطرفة، ولكن بالحقيقة عالم رجال الأعمال في جوهره متطرف. الضعيف يغطس والقوي يطفو، سواء أكان ذلك بطريقة قانونية أو غير قانونية. المسألة هي فقط مسألة ظروف. فلا يهم أني لا أعرف اسم أبي وأمي. وكذلك هروبي من دار الايتام في سن السابعة، فتلك مسألة ثانوية، إنها مسألة لا تستحق الذكر أنني قدت أول عصابة في التاسعة من عمري، وكذلك هو أمر تافه أنني في السابعة عشرة من عمري قلعت عين ذي الوجه السمين في بار تومي، كان من الممكن أن أصبح في ظروف أخرى جنرالاً أو كارديناالاً أو سياسياً أو صناعياً كبيراً لكن الظروف ليست هي المهمة هنا، وإنما المسألة الأساسية هي صفات الإنسان، يحتاج الإنسان إلى نفس القدر من الطاقة الروحية كي يحسب ويقتل ويمارس القيادة، ولأجل أن يحب وأن يقيم علاقة زوجية سعيدة. يحتاج الإنسان إلى نفس هذه الطاقة الروحية أيضاً. (يركع على المنصة، يخرج محفظة نقوده من جيبه، يخرج منها صورة لأفراد عائلته. يظهر تأثراً) هذه عائلتي، بيربيتوا زوجتي، احتفلنا في بداية العام الماضي بعيد زواجنا الفضي. وهذه ابنتي أنجيلا، عمرها أربع وعشرون عاماً. وهذه ابنتي بريسكا ثلاثة وعشرون، وهذه ابنتي صوفيا أثنتان وعشرون، وهذه ابنتي ريجينا واحد وعشرون، أما طويلة اللسان هذه فابنتي الحلوة

لوريتا عشرون عاماً. (يعيد محفظته إلى جيبه، يدير ظهره إلى الجمهور، ويضع الوردة بخشوع فوق الحقيبة الكبيرة)

يجب النظر إلى موت آن فقط انطلاقاً من هذه الخلفية. أنا قتلتها لاسباب تكتيكية، بالنسبة لي شخصياً فهي كانت تسليني، ليس لأنها كانت تضاجع دوك، إنما خوفها مني كان يسليني، الخوف الذي أثرته فيها كان يدعوني إلى الضحك، نعم فأنا لا أتعجب إذا كانت تتخيل إني قتلت كيتي من قبل، كيتي التي كانت تدير منذ مدة طويلة داراً للدعارة في الساحل الغربي. وبسبب خوفها مني فعلت ما لا يصدق، خانتني مع رجل من دون أن تكتشف أن هذا الرجل هو مستخدمي. أمر غريب. غريب لحد القتل.

(يخفي الوردة الحمراء بوضع القبعة عليها)

أما إذا كان دوك لا يعلم من كان يضاجع، فهذه مسألة أخرى، متى استطاع مثقف أن يكتشف حقيقة العالم، لو استطاع ذلك لكان أثبت أنه مفيد. وفائدة دوك، اختراعه لجهاز تحليل الجثث النيكروديناليزاتور، الله أعلم ما هو السبب الآخر الذي جعلني اغفر له علاقته مع آن. عكس ذلك، أنا بطبعي كريم، كنت سأبارك علاقتهما لولا دخول كووب إلى الحلبة. كووب الذي قابلته مرة في مكان ما من قبل، لكني لا أتذكر هذا المكان. كووب الذي ضيع مني عشرين بالمائة وأعطاها لدوك. كان علي حينها أن

أتصرف. فقط عن طريق آن أستطيع إصابة دوك، وعن طريق دوك أصيب كووب. وآن كانت خاصرة دوك الضعيفة، لأنه يستطيع أن يشعر بتأنيب الضمير مثل كل المثقفين. لأنهم يمتلكون العالم مرتين، مرة كما هو و مرة كما يجب أن يكون، من العالم كما هو يعيشون، ومن العالم كما يجب أن يكون يأخذون مقاييسهم، وبهذه المقاييس يحكمون على العالم الذي يعيشون منه. وفي العالم الذي يشعرون بالذنب فيه يبرئون أنفسهم.

أنا أعرف هذه الخدعة. هؤلاء الرعاع لا يصلحون لصراع القوى، فهم منغمسون بشعورهم بالذنب، بل يشعرون أيضا أنهم مسؤولون عن خلق هذا العالم. ولكن شعورهم بالذنب هذا مجرد خيال ومباهاة يسمحون لأنفسهم بهما كي يتهربوا من القيام بأي فعل. (يخلع فردتي حذائه)

سيشعر دوك الطيب بالذنب لموت آن، وسيتخلى عن مقاومته لي بسبب خوفه من انتقامي. سينتقل من تحالفه مع كووب ويعود إلى طرفي، وبكل تأنيب ضمير سيبريء نفسه. لقد أتى المصعد. (يخرج دوك من المصعد حاملاً كيس فيه مواد غذائية، شمبانيا ووردة حمراء. يضع المواد الغذائية والوردة فوق الحقيبة الكبيرة)

دوك: مساء الخير.

المدير: مساء الخير يا دوك، لم أعد أعرفك، ها أنت صعدت إلى الأعلى أخيراً.

دوك: للمرة الثانية منذ سنتين.

(يذهب بالشمبانيا إلى قاعة التبريد يتابع الحديث مع المدير من هناك)

المدير: المرة الأولى؟

دوك: تعرفت على صديقتي.

المدير: والآن؟

دوك: ستأتي لتبقى معي دائماً.

المدير: قريباً؟

دوك: بعد العاشرة.

المدير: أنت نسيت أنك خرجت مرة أخرى، عندما ذكر كووب ما قلته له في مكتبه.

(يخرج دوك من قاعة التبريد)

المدير: (يمسك بوردة دوك) وردة جميلة، هل هي مطاردة من أحد؟

دوك: لا أعلم.

المدير: لا تحتاج سوى إلى ذكر الاسم، وينتهي الرجل.

دوك: إنها صموته.

المدير: (يحملق في الحقيبة الكبيرة) صمت النساء اللعين.

(يضع دوك الوردة في زجاجة ويسكي فارغة، ويحضر صندوقاً فارغاً ويغطيه بغطاء طاولة أبيض)

المدير: هل تريد أن تأخذ صديقتك إلى بيت صديقتي؟

دوك: ستكون هناك بأمان.؟

المدير: إذا كان هذا رايك.

دوك: لن يخطر على بال أحد، أنها في بيت صديقة المعلم الكبير.

المدير: يستطيع جو و آل أخذها إلى هناك.

دوك: إنهما رجلان جريئان.

المدير: رجال من الدرجة الأولى.

دوك: غداً.

المدير: طبعاً غداً.

دوك: قبل ذلك اريد أن أتناول الفطور معها في بار تومي.

المدير: لقد بدأت تحب التسكع يا صديقي.

دوك: (يكتشف الوردة الأخرى) وردة أخرى؟

المدير: أيضاً لصديقتك.

دوك: أنا لا أثق بتوجيبك.

المدير: أنا أيضاً لدي قلب.

دوك: لا تلمس صديقتي.

المدير: فكر بمضختي.

دوك: نحن نريد أن نتزوج.

المدير: متى؟

دوك: فيما بعد.

المدير: يا رجل، لقد حذرتك من الحب.

دوك: هذا شأني.

المدير: هكذا فقط.

دوك: حصتي عشرون بالمائة، وعندما اجمع من المال الكفاية سأبدأ حياة جديدة.

المدير: من يذيب الجثث لا يبدأ حياة جديدة.

دوك: سأترك الشركة.

المدير: هناك شركات لا يستطع المرء تركها.

دوك: هل هذا تهديد؟

المدير: مجرد ابداء رأي.

دوك: (يذهب إلى الحقيبة الكبيرة) بضاعة جديدة؟

المدير: ليست مهمة.

دوك: من؟

المدير: شأن شخصي.

دوك: حسناً.

(يضع دوك الوردة الأخرى مع الأولى، يحضر الطاولة لشخصين، يضع شمعة ويعد الطعام، مرتديلا مخلل بصل ناعم، كافيار وخبز)

المدير: دوك، أعلم أنه لا وقت لديك، وأنت تنتظر مجيء صديقتك، لكنك تستطيع أن تمنحني ربع ساعة من وقتك، فعملنا ينتامي كالعملاق.

دوك: أليس هذا مفرحاً.

المدير: لا أعلم.

دوك: ما الذي لا يعجبك؟

المدير: كووب.

دوك: إنه يغامر كي نحصل على صفقات القرن.

المدير: إنه يغامر من أجل نفسه.

دوك: لكننا شركاء.

المدير: أنا لا أثق بشرطي مرتش.

دوك: الشرطة ترتشي دائماً.

المدير: ليس بهذا الشكل، لو كان أخذ إثنين أو ثلاثة بالمائة، لما تفوهت بكلمة واحدة، لكن أن يطلب خمسين بالمائة!.. لقد أعلمت المدعي العام بحذر أن كووب ارتشي، والمدعي العام لا يلين أبداً.

دوك: ربما قام كووب برشوة المدعي العام.

المدير: الإنسان الوطني لا يتحدث بهذا الأسلوب.

دوك: لكني لست وطنياً.

المدير: مدعي عام لا يقبل الرشوة.

دوك: كل إنسان قابل للرشوة.

المدير: أعلم أنت كائن مشرد، والوطن لا يعني لك شيئاً، لذلك لاتخجل من النطق بمثل هذا الاتهام.

دوك: المجرمون أصبحوا هذه الأيام رومانسيين.

المدير: لم تسمع بشيء اسمه شرف المهنة.

دوك: ليس في الأوساط التي تعيش أنت فيها.

المدير: أنت نفسك قلت أننا شركاء، لذلك عليك بدورك أن تتقيد بمباديء مهنتنا.

دوك: وما هي؟

المدير: أولاً، أسعار معقولة. لقد طلبت مليوناً من جاك، وهذا سعر غير واقعي للتخلص من رجل خصوصي. إذا ظلت أسعارنا بهذا المستوى، سينمو منافسونا خلال سنة بشكل لا نستطيع فيه السيطرة عليهم. ثانياً: دائماً أحذر مستخدمي قائلاً، لا أريد التدخل في السياسة، كل نائب وسيناتور، كل عضو مجلس إدارة محلية، وحتى الحكام، هؤلاء كلهم محرمات والاقتراب منهم ممنوع. إنهم رموز لا أسمح بالمس فيهم. ما أسمح به هو التخلص من وريث المصانع الكيماوية، أما اغتيال الحاكم فسأعرف كيف أمنعه. وإلا فإن السياسيين سيقومون بتمزيقنا.

دوك: لقد قررنا.

المدير: نحن؟

دوك: كووب وأنا.

المدير: (يرتاب) التقيت به.

دوك: بعد ظهر هذا اليوم.

المدير: لم استطع ولو حتى هاتفياً أن أجده.

دوك: لقد زارني.

المدير: من خلف ظهري.

دوك: تم اتخاذ قرار اغتيال الحاكم.

المدير: لم تعد لي كلمة.

دوك: الأغلبية قررت.

المدير: ليتني كنت بقيت أعمل في بيوت الدعارة والقمار، أو بتجارة المخدرات على الأقل. ولكن لم تقل الكلمة الأخيرة في هذه الصفقة بعد. وريث المصانع الكيميائية هذا هو هاو خطر جداً، من يريد اغتيال الحاكم يحتاج فقط إلى حفنة نقود لاستئجار قناص مع منظاره، وليس الإسراع بدفع عشرة ملايين. عدا إشغال شركة كبيرة بمستوى شركتنا بهذه المسألة البسيطة. (يرمي مفتاح الحقيبة لدوك) هيا إلى العمل.

دوك: (مستنكراً) الآن!

المدير: الآن.

دوك: لكن فتاتي!

المدير: بدون لكن.

دوك: حاضر. (يرتدي ملابس العمل ويذهب إلى الحقيبة)

المدير: هل هي جميلة؟

دوك: من؟

المدير: فتاتك.,

دوك: جدا. (يجر الحقيبة إلى قاعة التبريد)

المدير: وهي كانت جميلة أيضاً.

دوك: من؟

المدير: فتاتي.

دوك: كانت؟

المدير: جهزها في قاعة التبريد، وقم بإذابتها إلى عناصرها الأولية.

(يختفي دوك في قاعة التبريد يبقى الباب مفتوحاً)

المدير: رغم أنني عاملتها كأب.

(يقفز واقفاً ليجلس قرب الطاولة، يشعل شمعة) دوك!

(يضع قدميه على الطاولة) أنا أشتري المقددات من متجر بوزوني أيضاً.

(يسمع صوت فتح الحقيبة قادما من قاعة التبريد)

المدير: أدخلها.

(لا صوت أو حركة من قاعة التبريد)

المدير: (يحدق في الشمعة) أسرع. يا دوك تستطيع أن تصدقني، لم يكن الأمر سهلا علي. لن تستطيع فتاتي استقبال فتاتك في شقتها. (يأكل) بضاعة بوزوني رائعة.

رميتها في السرير وأخذت مخدة، ثم خنقتها. (يأكل) مخلل بصل (ينثر مخلل البصل في كل الاتجاهات على الكنبة) الغيرة هي السبب. بالرغم من أني شعرت فجأة أنها مخلصة لي، هل تفهم يا دوك. دوك، لقد شعرت أن هذا يحدث فقط في مخيلتي، في رأسي يا دوك. أدركتني الشيخوخة، فهذه المضخة عاطلة وقدماي مصابتان بالورم دائما ورأسي مليئة بالصور. يا دوك. إنها صور وتخيلات، استطيع تصور فتاتي مع رجل غريب عارية في السرير. أرى الاثنين يتقلبان على كنبة، مثل هذه الكنبة هنا. كنت سارسلها إلى الشيطان لدى أول ظن. فقط لو عرفت. شممت شيئاً ما منذ فترة طويلة، منذ اواخر شباط.

استلقيت في السرير وتصنعت أني أخذت منوما، كالعادة في الفترة الأخيرة، وترصدتها مستلقيا جانبها، كما كنت أفعل منذ عدة اسابيع نهضت وحزمت حقائبها، أرادت ان تخرج، أن تتسلل وتذوب في الهواء مع المجوهرات ومعطف الفرو ولوحة رامبرانت التي أهديتها إياها. إنها لم تقاوم حتى (ينهض) زيتون لذيذ (يأكل) فقط لو أعرف الشخص الذي كانت تريد الذهاب معه، والذي كانت تضاجعه دائما ودائما.

(يضرب علبة سجائر آن التي مازالت مرمية على الأرض بقدمه) هي أيضا كانت تدخن مثل هذه السجائر. ربما لم يكن لهذا الشخص وجود.

(يشغل البيك آب، موسيقى فيفالدي، مقطوعة الصيف يذهب إلى قاعة التبريد)

المدير: هل تعجبك؟ (يصرخ) كان اسمها آن.

(لا جواب)

المدير: بأية حال إنها ليست من النوع الذي يعجبك، وخاصة هكذا.. كجثة أيضاً. لقد تمكنت من شراء القريديس أيضاً (القريديس فوق المنضدة)

(يعود إلى الطاولة) لو كانت فتاتي أبدت على الأقل أية محاولة للمقاومة، لا يعقل أن يخنق المرء هكذا دون أن يفعل شيئاً، مع أنني لم أكن أريد سوى..

(يخرج دوك من قاعة التبريد، المدير يحدق فيه)

المدير: غريب، حتى الغيرة لم أعد أحس بها.

دوك: إنها ميتة.

المدير: صندويش السردين، احبه (يأكل) إذا تصورت هذه الفتاة ملقاة هنا عارية ولازالت حية، هل ستفهم أني كنت أغار عليها؟

(يتكلم دوك ببطء وميكانيكية، كأنه في حلم)

دوك: عمرها بالكاد خمسة وعشرين عاما..

المدير: هذا ليس جوابا.

دوك: إنها جميلة.

المدير: أعرف ذلك أيضاً.

دوك: أجمل أمرأة رأيتها.

المدير: أعرف ذلك أيضاً.

دوك: كان عليك ألا تقتلها.

المدير: لكنني فعلت.

(يوقف دوك الموسيقى)

دوك: ايها االمدير.

المدير: دوك.

دوك: أنا..

المدير: ماذا؟

دوك: لا شيء.

المدير: إذن لا شيء. أنا وظفتك كي تذيب جثثا لا لتقوم بدراسات تحليل نفسي، كانت مجرد عاهرة.

(دوك يجلس بثياب العمل والقفازات على الطاولة، يبدأ الأكل ساهما وبلا حراك)

دوك: لم اكن أعرفها.

المدير: أعرف أنك لم تكن تعرفها.

دوك: لن أحتاج إلى شقتها بعد.

المدير: ظننت أن فتاتك في خطر.

دوك: كان في الأمر مبالغة.

المدير: هل هي خائفة؟

دوك: لم تعد خائفة الآن.

المدير: إذا كان هذا اعتقادك.

دوك: سآخذ صديقتي الى مكان آخر.

المدير: هذا شأنك، ظننت أنك تريد أن تكون سعيداً مع صديقتك.

(قلقا) يا رجل أنت شاحب اللون مثل الأموات. شغلت بالي عليك من كل قلبي.

(يجلس مقابلا لدوك، ويرميه بأوراق الوردة بقسوة، ثم يأكل الكافيار) كشخص عاطفي، أثر فيك موت فتاتي، واهتزت أعماقك وكأنها عشقيتك، مع أنها غريبة بالنسبة لك، فانت لست رجل أعمال. دوك، بالرغم من حزني أتكلم معك كأب، أنت ستسقط تحت العجلات إذا بقيت هكذا. الحياة تصبح كل يوم أقسى مما مضى، الصراعات من أجل المصالح تزداد شراسة، الوحوش دخلت الحلبة يا دوك. لدي اقتراح لك، أنت شريك بعشرين بالمائة، تنازل عن حصتك لي، وبالمقابل أدفع لك خمسة آلاف شهريا. أخلصك بهذا من هموم العمل، وأنت بدورك تستطيع التركيز على عملك الصامت هنا في الاسفل. أليس هذا كرما مني، ما رايك. (يلحس أصابعه) كافيار رائع.

(ينتعل المدير حذاءه)

دوك: إذا تمت تصفية الحاكم.

المدير: ولكن لماذا؟ لم يفعل الرجل الطيب لك اي شيء.

دوك: عملي مع الشركة يجب أن يكون له معنى.

المدير: جواب عجيب، جواب غريب.

دوك: هذا شرطي.

المدير: مفهوم، وطبيعي يا دوك. إذا كان كووب موافقا أيضاً. أنا مستعد لتصفية الحاكم مقابل عشرة ملايين فقط. أنا أفعل ذلك من أجلك، من كل قلبي صدقني، فأنت تعرف وطنيتي، لقد كنت موجود أثناء إحتلال إيزيكاكي. (يذهب إلى قاعة التبريد، يعود جارا خلفه معطف الفرو، وكأنه يجر صيدا) شكرا للوجبة يا رئيس الطهاة. أرجو ألا نكون قد التهمنا كل طعام عشيقتك. (يضع قبعته على رأسه) اذهب مرة مع سام إلى الحانة. ترى هل أنحاز هو الآخر إلى كووب؟

دوك: محتمل.

المدير: سيعيدون الحقيبة إلي فيما بعد.

دوك: كما تريد.

المدير: بودي أن أعرف كيف اصبح جمهور بار تومي هذه الأيام. لا تطأطىء رأسك يا دوك، النساء مجرد لحم

ودم، أذب فتاتي فالساعة تجاوزت العاشرة وفتاتك قد تأتي في أي لحظة. (يدخل إلى المصعد) فقط لو أذكر أين رايت كووب. لا أتذكر إطلاقاً. (يصعد المصعد إلى الأعلى)

(يجلس دوك على الكرسي، ويأكل بطريقة ميكانيكية)

(إظلام)

(إضاءة على كووب. الآن فقط يظهر للجمهور أن مكان يده اليسرى عكفة معدنية بدلا عن يده المقطوعة. يقوم بتحطيم زاوية سكن دوك، تتناثر الأواني وبقايا الطعام في الهواء)

كووب: المدير معه حق، فهو لم يتذكر أبدا أين قابلني فيما مضى، حتى عندما كان مسترخياً في الكاديلاك وهو متجهاً إلى بار تومي كي يشرب هناك كما كان يفعل قبل سنوات عديدة.

لم يتمكن من أن يتذكر أين رآني. اضطر الجراح أن ينشر بمنشاره مرتين، يدي اليسرى ورجلي اليمنى، وكان هذا بسبب طلقات المدير. سطا المدير على محل للمجوهرات، حدث هذا قبل عشرين سنة. الشرطي الصغير الذي اعترض طريقة أثناء عملية السطو، كان أنا. لقد جعل مني إنسانا معطوبا. لكن كان هذا أمرا ثانويا، أما الأمر الأساسي فهو أن كل منا اعتباراً من لحظة اللقاء هذه شق طريقه بنجاح. هو أصبح ملك العالم السفلي. وأنا أصبحت

رئيس الشرطة. تسلق كل منا على الآخر. بالتحديد تسلق نجاحه على فشلي. ومنذ تلك اللحظة كنت أجري خلفه، ألاحقه إلى كل مخابئه، وأرصد عملياته واراقب عاهراته وقوادينه، وأجمع المعلومات عن علاقاته بالعصابات والنقابات. كنت أحرضهم ضده. لكنه دائما وجد وسيلة للإفلات مني قبل أن أحكم الطوق نهائيا حول عنقه، ساعده على ذلك خياله الواسع وعلاقاته. جعلت نقوده وسمعته الوطنية وشعبيته لمسه مستحيلا. فقط لجمعية معاقي الحرب تبرع بمليونين. اضطررت أن أغير تكتيكي. بدأ حظه شيئاً فشيئاً يفارقه من دون أن يشعر بذلك. انتقل إلى تجارة المخدرات، أفسحت له المجال قليلا وانتظرت، فاصبح أكثر جرأة وتمكن من السيطرة على السوق كلها. تظاهرت أنني لا أعلم شيئاً. الى أن أسس المدير هذه الشركة مع ماك. كان هو الذي لا يدري شيئاً. كان قد نسي الشخص الذي عطبه يوما ما، ونسي الحادثة برمتها. لم يتذكر أين التقاه ذات مرة. كان هذا الشخص كالمجنون يطارده طوال حياته، وبصبر ملاك يجمع أثباتا بعد إثبات، كي يجعله يقف أمام القاضي. ولكن أي وقاحة هذه، أي مضيعة لا نهائية للوقت هذه، أي عماء هذا، ما هذه القيود التي تقيدني وتمنعني من إكمال مشروع عمري. أخيرا عندما أصبح كل شيء جاهزا، وعزمت على إنقاذ

البلاد من المدير وشركته، كما يطهر المرؤ وكر الجرذان، انهالت كل الظروف فوقي كالعصي، ليس دفعة واحدة، بل أفظع، سلطة وراء سلطة بدأوا يعاملونني كالمجرم. اصبحت أنا رجل الشرطة الأخرق. الغبي المعطوب والمذنب الوحيد. هكذا أصبحت قبل أن أبحر إلى الجحيم المذنب الوحيد لسبب واحد بسيط، لأني أنا الوحيد في هذا العالم، الذي قد يسرق العدالة، الذي يبحث عن العدالة وكأنها ليست عدالة للجميع وإنما تخص شخصا واحدا فقط. دعونا الآن نقوم بالتنظيف الكامل.

(يدخل كووب إلى قاعة التبريد، يحطم شيئاً ما، يخرج من قاعة التبريد، ثانية حاملا بعكفته المعدنية ثوب آن، وبيده اليمنى زجاجة الشمبانيا يهبط المصعد، يستلقي على الكنبة، دوك يخرج من المصعد حاملا زجاجة ويسكي. يجلس)

دوك: كنت في بار تومي.

كووب: إقترب الفجر.

دوك: لم يكن المدير يشرب في ذلك المكان.

كووب: لن يشرب المدير هناك أبداً.

(المصعد يصعد)

دوك: أشم رائحة.

كووب: ليكن.

دوك: رائحة فاسدة.

كووب: يجب أن تأتي رائحة فاسدة.

دوك: إنها رائحة جثث.

كووب: لا يوجد هنا سوى الجثث.

دوك: باب قاعة التبريد.

كووب: لقد حطمت جهاز التبريد. (دوك يصمت)

كووب: فتاة المدير ملقاة في جهازك. ثوبها (يلوح لدوك بالثوب)

دوك: رجال الشرطة الفاسدين يثيرون قرفي (المصعد يهبط)

كووب: بعدي سيأتي من هم أكثر فساداً.

دوك: انصرف بالمصعد نحو الأعلى حالا.

كووب: لدي موعد معك ومع المدير.

دوك: ليس لي علم بذلك.

كووب الآن علمت.

(سام يدفع حقيبة المدير الكبيرة خارجا من المصعد)

سام: إلى أين يا كووب.

كووب: إلى أي مكان يا سام فقاعة التبريد معطلة.

سام: حاضر، يا كووب.

(سام يجر حقيبة المدير إلى زاوية ما، دوك ينهض)

دوك: حقيبة المدير.

كووب: هل ترى، نحن على موعد مع المدير. (إلى سام) انصرف.

سام: حاضر، يا كووب. (يذهب بالمصعد إلى الأعلى)

(يفتح دوك الحقيبة، يحدق بداخلها)

دوك: هل سام؟

كووب: في الكاديلاك.

دوك: المدير كان محقا.

كووب: على ما يبدو.

دوك: سام انتقل إلى جهتك.

كووب: نصيحته القديمة، يجب قيادة العصابة بأسعار أفضل.

دوك: الكل ينتقل إلى طرفك.

كووب: الكل يصبح قطاعا عاما (يحرك يده في الهواء).. ذبابا، فجأة هكذا (ينظر داخل الحقيبة) المدير الطيب، لقد كان تقريبا أكثر الناس احتراما، لم يستوعب أبدا أن العصر الذهبي للقطاع العام قد ولى. أمثاله يسقطون الآن بالآلاف. إنها حفلة صيد كبيرة.

دوك: من أوعز بتصفية المدير؟

كووب: كان عليه الاقتناع بحصوله على ثلاثين بالمائة. لكن إضافة العشرين بالمائة حصتك إلى حصته كانت ستجعله أقوى مما يجب. لقد وقع المدير حكم موته بنفسه

عندما سلبك حصتك في الشركة. الآن تريد الشركة.. كل شيء.

دوك: خمسة آلاف شهريا تكفيني.

كووب: قنوع.

دوك: أريد أن أبقى حيا.

كووب: كان على المدير أن يفكر بهذا ايضا.

(يغلق غطاء الحقيبة). (يخرج سام من المصعد حاملا حقيبتين دبلوماسيتين)

سام: جاك.

كووب: ضعه في مكان ما.

سام: حاضر كووب. (يضع الحقيبتين قرب المصعد)

(يدخل جيم حاملا جثة بيل الملفوفة ببطانية صوف)

جيم: أين أضع هذه، كووب؟

كووب: أمام الحقيبة الكبيرة.

جيم: حاضر، كووب. (سام و جيم يضعان جثة بيل أمام الحقيبة الكبيرة)..

جيم: نحن ننتظر فوق يا كووب.

كووب: إنتظر فوق.

سام: إذا تأخرت سننزل مرة أخرى.

كووب: إذا تأخرت. (يصعد جيم و سام بالمصعد)..

(دوك يغطي بيل)

دوك: بيل.

كووب: أغنى رجل في البلاد. (دوك يصمت)

كووب: هل كنت تعرفه؟

دوك: تفاوضت معه فقط.

كووب: فتى لطيف.

دوك: فتى لطيف.

دوك: خيالي.

كووب: لا أعلم.

دوك: ظننت أن الشركة وافقت على صفقة العشرة ملايين.

كووب: نعم وافقت الشركة على ذلك.

دوك: لقد اتفقنا على ذلك.

كووب: أكيد.

دوك: إذا كان يجب بيل ألا..

كووب: على ما يبدو كان يجب ذلك.

دوك: الحاكم؟

كووب: سيقتل في كل الأحوال.

دوك: لماذا قتل جاك؟

كووب: لأسباب تكتيكية.

دوك: من قتل الاثنين؟

كووب: ليس مهم.

دوك: سام؟

كووب: لا.

دوك: جيم؟

كووب: أنا.

دوك: لأجل ماذا ؟

كووب: أنت تقوم بالعمل النظيف، وأحد ما يجب أن يقوم بالعمل القذر.

(يهم دوك بالهجوم على كووب، لكن كووب يرمي بثوب آن على وجهه)

كووب: مقرفة غيمة الذباب هذه (يكش الذباب) لازالت الماء ترشح من النهر إلى الأسفل.

(دوك يصمت)

كووب: لم تكن تعرف الفتى حقيقة، يا دوك؟

دوك: كلا.

كووب: غريب. (يتأمل دوك) عندما كلمته كان لدي الانطباع بأنني أتكلم مع شخص مثلك، مثلما كنت أنت مرة من قبل. أليس أمرا عجيبا؟

دوك: صدفة.

كووب: حقا؟ لابد أنك كنت سابقا مؤمنا بشيء ما.

دوك: كنت عالما، لا شيء آخر.

كووب: أعلم، كنت كيميائيا.

دوك: اخترعت بودرة غسيل.

كووب: ربما كنت تقوم بأبحاث عن الحياة.

دوك: كيف توصلت إلى هذا؟

كووب: فقط أتصور هذا. كان الفتى يريد أن يغير العالم.

دوك: لذلك قتلته.

كووب: كان على بيل ان يحسب هذا الحساب.

دوك: كان ساذجاً.

كووب: فكرت أنك لم تكن تعرفه.

دوك: هذا انطباعي عنه من المفاوضات معه.

كووب: يجب على المرء ألا يكون ساذجا إذا كان لديه آراء مثل آرائه، جرذ. (يطارد الجرذ).

دوك: عمل فني، صفيت الزبون وأخذت الملايين العشرة.

كووب: إنه حتى لم يقاوم. كان في شقته. الفتى نظر إلي متعجبا، شربت زجاجتي ويسكي بعد ذلك.

دوك: الشركة تزدهر.

كووب: بفضل مساعدتك.

دوك: لم أكن لأوعز لقتله.

كووب: (غاضبا) أنت قمت بالتفاوض معه.

دوك: لأجل هدف آخر.

كووب: ارم أغنى رجل في البلاد إلى جثة عشيقة شريكك السابق، أو عشيقة أي كان.

دوك: فيما بعد.

كووب: فيما بعد. أعلم أنه لا علاقة لك به. علاقتك مع الجثث فقط. بيل يذكرني بفتى آخر.

دوك: دعني من ذكرياتك.

كووب: (يظل واقفا أمام دوك) كان عمر الآخر أربعة وعشرين سنة أيضا. أطلق النار ببندقية مع منظار تصويب من على سطح كنيسة المنهجيين على تلاميذ المدارس، وقتل ثمانية عشرة منهم. قمت بنزع البندقية منه. لم يبد أية مقاومة، كان مقتنعا أنه قام بعمل جيد. لم أقابل في حياتي فتى اسعد منه.

دوك: مجنون.

كووب: أكيد.

دوك: وما هو الشيء المشترك بين الاثنين؟

كووب: الاثنان كانا مقتنعين أنهما محقان. لا يوجد أفظع من هذه القناعة.

(يتلفت حوله) إعترف يا دوك، أن بيل لم يكتب لي الشيك، فقد أطلقت عليه قبل ذلك.

دوك: لأجل ماذا؟

كووب: كي آخرب صفقة العشرة ملايين.

دوك: أنت رشيت من قبل جاك.

كووب: جاك ميت.

دوك: أنت قتلته!

كووب: بسلوكي هذا، ابدو لنفسي كفتى منظار التصويب.

دوك: أفشلت الصفقتين؟

كووب: فقط خسارة الصفقات العملاقة تؤثر في العالم، عدا ذلك لا يوجد ما يهز العالم.

دوك: (يصرخ) ولكنك شريك!

(ينفجر كووب في ضحك جهنمي)

كووب: أنا لم أكن شريكا أبدا. (يشرب ما تبقى من زجاجة الشمبانيا، يركل وكأنه صدفة جهاز البيك آب، تبدأ موسيقى فيفالدي، معزوفة الفصول الأربعة، الشتاء لارغو). سخر مني المدعي العام عندما أطلعته على ملف شركتكم. الإدارة كلها مشتركة معه في الصفقة.

دوك: (يكرع الويسكي) اسكر.

(المقامة التالية هي مقامة الفساد الكبير. أثناء تأديتها يضع كووب الحقيبة الدبلوماسية فوق الحقيبة الكبيرة، ثم يضع الحقيبة الدبلوماسية الأخرى فوقها. أخيرا يجلس فوق الحقائب الثلاثة. لازال ثوب آن معلقا بالعكفة المعدنية وبيده اليمنى زجاجة الشمبانيا)

كووب: (يغني)

افهم وتعلم يا كووب لعبة تقسيم الصفقات
خطط نفذ يا الله هوب حتى تغرق بالدولارات
افعل ما نفعله ودبر راسك مع رأس الحية
شغل راسك فكر فكر لا تبقى حسن النية
بعد الشد و بعد المط بعد التحقيق السري
بيدي أمسكت المنحط وعرفت السر المخفي
وذهبت سريعا للسيد المدعو المدعي العام
قال بصوت هاديء (خير) بدأ يرتب بالهندام
ومديرة مكتبة الحلوة خرجت خجلة من عورتها
قلت تحرك أنت الشيف سمك القرش وأمسكناه
أعطنا إذناً بالتوقيف المدير المجرم حاصرناه
إن لم تفعل شيئا حالا تصبح هذي الأرض خرابا
يغدو المطر القادم وبالا ونكوم شيبا وشبابا
قال بصوت لا يهتز لا تتدخل يا مسكين
إن كنت شجاعا أو فذ فتعاون تكسب باللين
كن مثلي يا سيد كووب وانس الأسس القانونية
آخذ تلاتين في المية أصبحت أنسى القضية
لم أهتم لأمر حقير ذاك اللص المتآمر
إنسان من غير ضمير بحقوق الناس يقامر
فورا رحت ولم أتململ وذهبت لأشكو الخائن

لمحافظنا كي يتدخل كي يدري الوضع الراهن
قلت تواطىء أخذ رشوة لم يرعى حق القانون
لا تتواقح قال بسطوة واصمت واسمع يا مجنون
لا تمشي عكس التيار وتعايش مع كل جديد
اقبض حصة لا تحتار وأنسى الغصة والتنكيد
دعنا نغدو ثلاثة رؤوس شركتنا تصبح افضل
في راسي يوجد ناموس بأقل الحصص ساقبل
افعل ما أفعله ودبر رأسك مع راس الحية
خمسة عشرة بالمية أقبض أنسى القضية
كالبرق الخاطف غادرت مكتب مسؤول فاسد
لرئيس حكومتنا وصلت ذاك البطل الفذ الصامد
وتعالى صوت صراخي وشتمت رئيس المكتب
كان السيد متراخي فنجان القهوة يشرب
وشددته من سترته وقلت صار الوضع مشينا جدا
أعتقد أنك أهملت افعل شيء أوضع حدا
أنهى القهوة ثم أجاب لا تتحذلق بالأفكار
اسمع مني يا حباب نحن أناس لا أحجار
نافق تكسب كل الناس واصدق تغدو عدو الكل
ستعاني داء الإفلاس من عظم الكلبة ستأكل
اربعة نحن لنفعل ما شئنا وأنسى الماضي
دعنا بالواقع نقبل واملأ هذا الجيب الفاضي

تعرف إني الآن مرشح لرئاسة دولتنا العظمى
بوسام الشرف أوشح وطني عندي ذمة
كن مثلي يا سيد كووب أنسى الاسس القانونية
آخذ ثلاثين بالمية أنسى كل القضية
طفح الكيل حتى ذهبت لاقابل أعدل إنسان
ولقاضي القضاة شرحت وحكيت سريعا ما كان
المسؤولون علينا خانوا فانظر فيما أنت تحاكم
خدموا المجرم وتفانوا في فك وثاق الظالم
وبصوت كهبوب الريح أوقر من صوت القديس
كنبي ينصح كمسيح وأنا بين يديه جالس
يا شاعرنا الرومانسي شعركهذا لا ينفع
لا الجني ولا الأنسي لنداء الواجب يسمع
في أيامك لا يتكلم عن حقه إلا السكير
أو أرملة تتألم من زوج من غير ضمير
أبعد كفك لا تحرقها في لعبة حرق الأكباد
لقمتك تحايل واسرقها وأنسى مسالة الأمجاد
نحن الخمسة مسؤولون وعلينا أن نتآمر
شرفي غالي لست أخون لكن ظرفي ظرف قاهر
أفعل ما افعله ودبر راسك مع رأس الحية
كن مثلي يا سيد كووب أنسى الأسس القانونية
خمسة وعشرين بالمية أقبض أمحو القضية

دوك: (ساخرا) مت من الضحك! (يتابع الشرب من زجاجة الويسكي، يسكر بالحال).

تأتي هكذا فجأة، وتتصنع الرجل الفولاذي، وتخربط الشركة رأسا على عقب، و لأجل ماذا؟ كي تقبل بعدة آلاف خرقاء في الشهر.

كووب: أنا لا تشترى موافقتي بالنقود. ولا يهمني الاستمرار بالبقاء كثيرا كما يهمك، يا دوك.

جيم و سام بانتظاري فوق، أو سينزلان إلى هنا، إذا طالت محادثتنا أكثر مما يجب. هذا هو تعويضي. أنا لم أكن خياليا، لكنني أعتقدت أن المرء يستطيع تحقيق العدالة أحيانا. جرذ آخر. (يرمي الجرذ بالزجاجة الفارغة) كنت ساذجا مثل هذا الصبي الكبير. أنا أيضا اخترت طوال حياتي طريقا جنونيا ووحدانيا، لكن دون فائدة. لا أعلم. من يكتشف اليوم جريمة، يتم تدميره هو بدلاً من تدمير هذه الجريمة، قتلت الفتى و جاك لأني لا أريد المساهمة في مثل هذه المهزلة. والآن. ما سيفعله جيم و سام بي عدل، ولو أنها عدالة مهلهلة، لكنها بالنسة لهذه الأيام فيها الشيء الكثير، إذا لا يوجد اليوم عدالة غير هذه: جرذان! جرذان! (يجري خلف الجرذان) تظهر فجأة جرذان في كل مكان هنا في الاسفل.

دوك: إنهم يتوافدون الآن.

كووب: إنهم يصفرون.

دوك: ليصفروا.

كووب: هنا! هنا! هنا! (يطارد الجرذان)

دوك: لقد حطمت جهاز التبريد، وستحطم كل العالم لو استطعت.

كووب: (يجلس قبالة دوك) أنا لا أوهم نفسي أني قضيت على الشركة يا دوك. على العكس، الآن ستنهمر جموع الزبائن الجدد عليها. مع ذلك أوقفت لمدة ثانية التدفق التعيس لشريان الصفقات في العالم. لأجل ماذا؟ لأنه على المرء بطريقة ما أن يتمكن من احترام نفسه، وإلا سيصبح الموقف نهائيا بلا وقار، بصراحة سيصبح في منتهى الغرابة. لكني لا أعلم إن كنت تفهمني، فأنت عالم يخبيء نفسه تحت الأرض، في عمق خمسة طوابق. جرذان آخران كبيران! جرذان سمينة.

دوك: (يرشق بوجهه بقية كأس الويسكي) خذ ايها الكلب الأخرق.

كووب: (ينهض) كنت تعرف الفتى إذاً.

دوك: (يصرخ) لا.

كووب: فوضويته ستسيطر، كل شيء يسيطر اليوم. (يأخذ كرسيا، يجلس في المقدمة، يسار المنصة) ما هي

جريمة القتل اليوم يا دوك؟ إنها جنحة. وهذه الجنحة أعمت الحمل البريء، كما أعطت المجتمع الحجة كي يصبح مجتمعا قاتلا. كأن الإجرام ليس شكل حضارتنا منذ أمد طويل. فوضويته كانت سخافة رائعة. لقد أتى في الوقت المناسب للجميع، كما تأتي هدية عيد الميلاد. كان الجميع مغتبطين بهذا الفتى، المدعي العام والمحافظ ورئيس الحكومة وقاضي القضاة، الجميع. لقد كان مشاركا بالفعل دون أن يريد (بلا مبالاة) بالمناسبة، إنهم يبحثون عن أبيه.

دوك: أبا من؟

كووب: أبا بيل.

دوك: لماذا؟

كووب: لأنه أصبح وريث المصانع الكيميائية. (دوك يصمت)

كووب: أغنى رجل في البلاد. (دوك يصمت) يقال أنه مختبيء في مكان ما.

دوك: من يبحث عنه؟

كووب: الشركة.

دوك: لماذا؟

كووب: أرملة جاك تعرض عشرة ملايين ثمنا لرأسه.

دوك: وليكن.

كووب: كي تستطيع وراثة أكبر ثروة في البلاد.

دوك: لا يخصني.

كووب: ولا أنا أيضا.

دوك: أنت أحمق.

كووب: على ما يبدو.

دوك: تستطيع أن، تصدقني.

كووب: سأحصل على طلقة. (يضع سيجارا في فمه) أعطني نارا.

(يعطيه دوك نارا، كووب يدخن)..

كووب: هذا السيجار أحضرته معي من الفتى. (يهبط المصعد)

كووب: (يعطي دوك محفظة نقود) خذ.

دوك: ماذا علي أن أفعل بهذا؟

كووب: إنها محفظة نقود بيل، فيها بعض النقود وصورة أبيه. (دوك يصمت) هل رايت، تمكنت من اكتشاف اسمك.

دوك: أنصرف الآن.

كووب: لا داعي لذلك.

(يخرج جيم و سام من المصعد. المصعد يصعد مرة أخرى)

سام: يا رجل، ما هذا الذباب هنا!

جيم: وحوش لعينة! (يهز ساقه) الجرذان تتسلق السيقان هنا.

كووب: والآن، أنتما الاثنين؟

جيم: حر قاتل في الأعلى.

كووب: في هذه المدينة الحر قاتل دائما.

جيم: لقد خدعتنا يا كووب.

كووب: جائز.

جيم: المدعي العام يجري اتصالا هاتفيا.

سام: الشباب كلهم مجتمعون في الأعلى.

كووب: سأبقى هنا تحت.

جيم: هيا إلى الخلف، كووب. (يأخذ المسدس من كووب)

كووب: غريب أن يصبح للحياة هكذا فجأة معنى.

سام: إلى قاعة التبريد.

جيم: يجب أن نقوم بذلك يا كووب.

كووب: فهمت.

سام: إذا اذهب.

حيم: سنفعل ذلك بسرعة يا كووب.

كووب: (ينهض، يدخن) لندخل إلى قاعة التبريد (يذهب إلى البراد، يتوقف) دوك.

دوك: كووب؟

كووب: من يموت، يتوقف عن المشاركة بالفعل. (يأخذ نفسا من السيجار)

هافانا رائعة هذه التي كان الفتى يدخنها. (يرمي السيجار ويهرسه بقدمه) ..(يختفي جيم و سام مع كووب في قاعة التبريد. يفتش دوك حقيبة نقود بيل، يجد صورته. صوت طلقة من قاعة التبريد. يمزق دوك الصورة ويلوكها بفمه ويبلعها. يخرج جيم و سام من قاعة التبريد).

جيم: انتهينا.

سام: (يقترب من جثة بيل) أعتقد أن حذاءه على مقاسي. (ينتزع الحذاء من جثة بيل) (يهبط المصعد)

سام: أمسك الجثة يا دوك. (دوك يمسك جثة بيل)

سام: (ينزع فردة حذاء بيل الأيمن) قدمي دائما صغيرة. (يلبس فردة حذاء بيل) نفس المقاس. (يقترب جيم من جثة بيل).

سام: جلد رائع ينم عن ذوق رفيع.

جيم: ربطة عنق جميلة. (ينزع ربطة العنق عن الجثة)

(جو وآل يخرجان من المصعد بملابس شرطة، يحملان صندوقا)

جيم: ضعا البضاعة في زاوية ما، قاعة االتبريد معطلة. (يضعان الصندوق قرب المنصة)

سام: (يسير بحذاء بيل جيئة وذهابا) على المقاس بالضبط.

جيم: ستتعجب الآن من انهمار البضاعة إلينا يا دوك، هكذا فجأة.

سام: ليس البضاعة فقط، وإنما أولئك الذين سيحاولون منافسة أسعارنا أيضا.

جيم: أزرار القميص هذه أنيقة. (يفكها من قميص جثة بيل) إنها من احجار التوركيز.

سام: فخمة فعلاً.

جيم: بذلة رائعة.

سام: صنف أول.

جيم: حرير. يناسب ابني. لحسن الحظ لم يتلفها كووب، فقد أجهز عليه بطلقة في الرأس.

سام: كووب كان شخصاً رائعاً رغم كل شيء.

جيم: ساعدني قليلا (ينزعان بذلة بيل الميت)

سام: ماذ يفعل ابنك؟

جيم: يدرس.

سام: ماذا يدرس؟

جيم: طبيب.

سام: سيصبح طبيبا سويسريا (دكتور شفايتزر). إبني يتعلم حلاقة الشعر للسيدات. منذ صغره لديه ميولاً للفن.

جيم: ورثها منك، قميص محترم.

سام: أيضا حريري.

جيم: لكنه متسخ قليلا.

سام: كل الغسيل يدخل في غسالة الأم.

(ينزعا القميص، جو و آل يدخلان إلى المصعد، يصعد بهما إلى الأعلى)

جيم: لو تمكنا من العثور على والد بيل ستكتمل الأمور معنا.

سام: يقولون أنه انتهى سكيرا في مكان ما. الجوارب أيضا؟

جيم: كل شيء، نوعية ممتازة (ينزع سام الجوارب والبنطال الداخلي)

(جيم يتأمل دوك مفكرا، اثناء ذلك يحضر صناديق جديدة)

جيم: كنت بالحقيقة عالم كيمياء أم عالم أحياء، يا دوك؟

دوك: عالم كيمياء.

جيم: بالطبع لم تسمع عن والد بيل أبداً.

دوك: لم أعرف لا بيل ولا أبيه.

جيم: ليس مهما.

سام: من يستطيع أن يعرف هذا.

جيم: إنه لا يعرف أحد.

سام: كم هو راتبك يا دوك؟

دوك: خمسة آلاف.

سام: هل صدقت. (ينهالان بالضرب على دوك، يتهاوى إلى الأرض)

سام: ستعطيني ألفين كل شهر، هل فهمت؟

(يزحف دوك على الأرض، جيم يركله بقدمه)

جيم: ألفان وخمسمائة كل شهر لي. (يتقوقع دوك على الأرض)

سام: سيبقى لك مع ذلك خمسمائة أجرا لعملك القذر.

(يتلفت جيم حوله. صناديق متراكمة)

جيم: لديه اليوم ما فيه الكفاية من العمل.

سام: لأجل ذلك هو هنا.

جيم: إنه راس نحتاجها. (يدخل سام و جيم إلى المصعد)

سام: أكمل العمل يا فتانا الشاطر. (المصعد يصعد إلى الأعلى. إضاءة على دوك فقط، الذي يظل ملقي على الأرض)

النهاية

* * *

تحليل مسرحية "المشارك"

بقلم: فريدريش دورينمات

مقدمة الخاتمة

لاحظ أحدهم يوما ما أن الخاتمات التي أكتبها تصبح كل مرة أطول من سابقاتها، ولدي النية حاليا لكتابة أطول خاتمة كتبتها حتى الآن. ليس الدافع لذلك إعطاء صاحب الملاحظة مبررا لملاحظته، بل لأنني أدرك حقيقة استحالة إيجاد نسيج مسرحي لا عيب فيه، إضافة لقناعتي بأنه لا يمكن تحديد جوهر النص المسرحي، ولا مما تتكون ماهيته. إن النص المسرحي نتاج لانفعالات داخلية، وليس نوتة بسيطة لآلة البيانو، وما مقولة "التعامل مع النص بأمانة" إلا. عملية خيالية يزول من خلالها الاعتقاد بوجوب تنفيذ "ما هو مكتوب على الورق" على خشبة المسرح، وإذا ما كنت تؤمن بهذه المقولة عندها لا يمكن أن تكتب كل ما تريد أن تراه مجسدا على الخشبة. فمن الواضح أن

محاولة كتابة أكثر من بضع ملاحظات إخراجية لاتعدو كونها مجرد عبث. الديكور يتبدل حسب طبيعة المسرح، وحسب طبيعة المخرج ومهندس الديكور. كذلك تتغير حركة، ومواقع الممثلين، حسب المخرج ومهندس الديكور، وأكثر من هذا وذاك، يعبر النص نفسه عن معاني أخرى بالنسبة للجمهور، هذه المعاني تختلف حسب الموقف السياسي الذي يسيطر على الجمهور. وتنطبق شروط العرض نفسها على فعل كتابة النص أيضا.

الكاتب يعي ما يكتبه لحظة الكتابة، لكنه ينسى فقط أنه الكائن المجهول الذي يمارس الكتابة هذه اللحظة، وهو ينطلق في فعل الكتابة من شروط وافتراضات لا يعرفها إلا هو داخل تفكيره. إنه ينطلق من تفكيره نفسه، ونسيان الكاتب هذه الحقيقة ليس قله حذر أو استهتار، فلكي يستطيع الكاتب ممارسة فعل الكتابة عليه نسيان هذه الشروط والافتراضات.

عندما تنتهي مرحلة الكتابة يستقل النص المكتوب عن الكاتب، ولنقل أن المكتوب بعد ذلك يتلون مع تصور الجمهور، بل الأسوأ أنه يتلاقى مع تصورات النقاد الذين يمارسون بدورهم التأثير على رأي الجمهور.

إن الدفاع عن نص سيء سخافة، لذا لا أريد بمقدمتي هذه أن أقدم مخططا دفاعيا عن نصي، فمن المعروف أن

أفضل تعليق يعجز عن جعل مسرحية سيئة أفضل مما هي عليه.

أريد بخاتمتي عرض الخلفية الفكرية للمسرحية التي تؤدي لفهمها، إن كل مسرحية هي نتاج لتفاعلات فكرية جمالية وفلسفية، وربما دينية، كما هي بالتأكيد نتيجة تفاعلات فكرية شخصية ناتجة عن اللاوعي، وعن جروح لم تصبح تشوهات نفسية. ومن دون نسيان التفاعلات السياسية واللغوية في نفس الكاتب.

انطلاقا من هذه الأفكار والتساؤلات تصبح خاتمة هذه المسرحية ضرورية. وقد حاولت كتابتها في مانهايم كوثيقة عمل مسرحي، ولو أنها ليست مكتملة. وأنا لم أكتبها للنقاد أو الجمهور، إنما لممثلين من صنع أوهامي.

أنا أفضل ممارسة الإخراج بأوراق مكشوفة، لكن دون الاعتماد على مخطط إخراجي معد مسبقا. بل أعتمد على فكرة إخراجية تكون في البداية مهزوزة أو تقريبية. الومضات التي تنير لي طريقة تنفيذ فكرتي الإخراجية أحصل عليها من الخشبة. والممثلون يقومون بمساعدتي على ذلك.. وفق هذه الطريقة، أيضا، قمت بالإخراج في مانهايم. في مكان آخر ستكون هناك شروط أخرى، لذا يجب قراءة الملاحظات الأخراجية في النص كملاحظات فقط، وليس كثوابت ملزمة. هذه الملاحظات مجرد خامة

إخراجية. ولا يمكن كتابة نص مسرحي دون خامة إخراجية.

هذه الخاتمة بالمقابل لها أولا طابع التطبيق العملي في المسرح ويجب التعامل معها كتكملة لنوتة النص المسرحي. إنها مساعدة للوصول إلى المعنى الشامل، بغية كشف المعنى الذي يدعي الكثيرون أنه لا يقف خلفه أحد. يمكن لأحدنا أن يسأل نفسه، فيما إذا كان هناك فائدة من البحث عن معنى نص مسرحي؟

فالدراما تورجيا ترى أن الدراما تقوم على الجذب والتشويق، وعندما يصبح الافتراض بأن المسرحية التي يحتاج المرء بعدها أن يبحث عن معناها هي مسرحية فاشلة، سأكون في هذه الحالة بخاتمتي هذه مقدماً على مغامرة قد تثير الجدل أكثر من مسرحيتي نفسها. لمرة فقط، أن التشويق أيضا يكف لوحده، أما إذا كان التشويق غائبا فالمعنى المختبىء خلف الدراما لن ينفع في حالتنا.. وجود المعنى يجب أن يكون ساطعا ومضيئا في مجال الدراما. كل ما هو مختبىء، ضبابي، لاحق، غير مباشر، وكل ما هو ليس واضحا وضوح الشمس، يظهر كتساؤلات من الدرجة الثانية. مجرد أدب عن المسرح، وبما أن المسرح يعتبر أدباً، فهذا كله أدب عن الأدب. أعترف أنه لا فائدة من التحسر والبكاء على عصر بوصفه، أنه

منذ زمن طويل، لم يعد خلاقا، وأنه مجرد عصر أدب حول الأدب، وأنه يحتاج إلى معنى في أدبه بدلا من الاستمتاع بأدبه، وأن البحث عن معنى عصري في عصرنا هذا لم يعد عصريا، بل شيء من الألكسندريانية والتاريخية. عصرنا يحب اللعب بالأشكال، ويطورها دائما عبر أساليب تاريخية وافتراضية. الإبداع يفترض السذاجة، وبالرغم من أن السذاجة الخلاقة تحن إلى الخطئية فيما بعد فإنها تبدو للوهلة الأولى وكأنها تدل على بلاهة لا حدود لها. تبدو كأنها تدل على القناعة فقط. هناك أشياء عامة يستطيع المرء أن يسقط عليها أي معنى يريد، من المعتقدات والايديولوجيات العامة على سبيل المثال، كما يسقط الفيلم على شاشة العرض السينمائية.

أما من لم يعد العالم يلهمه، أو لا يستطيع أن يعمم اعتقاده الشخصي، فالسذاجة تصبح خيالا بالنسبة له، هذه السذاجة التي من دونها لا يمكنه الإبداع الذي ينتج بمساعدة هذا الخيال. سذاجته هذه يمارسها فقط داخل اللعبة المسرحية. والسذاجة تترجم إلى رموز تدخل في اللعبة، لذلك يعتبر فكر اي شخص من هذا النوع متواضعا بالمقارنة مع مفكر آخر. المفكر الذي يروج بين الجماهير وبالفم الملأن، عن وعي، يدعي أنه يدرك الحقيقة، وأنه سيدلهم عليها، ومن يشكك بما يعلنه هذا المفكر عليه أن

يتدبر أمر إنقاذ نفسه بنفسه، فقد أعذر من أنذر. لكن النتاج الفكري لهذا المنقذ الكبير ليس إلا مغامرة ذاتية، وبالتالي أنا اشكك بنتاجه الفني. بلى! كلما بدا هذا البطل الفردي فرديا أكثر يصبح فنه غير معقول.. هذا هو اللامعقول.. يجب أن يكون هذا لا معقولا، لأنه يحدث رغم ذلك. أصبح الفنان الفردي اليوم يحل محل الفنان الطليعي تدريجيا. والفن الذي ينتجه الفردي لا يشكل أمثولة بالنسبة للجمهور، إنه أمثولة لنفسه فقط، إنه عرض حالجي لذاته.. وهذا الفن يستطيع كسب اهتمام الجمهور في حالة واحدة فقط، عندما يثمر شيئا تعلن عنه اللعبة المسرحية في إطار عمل فني. الفردي لا يمكن توثيقه إلا بطريقة فريدة، ومن التوثيق الفردي يمكن قراءة مغزى التوثيق. أما ما هو عام فعلينا أن نخمن ماهيته. بهذا يصبح التفكير بالفن، يوما بعد يوم، كالتحليل الطيفي لكواكب تسير باستمرار مبتعدة عنا.

الديكور

يمكن أن يصمم الديكور بطريقة واقعية أو إيحائية، لكن يجب استعمال بعض العناصر المحددة، سواء أكان الخيار ديكورا واقعيا أو مجردا، حتى الديكور المجرد يجب أن يبدو ديكورا مسرحيا واقعيا. يجب التفكير بكيفية تكوين مكان الحدث المسرحي في الواقع. مكان الحدث في هذه المسرحية يقع تحت الأرض. إنه قبو في الطابق الخامس تحت الأرض.

العنصر الأول: الأعمدة البيوتية الضرورية لهذا القبو.

العنصر الثاني: تحديد مكان المصعد الكهربائي و بابه، حيث لايمكن الدخول والخروج إلا عن طريق المصعد.

العنصر الثالث: يجب بناء غرفة صغيرة ضمن القبو، غرفة تبريد وورشة عمل، وبنفس الوقت يتم فيها حفظ و معالجة البضاعة.

العنصر الرابع: ثمة شخص ما يسكن في مكان الحدث– القبو، لذا يجب تصميم زاوية معيشة، سكن و نوم، يمكن استخدام كنبة مثلا.

العنصر الخامس: البضاعة التي تحفظ و تعالج في هذا القبو، من الضروري أن تكون موضوعة في صناديق خشبية مستطيلة، ويجب أن تكون شبيهة بالتوابيت. لا داعي للتردد كثيراً، أيا من الكلمات يجب أن نختار في هذا الوسط الذي نعمل فيه. البضاعة توضع في غرفة التبريد. وعندما تتم معالجتها، عن طريق حلها أو إذابتها، يتم نقل الصناديق الفارغة من غرفة التبريد إلى ركن ما في خلفية المسرح. يجب استخدام بعض هذه الصناديق للجلوس، ولوضع الطعام والشراب فوقها، لم لا، فهذه الصناديق تشكل في هذه المسرحية قطع إكسسوار أساسية، ويجب العمل في هذا النطاق.

بخصوص اختراع دوك، النيكروديناليزاتور، فهو جهاز خيالي معقول بالنسبة للمسرحية. لكن أمره أتعبني كثيرا. ذلك أن الإكسسوارات تكون أحيانا مشاكسة وتخلق المتاعب. وهنا يطرح السؤال الدراماتورجي نفسه بقوة، هل يجب أن نظهر هذا الجهاز للجمهور، أم نحجبه عنه؟ لقد حققنا نوعا ما الأمل التقني في زيوريخ، حين جعلناه يغلق نفسه بنفسه كلما دخلت بضاعة جديدة إليه.. على العموم يجب إجراء التعديل الملائم على النص بحسب القرار المتخذ بشأن هذا الجهاز. وبرأيي الشخصي من الأفضل عدم إظهار هذا الجهاز. والاقتصار على الإشارة إليه أمام

الجمهور لناحية طريقة عمله ومما يتكون، ونترك الباقي لخيال الجمهور.

كلما تم إذابة جثة يجب سماع أصوات خرخرة واضحة، يجب على هذه الخرخرة أن تذكر سماعها بصوت السيفون في تواليت إفرنجي، إذ غالبا ما يتجاور المروع والمبتذل، لذلك فهذه الخرخرة مقصودة، وقد توقظ الحواس. أتصور جهاز النيكروديناليزاتور في منتهى البدائية. ربما حوض استحمام قديم يصب فيه دوك حامضا سريع المفعول.. وبما أن غرفة التبريد ليست مرئية للجمهور، لذلك يجب تضخيم الجزء اللامرئي في الأحداث والافعال المسرحية. أعترف أنها خدعة مسرحية قديمة جدا عندما نوسع الخشبة صوتيا. عندما يفتح باب غرفة التبريد يختفي الأشخاص فيه، قسم منهم كي يعمل داخله وقسم منهم كي يتفحصه. وهناك من يدخل فيه دون أن يخرج منه، مثل كووب في الفصل الأخير. لا أخجل من استعمال أدوات مسرح الأيهام، فباعتقادي أن زمن أدوات هذا المسرح لم ينته أبدا. في هذه المسرحية أستعمل، دون رحمة، الكثير من أدوات المسرح التقليدي. بيل مثلا، يختبىء في القسم اللامرئي من غرفة التبريد ونسمع صوته دون أن نراه، من خارج الخشبة. لا أخجل من الطريقة التي أكررها عادة، وخاصة طريقة ليسينغ التي استعملها في مسرحية "إيمليا غالوتي" إلى حد

الإعياء. كذلك استعملت طريقة إسماع صوت الممثل من خارج خشبة المسرح، ففي المسرحية يسمع صوت بيل اللامرئي من غرفة التبريد، خارج الخشبة، إنه غير مرئي بالنسبة للجمهور. يجب أن يتكلم بصوت مرتفع كي يسمعه أحدنا. كما على الممثل المرئي من الجمهور أن يتكلم بصوت عال كي يسمعه زميله غير المرئي. دون هذه الخدعة القديمة، التي خدمت الموقف، لم يكن ممكنا التمهيد لبداية الجزء الثاني.

صمت دوك الموجود في القسم غير المرئي من غرفة التبريد، باب الغرفة مفتوح والجزء المرئي مضاء إضاءة قوية.

الإضاءة

الإضاءة في هذه المسرحية تشكل صعوبة ايضاً لأنها تتطلب اتخاذ قرار لناحية أي من الأساليب الإخراجية سيختار المخرج. هل يريد تنفيذ إضاءة قوية، كما هو الحال في الإضاءة المستخدمة للأقبية عادة، وذلك باستخدام لمبات النيون مثلا؟ أم يريد تنفيذ إضاءة انطباعية، وهذا أيضا متوقف على قرار المخرج؟ تكمن الصعوبة في أنه يصعب العثور على مكان تحت الأرض، خاصة إذا كان هذا المكان واحدا من مستودعات الأقبية، يوحي بجو مسرحي. باستثناء تساقط قطرات الماء من أنابيب المجاري القريبة والبعيدة. حاولنا أن نحقق أجواء إضاءة متنوعة في مانهايم. وضعنا كوات ضوئية في السقف البيوتي، كانت النتيجة غير مرضية، لأن الفراغ المسرحي لم يكن مقنعا كقبو. لقد اصبح شبيها بغرفة سقفها منخفض، كتلك التي تكون عادة تحت السقف في الأبنية والفيلات في الريف الأوروبي، كان حظنا أوفر عندما خطرت لنا فكرة أخرى،

سرعان ما قمنا بتنفيذها مستعملين لمبات النيون معظم الوقت. واستخدمنا اللمبات الثلاث فقط في الفصل الأخير.

كان فراغ المستودع كله غارقا في ضوء بارد مائل إلى الزرقة. يجب الاعتناء بالإضاءة في هذه المسرحية من كافة النواحي، وانطلاقا من هذا الاقتراح اكتفينا بمشهد الحب الذي نراه في الجزء الأول من الفصل الثاني، أثناء عرض مانهايم، بإضاءة اللمبة الصفراء، التي وضعناها فوق الكنبة إضافة إلى الضوء الصادر من باب غرفة التبريد المفتوح. أما بيت المصعد الذي حددناه بشبك معدني واجتهه للجمهور فوضعنا لمبة واحدة داخله بحيث يتمكن الجمهور من رؤية كل من يدخل ويخرج من المصعد. باختصار، كون القبو يحتاج إلى مصادر إضاءة اصطناعية، فعلينا أن نظهر هذه المصادر للجمهور، دون الاستغناء عن مصادر ضوء المسرحية، كالبرجكتورات الثابتة والمتحركة. فالضرورات الواقعية لا تتناقض مع ضرورات الخيال للخشبة. أما الإضاءة التي استخدمناها في مشاهد المونولوجات فقد استعملنا فيها البرجكتور المتحرك غالبا. حاولنا إضاءة مقدمة الخشبة من الاسفل أيضا لكننا لم نحصل على التأثير المطلوب.

المشاركة

نحن نشارك جميعا في الفعل، وكاتب هذه السطور أيضا. نشارك سواء كنا راضين عن هذا العالم الذي ننغمس فيه أم معارضين له، نحن مشاركون بالفعل، سواء رسمنا المخططات لتغيير هذا العالم ونشطنا سياسيا ودخلنا أحزابا، أو حتى أسسنا بعضها. نحن مشاركون لأننا متشابكون بعدد لا حصر له من الخيوط الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية مع العالم. وليس لهذا السبب فقط بل لأننا ايضا مرتبطون كمواطني دولة ونشكل فيها وحدة متكاملة ولأننا جزء منها لا نستطيع أن نمارس عليها رقابتنا من الخارج لأننا جزء من شعب يعطينا أوصافا أمام شعوب آخرى شئنا أم أبينا. نحن أعضاء من جماعة تشكل بدورها حلقة من جماعة أكبر، أو موظفون في شركة متشابكة مع شركات أخرى، وهذا التشابك والشراكة غير قابلة للحل والتفكيك..

هناك مجموعة من الحقائق لا يستطيع المرء إلا أن يخمنها تخمينا، بالرغم من بعض اعتراضاتنا إذا وجدت، نحن مرغمون على المشاركة، لذلك نترك العنان لتيار الزمن

كي يسحبنا معه. ولا ينتج عن هذه المشاركة، أو عن هذا التشابك، اي ديالكتيك.. أنه تشابك ملحمي فقط. هذا التشابك عبارة عن مادة لرواية فقط لا يمكن تحديد حجمها، كما أنها فوق كل وصف. على الفن أن يصنف ويختار ويحدد، كما يجب علينا، أحيانا، أن نترك الكثير من الحقائق جانبا، وأن نفرز المواد التي نريد أن نعالجها من بين الأكوام العملاقة للمواد المختلفة والمتشابكة فيما بينها. في هذه المسرحية لا يختلف الأمر كذلك عن ظرف بشري عام، كما هو متوقع، انبثقت حقيقة إنسانية ومشاركة في مسرحيتنا تجسدت بشخصية (دوك) الذي تم اختياره وإحضاره إلى هذه اللعبة كخلاصة لظرف بشري عام. إنه يشارك كمقولة أخلاقية في اللعبة وقد اصبح نفسه اللعبة تمهيدا للخاتمة التي نحن بصددها الآن. والمشاركة ليست بالضرورة سلبية دائما. فنحن نميز بين مشاركة سلبية ومشاركة إيجابية.

فالمشاركة الإيجابية تعني أننا نشارك لأننا مقتنعون بضرورة العمل الذي نقوم به وهذه المشاركة أخلاقيا هي مشاركة إيجابية بالفعل. وبالمقابل تعني المشاركة السلبية أننا نشارك بالرغم من أننا لسنا مقتنعين بضرورة هذا الفعل وهذه المشاركة أخلاقيا هي مشاركة سلبية، لكنها التي تستوجب عنايتنا في مسرحيتنا.

المشارك

المشارك السلبي كما يدعي في العامية (الماشي مع التيار)، أما المشارك الإيجابي، فيشارك في الفعل بحماس، بينما المشارك السلبي يشارك دون حماس وتكون مشاركته مرافقة استسلام وضعف ومشاركته لا تعني إلا ضعفا في الموقف الأخلاقي.

المشارك الإيجابي نشيط، بينما المشارك السلبي ساكن. المشارك الأيجابي يعي أهمية القضية التي يسعى لأجلها..

هذا الوعي بأهمية عدالة القضية هي مسألة حاسمة. وهناك أيضا مشاركة إيجابية خادعة، وفي هذه الحالة لا يهم فيما إذا كانت القضية بحد ذاتها هامة وعادلة أم لا. المهم هو وجود الوعي، أو الأيمان بوجود هذا الوعي بضرورة المشاركة. وفي هذه الحالة لا يهتم المشارك بوعيه فيما إذا كان خاطئا أو صحيحا.

المشارك السلبي لا يهتم بوجود وعيه للقضية التي يشارك فيها أو عدم وجوده. لا يشارك بالقضية حبا بها وإنما يشارك حبا بنفسه. المشاركة السلبية عبارة عن استهتار بالقضية المشارك بها. من الطبيعي وجود مشاركة سلبية بالفعل، تكون ناتجة عن الكسل مثلا، أو مشاركة شخص بالفعل دون تفكير، لأن هذا الفعل لا يعدو كونه موضة في بعض الأحيان..

المشارك في الفعل السلبي الحقيقي هو المثقف الذي لا تردعه ثقافته عن المشاركة السلبية في الفعل.. هذا هو الصنف الذي يثير أكثر المخاوف، وليس بالضرورة أن يكون هذا المثقف "حمار اختصاص"، كان هذا سيعذره. هناك ما هو أهم، إنه يفتقد إلى الحس الأخلاقي، وفي فقدان حسه الأخلاقي تكمن عدميته الحقيقية..

أن يقدم الإنسان على فعل يخالف معرفته أو لا يقدم. هذا التساؤل لا يفهمه أولئك الذين يرون أنه بعد وعي الضرورة يجب أن يتم تحقيقها. لو كان الأمر كذلك لكان العالم مختلفا عما هو عليه.

الأخلاق، ألا زال هناك من يجرؤ حتى الآن على لفظ هذه الكلمة؟. ألم تصبح مجرد كليشه، ومجرد تطبيق لقوانين مزعومة لا معنى لها، بينما هي في الحقيقة ليست قوانينا؟ إنها معتقدات ووجهات نظر، ولكنها تؤخذ على

أساس أنها قوانين. أليست الأخلاق مجسدة في وعي ومعرفة الضرورات؟ الأخلاق تكمن في تحقيق هذا الوعي والمعرفة. فلماذا لا نطبق هذا الوعي إلا فيما ندر. هذا السؤال لا يجاب عليه من خلال العقل، لأن العقل في هذه الحالة الذي يجبر على إحالة السؤال إلى المنطق، إي إحالته إلى المعقول فقط. العاقل يحيل هذا السؤال إلى عنوان غير عنوانه. ومثلما تتعجب الأحصنة الحكيمة في رحلة جوليفر الرابعة، يتعجب العقل أيضا. لماذا لا تستطيع الحكمة أن تفرض نفسها بنفسها. لو كان نظام العالم حكيما لاستطاعت الحكمة أن تفرض نفسها بنفسها. ولو كانت الحكمة تستطيع فرض نفسها بنفسها لكان نظام العالم حكيما. هكذا تصبح الدائرة مغلقة.

لو خلق الإنسان مثاليا، لما أمكن فهم كيف، ولماذا، ينزلق هذا الإنسان في هذا النظام الجنوني. لا يفيد رد وجود الإنسان المثالي والنظام الاجتماعي المثالي إلى اليوتوبيا والمستقبل. كما لا يفيد الاعتقاد بأن الإنسانية في طريقها إلى هذا المستقبل واليوتوبيا. هذا يعني أن الانفصام في هذه الحالة سيبقى قائما. فالإنسان كما هو مجسد لا يطابق الإنسان كما يجب أن يكون. والسياسية تشكو أيضا من هذا التناقض.

يبحث الواقعيون في سبيل خدمة الإنسان، الذي على ما يبدو بطبيعته هو كائن غير عاقل، عن أعقل نظام اجتماعي ممكن. إنهم يحاولون إرجاع ما هو غير عقلاني إلى ما هو معقول قدر الإمكان. لكنهم بذلك يقدمون على مخاطرة الوقوع في المصيدة التي نصبوها بأنفسهم. فهم لا يشكلون استثناء، إنهم أيضا منسجمون مع حقيقتهم لا مع ما يجب أن يكونوا عليه. مصير المثاليين ليس أفضل بكثير من مصير الواقعيين، كي يصنف المثالي الإنسان تصنيفا دقيقا، ومن أجل أن يبني معه صرح نظام عالم لا تصيبه الأعطال، يتعامل معه كنتاج لطريقة في الإنتاج وكنتاج لمنتجاته.. إلخ. إنها عقلانية أحادية الجانب، تلك التي يفكر بها المثالي، بشكل تجعل النظام الذي يجب أن يكون مثاليا ينقلب إلى جنون يدعو إلى السخرية. جوانب الكائن البشري المكبوتة، والأخرى التي لا يمكن تقديرها، تبدأ معا للانطلاق في الاتجاه المعاكس. إن راديكالية المثاليين تجعلهم ميالين لإطلاق كل الطاقات البشرية التي تكمن خارج نطاق العقل، من مبدأ أن من يحتقر الواقع عليه أيضا أن يستطيع إيادته. بينما الواقعي يميل إلى استغلال حقيقة الطبيعة البشرية، فيما المثالي يستغلها. وهكذا يكشف السؤال التالي عن وجهه، لماذا وضع الإنسان مثير للشفقة فيما يخص تطبيق مبادئه؟ (وهكذا يكشف السؤال

عن عجز الأخلاق أمام أي محاولة رفض محتملة).. إنها مشكلة وجود يبدو أن لا حل لها.

و بما أن الإنسان هكذا كما هو لماذا يوجد شر متطرف في الإنسان؟ لا توجد أجوبة على هذه الأسئلة. علماء السلوك لا يملكون إجابات على هذه الأسئلة، وتظل إجاباتهم تصريحات وبيانات بأن الإنسان ولد هكذا، الإنسان كائن يتملكه أحيانا شعور بأن هناك شيء ما يدفعه خلسة وبشكل متسارع في تيار جامح، لا يمكن للطاقة البشرية المعهودة أن تقاوم هذا التيار، إذ يحس الإنسان أن هذا التيار يدفعه للسقوط في دوامات ضخمة وبشكل حتمي، ولا يمكن تلافيه. وفي هذه الحالة لا فرق في أي اتجاه يسبح المرء، مع التيار أم ضده. فقرار أحدنا في هذه اللحظة يحمله التيار بكل الأحوال معه. وهنا يصبح تسليم المرء مصيره للتيار مشاركة سلبية دون أن نقول كيف كان من الممكن في مثل هذا الظروف أن يحجم عن المشاركة السلبية هنا، وبعد أن أصبح المرء مشاركا سلبيا، ستكون كل القرارات التي يتخذها ذاتية فقط. لا يمكن شرح وتفسير هذه القرارات بطريقة موضوعية وربما يستطيع احدنا فقط شرحها أو تقريبها بوسيلة ما. وعن طريق كتابته لأقصوصة على سبيل المثال.

دوك

إذا حددنا موضوع المشاركة ديالكتيكيا وأسقطناها على مثقف ما، وبالتحديد على واجبه الذاتي، سنصل إلى دوك. ولكي نحدد شخصية دوك بدقة من الأفضل أن نقارنه بفاوست، والمقارنة لا تكون فقط من الناحية الأدبية، بل يجب أن تنطلق من القاعدة الدراماتورجية. تحالف فاوست مع الشيطان نابع من هبوط في الوعي، (وانظر، كي لا نستطيع أن نعرف شيئا).. ومثله مثل أي مشارك سلبي، لا تهمه القضية التي يشترك فيها وإنما تهمه نفسه فقط. النتيجة التي توصل إليها من الوعي هي أن سقراط لم يشكك بوجود الوعي. وبالرغم من اعتراف فاوست بعدم معرفته فهو لا يرضخ لأنه من غير المعقول أن يعيش بسبب حقيقة موضوعية، فبسبب وعيه الموضوعي لم يجرؤ على أن يخطو إلى الذاتية المطلقة التي كانت سر عظمة سقراط، ولم يجرؤ أن يكون شخصية ساخرة. سقراط لا يشك بعدم معرفته ولا يناقش وجود ذاته مما يجعله في عيون فاوست انسانا ضيق الأفق. يظل فاوس

أسير اليأس من عدم وجود المعرفة دون أن يتخلى عن الموضوعية بالرغم من عدم معقوليتها. لذا قرر التمتع على لأقل بذاتيته حتى ولو كان الثمن بيع روحه للشيطان. فاوست يستمتع بيأسه. وهذه هي شيطانيته. بينما سقراط ينتصر على يأسه. من هنا نفهم مغزى تحالف فاوست مع الشيطان كما لو أنه تخلى مرة واحدة عن شكه ليصبح ملكا للشيطان.

يقلب فاوست تفسير سعي الملائكة "كل من يسعى بطموح" بحيث يصبح هذا التعبير تركيبة تجعل الكلام يدور حول اليأس وليس عن الشك كما يفعل ليسينغ. فاوست معجب بنفسه، وهكذا تبدو تصريحاته غالبا جوفاء، عاطفية ومراهقة. وهو أستاذ شيطاني بما يخص الاستمتاع بألعابه الشيطانية. ولكي يستطيع ممارسة الجنس مع الفتاة كريتشن كان عليه أن يخلصها من رادعها الديني. ولأجل هذا لايتوانى عن إعلان إيمانه أمامها. لذا لا يمكن تفسير و عرض سلوكه هذا إلا من الناحية النفسية. دوك يشبه فاوست ولكنه يبقى بعيدا عن كل هذه الشيطانية. فهو أيضا عالم فاشل. صحيح أنه ليس عبقريا شاملا مثل فاوست، لكنه ليس عالما غير مهم، اختراعه للفيروس الاصطناعي ليس مسألة صغيرة. ولم يفشل دوك أمام حقيقة "استحالة معرفة كل شيء" لأن العلوم الحديثة

تتبنى كل ما هو معلوم، وتعزل غير المعلوم، في أقصى حالات العلوم الحديثة توجد إمكانية التخمين والافتراض بما يخص غير المعلوم، عدا عن أن غير المعلوم لا يثير قلق العلوم الحديثة. لكن الأزمة الاقتصادية تحول دون حصول دوك على فريق العمل اللازم والأجهزة الضرورية لمتابعة اختراعاته. ونجد في هذه الأيام أن تكاليف الأبحاث والاختراعات مرتفعة جدا، وخاصة الأبحاث النووية والمولوكولية، والأبحاث الجزئية والأبحاث الميكرو جزئية وتنظيم وترتيب الميكرو جزئيات. هذا يدخل ضمن اختصاص دوك، بالإضافة إلى عدم إمكانية أي عالم في هذا المجال الاستغناء عن المخبر والكمبيوتر وفريق العمل اللازم.

في يوم السبت من شهر شباط ١٩٧٤ ارانى صديقي ألبرت فيكولايس تيلن، الفيزيائي، قرب الحدود من مدينة جنيف مخابر أوروبية للأبحاث النووية تدعى اختصارا كيرن (cern) كانت المخابر باردة، مقامة على قاعدة صناعية نادرة المثيل وبناء يحاذي بناء إمتداد عدة كيلومترات. في البداية صعدنا إلى برج المراقبة الذي يشرف على كل القاعدة. قال الصديق المرافق لتيلن، والذي كان يعرف المشهد، بدعابة أنه يستغرب هذا الإسراف. وتراءت في مخيلتي صورة طاولة العالم أوتوهان المتواضعة، وهي

الطاولة التي حظي هذا العالم بقيام أول انشطار للذرة عليها في العالم، والتي سبق ورايتها في مكان ما. يمكن لهذه الطاولة أن تكون بنفس وسع صومعة فاوست، فهي عبارة عن عدة بطاريات ولمبات ومغسلة، إضافة إلى حلقة واقية من البارافين وبها تحقق جبروت هذا الهول.

لا تحتاج الفيزياء التجريبية إلى تقطير، بل تحتاج أذرعة جبارة وعملاقة، وإلى ملايين من القروض. انطلقنا للتجوال في القاعدة الصناعية مستقلين سيارة، ذلك أننا لو سرنا على الأقدام سنحتاج يوما كاملا لقطع المسافة. أولا دخلنا غرفة النفخ.. التي كانت تبدو من الخارج كبناء صناعي متواضع يشبه هنغارا أو مستودعا للأعلاف كما لا يزال ماثلا في ذاكرتي.

في بهو القاعدة اجتمع عدد من التقنيين حول الطاولة، كان أحدهم يدخن غليونا، طلبوا منا نزع ساعاتنا لأن حقولها المغناطيسية كبيرة جدا. في وسط القاعة كان يجثم عملاق ضخم يزن مئات الأطنان من الصعب أن يصفه المرء، لأنه لا يوجد شبيه له.

بعد أن صعدنا الدرج وجدنا أنفسنا على جسر، كأنه جسر القيادة، أحسست بحركة المفاتيح في جيبي، ثم انطلقت قداحة معدنية. وبعدها سكين جيب باتجاه الماكينة العملاقة والتصقت بها.

انفجارات جبارة، شرارت إلكترونية بيضاء كضربات قلب عملاق. من خلال إحدى النوافذ رأينا كيف تطلق النوى الذرية باستمرار من حجرة النفخ وتشكل زرقة مضطربة عبر حلزون المسرع، وعلمنا أن طولها ٦٢٨ م. بطريقة لا تصدق تندفع هذه النوى بأربعة عشرة قوة دفع مستمرة ومتصاعدة، حتى تقطع مسافة تقارب المسافة بين الارض والقمر بسرعة قريبة من سرعة الضوء. ثلاثة كاميرات تقوم بتصوير كل شرارة، تبعث كل صورة من هذه الصور وتقاس فراغيا، وبطريقة آلية يتم كل شيء.. مئات الألوف من الصور لأجل تجربة واحدة فقط. وكل نصف ساعة يغير التقنيون علب الأفلام في الكاميرات، وتستهلك كل كاميرا فيلما قياس ٥٠٠ ملم بطول ٦٠٠ م.

في نهاية الجولة رأينا التقنيين مايزالون جالسين في الغرفة نفسها، قرب حجرة النفخ، يقومون بتسجيل ملاحظاتهم، وطبعا كانوا يملكون بعض الوقت لقراءة الصحف بين الحين والآخر..

كان صاحب الغليون يقرأ مجلات مصورة (مثل دوك) لأن الجو يساعد على الاسترخاء. كان التقنيون ينظرون إلينا بفراغ صبر ونحن نسترد ساعاتنا، بعدها انتقلنا إلى حجرة السيخرو وتشيكلو ترونات (الحلزون المسرع) أو

السيخروترونات، البروتونات أو حلقة التخزين أو غرفة كل الأجهزرة مجتمعة. في الحقيقة لا أعلم غرفة ماذا دخلنا إليها، فعلى ما يبدو أصبح الوصف برمته مشكلة عويصة بالنسبة لغير خبير في هذه الأمور مثلي..

المكان ضائع في الظلمة، يصعب تحديد حجمه، عبر الحاجز الزجاجي.. كنا نرى مئات اللمبات والأزرار والشاشات التلفزيونية الصغيرة، كما هو الحال في أفلام الخيال العلمي، هنا كان التقنيون يقرؤون ويتحركون وكأنهم داخل حوض سمك زجاجي، ينتظرون عطلا ما، أو صوتا أو صفارة من جهاز إنذار ما، كي يسارعوا إلى التدخل، اثنان منهم فقط يتدخلان في إصلاح الأعمال، وأخبرني (تيلن) بأنه يتمنى لو تتناثر كل القاعدة وتصبح هباء منثورا دون أن يفكر بأنه سيتناثر هو الآخر مع القاعدة.

إنهم يجرون اتصالا هاتفيا ويأتي شخص آخر. وينحني الجميع على منصة المراقبة، يجرون اتصالا هاتفيا آخر، ثم يتفرقون وهم منفرجوا الوجوه، كأنهم أصلحوا العطل، أو تم إصلاحه في مكان ما، أو اكتشفوا أنه لم يعد هناك عطل على الإطلاق. بل خطأ في لمبة المراقبة ربما، أو أنه إنذار صوتي أطلق سهوا، وقد لا يطلق سهوا في اللحظة التي يجب أن يطلق فيها. في كل الأحوال لا يمكننا أن نجزم في هذه

الأمور من خلال الحاجز الزجاجي الذي كنا نقف خلفه وتابعنا طريق العودة وصعدنا إلى السيارة.

يعمل في المنشأة قرابة ثلاث آلاف شخص، أغلبهم لا يعلم عنها شيء أكثر من مجال إختصاصه، سواء كان اختصاصه تغيير شريط ما، أو محاسبة أو مراقبة عمل جهاز ما أو تركيب شيء ما أو تصليح جهاز أو جزءا من جهاز ما. أما حقيقة، أو مغزى، ما يجرى في المركز كله فذلك لا يدركه إلا القلة، منهم العلماء والفيزيائيون، وتحديدا الفيزيائيون النوويون فقط، وبتحديد أكثر المختصون بجزئيات ما، كجزئيات النيوترنيو مثلا، وحتى هؤلاء لا يدركون سوى ما يخص اختصاصهم فقط. أما مجال الأبحاث النووية العملاقة التي أصبحت عبارة عن مجمع، فلا أحد منهم يدرك ويفهم هذا المجمع كله. بالمقارنة مع عدد العاملين في المركز يعتبر عدد الاختصاصيين قليلا جدا، عدا ذلك ٩٠ بالمائة من التجارب والابحاث التي تنفذ في مراكز كيرن يجري ترتيبها لصالح جامعات ومعاهد أوروبية وأمريكية مختلفة.

نتائج هذه الابحاث والتجارب تحصل عليها الجامعة وتقوم بتنقيحها. يحافظ التقنيون على بقاء مركز كيرن مزدهرا، أما الفيزيائيون فهم يتجولون بفخر في المراكز من أجل اللياقة تجاه السياسيين عند حضورهم إلى المركز.

لأنهم هم الذين يدفعون الأموال لبقاء المركز، أو لأنهم الذين يقررون فيما إذا كان المال سيدفع أم لا.

نحن الآن في غرفة مليئة بأجهزة الكومبيوتر، نتائج الإحصائات التي تقوم بها الكمبيوترات ستصل إلى يد أحد الفيزيائيين النوويين، أو إلى يد مختص في جامعة ما، وبتحديد أكثر إلى فريق علماء مختص يرأسه أحد الأخصائيين.. اليوم لدى كل أخصائي فريق عمل من مجموعة مختصين بفروع مختلفة في نفس مجال اختصاصه، (مهما بلغ علم العالم اليوم، فإن بعض المجالات في اختصاصه تبقى بحاجة إلى اخصائيين بها).

خلف فريق الأخصائيين يقف عالم الرياضيات الذي يقوم بتدقيق أعمال العلماء والأخصائيين وبفحص درجة اكتمال العمل رياضيا، فكل مقولة فيزيائية يجب ان تكون صحيحة رياضيا. وكما كان يحدث في الأيام الخوالي، على كل عقيدة أن تنسجم مع اللاهوت واليوم يجب على كل إيديولوجية أن تخدم الخط السائد. وحسب اعتقادي يوجد جهاز كمبيوتر لدى كل فريق علمي يتم ادخال المعلومات إليه وتحديد قيمتها. كمبيوتر يغذي كمبيوتر آخر بينما مهمة الإنسان الأولى قيامه بالتالي: اكتشاف إذا كانت هذه الأجهزة لا تخطيء، فاجهزة الكمبيوتر ليست سوى حاسبات عبقرية غبية تعمل وفق قواعد إلكترونية.

قيل لنا أنه في حال حدوث حساب خاطيء، يعمل الكمبيوتر بسرعة هائلة في الاتجاه الخاطىء، ويعطي بالتالي نتائج خاطئة وغير مفهومة لكمبيوتر آخر، فالكمبيوترات تأخذ النتائج من كمبيوتر آخر بجدية، وبالتالي تكون النتيجة أشكالا ذرية خيالية. وهذه الأخطاء تحدث بكثرة لكن لحسن الحظ لدى مركز كيرن عالم رياضي عبقري كالكمبيوتر ولكنه ليس بسرعة الكمبيوتر إنما أذكى منه، لأنه يستطيع فطريا — هو نفسه لا يعرف كيف— أن يقدر فيما إذا كان أخوته الألكترونيين قد أعطوا نتيجة صحيحة أم خاطئة بحساباتهم. أنه كطبيب نفسي لأجهزة الكمبيوتر أو راعيا روحيا لها. بذلك نستطيع أن نطمئن بأنه مايزال للإنسان وظيفة يقوم بها.

بالمناسبة يجب ألا يعطى لمركز كيرن قيمة أكثر مما يستحق، لكن يجب الاعتراف بالإعجاب به كمنظمة رائعة التنظيم، بالحقيقة هذه المنظمة ضرورية، وضرورتها تتجلى فقط في إنعاش أمنا الطبيعة وفي تسريع موادها لأنها تحثها بإصرار دائم على الحركة.

تم حديثا تصميم حجرة نفخ جديدة، أكثر فخامة من الحجرة القديمة، للأسف كانت متوقفة عن العمل. فالهنغار الذي بنيت فيه كان قد تم بناؤه بعناية فائقة تحسبا لاحتمال ضعيف بحدوث انفجار. هذا الهنغار حملته رياح

عاصفة قبل عدة أيام. ابتسم ألبرت فيكولايس تيلن لدى سماعه هذا، وابتسمت معه ابتسامة خجل خفيفة.

بعد ظهر نفس اليوم، الذي اجتاحت فيه العاصفة جنيف، وحملت معها الهنغار، تذكرت كيف أن سرعة العاصفة نفسها بلغت في منطقتي التي أسكن فيها في نويشاتل ١٦٠ كم/ سا. التجأت إلى الغابة قرب بيتي هربا من العاصفة واختبأت بين الصخور كي أنقذ نفسي. كانت الكلاب مضطربة والضجيج الصاخب يملأ كل مكان ورأيت في طريقي شجرة صنوبر بطول ثمانية أمتار، كانت الريح الغاضبة قد قسمتها إلى جزئين بدت كقوس محطمة. لقد كنا غير محظوظين – كما قال مسؤول غرفة النفخ– لأنه كان سيرينا الحقل المغناطيسي الأعظم لو لم يسبقنا الإعصار ويمر على مركز الأبحاث النووية قبلنا. ورغم ذلك فإن مركز كيرن لا تهمه الحوادث. فهو رغم كل شيء يزداد اتساعا ولعلها نوع من NASA المعكوسة، كلما صغر حجم العنصر الذي تجري عليه الابحاث تطلب ذلك مراكز ابحاث عملاقة أكثر، كما تطلب تجهيزات ذات قدرة جبارة أكثر.

يقومون الآن ببناء سوبر بروتون سينخروترون، تكلفته تبلغ مليارات الفرنكات السويسرية، تقوم حفارة عملاقة بشق نفق تحت الأرض بعمق عشرة أمتار، وطول يبلغ

سبعة كيلومترات وبعرض حوالي أربعة أمتار، ويأخذ النفق شكل حلقة دائرية. ويلاحظ أن معظم مساحة هذا النفق تقع في أرض فرنسية.

لم تعد سويسرا تتسع لمركز ابحاث كيرن، وحاليا يمنون أنفسهم باكتشاف اللبنة، والمقصود باللبنة ليس إحدى مشتقات الحليب، وإنما أصغر جزء من المادة، وأمنيتهم الكبرى هي اكتشاف هذا الجزء بمساعدة السوبربروتونات سينخروترون.

هذا إذا كانت هذه اللبنة موجودة أصلا. لأنهم هنا يريدون البحث عن شيء غير موجود، وربما لا يمكن أن يوجد شيء من هذا القبيل و هذا شيء طبيعي فهم سيعترفون أو اعترفوا بأن الجزم غير ممكن بالنفي أو الاعتراف بأنه مهما بنيت منشأة سوبر بروتونات سينخروترون عملاقة، ومهما بنيت حلقات تخزين عملاقة أكثر، ومهمابنيت حجرات نفخ عملاقة أكثر، يتوجب على المرء أن يسأل نفسه لماذا لا يغامر بأن يخترع هذا الجزء من المادة.. إلخ.. بدلا من أن يكتشفه؟

ولكن مهما يكن فالمرء يرغب باكتشاف سر هذا الجزء (النيوترينو) الذي له طاقة، وليس له حجم، أو تقريبا لا حجم له.

ففي كل ثانية تتطلق مئة بليون من هذه الجزئيات الميكرو ميكرونية عبر أجسامنا. وهذه الأجزاء بالنسبة للكرة الأرضية ليست سوى كرة نفاذة تخترقها، متى وكيف تشاء وكأنها ليست موجودة.

شرح لنا أحد الفيزيائيين أن هذه الدقائق التي لا حجم لها تدور حول نفسها أيضا، هكذا يعتقد الفيزيائي الذي يبدو عليه التردد قليلا في شرحه، أنه لا يفهم بهذا الموضوع كثيرا، فهو ليس أخصائي نوترنيو، ولا يجوز للمرء أن يفهم هذا الجزيء ماديا. لأنه في الحقيقة أصبح من غير المعقول أن يشكل المرء تصورا عن شكل معقد كالذرة، على كل الأحوال سيكون وصف هذا الموديل أو هذا التصور متناقضا، سيكون كالطبيعة مزدوجا.

من ناحية أخرى بالنسبة لي ولتيلن، وبسبب طبيعتنا كمؤلفين فضوليين، ومخترعي قصص وروايات، وجدنا في موضوع النيوترنيو ما هو مخترع، لذلك ورطناه في أسئلة كثيرة، فمثلا ما هو النيوترنيو بالحقيقة؟ كيف يمكن للمرء أن يعرف جزيئا لا حجم له ويدور حول نفسه؟ ألا يمكن أن الفراغ حول هذا الجزيء – النقطة – هو الذي يدور؟ وربما نحن، وربما العالم معه، كما هو حال العجلة العملاقة في مدينة الألعاب التي تدور، في الحقيقة، حول العدم.. إنها فكرة وقد زينها تيلن بشكل خاص إذ قال: قد يكون المرء

كله مجرد اختراع ذهني وقد يكون مركز أبحاث كيرن برمته مركزا لاهوتيا ميتا غير نقياً أكثر مما هو مختبر فيزيائي.

كانت تساؤلات غير عادلة، وكأن المرء يستطيع سؤال أحد رجال اللاهوت، الذي نزع صيغة الإسطورية عن الرب، عن ماهية كون الرب في الواقع، وهل هو مبدأ، أم هو صيغة الكون، أم ما هو بالحقيقة، دون أن يعرف هذا المرء المتسائل، أن هذه الأسئلة ليست لاهوتية، نعم، إذ أن حتى اللاهوت الحديث ممكن، ولكن تحت شرط أساسي، وهو ألا تطرح عليه مثل هذه الأسئلة الطفولية.

ابتسم الفيزيائي قائلا: لا أحد يعلم، ولا يستطيع أن يعلم ما هي الحقيقة خارج نطاق التساؤلات الفيزيائية وهذه الدقائق التي يتم بحثها ونريد معرفتها، ونأمل أن تجري ابحاثنا عليها، أو نريد اختراعها، لأنه لا يوجد لدى الفيزيائي ما هو (خارج = النطاق)..

برأيه عبارة (خارج – النطاق) ليست إلا عبارة عن فتح، وهو في الحقيقة أكثر احتمالا في مجال التأملات النظرية الفلسفية، أما مجال الفيزياء فلا وزن له، أهم شيء هو أن يقوم المرء بالبحث وأن يحافظ على فضول المعرفة بداخله.

ويتابع الفيزيائي شرحه لتلك القضية، بالرغم من هذا التناقض واللامعقولية فإنها تعتبر أهم إنجاز أنجزته أوروبا

حتى الآن، إنه الإنجاز الأكثر معنى، فمن خلاله تم تحويل ما يبدو أتفه شيء الى عالم تأملي ومغامر، ومثير للفضول.

ابتعدنا — أنا وتيلن– وصديقه ونحن فخورين. عبرنا مكاتب خالية من العاملين. كانت المجلات المصورة على الطاولات المناسبة. في نهاية الحديث أطلعنا الفيزيائي بأن هذا المركز لم يخلق للعباقرة وإنما خلق للفيزيائيين المحترمين، متوسطي المستوى. فالعباقرة سيطلبون شروطا كثيرة لإجراء تجاربهم. وكلفة تحقيق هذه الشروط باهظة جدا، أو أنهم سيكتشفون أن مركز أبحاث كيرن لا جدوى منه.

كلمة ختامية: بصراحة لقد خففت من الشعور بالفخر الذي اصابنا للتو. كانت السيارة تتلوى على طريق العودة حول السدود الترابية التي أقاموها للوقاية من التلوث بالإشعاعات النووية القوية. في السيارة فكرت بمسرحية "المشارك" التي كنت قد أخرجتها قبل ستة أشهر في مانهايم، وتحديدا فكرت بدوك، صاحب الشخصية الرئيسية في المسرحية، كيف تركته يقرأ المجلات المصورة بناء على اقتراح الممثل الذي قام بأداء الدور.

كما فكرت أيضا بموبيوس في مسرحيتي (علماء الطبيعة)، وبإخراجي لهذه المسرحية في مدينة راينا خ. وأخيرا عدت للتفكير مجددا بفاوست.

في الطريق قال لنا صديق تيلن وهو يشغل جهاز ال CD في سيارته الفخمة، الرواتب في مركز كيرن جيدة جدا.

وضع فاوست المادي يكتنفه الغموض، فأجداده نواب ونرى لديه كؤوسا، وآلات موسيقية، وأكواما من الكتب. فالأمر سيان سواء كانت هذه الاشياء ملكا له أم لا، فهو لا نقود له كما يدعي العجوز.

يلجأ موبيوس إلى مشفى الأمراض العقلية مدعيا الجنون، كان محقا في تصرفه بالرغم من اكتشافنا فيما بعد فشل مخططه بادعاء الجنون..

بالمقابل عاش دوك في مجتمع الميسورين، كمستوى العلماء في المركز، لذلك كانت إصابة الأزمة الاقتصادية له مضاعفة، وربما تصيب الأزمة الاقتصادية مركز كيرن أيضا.

فاوست هو العالم الحر، موبيوس يريد أن يحتفظ بحريته، بينما دوك يجسد الشخص غير الحر، فمن مواصفات العالم في العالم المعاصر عدم الحرية، وذلك بغض النظر عن الطبيعة الإيديولوجية للنظام الذي يعيش فيه.

لا يقوى أحد على تغطية التكاليف المادية الباهظة للأبحاث العلمية سوى الدولة. كما أصبح العمل في هذه الايام محصورا بعدد معين من العلماء المختصين فقط، أما الباقي فيدفع بهم إلى المدارس الثانوية أو الخصوصية أو

إلى الصناعة، ومن كان حظة عاثرا، أو لا يعرف كيف يتدبر أمره، فيجب عليه أن يغير المهنة. يدفع بفاوست إلى السحر، يلجأ موبيوس إلى مستشفى الأمراض العقلية هروبا من الشهرة ومن نتائج الابحاث العلمية، أما دوك فيلقى به إلى الشارع.

هذا هو الفرق المؤلم، فاوست يتعامل مع الشيطان، موبيوس يصبح قاتلاً، دوك يصل من الناحية الديالكتيكية إلى حالة من الفشل مختلفة عن حالات الآخرين: فاوست يصل إلى اليأس، موبيوس إلى الجنون، ودوك إلى الاستسلام. إلا أن حالة الرجل الثالث تشكل بلاغيا ودراماتوركيا أكثر الحالات الميؤس منها، نرى هنا احتجاجا ضمن اليأس، ولو كان احتجاجا عاجزاً (لهذا السبب يرد كيريغارد شيئا من إيجابية في الإستسلام) وتلاش من أحد الابعاد إلى بعد آخر. أما في الإستسلام فيكمن الوصول إلى نقطة الصفر. ومؤقتا اصف الأنا كافتراض وجودي، أعني أن هناك طاقة مخزونة في اليأس قد تحرر نفسها بلاغيا أو عن طريق اليأس. أو في دمار عبثي على سبيل المثال، يجد مخرجاً له في الجنون، الذي يحل بشكل غير متوقع عقد تراجيدية. وهكذا ينزلق من أصبح في نقطة الصفر. إلى مرحلة انعدام الوزن واللامبالاة

المطلقة، ويصبح قيامه بالفعل، أو عدم قيامه، محض صدفة.

لا يشارك دوك بالفعل انتقاما، أو عن حقد أو مرارة وما شابه ذلك. يرفض دوك كل هذه الأسباب، وهو نفسه لا يعرف لماذا، يعتقد دوك أن سبب مشاركته بالفعل هو "ربما عن عدم تفكير. إذ لم يعد هناك ما هو سيء بالنسبة لي، وربما كي أعيش افضل "قليلا" لأجل مثل هذه الأسباب تم ارتكاب جرائم أكثر بشاعة.

قد يشارك دوك بالفعل عن مزاجية فقط، أو للتسلية أو كروح دعابة مريرة، وربما بدا له الأمر غير سيء وهو الذي يجري أبحاثه عن الحياة. فقبل العمل في إذابة جثث القتلى.

في نقطة الصفر يضعف الجهد الجبار الذي نحاول أن نحث به الابطال التراجديين على الفعل، يصبح الإيمان والعقل والقناعات، أعراضاً عبثية. يدفع بالمشاركين بالفعل من المياه الراكدة إلى تيار جارف، دفعا خفيفاً وخفياً في البداية، لكن سرعان ما يجدون أنفسهم في تيار جارف لا تجدي معه المقاومة.

المونولوجات

المونولوج واحد من أقدم الومضات المسرحية على الإطلاق. وعلى ما يبدو أكثرها نجاحا. يظهر الممثل على خشبة المسرح ويقدم نفسه للجمهور، أنا هرقل أو أنا أبولو.. إلخ. أريد أن أفعل كذا أو كذا، عدوي القادم من هناك هو فلان أو علان. وبذلك يصبح الجمهور جاهزا ويمكن للعرض أن يبدأ. فيما بعد تمت إضافة وظيفة نفسية للمونولوج حين اصبح الجمهور يسمع حوارات الأبطال الذاتية، أو يسمعهم وهم يفكرون بصوت مرتفع: "أكون أو لا أكون هذا هو السؤال". كان على مثل هذا المونولوج أن يندمج في العرض المسرحي.

يظهر تحليل مسرحية "المشارك" أن مونولوجاتها تجري في مستوى آخر غير المستوى الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حتى ولو ظهرت أحيانا وكأنها تجري في نفس مستوى الأحداث، فهذا يحدث كي يعاد زمن ماض لضرورة أن يجري حدث ما من أحداث المسرحية. وهذا يتطلب أحيانا أن تنتقل المونولوجات من اللازمن إلى

الحدث. إنها تقتضي الحدث أو تعطيه دفعا بحيث لا تعود الأحداث الواقعية للمسرحية بحاجة لأخذ تسلسل زمني منطقي. تقوم الشخصية التي تؤدي المونولوج أحيانا بإطلاع الجمهور بأكثر مما تعلمه زميلتها على الخشبة.

في المونولوج الأول يروى دوك ماضيه. لا يكتشف المدير ماضي دوك أبداً، بينما يكتشفه كووب في نهاية المسرحية تقريباً.

في المونولوج الثاني نكتشف أن آن هي عشيقة كل من المدير و دوك في نفس الوقت. ومن ناحية ثانية يجب على دوك ألا يعرف هذه الحقيقة. المونولوج الثالث له فقط وظيفة أخرى: يعلن بيل في هذا المونولوج عن رؤيته الفكرية. المونولوج الرابع يوضح فيه جاك مونولوج بيل، ويقوم بشرح من هو بيل لنا كمتفرجين وقراء.

المونولوجان الثالث والرابع يشكلان معا وحدة ملحمية في المسرحية. وجاك في مونولوجيه يكشف أن بيل استرق السمع للحوار الذي دار بين جاك ودوك. تؤدى المونولوجات الأربعة الأولى في الجزء الأول من المسرحية، لكنها تنطلق زمانيا من الجزء الثاني للمسرحية. تقوم الشخصيات بتجسيد نفسها بنفسها على الخشبة مباشرة. أما في الجزء الثاني فلا تحتاج الشخصيات بتجسيد نفسها بنفسها على الخشبة مباشرة. لا تحتاج الشخصيات إلى هذه الخطوة

الاصطناعية، إذ يتم إقحام شخصية كل من المدير وكووب في الحدث. صحيح أن شخصيات كل من بيل و آن و جاك لا تظهر إلا في الجزء الأول ولمرة واحدة فقط لكنها تلعب دورا مهما في الجزء الثاني من المسرحية.

في المونولوج الخامس يصرخ المدير للجمهور أنه مطلع على خيانة عشيقته آن منذ البداية ويعلم أيضا أن دوك هو عشيقها، بل الأسوأ أنه يكشف للجمهور بأن حقيبة السفر الكبيرة تحتوي على جثة آن، الأمر الذي لم يكن دوك يعرفه.

في المونولوج الأخير يفصح كووب للجمهور، أخيرا، أين ومتى رأه المدير ذات مرة. هذا السؤال الذي بقي المدير يفكر به طوال المسرحية دون فائدة، والمدير لم يحصل على الإجابة أبدا..

بشكل أو بآخر تتكون مسرحيتنا من خمسة مسرحيات ذات فصل واحد وهي من الممكن أن تعنون كالتالي: دوك، بيل، آن، المدير، كووب.

الوظيفة الدراماتوجية المحددة للمونولوجات في هذه المسرحية تكمن بإعطاء كلمة التذكير كي تبدأ الحوارات، بعبارة أخرى المونولوجات هنا تجعل الحوارات ممكنة.

لم ألجأ لتكثيف المونولوج لأسباب أسلوبية أو انطباعية وإنما لأسباب نفسية. فالشخصيات في المسرحية

مجبرة على التظاهر بغير ما هي عليه. أجوبتهم ليست إلا تهربا.. أما أسئلتهم فهي محاولة لمراقبة تصرفات من يسألونهم. وهم يخوضون صراع قوى وعليهم أن يثبتوا وجودهم في هذا الصراع. هذه المسرحية لا تجسد مقولة "كذبة الحياة" كمسرحيات إبسن، إنما هي تجسيد فكرة "صراع الحياة" إنها قضية بدون لغة، فالكلام قد ينقلب إلى خائن. لذلك فهي مسرحية صمت وليست مسرحية كلام.

وهنا يطرح السؤال نفسه، كيف يجب أن نؤدي هذه المونولوجات، بصورة واقعية أو غير واقعية، عبر حوارات ذاتية أم خطابات مباشرة، أم يجب أن تؤدى بطريقة سريالية؟؟ لايمكن أن تقدم إجابة واحدة عن هذا السؤال، فالمونولوجات في هذه المسرحية لها نفس وظيفة الكورال في التراجيديات الإغريقية، لكن جزءا واحدا من هذه الوظيفة يمكن له أن يحدث "خارج نطاق" هذه المسرحية.

تقنية الخشبة

إذا شكل كل ظهور من المصعد ظهورا واقعيا في الحدث المسرحي، يتوجب علينا في هذه الحالة إيجاد مكان غيره للظهور من أجل الظهور الوهمي في المونولوجات، يمكن لخلفية المسرح، في الوسط، أن تكون واحدة من هذه الإمكانيات للظهور الوهمي. هذه هي أكثر الإمكانيات إقناعا. لهذا السبب أبعدنا في زيوريخ ومانهايم المصعد "المعبر" للظهور الواقعي، عن منتصف الخلفية قليلا إلى اليمين. وإنطلاقا من نفس هذه الأفكار استعملنا جدارا. كلما احتجنا إليه وضعناه امام الحدث في مانهايم، من ضمن الفوائد التي حققناها باستعمال الجدار التأكيد على مشهد السيارة كونه مشهدا مهما في المسرحية،فمن خلال جعله مشهدا وحيدا بين كل مشاهد المسرحية يجري خارج فراغ الحدث المسرحي للمسرحية، فقد جعلناه يجري أمام الجدار حيث تم أداء كل المونولوجات المسرحية. وعبر المحاولة وجدنا أن جميع المونولوجات تستحق أن تؤدى أمام هذا الجدار – يمكن استعمال ستارة أو شاشة عرض سينمائي بدلا من الجدار إذا كانت هناك صعوبات تقنية

باستعمال الجدار – ولكن هناك احتمالات أخرى ممكنة لأجراء المونولوجات. كان علينا بناء كل مونولوج حسب مغزاه الدراماتورجي– يراد بالمونولوج أن يطلع الجمهور على شيء، أو يريد أن يشارك الجمهور بسر من الأسرار– وفي الوقت نفسه وجدنا أنه من المناسب أن يجسد الممثل نفسه على الخشبة، وهذه الحالة جذبتنا أكثر. في مونولوج دوك، مثلا، شكلنا المونولوج من نهاية الحدث المسرحي، استعملنا الفلاش باك، كما فعلنا في زيوريخ انتزعنا المونولوج من الحدث المسرحي، ثم أعدناه فيما بعد إلى الحدث. وكذلك فعلنا بمونولوج كل من آن و بيل. بدأنا العرض في مانهايم بإظلام الخشبة. كان يسمع فقط صوت سقوط قطرات ماء في مكان ما. فيما بعد تسقط دائرة ضوء على دوك الملقى في منتصف خلفية المسرح على الارض.. على خده الأيمن يمكننا مشاهدة جرح. ينهض دوك بصعوبة متحاملا، يجر نفسه إلى صنبور الماء الموجود على العمود البيتوني في زاوية سكنه. يشرب الماء، ثم يجر نفسه مرة أخرى إلى اليسار ويستند على أحد الصناديق. يؤدي جملته الأولى من المونولوج (أنا متورط في قضيةو تمنعني من الكلام. قضية لابراء فيها ولا كلام. لا كلام لأنها تجري بصمت حيث أن المشتركين فيها يصمتون حتى عندما يخاطبون بعضهم البعض)..

هذا الكلام صالح كملاحظة إخراجية للطريقة التي يجب أن تتم فيها الحوارات المسرحية. بعد ذلك ينقلب دوك بالقرب من حافة الخشبة على ظهره. يظل ساكنا كما لو أنه ميت. تنزل الستارة الصغيرة من الأعلى لتشكل جدارا بين دوك الملقى على حافة الخشبة بالقرب من الكرسي وبين بقية الخشبة. تضاء الحافة من الاسفل. يبدأ دوك وهو ملقى بعدها بحيث يصبح ظهره للحائط ويتابع مونولوجه ليتكلم وكأنه سكران: "كان العرض مغرياً جدا والخطوة خطأ فادحا.." يؤدي المونولوج وكأنه شارد الذهن، كالسكير الذي ينهض من سكره الابدي، دون احتكاك مع الجمهور، ينهض أخيرا بعد جهد كبير. ينزع الجرح من خده الايمن ويلقيه من نافذة الملقن. بغضب يعدل الكرسي المرمي على الحافة ويقول: أصبحت سائق تكسي" يجلس على الكرسي.

يظهر المدير من جهة اليسار حاملا كرسيا آخر بيده، يوقف التكسي. يضع كرسيه جانب كرسي دوك وهكذا يجري مشهد السيارة أمام حائط الستارة الصغيرة.

يؤدي دوك المشهد بروح دعابة مرة، كما يؤدي دوك مشهد اتخاذه القرار بالمشاركة كما لو أنه جاء كومضة فجائية، أو أنه كطرفة خبيثة. بعد المشهد المدرج في قلب المونولوج يبدأ القسم الأخير منه.

يقوم دوك بالتعريف على مكان الحدث.. لا يصح نسيان أن هذا الجزء من المونولوج يحدث بعد سنتين من الزمن الذي حدث فيه مشهد السيارة. انتهى مشهد السيارة في عرض مانهايم بسير المدير مسافة طويلة قرب الحائط باتجاه اليمين. يفكر المدير بالاقتراح، "مربح أم غير مربح، بعض الاستثمارات ضرورية" دوك يلاحق المدير بنظره وهو جالس. يلتفت المدير وهو تقريباً في أقصى يمين مقدمة الخشبة ويتأمل دوك مهموما، دوك يكشر مما يدعو المدير إلى إطلاق ضحكة مجلجلة ثم يختفي.

تم عقد الصفقة بين فاوست وميفيستو.. الحائط يرتفع يظهر مكان الحدث. واحدة من لمبات النيون مضاءة، تلك التي على يمين غرفة التبريد. إضاءة اللمبة المنزلية الصفراء فوق الكنبة..

أثناء القسم الآخير من مونولوجه يعلق دوك سترته على مسمار موجود في العامود البيتوني الخاص بزاوية السكن (على اليسار من المغسلة وصنبور الماء) يفتح دوك باب غرفة التبريد. صدرية عمله معلقة على جدارها الداخلي الايمن، يلبسها ويخرج من جيبها كفوفا بلاستيكية زهرية اللون ويلبسها، ثم يختفى في غرفة التبريد.

ينزل المدير بالمصعد ويدخل المسرح الخالي. يبدو عليه الانفعال لأن أعماله لا تسير على ما يرام، إنها مهددة

بالانهيار الشامل. دوك سقط منذ زمن طويل في الهاوية التي لا قرار لها، إنه ليس قاتلا، إنه مساعد فقط، مجرد مشارك بالفعل. إذا امتدت يد القانون إلى الشركة، لن يناله الكثير، فالقانون لا يهتم كثيرا بهذا المثقف الفاشل بالمقارنة مع الرؤوس الكبيرة التي يلاحقها. لذلك يمارس دوك عمله بهدوء وروية وبلا مبالاة. وفي كل مرة، بعد أن يحمل صندوقا فارغا خارج غرفة التبريد ويضعه في خلفية المسرح، يجلس على الصندوق يمين باب غرفة التبريد ويستريح قليلا. دون عجلة أو إرهاق كالعمال الذين قضوا عمرهم عمالا.. لا تهمه سوى قراءة المجلات المصورة، لكنه خبيث يراقب المدير، صاحب عمله الرأسمالي المستغل، بلؤم وشماتة. المدير الذي ظهر على المسرح وهو يعرج حاملا فردة حذائه الأيسر بيده، كان هذا في عروض مانهايم، يظل المدير واقفا في مقدمة المسرح على اليمين. يرمي فردة حذائه أمام اقدام دوك وكأنه يقوم بذلك لاشعوريا، ويقول: (لا أعلم مع من هي تخونني).

بينما يستريح دوك على صندوقه يمين غرفة التبريد من عمله الروتيني. ليس كل شيء يجري مصادفة أو دون ومضات فكرية أو كمجرد انطباعات، بل كل شيء يجري تقريبا لاسباب دراماتوركية خفية. مثلا عندما يخلع المدير فردة حذائه اليمنى على الخشبة، عليه بعد ذلك، في نهاية

القسم الأول أن يلم فردتي حذائه. يجب خلق إمكانيات أفعال للشخصيات توضح طبائعها. بعدها يظهر كووب. كان هذا الظهور كوميديا في مانهايم.

"المدير: دقيق في المواعيد. دوك: أكثر من اللازم".. بهذه الملاحظة يذهب إلى غرفة التبريد، دون إسراع وبرفق. يفقد المدير رشده: ما الذي علي أن افعله بحق السماء يصرخ بذلك وهو يتجه نحو الخلف، ثم يسرع بتغطية الصناديق الفارغة بأكياس القماش عبثا. كأنه يريد بذلك إنقاذ الموقف الذي لا يمكن إنقاذه. دون أن يعلم أن المصعد قد هبط وأن كووب قد وصل وهو يراقب محاولته اليائسة ويتمتع بمشهد المدير. لا يؤثر عرج كووب على أناقته بالرغم من الساق الاصطناعية. ينادي كووب المدير محييا.. المدير يستسلم لقدره لذلك يدعو كووب وبكل برودة دم إلى الجلوس. كووب لا يتحرك. لا يرف رمش للمدير حتى بعد أن يدرك أن دوك ترك باب غرفة التبريد مفتوحا وخروجه من غرفة التبريد حاملا صندوقا فارغا، وتحيته لكووب بهزة من رأسه. وسيره ببطء شديد بين كووب والمدير باتجاه خلفية المسرح، وبالرغم من كل ذلك لم يظهر على المدير ما يدل على ضعفه. وبكل برودة دم أغلق باب غرفة التبريد خلف دوك. شيء واحد كان يدور في رأسه، يجب أن ينقذ تجارته، يجب عليه ألا يفقد أعصابه.

الأمر يخص مستقبل المشروع الذي بناه ويعلق عليه آمالا كبيرة بالربح الوفير. هذا المشروع الذي تقول له غريزته أن الشرطة لا تنظر إليه بود، بل إنها تقف منه موقفا معاديا، و كووب شرطي، بل أكثر، إنه مدير الشرطة. فيما بعد يفتش كووب في خلفية المسرح، يزيح أكياس الورق من فوق الصناديق ويشعل، ويطفيء، لمبتي النيون غير المضاءتين. في هذه الأثناء يراقبه المدير بحذر وفضول لكنه يتظاهر باللامبالاة.

أخيرا عندما يبدأ كووب بالكلام، ويجري مع المدير تحقيقا، يفكر المدير بكل كلمة يقولها، ويختار كل جملة بعناية وحذر قبل إجابته على الاسئلة. أما كووب فهو يواجه كلمات المدير بثقة كبيرة بالنفس: "كووب: الأمر يخص شركتك.." في النتيجة كووب يعرف كل شيء منذ البداية، أتضح هذا للمدير. تأكد المدير أن شخصاً ما قد وشى به. يفكر للحظة بدوك، لكنه يطرد الفكرة من رأسه، فدوك شخص بريء.

المشهد فيه كوميديا أكثر مما يوحي النص بذلك، لكن المشهد بحد ذاته لا ينطلق من الكوميديا، بينما يتجه جيم ساحبا الحقيبة الكبيرة على طول حافة الخشبة تقريبا باتجاه غرفة التبريد، دوك يسبقه ويفتح له الباب. إحساس خفيف يسيطر على المدير إن جيم و دوك و حقيبة السفر

يشكلون مسيرة جنائزية، مما يدفعه لاشعوريا للسير خلفهم. فتتشكل فعلا مسيرة صغيرة لجنازة. اصبح المدير بشكل عام محطما. كما يظهر القسم الأول انهيار دوك وتحوله إلى مشارك بالفعل بصعوده. ليصبح شريكا للمدير بنسبة من ارباح الشركة، ويظهر أيضا كحركة مقابلة، تجريد المدير من السلطة. مواجتهه لكووب كانت رحلة إلى الجحيم، تحمل هذه الرحلة روح دعابة مرة، وكان سقوطا مدويا للقوي.

يجب أن يتم إخراج الجزء الثاني اعتمادا على ذلك أيضا، دوك الصاعد يجب أن يحتقر المدير الساقط. وهكذا يجب على المدير أن يلملم فردتي حذائه بنفسه، بينما دوك في تلك اللحظة يظل مستلقيا على الكنبة وهو يقرأ لكووب لائحة الزبائن. في هذه اللحظة بالضبط، أتصور أن المدير قد أتخذ قراره بقتل آن ثأراً لنفسه من دوك. ولكن أي مؤلف يعرف شخصياته التي يخلقها بهذا الشكل الدقيق كي يتمكن من الإدعاء أنه يعرف في الواقع بماذا تفكر شخصياته في لحظة معينة.

آن

مسرحية "المشارك" هي قصة حب أيضا. يجب على امرأة شابة، مترددة ومتهورة ألا ترافق رجلا غريبا إلى قبو في الطابق الخامس تحت الأرض. إضافة إلى ذلك يساهم سوء حظها بإكمال مأساتها. فهذا الغريب، الذي اختارته وذهبت معه، موظف صغير لدى الرجل الذي كانت عشيقته قبل ذلك.

مجرد لقائها بهذا الغريب هو سوء حظ بالنسبة لها بما فيه الكفاية. لكن النصيب شرير كما هو معروف. إنه يحب المقالب، ويحب الشائعات لا القصص. هذا يجب أن نتوقعه. للأسف لم تتوقع آن كل هذا. فضاجعت دوك ربما بسبب حاجتها. قد يكون السبب وضع المدير الصحي، أو بسبب مزاجها فقط. وربما كي تنتقم لنفسها من المدير. كأن انتقاما من هذا النوع يمكن أن تنجو من عواقبه ويبقى سرا، أو يظل في هذه الحالة انتقاما على الإطلاق. بعد عدة شهور أحبت دوك فجأة. مأساتها تكمن في الشروط القاسية التي ترافق الحب أحيانا. هذا لا ينطبق بالطبع على الحب

بين دوك وآن فقط، بل ينطبق على كل علاقة حب،مهما كان الحب نبيلا وعاصفا، بالطبع مع فارق كبير.. فمن الأكيد أنه يمكننا التعرف على خصائص وميزات كل حضارة من خلال قصص الحب لديها.

الشخصيات اليونانية التراجيدية ليست أسطورية كي تكتشف مبدأ من مباديء العالم، كالمبدأ الأبولوني أو المبدأ الديونيزي مثلا. أو كي تمارس النقد الاجتماعي، إنها من خلال الافتراض الاسطوري تنتمي إلى "صنف البشر" هؤلاء البشر يواجه أحدهم الآخر، كالمصارعين، رجل ضد رجل، أب ضد أبنه، الأم ضد ابنتها، ابن ضد أمه وهكذا. صراعات ضمن عائلات ملكية. لهذا السبب بالضبط هي غائبة عن عالم المجتمع، وتحدث في عالم الآلهة. في نطاق هذه الحلبة الغائبة عن المجتمع يؤجج الصراع بين هذه الشخصيات. حب وغيرة، حقد وانتقام هي الدوافع التي تحرك أبطال هذه الأساطير لارتكاب الجرائم الوحشية. وعندما تتدخل الآلهة التي تتحدث عنها الملاحم والاساطير في هذه الصراعات تكون لديها نفس الدوافع أيضا. الآلهة في الاساطير ليست سوى بشر خالدين، لا أكثر. ولكن في قصة الحب بين أوديسيوس بنيلوب يشعر المرء أن الإخلاص الرفيع ليس إلا نوعا من الحذر لدى بنيلوب فاحتمال عودة أوديسيوس من رحلاته كان واردا.

يصعب على المرء أن يخلص من شكه هذا حول دوافع بنيلوب. هذا الشك عادل، لأن الطريقة التي تعامل بها هذا العائد إلى الوطن مع الخطاب تعطي فكرة، كيف كان تعامله معها لو أنها وافقت على أحد الخطاب الذين تقدموا لطلب يدها..

أخيرا نتحدث عن حالة أخرى، في حضارة أخرى طبعا، قصة ألف ليلة وليلة، ليالي الحب التي قضتها شهرزاد مع الملك شهريار قبل أن يعترف بها كزوجة، لا تمثل مجتمعة قصة حب. كان صراعا يائسا لابنة الوزير كي تنجو من الجلاد. حظ شهرزاد في النهاية لايأتي لأن الملك أحبها، بل لأنه اعتاد على طريقتها الرائعة برواية الحكايات، كما اعتدنا نحن على التلفزيون. من يريد منا أن يتخلى عن هذا الجهاز، بالرغم من أن إمكانياته بالمقارنة مع إمكانيات شهرزاد قليلة. المرء لا يحتاج سوى إلى مقارنة برامج كل منهما. بمقارنة قصص الحب لدينا مع هذه القصص نجدها أكثر تعقيدا، جذورها تكمن في تلك الجملة الغامضة: "الله هو الحب". هذه الجملة التي كنا نرددها في مدارس ايام الآحاد، دون أن نعلم مالذي كانت تعنيه.

في أحسن الأحوال كنا نضطرب كلما سمعنا صافرة قطار بورغن دورف عندما يقترب ليقطع الشارع القريب من

مدرسة يوم الأحد. كنا نخاف من هذا التقاطع لأنه لم يكن آمنا..

حب الرب كان شيئا يدعو للعجب وفوق كل الشبهات، كحب الأب لأطفاله. نتيجة لحبه خلق الرب الكون والإنسان. لكن الإنسان سقط من عند الرب إلى الأسفل وأصبح شريرا، عندما ارسل الرب المسيح، نتيجة حبه اللانهائي للبشر فصلبوه، لم يقل: "بلغ السيل الزبي" ولم يرم الارض مع كل مخلوقاتها إلى الشمس.

بالعكس، لقد سامح الرب البشر لأجل حبه لابنه، الذي احب البشر حباً لاحدود له. لكن شيئا واحدا لم يعد ينفع لإغناء المؤمنين، لا صوت جهاز الإنذار ولا صافرات القطار البائسة، حين مر قطار بورغن دورف فوق سيارة ناظر الصليب الأزرق. بينما كانت أصواتنا المرحة تصدح عبر النافذة بأغنية "الرب هو الحب، لذلك أغنيها مرة أخرى الرب هو الحب، وهو يحبني أيضا". كان الناظر في طريقه إلى مدرستنا لتناول طعام الغداء، كما كان يفعل غالبا. عندما وصلنا، نحن التلاميذ، إلى مكان الحادث لم يكن سليما من ناظر الصليب الأزرق سوى لحيته البيضاء الثابتة. منذ تلك اللحظة أصبحت أحس بقشعريرة خفيفة كلما سمعت، أو تذكرت، تلك الأغنية الوديعة. تراءى لي ذلك اليوم أن القطار قد دهس الرب مع الناظر بشكل من

الأشكال. لم أكتشف إلا فيما بعد أن الهول في صباح يوم الأحد ذاك لم يكمن في الحادث إنما في الصرامة المخبأة بخبث كاف في الأغنية.

لا تترك مقولة "الرب هو الحب" إحتمالاً لإستنتاج آخر، سوى أن "حب الرب هذا هو جحيماً من أجل الحياة" لإننا إذا إفترضنا مرة أن هذا هو الرب، وبأن هذا الرب هو الحب، أو الحب هو إحدى صفاته، بهذه الحالة ستكون هذه الصفة مطلقة.

بهذا يكون الحب، ومعه سبب الخلق أيضا مطلقا. هذا الحب "بدون مقابل هو حب مطلق، شيء من خارج الذي يحب. "هذا الحب يترفع" او يرتفع بنفسه، ثم ينهار في حب الذات، في العدم. هنا لا يمكن تجنب السؤال المقلق: لماذا خلق الرب العالم غير كامل؟ بالرغم من أن العالم هو حب الرب وسبب حبه، أنا لست محتاجا للدخول في التفاصيل.

الأحتمال وراد جداً، أن سبب هذا السلوك، الذي لا يسر كثيراً، يكمن في الحب بحد ذاته: حب الرب المطلق حتم خلق عالم لا يتصف بالكمال. إذ لو كان العالم كاملاً، لما استطاع الرب أن يحبه، إنه يستطيع أن يعجب بهذا العالم مدة طولها ابد واحد فقط. الخالق الكامل، الذي يجلس أمام مخلوق كامل، يرفع بهذا نفسه. يبدو كأن هذا الخالق قد قام بنسخ نفسه، كي يجد من يحبه. هذ السلوك نرجسي لا

علاقة له بالحب المطلق، ولكنه رغم ذلك حب مطلق. كلما كان المحبون أقل كمالاً بالمقابل، كلما كان على الحب أن يكون اكثر صرامة، كي يكون الحب ممكناً، يجب أن يتطلع نحو الكمال.

إذا كان المحبوب بعيداً كل البعد عن الكمال، كما هو عالمنا، يجب أن يكون الحب كاملاً لايبلغه سوى الحب المطلق: عندما خلق الرب الحب، كان من الضرورة بمكان ألا يخلق أفضل عالم، وإنما عالم من أسوأ العوالم الممكنة.

الأمر قابل للفهم اكثر مما يريد اللاهوت أن يعترف، عندما يعيش المخلوق في ظل مثل هذه الظروف، في مثل هذا العالم، وهو يؤمن برب يمكن أن يكون شيءاً مرعباً، نعم،وفي بعض الظروف شيئاً شاذاً، وقسوة هائلة. يزعم اللاهوت أن الرب خلق البشر عن حب، وهم أحرار في الخيار بين الخير والشر. لا يفكر اللاهوت بأن درجة كبيرة من الشك باتت تلف اليوم مصطلحات، مثل الخير والشر، بل حتى مصطلح الحرية.

في الحقيقة يكمن خلف الخوف من الرب، عدا الشعور بالذنب والخوف من العقاب الذاتي المشروع بسبب عدم الكمال، أيضا سوء ظن خفي يلعب دورا لدى الخوف. إذا كان الرب قد خلق هذا العالم كي يستطيع أن يحبه، يمكن بنفس الوقت أن يكون خلقه ليكرهه. سبب الخلق إذا يكمن

في الرغبة بالتدمير من جديد، الرغبة الخالقة تثير الرغبة التدميرية. حب الرب يشمل الرغبتين معا: الخلق وتدمير المخلوق — الاتهام المعتم الذي يشير إلى الرب، حبه في الحقيقة هو حب وحقد بنفس الوقت، خلق وتدمير، نفس هذا الاتهام يتربص أيضا بالمعتقد المسيحي (بالمسيحية). وهذا الاتهام يتربص ربما بالمعتقدات المسيحية، خلف تناقضاتها بأن الرب سيغفر للبشر بأنهم صلبوه. يكمن خلف هذا التصور المريع أن الرب يسمح أن يصلب، انتقاما، ربما في اللاوعي، الذي هو بنفس الوقت كفارة أيضا.

تتم إزالة الخطئية الأولى للرب، التي هي خلق العالم دون كمال، بقتل الإنسان له، أي الخطئية الأولى للإنسانية. وهكذا كان الرب والإنسان سيصبحان متساويين بالخطئية وسيتخلصان من الحقد، وسيمكنهما أن يحب كلاً منهما الآخر. لكن حقد الرب الأول، رغبته بتدمير خلقه مرة أخرى، هذا المبدأ اللانهائي لا يمكن إلغاءه تماماً بفعل نهائي. هذا هو سبب التصور الغريب عن يوم القيامة برغم المصالحة، وهذا التصور عن الخلق الجديد فيما بعد، الذي يتمناه الإنسان أن يكون هذه المرة كاملاً، بحيث يصبح هناك إنسان ورب بلا ذنوب. لذا فإن مساواة الرب بالحب هي نوع من الحتمية القريبة جداً من العبث. لا يمكن قول

المزيد حول هذا الموضوع. عبارة "أقنع الإيمان بالجنون". هي ليست دليل للإيمان، بل هي دفع إلى الوراء، إلى الذاتية، تتحول الموافقة على هذه اللحظة إلى لانهائية، لأن كل رغبة ترغب بالإستمرار إلى الابد.. يحّول المثالي دون كيشوت راعية الخنازير من توبوسو إلى مبدأ أبدي، يدخلها إلى اللانهائية. وبهذا يصبح حبه غير قابل للطعن.

يبدو أن هذه مجرد تأملات، قد أبعدتنا كثيرا عن المرأة الشابة التي حملها استهتارها إلى مسكن دوك. دون أن تعلم أين ساقتها أقدامها. نعم، فنحن نبحث، مترددين، عن علاقة بين الحب الرباني لخلقه، المركب المعاني والمعقد للغاية، وبين فردين مثيرين للشك، دوك وآن اللذين يتقلبان بين فترة وآخرى على كنبة عتيقة في قبو من أقبية المستودعات القريبة من النهر.

الاعتقاد بوجود علاقة على هذا النحو تدعو للعجب. لا نعلم فيما يخص الرب والإنسان من الذي أوجد الآخر هل الإنسان أوجد الرب أو الرب أوجد الإنسان؟

علاقة الحب بينهما علاقة بالغة الترميز إنها علاقة حب تدخل في مجال الميتافيزيقيا والتكهنات والألغاز. إنها تدخل في نطاق عالم الإيمان الذاتي. بينما فيما يخص العلاقة بين آن ودوك فالأمر ليس أكثر من علاقة حب

مبتذلة. هذه العلاقة لا تهدف أكثر من المضاجعة من حين إلى آخر مع قليل من موسيقى فيفالدي.

الربط بين العلاقتين بأي شكلا من الاشكال قد يكون تجديفا. ولكن الحب لا يتم بين المفاهيم، الحب يكون بين الأشخاص. لهذا السبب ليس مهما دراماتورجيا إذا كان هذا الذي يحب، إلهاً أم بشرا ولا يهم إذا كان المحبوب، الذي يحبه الاول، يحب الأول ايضا. كما لا يهم على الإطلاق فيما إذا كان الحبيب موجودا، أو موجودة، إذ أن من أروع قصص الحب تلك التي تجري بين دون كيشوت ودولسينيا، فكونها راعية خنازير في توبوسو يعتبر أمرا ثانويا. تستطيع دولسينيا أن تكون ما تريد. بل إنها لا تحتاج أن تكون موجودة في الواقع. الأمر الحاسم هو: ماذا تصبح دولسينيا بالنسبة لخيال دون كيشوت من خلال حبه لها. إنها في خياله سيدة محترمة في مجتمع فروسي، ومن أجل تشريفها يقدم على أصعب المغامرات في حياته. أما إذا كانت دولسينيا خارج خيال دون كيشوت فهي في منتهى التفاهة، وهذا الأمر ليس مهما.

لذلك يتضح مدى صعوبة الكلام عن الحب، فالحب موقف من الوجود، وهو يعني الموافقة على هذا الوجود إلى حين، لأن هذا الوجود ممكن فقط في اللحظة الآنية، في غمضة عين، وبعدها يزول على الفور.

إذا اعتقدنا بذلك فإن النقيض الدراماتورجي لدون جوان هو دون كيشوت. دون جوان واقعي تضايقه عدم ابدية الرغبة.. إنه لا يحب أن يجل ما يحب لا نهائيا، إنه لا يريد أن يحب نماذج. إنه يحب اللحظة بذاتها، والطريق الذي يؤدي إلى هذه اللحظة. دون جوان ليس فاتنا، كما تصوره التقاليد، وإنما صانع ماهر. إنه يحب مخلوقه حتى لحظة الخلق، ويتخلى بعدها عنه بسبب المخلوق الجديد. من وجهة نظر دينية يعتبر دون كيشوت نموذجا للإنسان المؤمن، وبالمقابل فإن دون جوان يعتبر ترجمة شجاعة، بل نقلا شيطانيا. للرب إلى الإنسانية وكما يفعل دون جوان، يخلق الرب إلى الأبد عوالم زائلة.

إنهما حالتان من الحب المتشدد. حالة دون كيشوت التي تغيّب الحب في المثالية، وحالة دون جوان التي تدّمر الحب بتحويله إلى جنس فقط، يكمن الخروج من هاتين الحالتين المتشددتين في الحب بين فرد وفرد، الحب غير القابل للتجريد ليس لأن هذا الحب قابل للفهم ببساطة.

–هذا الحب بالتحديد غير قابل للفهم– هذا الحب بالذات يصعب شرحه، إنه علاقة تختلف كل مرة، حسب طبيعة الافراد الذين يغرقون كلا منهم بالاخر. بالطبع لا يعرف الحديث عن هذا الحب إلا الذي جرب الحب، لا من منطلق فلسفي أو لاهوتي. فالحديث عن الحب، انطلاقا من إي

مرجع آخر غير مرجع الذين يحبون، يجعله نموذج أدب، ويتعامل معه كأدب، لا يتقرر الحب من الأفراد المقيدين به. في هذه الحالة يحدث الحب بين البشر ولهذا السبب لا يمكن تعميمه.

ينصهر الحب إلى لا شيء، إلى ظل أو مجرد فكرة، لا يهم ما يطلق عليه من اسماء، إذا عاملناه كمجرد شيء نفسي خالص. إذا اعتبرناه غريزة أو حنينا عميقا للعودة إلى رحم، الأم، للعودة إلى الحالة الجنينية، أو مجرد حاجة لحب الآخرين. عندما يملك المحب فقط إمكانية الحديث عن حبه، الأفضل ألا يتحدث عنه —المحب الحقيقي لا يفضح حبه— لأنه إذا تحدث عن حبه يجب في هذه الحالة أيهام نفسه أنه أحب، أو نه سيحب. الحب يصمت، أما كون الحب موضوعاً للنقاش فهذا أمر آخر، بالرغم من أن البعض يعتبرونه ممارسة للجنس فهم يتكلمون عنه كثيرا لمجرد الثرثرة، أو التهرب من الموضوع. لكن هناك من يتكلم عن الحب كي يكتب عنه عن طريق سواه، أو كي يفلسفه أو يخدم به لاهوته. ويمكن أن نجد من يسيسه. نحن كلنا في الإخوة متساوون. لم يخرج أحد من الحب بنتيجة مهمة.

ما لا نستطيع إيجاد حل له في الحياة نحاول أن نجد له حلا على الأقل خلال تعريف ما، وهكذا نفعل مع الحب أيضا، حين نمنحه تعريفات وتغليفات لانهائية: وصايا عقد

محرمات تصعيدات كيميائية تشوشات أعصاب.. لا تشابه الحب أية صفة ذات مغزى تقريبا بالحجم الميتافيزيفي الذي اصبح عليه. يغطي هذه الكلمة الفخمة اللاكلام والصمت. ليس فقط في حالة الحب لكل منا، بل تشهد على ذلك قصص الحب التي توثق هذا الصمت. لم يعد مهما كيف يفرض الحب وجوده، بل المهم كيف يضيع حتى لا يتبقى منه سوى الكآبة. الضياع إلى حد عدم إمكانية وجوده، حيث العاشقان يسقطان في اللاوضوح، وفي أعماق اللامحسوس أحيانا. وأخيرا لحد الوصول إلى الوهم. الحب يصبح محاولة يائسة للهروب من الذات. إنه محاولة لرؤية صورة الذات في الآخر.

داخل كل قصة حب يوجد شيء من الجلال وشيء من الابتذال، مهما كانت قصة الحب عادية، أم غريبة، سواء أكانت أتعس أم أنبل قصص الحب، وكلما كانت حزينة أكثر كلما كانت نهايتها مبتذلة أكثر، حتى ولو تنفس الجميع الصعداء عندما ينجو الرجل الطيب، أو المرأة الطيبة، أو البنت الطيبة، أخيرا من هذا الحب التعيس. حتى ولو كانت علاقة الحب تعيسة، فهو قد كان حبا، كل حب هو امتحان أمام الذات. من لم يرسب ينجح بالكاد فيه. القديسون فقط ينجحون بامتياز. هذا الامتحان هو الظرف الذي يظهر فيه لدى الإنسان ما يثير منتهى الخجل،

أو يعطي عن نفسه أروع انطباع. عظمة الإنسان المتناقضة تكمن في جرأته على الحب غير المحدودة. إذا كان الحب مستقلا، غير خاضع سوى لنفسه، على كل شخص أن يقرر بنفسه، كيف ستكون وقفته أمام حبه. فالحب في هذه الحالة هو الحكم، هو الذي قد يطلق الحكم أو يعلن براءة المتهم. قرار هذه المحاكمة لا يخضع لتأثير خارجي، ولا لتأثير أي منطق كان. الشيء الموضوعي الوحيد في هذه الحالة هو تقدير درجة الصعوبات التي يرضى المحب ان يواجهها ابتداء من لحظة إقدامه على الحب، إذا كان لدى المرء القليل من الوضوح في الفهم سيصاب في هذه الحالة بحالة دوار.

والأمر هكذا بالنسبة لدوك وآن فلا فرصة في حبهما — أو أن آن و دوك مثلما يريد المرء– هناك على الكنبة المهترئة في القبو بالطابق الخامس تحت الأرض. العرف الدرامي، إذا لم نقل الملابس الجاهزة يتطلب أن يحب كل منهما الآخر. بنفس الوقت هذا الحب هو أسوأ ما قد يقع لهما، إنه أكبر كارثة. الحب يطالبهما معا بعدم الخوف. وهذا ما هو غير معقول بالنسبة لهما. فالخوف هو كل شيء بالنسبة لحياتهما، وهو السبب الخفي الذي يدفع كلا منهما للاشتراك بالفعل.

آن على عكس دوك، لا تريد أن تعرف لماذا هي مشاركة بالفعل، لأنها تخاف من الحقيقة. فهي تعرف أن المدير (حيوان كبير) منذ تركتها صديقتها المتشائمة كيتي مع المدير في الشقة لوحدها. لكن آن ترى أنه من الافضل ألا تعرف التفاصيل عن حياة المدير. إنها توافق على أن يدفع المدير نفقات معيشتها.

فيما بعد أقامت علاقة مع دوك مثلما أقامت علاقة مع المدير. إنها تحب دوك لكن بسبب خوفها الدائم لا تستطيع إنهاء علاقتها مع المدير لذلك تخفي الحقيقة عن دوك لكنها تلمح بها له وهذا ما يؤدي إلى نهايتها. إنها خائفة باستمرار.

يسلك دوك نفس الأسلوب معها. فبدلا من أن يقول لها الحقيقة يقوم برواية تلميحات وعموميات بسبب الخوف أيضا. الخوف من أن يخسرها إذا عرفت الحقيقة، ولهذا ينكرها. وبسبب خوفها من فقدانه تقتنع بالتلميحات والعموميات التي يرويها بدلا عن الحقيقة. هو أيضا يرضى بتلميحاتها، كأن الحقيقة عدوا وليس الحجر الأساسي في امتحات الحب. وهذه الخلاصة تسري على الاثنين معا.

يجب أن يكون الخوف من الحقيقة الأساس الذي يبنى عليه مشهد الحب. من وحي هذا الخوف يجب أن تكون الحركة والاعترافات وطريقة إلقاء الجمل.

آن تخفي المدير عن دوك، تلمح إليه فقط. فبالنسبة لآن قول الحقيقة الملمح لها أسهل من تحمل الحقيقة كلها وعندما تقول: (صناعة المجوهرات الاصطناعية ليست عملا غير محترم) لا يجيب دوك بأنه لا يصنع المجوهرات الاصطناعية وإنما يقوم بحل الجثث ويقول: (اليوم كل شيء غير محترم).

هذا الهروب إلى العموميات يثير الشك الجنوني، إنني أعمل في هذه المسرحية على الأمثال والأقوال بشكل خاص إذا صح ذلك، إنني أعمل فقط بالرخيص منها. الشيء. المشترك بين آن ودوك هو: أن الاثنين يحاولان إنقاذ نفسيهما من المشاركة بالفعل بالاستمرار في مشاركتهما بالفعل. دوك بملكيته الجزئية للشركة، يريد أن يستمر سنة كي يحقق الضمان لمستقلبه، وآن بعدم استطاعتها فراق لوحة رامبراندت، كما يروي المدير فيما بعد. إن الإسقاط الديالكتيكي على المشاركة بالفعل يظهر لنا كيف ينتج فعل الاجبار عن قرار تلقائي، عن مزاجية الاثنين فتنتج حرية ملغاة. وفجأة تنتج عن ذلك ضرورات، التي هي بحد ذاتها ليست ضرورات، لكن بسبب الظروف تصبح كذلك.

سببية المسرحية تتحدد شيئا فشيئا. بشر يتورطون في الأحداث. هكذا فجأة لا يمكنهم فعل شيء آخر. كما لو أنهم يستطيعون فعل كل شيء بشكل مغاير و طبيعي، لكن بما

أن الأمر حدث فقد أصبح حقيقة ومصيرا. سيظهر فيما بعد بوضوح، وسيصبح في البرنامج الذي جمعهما معا، ويكرس حضوره. هذا المصير يتشكل من عدة حقائق، كل حقيقة منهاخرجت من احتمالات عديدة. أحيانا بالاجبار وأحيانا صدفة، أغلب الأحيان صدفة. ما نسميه حتمية أو سببية في الحياة البشرية، أو في التاريخ البشري، هو ليس أكثر من قانون مبدئي في منتهى الإستسهال والسطحية. والحقائق التي لا تلائمنا، كل الفرص التي تتاح لنا للإصلاح، والحب عندما يصبح فرصة لنا كي نفر إلى الحرية، نخفيها تحت السجادة. ومما يدعو للرثاء، أننا بجهد شاق كعبيد لذواتنا كنا نحن الذين نسجنا هذه السجادة.

مونولوج آن

تظهر آن في غرفة التبريد. تبدأ بالمسرحية من نهاية حياتها، إنها ميتة. تستند على درفة باب غرفة التبريد اليمنى. تحمل معطف الفرو الأبيض بيدها اليمنى كما لو أنها تستعيد ذاكرتها من الموت متذكرة أحداث الماضي، تتذكر الزمن الذي عملت فيه عارضة أزياء غير مشهورة. لقاؤها الأول بالمدير.. خيانة كيتي.. الخ نلاحظ أن غرفة التبريد فقط مضاءة (في مانهايم كانت حافة الخشبة مضاءة أيضا).

تجر آن معطف الفرو على الأرض خلفها وهي تتقدم إلى الامام وتقول: (في أثناء غيابه في إحدى رحلاته إلى الساحل الغربي ذهبت إلى بار تومي). في مانهايم تقدمت آن حتى حافة الخشبة المضاءة بينما أغلق باب غرفة التبريد من تلقاء نفسه بشكل غامض، وكأنما الأشباح فعلت ذلك. بعدها وصلت إلى الحاضر، لم يتبق في الذاكرة سوى الجملة التالية. (كنت يومها ألبس معطف الفرو هذا..) وتلبس

المعطف. تضاء الخشبة بشكل فجائي بما يشبه الإضاءة المستخدمة في الجزء الأول. دوك مستلقيا على الكنبة. يتأمل آن. إننا أمام مسرح ملحمي، لأن المشهد التالي آن و دوك، حتى مونولوج آن الثاني، يحدث زمنيا قبل مشهد دوك المدير كووب في الجزء الاول..

يقع هذا المشهد بين مشهد السيارة وبقية الجزء الأول. وهكذا يصبح مشهد آن دوك الأول، ومشهد السيارة، حالة توضيح في المسرحية. في مونولوج آن الثاني يجب توضيح مرور الزمن بين المونولوج الأول والمونولوج الثاني. لقد مرت أربعة شهور. يجب أن يتوضح للجمهور أنه يوجد لعب بالزمن في هذه المسرحية، يمكن استعماله كعنصر في اللعبة المسرحية. كانت الحافة مضاءة فقط في مانهايم وبقية الخشبة مظلمة. تقدمت آن من الحافة وخلعت معطفها. أدت الجزء الأول من المونولوج الثاني وكأنها تذيع خبرا على الجمهور. تضاء اللمبة التي فوق الكنبة عند جملة: (نحن الآن في تموز)، وبنفس الوقت يفتح باب غرفة التبرد من جديد. إضاءة لمشهد الحب الذي نشم منه رائحة الموت. تترك آن معطف الفرو يسقط من يدها. خلف الكنبة. تفتح مسجلة (بيك آب) لنسمع موسيقى فيفالدي إلى أن يظهر دوك من باب غرفة التبريد.

لم يعد المشهد التالي مشهدا توضيحيا للحدث، وإنما مشهدا لتطوير الحدث. هذا المشهد هو نتيجة اللقاء الأول بين دوك وآن. كما هو أيضا نتيجة لمشهد دوك المدير كووب في الجزء الأول.

اعتبارا من الآن بدأت المسرحية تسير وفق تسلسل زمني للأحداث. اعتراف آن اللاإرادي بحبها لدوك ومما يجبر دوك أيضا على الاعتراف لها لاإراديا بحبه لها، يشكل أكثر لحظات المسرحية يأسا. يشد كل من دوك وآن الآخر إلى صدره في عناق حار. يتعانقان بحرارة ويتقلبان على الارض لدرجة فقدان الوعي من شدة الانفعال.

ما يحدث بينهما على الأرض بين الصندوق الفارغ وغرفة التبريد يجب ترك تقديره لخيال الجمهور. إذا فكر المرء بالمكان الذي يجري فيه هذا الحدث لابد أنه سيجد الأمر فاحشاً. وحسب صفات الممثلين ينبغي على المخرج أن يحدد الحركة والإيقاع وطريقة الأداء في هذا المشهد. من السخف أن أحدد أنا، في هذا المشهد، كيف وما الذي سيجري ومتى سيحدث بالضبط؟

اليقين هنا أن آن ودوك لا يريدان الاستمرار في المشاركة بالفعل.. إنهما يريدان الحرية. ولكن فجأة، وبعد الجنون الذي اجتاحهما، جاءت المباغته بمداهمة الخوف لهما. ظل دوك في مانهايم جالسا على الصندوق الفارغ أمام غرفة

التبريد مديرا ظهره للجمهور، فيما جلست آن على الكنبة بعيدة عنه. وكانت آن تعي في هذه اللحظة عدم وجود الأمل لحبهما. كان دوك يدرك هذا أيضا، لكنه لا يريد الاستسلام، بل يريد تحقيق حبه. رغم ذلك يهرب مرة أخرى إلى العموميات عندما تسأله آن "بمشروع قذر" فيجيبها: "كل مشروع قذر" وهكذا. ثم يفترقان وهما حزينان، بلا أمل. الحزن يخيّم فوقهما ويحاصرهما من كل جانب.

لكنهما مع ذلك يدعيان الأمل، فهما يائسان وفاقدان الأمل، لذلك يتصنع كل منهما الشعور بالأمل أمام الآخر. ولا ريب أنه عندما تكون الحقيقة قاتلة يجب على المرء أن يكذب حتى يستطيع الاستمرار بالحياة..

بيل

كثير من المشاهد المسرحية، لدى كتابتها، تتأثر غريزيا بمشاهد مسرحية مكتوبة قبلها ومن هنا جاءت تركيبة بيل– دوك مركبة اعتمادا على مشهد هاملت مع أبيه. من يفكر في نفس الوقت بهاملت وهو يكتب المسرحية فسيجد لاشعوريا تشابها بين علاقة بيل مع أبيه دوك من ناحية، وبين علاقة هاملت مع أبيه. توضح لي ذلك ليس أثناء الكتابة وإنما أثناء إخراج المسرحية وقد تعجبت من ذلك.

كان بيل متأكد أن أبيه ميت، لا يعثر عليه كروح هبطت من الجحيم وإنما يعثر عليه في الطابق الخامس تحت الأرض، في الجحيم كما يقال. بيل يريد الثأر لأبيه، ويكره أمه، مثل هاملت، بالرغم من إخفائه لهذا الدافع في البداية. لا يبوح بيل بدوافعه الحقيقية إلا لإبيه.

يتظاهر بيل في مونولوجيه أنه شخص عقلاني تماما، وأنه غير مؤدلج، بالرغم من أن هدفه مثل هدف كل المؤدلجين رائع، ألا وهو تغيير المجتمع. يبدو بيل وكأنه

ليس من المشاركين بالفعل في البداية فقط. إنه الكيان (الوهمي) في المسرحية. الكيان الأقل احتمالا. لا يمكن التفكير بأن يكون أغنى رجل في البلاد حاملا لواء (فوضوية متشددة) خاصة في عالم الكل فيه مشارك بالفعل. وهو يريد تطبيقها أيضا.

في أحسن الأحوال يمكن أن نفكر بأكسيل شبرينفر والأفضل بأوناسيس اوهاواردهوكز. يناقض بيل مسلمة نعرفها، لذلك يصعب علينا أخذه هو وآراءه بجدية. أراءه ليست من القرن التاسع عشر، من آخر نظام توتاليتاري رومانسي. وليست من الماركسية، كما لايزال معهودا اليوم. بل هي نتاج نظريات بيولوجية وكوزمولوجية حديثة — الأمر الذي لا يجعلها أكثر فعالية من غيرها — إنها ناتجة عن عالم أبيه. يسقط بيل معارف أبيه في العلوم على السياسة. بينما دوك يكتشف الحياة.

حسب فرضيات عالمنا المعاصر تستطيع صدف خيالية فقط التسبب بتشكيل مجال أولي تنتج عنه مرة آخرى، وبالصدفة أيضا، روابط جزيئات أكبر، التي بدورها، ونتيجة الصدفة أيضا، تتحد لتشكل الخلية البدائية في المحيط البدائي. إن أكثر التفاعلات الكيميائية لهذه الخلية البدائية تتم أيضا نتيجة الصدفة.

هذا يعني، أن الخلية الحية الأولى كان يمكن أن تتشكل بطريقة أخرى، تختلف عن الطريقة التي تشكلت عليها بالصدفة.

نعم رؤية أكثر جدية تحافظ على الوضع الحالي للفضاء الخارجي برمته، وبالتالي تحافظ على ضرورات الحياة بالاعتماد على المجرات والنجوم والكواكب، التي تجد نفسها في هذه الرؤية بعيدة عن الاحتمال إلى هذا الحد، (صدفة نادرة جدا)، استثناء فريد من نوعه. مما يثير عجب الكوزمولوجي، لازلنا رغم كل الاحتمالات موجودين. هذه الفرضية يمكن فقط أن تحدث إذا فكرنا أنه إلى جانب فضائنا الخارجي غير المعقول والبعيد الاحتمال توجد أيضا فضاءات خارجية أكثر احتمالا.

من الطبيعي أن هذه الفضاءات برمتها، من درب التبانة إلى الشموس والكواكب، وغيمات الغازات، لا تستطيع أن تعطي حياة. كل هذه الفضاءات الخارجية، هذه النهائيات اللانهائية ولكن الأكثر احتمالا حول فضائنا الخارجي غير المحتمل والنهائي. سوف تتلاشى في العدم، أو ستهوي في العدم قبل أن تكون مستعدة للشروع بإنتاج، عن طريق الصدفة، اجتماع عناصر يؤدي إلى الحياة، إن هذا أقرب ما يكون إلى الإسراف المثير للدوخة من الفضاءات الخارجية عديمة الفائدة.

يرى بيل، أعتمادا على هذه الفرضيات التي تصل إلى حد العبثية، بأنه يمكن إعادة البشرية جمعاء إلى رشدها عن طريق كوارث مستمرة وبخلق صدف شريرة مصطنعة، لكنه رشد أخرق، كما نرى هنا بأم أعيننا. لا نحتاج لأن نوهم أنفسنا. كان الإنسان ملاحقا من آخر نماذج التيرانوساوريا شبه ميتة من الجوع (قبل ستين مليون سنة تقريبا). في نفس الوقت الذي تم فيه خلقه بصعوبة باستعمال العفريت ماكي ومدبب القرن أو باستعمال أشباه قرود آخرى. أقدم الإنسان على مراحل تطور كحيوان فروي (فرو) غير مرئي. مراحل تطوره حملته من البروكونسول (الوالي الروماني) المصطك الإنسان ومع ذلك الإنسان قرد حقيقي (قبل حوالي خمسة عشرة مليون سنة) كان يقفز فوق الإشجار، إلى بريهومينيدت، (أول حيوان أو إنسان يسير على قدمين) يسرح في السهوب حاملاً هراوته بيده وهو يحلم بقطعة لحم نيئة (قبل حوالي عشرة ملايين سنة) الذي أجبر (ما قبل الشمبانزي على العودة إلى الأدغال، بهذا أجبر المساكين على البقاء قرودا). اكتشف الإنسان الأول استعمال النار (لم يمض على ذلك أكثر من مليون سنة إلا قليلا) وكإنسان بدائي حدق إلى القمر بورع، وكإنسان عاقل غير طريقة عري جلده بسبب الطقس الرديء في العصر الجليدي.

تشاجر مع الماموث (حيوان منقرض) ونمر السيف، ومع أقرانه، ثم بعد أن التهم الماموث ونمر السيف أصبح الشجار عمله المفضل.

من الناحية الفنية بعد أن اصبح من سكان الكهوف نعرف أنه رسم بأسلوب انطباعي. لا نعلم عن اهتماماته الموسيقية والأدبية، أما عن تفننه بالطبخ فلدينا بعض المعلومات. هذه هي الحقائق المفترضة.

إذا تجاوزنا عشرة آلاف سنة متواضعة، بعد كل هذه الجهود والعناء والأعمال الهرقلية، تأسست فيها المدن الأولى ثم نشأت إمبراطوريات واندثرت، فسنرى كيف انتشرت حضارات وثقافات ثم تفجرت كفقاعات الصابون. سنرى بعد كل الجهد والعناء، بعد هذا العمل الهرقلي الذي يفوق كل وصف، أن ذات الإنسان، الذي بالكاد ابتدأ ينكش سطح القمر، يرى نفسه مرة آخرى العدو الرئيسي للطبيعة، وهذا ما يجرح مشاعره. كونه بالكاد قد اقتنع بأنه أخضع الطبيعة وجعلها تحت تصرفه.

الطبيعة، هي التي القت به في وعاء التطور، سواء عن مزاجية أو نتيجة عدم حرص، فهي صدفة مغامرة بما فيه الكفاية وغير مأمونة العواقب. لدى الطبيعة بالتأكيد وقت أكثر إلى ما لا نهاية مما تبقى الآن لدى الإنسان كي يتخلص من الوضع التعس الذي أوصل إليه الطبيعة بعدم تفكيره.

الموقف يصل إلى حد الجريمة، التحقيق حول هوية الفاعل لايزال قائما، وحادثة السير جبارة. يقع جزء من الذنب على التطور حتما. قيادة مفرطة اللامبالاة، وفي النهاية زيادة مفرطة في السرعة. من ناحية أخرى، لو لم تخضع الطبيعة لمخلوقها الأول، الذي أنتجته، لما كانت قد ازدهرت هي نفسها. لقد طورت جيناته وفطرته المعقدة لتصبح مناسبة لعدوانيته التي ازدادت بالتصاعد منذ أن قرر هذا الحيوان الفقري التعيس أن يصبح إنسانا.. تخفي القضية تناقضا مرعبا بداخلها. ظن الإنسان أنه السيد المطلق على كل الاشياء، لذا فهو يستطيع استغلال الطبيعة دون التفكير بالنتائج. ظن أن لا شيء يستطيع ردعه. لم يخف الإنسان من اللوكسوس (الفخفخة)، من الحمق، من الإسراف، من أي تلوث. كان على الطبيعة أن تلقن الهوموبريميكينوس درسا بأن تريه ما الذي تستطيع فعله. لقد أظهرت نفسها وكأنها لا تعرف التعب. الطبيعة ليست مع الإنسان وليست ضده، إنها لامبالية تجاه الإنسان.. الطبيعة طبيعة بحيث تستطيع أن تظهر بخلها فجأة.

أحس الإنسان بالمتعة في أحضان الطبيعة، وهكذا راح يتناسل بلا حرج بل أفتخر بذلك. لم يدرك الإنسان أنه كان بنفس الوقت يسير بسرعة مذهلة نحو منعطف الانفجار

السكاني. ذلك الانفجار الذي لا تستطيع حتى حبوب منع الحمل كبحه. يجب الاعتراف أن هذه الحقيقة أثارت دهشة الإنسان. نحن كبشر لا نريد أن نصدق، ما الذي صنعناه في هذا الأمر. كان الإنسان، خلال مئات الألوف من السنين، نموذجا نادرا، يشبه التحفة النادرة. إذا أردنا أن نصدق الإحصاءات، كان عدد سكان العالم عندما كان أخيلوس وسوفوكليس يكتبان تراجيدياتهما، لم يبلغ المئة مليون بعد. وحوالي ١٧٠٠ بعد المسيح أصبح خمسمائة مليون. أما اليوم فقد قارب العدد على الأربعة مليارات، وقريبا سيصل العدد إلى ثمانية مليارات نسمة. أعداد هائلة من نسخ الكربون المتحركة. لا عجب من أن تشهر الطبيعة سلاحها في وجه مثل هذه الغريزة الطبيعية حتى تأخذ هذا الشكل غير المناسب. إنها تميل إلى الاستسلام أمام نفسها. فلكي تحافظ على نفسها تضطر لأكل أولادها، كما يفعل السيترات، وهكذا لا يلي هذا الانفجار السكاني سوى المجاعة. صحيح أن المجاعات كانت موجودة من قبل، لكن أعداد الجياع تضاعفت كثيرا.

ليست المجاعة فقط مستعدة للانقضاض على البشر، بل الأوبئة أيضا. صحيح أن الأوبئة كانت متفشية سابقا، لكنها برغم الطب الحديث موجودة اليوم أيضا عن طريق فيروسات تخترع نفسها بنفسها. نعم لقد أصبحت الكوارث

الطبيعية أكثر فظاعة، فالضحايا المحتملون لها أصبحوا أكثر. تستطيع الكوارث الطبيعية أن توقف النمو البشري قبل أن يصل إلى مرحلة الهول دون مساعدة المجاعات والأوبئة. هذا على سبيل البداية فقط، فالبحار تتلف والهواء يفسد والطاقة تقترب من النفاذ. اصبح الوضع لدرجة أن وضع الإنسان سيكون قريبا أسوأ من وضع النياندرتال في عصر، كان فيه حتى الماموث نفسه يرتجف في الشمال من البرد. هل سيهجم عصر جليد جديد، كما يتخوف البعض من علماء الأحوال الجوية. هل أصبح أملنا بالنجاة ضعيفا. قرأت أن عالما بيولوجيا برازيليا يتوقع للبشرية ألا تستمر أكثر من خمسين جيلا آخر. ربما هو مخطيء. من المحتمل أن تكون فرصتنا أقل. يبدو أن ذلك العالم متفائل جدا.

بيل، بالمقابل متفائل أيضا.. إنه يأمل ويأمل فقط، لأنه لا يملك برنامجا عن كيفية تحقيق أمله..

بعد الجهد والعناء اليائسين، هنا وهناك، للبشرية التي تجاوز تضخمها خمسين مليارا من أجل مكان افضل تحت الشمس. هذا العدد من البشر الذين بالكاد يجدون مكانا للوقوف تحت الشمس، على خلفية صراعات دموية بين البشر تثير التساؤل عن إمكانية استمرار بقائهم. لنفرض بعد ذلك أن بعض البشر بقوا على قيد الحياة، أو أن نسبة

قليلة نجت من المجرزة الجماعية.. الآن (كما يأمل بيل) لم يعد هناك مكان أفضل تحت الشمس، سيضطر البشر للصراع من أجل البقاء. أصبح من الضروري القيام من جديد بجهود جبارة هرقلية تفوق كل تصور من أجل اصلاح الأرض المدمرة والملوثة بالاشعاع الذري.. ستنطلق الملايين (يأمل بيل) فقط من اجل ألا تجوع، كي تعيش فقط، كي تزرع الصحارى، حتى المحيطات المتجمدة والاقطاب ستحاول جعلها صالحة للعيش والسكن، من أجل أن تبني بحيرات اصطناعية ومن أجل تغيير مجاري الأنهار..

(يأمل بيل) لأنه لم يبق للانسان غير كوكبنا الذي يدور في فضاء معادي للحياة بشكل يفوق التصور حول شمس متوسطة الحجم نسبيا، وتشبه قزم أصفر. سيكون هذا قريباً من عام (٢٢٧٦) إذا نظرنا من هذا التاريخ إلى الوراء، إلى زمننا الحاضر (١٩٧٦) قد نجده عصر قرون وسطى مظلمة ليس فقط بسبب ايديولوجيتنا وحروبنا العبثية، أو بسبب سياساتنا اليائسة، وإنما بسبب التطور السيء لتقنياتنا. التي نحن لسنا أهلا لها أيضا.. لقد جلبت التقنيات الترف بحماقة وبلا توجيه. توشك هذه التقنية أن تفرغ الأرض من خيراتها، وأن تشرب بحور بترولها، وأن تلتهم كل احتياطاتها من الفحم واليورانيوم.

يأمل بيل أن يصبح العصر المفترض (الذي يأمل به بيل) مرجل احتراق لعصرنا مهما بدا هذا العصر بربريا، كما يبدو حرق الساحرات فيما مضى الآن في زماننا الحاضر، هذا العصر المفترض سيضطر من خلال الفاقة أن يصبح عاقلا. سيتوجب عليه أن يصبح عاقلا. أنا أيضا اشارك بيل بهذا الأمل بأن يأتي مثل هذا العصر. وجدت ما يشحذ العزيمة على الأمل قليلاً لدى مراجعتي لهذه السطور من جديد.

لكن انتابني إحساس، حتى ولو كان كغلالة رقيقة، أن كل الأمور ستأخذ منحي آخر. هذا المنحي يختلف عما يأمل به طيب النية بيل.

أحس أن الطبيعة ستعيد شريط النشوء والارتقاء إلى الوراء، وستختصر في المرة التالية المرور على الإنسان وكل مراحل تطوره من بدايتها. فالطبيعة حتى ولو تخلصت من التلوث الذي خلفه الإنسان. فهي ليست بحاجة إليه. أتخوف من حدوث هذا، فالطبيعة تستطيع إدراك هدفها النهائي بالفعل دون وجود الإنسان، هذا إذا كان الفعل هدف الطبيعة النهائي وليس منتوجا ثانويا من منتجاتها.

الطبيعة قادرة على الوصول إلى هدفها دون سلوك الطريق الذي يؤدي مرة أخرى إلى البريمات (رتبة من الثدييات منها فصيلة الإنسان والقرد). ربما ستصبح

الطبيعة أكثر سعادة بسلوك أي من الطرق الأخرى. هذا أيضا مجرد أمل ضعيف. فعندما لا تدفيء الشمس إلا نفسها سيصبح الأمر في منتهى الخطورة.

بيل والأمل

يرى بيل أن هناك طريقة وحيدة جنونية نافعة في النضال، ألا وهي السير بالاتجاه المعاكس ضد كل شيء. النضال ضد كل الأنظمة السياسية، وكل إيديولوجية وضد كل نظام إجتماعي. هنا بيل يتمسك بقوة بشيء وحيد: الأمل بأن جنونه ليس عديم المعنى. لاشك أن الأمل شيء جميل.. لكن ينبغي لنا أن نبحث على أي شيء يرتكز عليه هذا الأمل. إذا كان يطأ على الطبيعة، معنى ذلك أن هذا الأمل لا يقف على أرضية صلبة. ففي الحقيقة على بيل أن يعلم أن الطبيعة مفرطة المزاجية وشديدة الجنون واللامبالاة. الطبيعة بشكل عام مغرمة بالتجريب. هل يعتمد واحدنا في أمله على الصدفة طالما أن الحياة، ثمرة صدفة؟ ومع الحياة الإنسان ومع الإنسان العقل، كلهم ثمار الصدفة؟

هل سيصبح الأمل كسحب اليانصيب؟ وهكذا يجب على بيل، الذي يؤمن بالطبيعة والعقل، أن يحذر من

لاعقلانيـة الإنسـانية الممزوجـة بجبلـة الإنسـان بطبيعتهـا كطاقة تدميرية لايمكن كبح جماحها، والتي تنسف العقلانية الإنسانية.

نتيجة سحب اليانصيب لا تقدم أو تأخر، بـل اكثـر مـن ذلك: فرصة ربح العقل ضئيلة بحيث أنها لا تستحق الـذكر. أما الأمل المعقود على العقل وحـده، وعلـى نظـام منطقـي مثلاً، فهو يحاول، كما جعل مونخهاوزن، إنتشال نفسه مـن الشك والحذر الذي خلقه بنفسه. لا يكفـي علـى الإطـلاق أن يكون النظام منطقياً كي يعطي الأمل، يجب عليه أن يثبت نفسه أيضاً.

لا يوجد عقلا منفصل عن الإنسان، الذي يخضع للأسف من جديـد لعقلـه ولاعقلانيتـه، ولوعيـه ولاوعيـه، ولأوهامـه وغرائزه، بمعنى آخر يخضـع لطبيعتـه، الـتي يعـود للغـرق فيها، كما لو أنه يسقط في مستنقع، يشعر الإنسان هنا أنـه تحـت رحمـة قـوانين التطـور الشـريرة، ورحمـة الصـدف العمياء. مهما فكرنا بحقيقة الأمل، سواء أكـان أمـلاً عـاقلاً أم مغامراً، وإذا كانت دوافعه جنونيـة أم عمليـة، فالأمـل لا يمكـن أن يكـون حتميـاً علـى الـدوام،و لايمكـن أن يكـون يقينياً على طـول الخـط. خطـوة الأمـل الأخـيرة والحاسمـة بالإنتقال إلى الواقع هي دائماً موضع شك، وبالتـالي يصـبح الأمل نفسه أيضاً موضع شك دائم. إذا كان استمرار الأمـل

غـير مؤكـد، سيضـيع ألـق مـا قـد تحقـق مـن هـذا الأمـل، وستزول في هذه الحالة الجاذبية الـتي كـان يمتلكهـا عنـدما كان أملاً.

بعد الأمل تأتي الصحوة. الأمل يجب أن يبقى أملاً، كي يستطيع أن يكون أمـلاً حقيقيـاً. وهنـا فقـط تكمـن جدليـة الأمل.

الأمــل يــدفع بيوتوبياتــه أمامــه، فيــثير شــجاعتها وشجاعته ويلهب نفسـه معهـا بالحمـاس. ثـم باللـهب الـذي اثاره يحرق ضحاياه. فمن ناحية أولى لا يمكن لأمل من أن يصبح واقعا، لأن المأمول لا يتطابق أبدا بالضـبط مـع مـا تحقق. هذا صحيح، فالمأمول يوجه طاقته بالنهاية ضد مـا قد تحقق كي يستطيع أن يصبح من جديد وهما (يوتوبيا)، كي يصبح أملامرة أخرى. ومن ناحية ثانيـة هنـاك درجـات من الأمل تبدأ من الأمل الذي لا يمكن أن يتحقـق، وتنتهـي بالأمل المعقول تحقيقه نسـبياً. إذا كانـت الحالـة مـع هـذا النوع من الأمل، سيطرح السؤال نفسه: لمـاذا اخـترت بيـل بالتحديد، كنموذج للإنسان الذي تنطلـق افعالـه مـن الأمـل فقط، وأفعاله شبه وهمية، تماما كالذي يحاول إطلاق النـار مـن مسـدس باسـتمرار علـى النجـوم والكواكـب في الفضـاء ليغير بذلك نظام مجراها. علميا يمكن لهذا الأمر، ربمـا بعـد عدد لا متناهي من السـنين، أن يحـدث، ولكـن لـيس خـلال

فترة عمر رامي المسدس، بل ليس خلال عمر الإنسانية. نعم حتى ليس خلال عمر نظام هذه الكواكب. لن يحدث هذا قبل مرور زمن لانهائي مفترض..

ليست فوضوية بيل وحدها عجيبة، بل تفسيره لها يثير العجب أكثر. فوضويته تحيا كالشيوعية من اليوتوبيا الساذجة. هذه اليوتوبيا تناقض تحليله الذكي للعصر الراهن. السذاجة تكمن في يوتوبيا المجتمع الخالي من الطبقات، بل والخالي حتى من العنف. الأمل بهذه اليوتوبيا مجرد إيمانا فقط. إنها كأمل المؤمنين المسيحيين بوجود عالم مستقبلي جديد بعد يوم القيامة. لهذا السبب فسروا في لاوعهيم، شانهم في ذلك شأن أولئك الذين يناضلون من أجل مجتمع بلا طبقات، فالنظام الإجتماعي وحسب فهمهم، هو اختصار الطبقات إلى طبقتين فقط:

الأولى هي طبقة الشعب، والثانية هي تلك التي تحكم باسم الشعب، هذه الجموع المؤمنة، التي تمثل الشعب، والأخرى طبقة رجال الدين، التي تعلم هي فقط بطريقة سحرية إرادة الشعب وبنفس الطريقة تسعى لتنفيذها. نحن لا نعلم فيما إذا كان بيل أيضاً يريد هذا النظام الإجتماعي.

أثناء تأدية بيل مونولوجه لا يبدو عليه أنه في الوضع المناسب، أو لديه المزاج، لعرض برنامجه السياسي. لكننا يجب أن نفكر أن بيل يعتبر نفسه عالما، وأنه كعالم يرفض

كل ما هو قائم. ويرفض كل المحاولات التي جرت الآن لتغيير العالم.

ماذا يريد بيل من طريقته اليائسة؟ هل هو الأمل فقط بعالم ثاب أخيرا إلى عقله. هل هو يسعى لعالم أكثر تعقلا، عالم مبني كما يبدو على العلم. هنا يكمن تناقضه.

في عالم مبنيا على العلم ليس بالضرورة أن يكون له علاقة بالعقل، بل يمكن أن يكون ذا علاقة بالجنون. هذا هو أفلاطون، في محاولته التخطيط لعالم علمي، خطط في الدولة عالما يثير الذعر. هذا يسري أيضا على هكسلي، وعلى ويلز وأورويل. حتى ولو لم يعتبر هؤلاء عوالمهم المستقبلية العاقلة نموذجا يحتذى به، كما فعل أفلاطون، بل اعتبروها كتحذير نتج وتطور عن العصر الراهن. كما يفعل أيضا كتاب قصص الخيال العلمي اليوم، إذا أخذنا أهمهم مأخذ الجد، فهم لايضعون يوتوبيات ساذجة بدلا من المستقبل، كما يفعل الماركسيون، بل يضعون نماذج محتملة وفقا لحركة التطور. إنها نادرا ما تكون نماذج سعيدة.

تنطلق هذه النماذج من أن الإنسان بصورته المعهودة، كما نعرفه، ولا تنطلق من كيف يجب على الإنسان أن يكون، ولا تنطلق من فرضية، لو كان الإنسان على غير صورته، كما هو، هل الحل الأكثر إنسانية هو أن يسيطر على عالمنا المروع فقط الكمبيوتر، العقل اللابشري،

الخالي من العواطف، بتعبير آخر العقل الخالص. هل هذا هو الحل إذا سيطر على عالمنا العقل الذي يصغي إلى كل ما هو لا عقلاني، إلى درجة تنفيذ الإعدام الميكانيكي بسبب زيادة في الوزن، لأن ذلك قد يكون لا عقلانيا في بعض الأحيان، فمن الممكن أن يرى هذا الكمبيوتر، الذي يشرف على الكون كله كوحدة متكاملة، أنه من العقلانية الكمبيوترية الا يضيء العالم.

استخدم كتاب قصص الخيال العلمي مثل هذه الأفكار أيضا، كما كان الأمر في العصور الماضية، الصراع بين العلم والإيمان لا يخدم الأمل في عصرنا الحالي.

الماركسية كنقيض لبيل

يجب الإعتراف أن الماركسية تعني الجميع. مصاعبها تتجلى فقط في أنها تتطلب الأمل والإيمان. يجب علينا الإيمان بما تأمل به، وهي بهذه الحالة شيئاَ ذاتياً يتجاوز المؤسساتية والتشريعية القانونية. لو وجدت الماركسية فقط كي تحمي الإنسان من الإنسان لأستطعت أن أقتنع بقوانينها الصارمة، شريطة أن تبرهن هذه القوانين على ضرورتها. وقد برهنت في حالات كثيرة على ضرورتها. لكن عندما يبلغ بالماركسية الأمر إلى حد الإدعاء بإمكانية وجود مجتمع، لا داعي فيه لحماية الإنسان من الإنسان، حينذاك تصبح الماركسية يوتوبيا. تصبح فلسفة يرفض العلم منحها الإعتقاد الذي تطالب به. العلم يقف ضد الراسمالية أيضاً، صحيح أن العلم يرى في الرأسمالية،بلا ريب، نظاماً إقتصاديا مهترئاً، لكنه يشكك بالماركسية لأسباب مبدأية. تبدو إعتراضات العلم تجاه الماركسية واضحة. يبدو على الماركسية اليوم أنها تنطلق من العموميات، وأنها تفكر

بطريقة تصاعدية. بينما العلم يفكر بطريقة تراجعية، إنه ينطلق من الأثر ثم يبحث عن سببه. طريقة العلم إستقرائية بينما طريقة الماركسية إستنتاجية. يظهر أن التناقض بينهما يكمن فقط في الطريقة. فقط في التكتيك المنطقي. لو كان الأمر كذلك لما كان الفرق بين العلم والماركسية أساسياً. نعم، فالماركسية التي تنطلق من العموميات، كان يمكن أثباتها عن طريق العلم، الذي يرغب بالإنطلاق فقط من الحالات المميزة. هذا ينطبق على كارل ماركس دون سواه. كانت فلسفة ماركس علماً ضمن صورة العالم العلمية الإيجابية في ذلك العصر. وكانت بهذه الصفة أنتصاراً أيضا للعلم من خلال الفلسفة. ولكن في سعي ماركس لإيجاد نقاط إنطلاق لفلسفته، التي تهدف إلى تغيير العالم، عرف الإنسان تعريفاً أحادي الجانب. كان هذا يتطابق مع العلم في ذاك العصر، ولكنه يتطابق مع أشكاليات هذا العلم أيضاً. والعلم يستطيع التغلب على هذه الإشكاليات في نهاية المطاف. إنطلق ماركس، من أجل إثبات نظريته، من تحليل نظري. لكن الماركسية اللينينية بأسر نفسها في النهاية داخل الإستقراء الخالص. فأنقلبت إلى مجرد مذهب للفهم، ثم أفسدت قيمتها بالسلطة لتصبح صوفية. وهكذا أصبحت الفجوة بين العلم والماركسية مبدئية. العام الذي يستنتجه العلم لا يقارن مع العموميات

التي تصفها الماركسية. العام كما يظهر في العلم هو نظريات وإفتراضات، بينما العام كما يظهر في الماركسية، إذا إستطعنا إعتبار منظريها طيبي النية ولا إنتهازيين، هو فكرة أو تصور. ولكن يجب أن نسلم بذلك لكل فلسفة، بل لكل دين أيضاً. بهذا تتوضح مشكلة الفرد مع الإيديولوجية الماركسية أيضاً، وليس فقط مشكلة العلم معها. في الوقت الذي يجب فيه على العموميات العلمية أن تثبت ذاتها من خلال الحالات الخاصة، يجب على الحالات الخاصة أن تثبت ذاتها أمام العموميات الإيديولوجية.

إنطلاقاً من الإيديولوجية يشكل الفرد عنصر إزعاج لها، بينما تصبح كل ايديولوجية. مجرد سراب بالنسبة للفرد. ولكن هذا كله لا يعني أن بمقدور العلم أن يتخلى عن الأفكار والتصورات. يهدف العلم من خلال نظرياته وإفتراضاته بشكل ما أيضاً، إلى الوصول لتصور ما. فعلم الكونيات على سبيل المثال هو عبارة عن تصور، نموذج أو مجرد إفتراضية عمل. ومن هنا لا يمكن أعتباره حقيقة. خطأ الإيديولوجيا أنها لا تعتبر نفسها تصوراً. إنها كما هي فكرة، إنها تصور، يفترض منه أن يثبت ذاته أمام التأملات. تطور الإيديولوجيا هذا التصور، أو تتخلى عنه حينما لا تستطيع إثباته. بدلاً من هذا، تعتبر الإيديولوجيا نفسها أساساً نظرياً ثابتاً، يجب على التأملات أن تتأقلم

معها. ألا يدعو هذا إلى الحيرة، عندما تعتبر الإيديولوجيا نفسها، بعكس العلم، بديهية وضاءة بما فيه الكفاية، بحيث أنها لا تحتاج إلى برهان. منطق الايديولوجيا الجبري هذا يشبه إغلاق الدائرة وحصر المخ فيها. جمالها اللغوي يشبه في نقاط كثيرة الوضوح المجرد للرياضيات. لكنها لم تعد تخرج من بديهيتها الرياضية، بل راحت تتوه فيها، كما تتوه الميناتاوروس في حديقة التيه. أصبحت الايديولوجيا علم جمال السلطة. وبهذا سقطت في التأليه بكل ماله من وجوه. أما من الناحية اللغوية، هل يستطيع أحد السياسيين أن يشرح: أنه لا توجد البروليتاريا، إنما حزب واحد فقط وأن هذا الحزب الذي يتصرف باسم البروليتاريا هو في الحقيقة ليس الحزب، بل لجنة فقط. وبتحديد اكثر دقة، لجنة منبثقة عن هذه اللجنة. بالضبط هيئة من هذه اللجنة المنبثقة عن اللجنة الأولى. بدقة اكثر، بالحقيقة سكرتارية هذه الهيئة. نعم من المحتمل أيضاً أن يكون سكرتير واحد من سكرتارية الهيئة هو الذي يقرر. هكذا إذا أردنا أن نكون دقيقين جداً، لا تكون السلطة للحزب وإنما لفئة قليلة جداً. وتلك الفئة هي التي تأمر. أو أن شخصاً واحداً يأمر باسم الحزب. نعم فهو يأمر باسم الشعب. هل يستطيع هذا السياسي شرح ذلك وإضافة:

أن البروليتاريا مجرد فرضية عمل، بل السياسة برمتها هي إفتراض، وبهذا الإفتراض يتم تشريح تعسفي للمجتمع إلى طبقات. وبهذا التشريح التعسفي يمكن وضع فرضية عمل أخرى، ألا وهي صراع الطبقات. والذي يدعم بدوره وضع فرضية عمل ثالثة، التي ربما يوماً ما، ليس اليوم، وليس غداً، لكن في أحد الأوقات، ربما في عيد القديس (لا يوم على الإطلاق) سيكون بالإمكان بناء مجتمع لا طبقي. إذا كان من الممكن على الإطلاق بناء مجتمع لا طبقي. لأن المجتمع اللاطبقي على كل حال يشكل بحد ذاته تناقضاً، وهو مجرد (خبيصة) ميتافيزقية إجتماعية. هل يستطيع هذا السياسي الإقتراح:

ربما سيكون الإستغناء عن فرضيات العمل اكثر ذكاءً، وأن من الأفضل بدلاً منها السعي وراء أهداف عملية. تحسين المؤسسات والقوانين على سبيل المثال. إذا خاطب هذا السياسي البروليتاريا بهذا الشكل، سوف ترسل هذه البروليتاري هذا السياسي إلى الشيطان، لإن هذا الجمهور يعتقد أنه بروليتاريا، أو على أقل تقدير يريد أن يصبح بروليتاريا، لإنه لم يصبح بروليتاريا بعد. لن يكون خطاب هذا السياسي خطاباً سياسياً، بل سيكون نقداً لغوياً، وبالتالي نقداً للمفاهيم.

بهذا نصل لمواجهة نقطة الخلاف الأساسية بين العلم والماركسية. يمكن للوعي النظري أن يشرح نقطة الخلاف اكثر من المنطق. بمعنى أدق، تكتشف النظريات العلمية بشكل رئيسي دلالياً وليس إستقرائياً. هذا لا يعني عدم وجود نتائج إستقرائية في تاريخ العلم. هناك مثلاً اكتشاف الكوكب نبتون، أو التكهن بوجود نوع من الجزيئات داخل النواة. هذه الأمثلة تمكن العلم فيما بعد من أن يثبتها. وأغلب تصورات العلوم الطبيعية عبارة عن ومضات إبداعية، وتحليلات جديدة لتأملات كانت قد فسرت فيما مضى تفسيراً آخر، أو كانت غير قابلة للتفسير على الإطلاق. كالنظرية النسبية على سبيل المثال، أو الموديلات النووية المختلفة،ـــ أو الموديلات المعقدة للجزيئات العملاقة. لا يختلف الأمر بالنسبة لكتابة التاريخ عن ذلك أيضاً. كتابة التاريخ ماركسياً على سبيل المثال. إن مقولة ماركس: (أن تاريخ العالم هو تاريخ صراع الطبقات)، هي ومضة رائعة له. لم يستنتج ماركس هذه الومضة من حقائق، بل حاول دعمها بحقائق. هذه المقولة تصور بوصفها التصور الماركسي. أنا لا أريد الإعتراض على هذا التصور طالما ظل مجرد تصور. لإن تاريخ العالم اكثر من تاريخ صراع الطبقات، وكذلك المجتمع الإنساني أكبر من مجتمع الطبقات. لكن الماركسي الكلاسيكي

يتشبث بوحدانية تصوره. الماركسي لا ينسجم مع أي شيء دون الإعتقاد بأن الماركسية هي الحقيقة. العالم خلاف ذلك، فهو يحتاج إلى الإعتقاد بالنظرية النسبية، لإنه يستعملها. فهي تشكل له إمكانية يستطيع بها أن يرى العلاقة بين الحركات الكونية ووصفها وجعلها مرئية. رغم أن ذلك يحدث بطريقة مجردة جداً، بحيث تبدو كأنها تحدث بطريقة غير مرئية، كما هو الأمر في علم الرياضيات. وقد تنتج صوراً تناقض التصور السابق، أو تحدده فقط بظواهر محددة، هذا يتعلق بطبع العلم والطبيعة، أي بطبع المتأمِل والمتأمل.

إعتقاد العالم يعبر عن نفسه، فلكل إمرء تصوراته. وكل تصور علمي يحمل بذاته قيمة لبحثه. وكل تصور علمى يشكل فرضية عمل، هو موقف ضمن حركة علمية، حتى ولوكان مغزاه التحضير لتصور جديد فقط. قدر ما يبدو الفرق بين العلوم الطبيعية وإيديولوجيا ما ضئيلاً، بقدر ما يبدو هذا الفرق كبيراً عندما يقارن المرء بينهما بمعرفة نظرية. لايحتاج العالم إلى إعتقاد كي يستخدمه كمقولة حسب المفهوم الإيديولوجي، لأن دافعه هو الفضول، إضافة لشكه بالتصورات القائمة. أما الإيديولوجي فلا يستطيع الإستغناء عن الإعتقاد. لأنه يريد أن يعرف ولا يريد أن يشك. لذلك يجب عليه أن يعتقد

أيضاً بما يعرف. فإذا كان لا يؤمن بهذا الإعتقاد، أو إذا كان يشك به سراً، إذا كان لا يثق بالإيديولوجيا، وإذا كشفها، فسيحرص ألا يكتشف هذا أحد سواه. ولكن لا يوجد إيديولوجيون في السياسة فقط، بل يوجد أيضاً في مجالي الدين والعلم. السياسي العقائدي يشبه الكاهن في الدين والأكاديمي في المجال العلمي. فمثلما تحرك الإيديولوجي السياسي معتقدات سياسية، تحرك الآخرين معتقدات دينية وعلمية. لا نريد الخوض في صراعات الأكاديميين الشخصية داخل الجامعات والمعاهد ومراكز الأبحاث العلمية.. إلخ.. لأنه ليس مهما بماذا يؤمن البابا أو أي كاردينال آخر. شخصياً هذا شأنه، فهو يستطيع أن يكون ملحداً أو شكاكاً، لكنه بصفة بابا أو كاردينال عليه رسمياً أن يكون مؤمناً، هكذا يتطلب محيطه. وهذا ينطبق على عضو في مكتب سياسي، أو ناشطاً سياسياً. جميعهم سجناء إيمان ملايين الملايين من المؤمنين بهم، والذين ينتظرون من إيمانهم إما دنيا أو آخرة أفضل. أيمانهم لا يحتمل الجحيم أو النسبية، إنه يسمح باليقين فقط، بأنه الحقيقة. سدود العقل أضعف من مو اجهة طاقة الإيمان هذه، التي تتغذي باليأس والأمل. صلاحية البراغماتية التي يعتمد عليها السياسيون بالطفو فوق سطح الماء هي موضع شك بما يكفي. إنها صلاحية مؤقته، لأنها تنفعهم

بين فترة وآخرى ولكن ليس إلى الأبد. بكل الأحوال قليلون هم الذين يريدون الإعتراف بأن الايديولوجيات والمعتقدات عبارة عن تصورات فقط. وهنا يطرح السؤال نفسه، فيما إذا كان أصحاب السلطة يعترفون فيما بينهم بذلك؟ كالسؤال عن إيمان البابا الشخصي، سؤال لا يمكن الإجابة عنه. لا يهم حركة التاريخ البشري، إن كانت حقيقة المرء كما يظهرها أم لا. من الأسرار الخاصة للاعبين، إلى أي حد ينسجم كل لاعب مع الدور الذي يلعبه، مما يجعل النقاش بين الايديولوجي ماوتسي تونغ والعملي آدم سميث حول الفيلسوف (كانت) وكأنه من إختراع ميكيافيلي.

بيل والعجز

من السهولة الشك بأن بيل بصفته عالما، وهذا ما يريد أن يكونه، قد كشف كل إيديولوجية لكنه يخاف من الحسم، الأمر الذي يجب عليه حقيقة القيام به، يكبت الحسم، وبدلا منه يهرب إلى الأمل العاري فقط.. لا تخدمه في الواقع مخططات اغتيالاته سوى للتصديق على أمله تجاه نفسه.

هو كعالم غير مقتنع بأمله، ويريد أن يثبت لنفسه بأنه يأمل. لا يدعوه للتفكير أنه فقط بفضل ملياراته يستطيع الحصول على هذا الإثبات. تنقض هذه المليارات هذا الإثبات، إنها تجعله أمرا مجردا. لكن بيل مثل معظم الإرهابيين، متردد في أن يحلل نفسه شخصيا واجتماعيا. من يريد أن يحلل العالم بهذا التطرف: (عليه أن يستثنى نفسه بحب مسبق، لا داعي للتأكيد على أهمية معارفي التي نتجت عن معايشتي الشخصية). لا يمكن توضيح شخصية بيل دون هذه الخلفية الاجتماعية. إنه يظهر وكأنه شخصية

لا تريد المشاركة بالفعل، لأنه جزء من عالم فوضوي يدفع مخلوقات مثله إلى السطح.

بشكل عام بيل انسان أصابه اليأس من المحاججة المثقفة حول احتمال تغيير المجتمع بشكل جماعي، مما يبرر مسعاه لتحقيق التغيير بشكل فردي، لكن دوافع سلوكه الراديكالي اكثر عمقاً، إنها أعمق من طبقة التحليلات الرائجة، فهي التحليلات المفتوحة، يبحث في لاوعيه كجريح عن الثار من المجتمع بسبب سقوط أبيه إلى قاع المجتمع. ويعتمد بذلك على نتائج سياسية استخلصها من اكتشافات أبيه العلمية. إنها محاولة أكثر من جنونية لدفع عالم مجنون إلى التوازن من جديد. نتيجة كل هذه التناقضات المثيرة للدهشة أصبح اتحاد اللاأخلاقية السياسية مع العقل المنطقي عن طريق المليارات ممكنا. يخطط الشاب بيل لعمله السياسي بطريقة مجنونة. طريقته تشبه سلوك عالم ملياردير يدمر بلدة كاملة تبلغ قيمتها عدة مليارات كي يتأكد من دقة سايزموغراف (جهاز قياس الهزات الأرضية). يصعب تنفيذ مثل هذه التجارب على من لا يملك المال بهذه الوفرة.. والآن يبدأ باغتيال الرؤساء، وفيما سيسعى لتأمين قنبلة ذرية. لا يعتمد بيل على حركة التطور فقط، بل يحاول أن يسرعها أيضا. ولكن يجب عليه طرح السؤال التالي على نفسه: هل بالإمكان تغيير العالم

باستمرار، لصالح فكر ما، أو باتجاه معين وباية طريقة كانت. هذا العالم الذي بطبيعته يتغير..

هذا ما يعنيه بريخت بكل وضوح، عندما يدعو المسرحي أن يقدم العالم كعالم قابل للتغيير، لهذا فالسؤال هو فيما إذا كان العالم يغير نفسه دون وعي، لأن التغيرات الكبيرة حدثت أولا بالعقل، وبعدها حدثت بالتقنية، اجتماعيا واقتصاديا، وبعد ذلك تمت التغيرات السياسية. هذه حقائق ملموسة تثير الإزعاج. حقائق لا ينكرها حتى الماركسي، لأنه لو كان الأمر غير ذلك لكان العالم منذ زمن طويل ماركسيا. المزعج في الأمر، أن العقل بينما هو يعمل نسي على ما يظهر، أنه هو الذي يغير العالم. لم يكن ذلك هو الهدف الذي خلفته الاكتشافات الكبيرة في الرياضيات، لم يتم اكتشاف الكهرباء والذرة مع الخلفية الفكرية ليغيرا العالم. ولم يخطر حتى على بال الطب أن يرتب انفجارا سكانيا، الأمر الذي فعله في الواقع. ولا يصنع الإنسان علب السبراي لأجل التأثير على الغلاف الجوي للأرض.

العالم الذي غير نفسه يضع السياسة أمام وقائع، لا العكس. هذا يسري على الثورات أيضا، إنها مخططة أقل مما نعتقد. تساهم غريزة حب السلطة في اللاوعي بالأمر دائما، ظلمات تبقي مواقع عمياء. يظهر أن دور العقل المراقب فيما يخص كل أحداث العالم لا يعدو كونه دورا

سطحيا فقط. دور يقتصر على زمن محدد قليل الأثر، كأن غرائز الجموع وعقدها النفسية أكثر تأثيرا بتحريكها في الأعماق لكل شيء.

تسكن فكرة بيل، أو أفكار أخرى مشابهة، آلافا من الرؤوس، ولو أن الكثيرين منهم تنقصهم إمكانيات بيل المادية. يشكل بيل حالة خاصة في هذا المجال فقط. تتيح إمكانياته المالية الهائلة له الكثير، بعكس رؤوس أمثاله، الذين لا تتيح لهم إمكانيتهم المالية إلا فعل القليل إنها كميات متواضعة. نسبياً من المال لاجل اغتيالات متواضعة. يضطرون للإختباء في مخابيء سرية داخل بيوت غريبة في أحياء المدن الفقيرة. ويضطرون باستمرار لتغيير أماكن سكنهم بينما يعيش بيل في مسكن فخم.

أتصور أنه بعد جلسة العمل مع أبيه يسرع بيل إلى اجتماع إدارة ما، كأغنى رجل في البلاد يجب أن يكون شريكا بنسبة من الأسهم في كل ثروة، فمثل هذه الكميات تستحق الاهتمام. بما أننا أتينا على ذكر الشك والاتهام فإن حقيقة الدوافع وراء سلوكه ناتجة عن لاوعي أكثر مما هي عن وعي. في حالته يأتي الدافع من حقده على المجتمع الذي ترك ابيه يسقط. وهكذا يجب أن نتابع التساؤلات.

أليس بيل وأمثاله مجرد مواضيع في هذا العالم الذي يغير نفسه؟ ألا يجب عليهم أن يكونوا أفرادا، ألا يجب على

بيل أن يكون ذاتا خارج نطاق هذا العالم كي يصبح في وضع يؤهله تماما من تغيير العالم. ليس بيل وأمثاله فقط مصابين بلعنة عدم التأثير. الاغتيالات بحد ذاتها عديمة الجدوى، فمهما كانت دموية، ومهما أثارت اشمئزاز العالم، إلا أنها تبقى حوادث عابرة أو سبقا صحفيا، والسبق الصحفي مآله النسيان. لا يوجد لها مغزى إلا في أدمغة منفذي الاغتيالات. إنها طقس ديني لأحد الأديان، يتطلب التضحية بالبشر كي تعطي الإحساس بالتفرد. أي أن البطولة لا تغير من الأمر شيئا مهما ظهرت التبريرات والافكار التي قادت إلى هذه الإغتيالات العالقة. إنها بالحقيقة جنونية، وتقديرها يفوق الإمكانية الحقيقية بكثير. الإرهاب عاجز لأن المجتمع تعود عليه، لأن الإرهاب أصبح جزءا من حياته اليومية، لا لأن المجتمع يشعر بالذنب ولكن لشعوره بأنه لا ذنب له.

ينتج عن الفساد الاجتماعي عجز الإرهابيين مثل بيل و عجز المجتمع. هكذا نتصادم مع التناقض التالي: لن يتغير وضع اي نظام اجتماعي، سواء كان متفهما لبيل أم قام بدمجه. لا يهم إذا مارس نظام اجتماعي ما الضغط على نفسه، أو إذا جاء هذا الضغط من الخارج، في كلتا الحالتين سيزداد الأمر سوءا بالنسبة لهذا النظام. لأن الضغط يزداد. كما يمكن أن يحدث لأحد الكواكب من المجهول، إذ

يمكن للشمس أن تنهار أو تنفجر، وهكذا الدول. لم يكتشف حتى الآن نظام اجتماعي مستقر. إلا إذا كان النظام هو الفوضوية.

بيل كمقدم برنامج تلفزيوني

تصور أن الفضاء افتراضية عمل واحدة، وأنه يتكون من مجموعة فضاءات مختلفة يحاذي أحدها الآخر، في حالة أن هذا التصور لا يطابق أي حقيقة، لا أعتقد أن الإنسان يستطيع تصور ذلك. يتكون كوكبنا أيضا من مجموعة أنظمة يجاور كل منها الآخر. وهذه الانظمة هي أكثر الأنظمة تناقضا اجتماعيا ومؤسساتيا. لكن يجب الاعتراف بأنه لا تحدث إنفعالات بسبب ذلك عند نشوء أزمة بين دولتين أو اكثر من دول كوكبنا. ماذا يحصل داخل هذه الدول، ما عدد الضحايا؟ كم من الآلاف؟ كم من مئات الآلاف يفنون؟ كل هذا لا يهم مؤسسة النظام العالمي التي أسسناها مع تأسيس منظمة الأمم المتحدة. يمكن ألا يعنينا نحن هذا أيضا إذا انهارت في العدم أو تنأثرت في اللانهاية، كالألعاب النارية فضاءات أخرى غير فضائنا.

قد تكون تلك الفضاءات المنهارة، جنبنا، فوقنا، تحتا، خلفنا أو فينا. لا يعنينا أمرها لسبب بسيط وهو أننا لا نستطيع إدراك ما يحصل لها.

أصبحت، الآن، معرفة حقيقة ما يجري على كوكبنا باستمرار مجرد آمال وأحلام. ليس لوجود وسائل الاتصالات الحديثة بل بسببها. الحقائق التي تصلنا مغيرة، أعيدت صياغتها وغربلتها، وتشكيلها مرة أخرى بأسلوب معين لخدمة وجهة نظر معينة، ومرة أخرى يتكرر كل ذلك بشكل آخر لخدمة وجهة نظر أخرى. تصل هذه الحقائق إلينا مرة مصورة فوتوغرافيا ومرة في شريط فيلم بعد أن تم تحليل ومنتجة واختيار الملائم لوجهة نظر معينة. نحن نغرق بكم هائل من المواد المصورة يوميا.

من يصدق هذه المواد المصورة، التي تفرقنا يومياً، يشبه من يعتبر فيلماً سينمائياً أو عرض مسرحي حقيقة، بدلاً من إدراك أن هذا الفيلم أو هذه المسرحية هما في أفضل الحالات لا يعدوان كونهما إشارة إلى الحقيقة. وهذه الإشارة مخففة خلال الحاجز الذي يفصل بين الفيلم أو المسرحية وبين الواقع. الحقائق التي تصل إلينا هي بالحقيقة مجرد فرضيات عن الحقائق.

يواجه بيل ما تقوم به وسائل الاتصالات الحديثة بطرحه بديلا مفرحا، مثل كل إرهابي آخر. هذا البديل هو

تسلية تدعو إلى البهجة قليلا في خضم صراع الوجود اليومي غير الشفاف ضد الاشباح والمردة، بمثابة حكاية عابرة لكنها واضحة ضمن غمار أحداث يغلب عليها عدم الوضوح. يجعلنا ذلك سعداء تقريبا، إذا أردنا أن يقوم أحد بفعل ما وعلى مسؤوليته، حتى ولو كان هذا الفعل عبثا. لكن هذا الفعل العبثي يحررنا من عبث نلتف به. حتى ولو لم نعترف فنحن لا نشعر بالحقيقة أننا مهدوون منه ومن أمثاله. بل نشعر بالتهديد من قرارات مراكز قوى ما، اقتصادية ومالية وسياسية، يذوب بطريقة ما كل شيء في الضباب أو في عالم الاشباح.

مالذي يفكر به ماوتسى تونغ؟ مالذي يضمره بريجنيف؟ هل سيؤدي ما يدور بذهن ماوتسي تونغ وما يضمره برجنيف إلى أية نتائج؟ ألا يحتمل أن تتقاطع هذه النتائج معنا نحن العناصر غير المعروفة، فتؤدي إلى نتائج معكوسة؟

ما هي الحدود الفعلية لسلطة المجلس الإتحادي السويسري في الحقيقة أو سلطة المستشار الإتحادي في ألمانيا، وحكومته وبرلمانه والأحزاب.. إلخ.. هل يملك هؤلاء السلطة حقيقة؟ أم هم عبارة عن مجرد هياكل مدفوع بها؟ أم هم مجرد (رجال الواجهة)، والرجال الذين يقفون خلفهم هم بدورهم (واجهة) لرجال آخرين خلفهم.

نحن نتنفس الصعداء عندما تتحول اشباح ما من الضباب إلى مادة ملموسة حتى ولو كانت هذه المادة هي منظمة (بايدر ماينهوف) أو حتى ولو كان بيل. نستطيع أن نتخذ موقفا معارضا من كل قلوبنا تجاه هؤلاء. نستطيع أن نرهبهم لا أن نرهب أنفسنا. مهما كانت طبيعة نظام المجتمع فالفرد لايتهدده، وإنما المجتمع هو الذي يهدد نفسه بنفسه. لذلك بالرغم من أننا نرهب الافراد الذين نعتقد أنهم يتهددوننا، ولكننا نعجب في سرنا بهم. إنهم يقومون بتسليتنا وهم يصبحون في المجتمع نجوما معروفة. شاؤوا ذلك أم أبوا. وهم يتمتعون بامتيازات النجوم ويسلكون سلوكهم. لنتصور أن مصير بيل أخذ المنحى التالي: ينظم أحد المليارديرات اغتيال الحكام الأمريكان الواحد تلو الآخر لاسباب أيديولوجية. سيتسلى المجتمع ويستمتع، وكلفة هذه المتعة سيدفعها بيل عشرة ملايين سنويا.. سيغمر الإعجاب المجتمع.

مونولوج بيل

يشكل مونولوج بيل، من وجهة النظر الإخراجية، أصعب مشكلة في المسرحية. إنه يختلف عن المونولوجات الأخرى في أن بيل لا يعرف الجمهور على نفسه بل يقوم بالقاء كلمة، ليعطى هذا الانطباع في اللحظات الأولى من المسرحية على الأقل. أغرى هذا الانطباع المخرج البولوني، في زيوريخ، إلى استعمال الومضة، تعليق بيل كذبيحة في محل اللحام، ولفه بكيس بلاستيكي، وهو في طريقه إلى النيكروديالیزاتور العملاق.

خطرت هذه الفكرة للمخرج البولوني بعد أن قررنا إخراج المونولوجات بشكل قاطع وحاسم (بدءا من النهاية). واقترح أن يأتي المونولوج من شريط مسجل وفي نفس الوقت نسمع تسجيلا لإحدى خطب هتلر في الصالة من الأمام والخلف واليمين واليسار، أي من جميع الاتجاهات. لم يتم تنفيذ الفكرة، وأخذت بعد ذلك الإخراج على عاتقي في الايام الثلاثة الأخيرة. للاسف بدلا من سحب المسرحية،

لم أكن قد وجدت الحل بعد، عندما تركت الممثل الذي يمثل دور بيل يظهر على الخشبة لدى خروجه من المصعد. وأدى المونولوج ككلمة مباشرة يلقيها على الجمهور بحيث يسير جئية وذهابا على حافة الخشبة، مثبتا نظره باستمرار على شخص من الجمهور.

اكتشفت فيما بعد في مانهايم، أن مونولوج بيل، بتناقضاته الصارخة، هو في الواقع ليس خطابا يشكل الكلمات الأخيرة لشخص مشرف على الموت، يعيش لحظاته الأخيرة، شخص يتشبث بافكاره التي لم يعد يستطيع شرحها، ولا يتوجب عليه شرحها.. إنها شتائم مشرف على الموت لا يريد أن يصدق بأنه سيموت (أنا أهاجم.. هذا كل شيء). تظلم الخشبة بعد خروج آن في مانهايم، بعد ذلك يسقط ضوء البرجكتور المتحرك على بيل الملقى على الارض كالميت في وسط الخشبة. طلقة في الرأس. الجزء العلوي من الجسم عاريا والجزء السفلي مغطى مع الساقين بغطاء بلاستيكي، كان كالمشلول يجر نفسه أثناء المونولوج على الخشبة. يصل في البداية إلى المصعد، يحاول الوصول إلى زر المصعد، لكنه لا ينجح ويسقط إلى الخلف، يظل مستلقيا كالميت للحظات. يزحف بعد ذلك على الخشبة إلى أن يصل الحافة، ينقلب على ظهره. يتدلى رأسه على حافة الخشبة أثناء إلقائه عدة

جمل من مونولوجه يقول (فقط السير بالاتجاه المعاكس ينفع للتقدم). ثم ينهض ساحبا نفسه حتى يختفي في غرفة التبريد المفتوحة مغلقا الباب خلفه من تلقاء نفسه. إظلام. تعود الاضاءة لتصبح قوية مرة أخرى.

تضاء لمبة النيون على اليسار واللمبة فوق الكنبة، التي يستلقي دوك فوقها وهو يقرأ المجلات المصورة ببرودة أعصاب. كان ظهور بيل على الخشبة في مانهايم لا يعدو كونه أكثر من فكرة إخراجية تم تنفيذها من قبل ممثل شاب. القيت باللوم في البداية على الجمهور لعدم صدور ردة فعل منهم على المونولوج. ظننت أنهم لا يريدون أخذ المونولوج على محمل الجد، فكرت أن توجه الجمهور بصورة مبدئية ضد الحقيقة التي تضيء هنا. لأنه يعتبر ذلك مسرحا في المسرح ولا يريد معنى آخر، إن كل حدث عبارة عن مسرح فقط. على الفن أن يكون فنا. إنه عالم قائم بحد ذاته، لا يؤمن الإنسان به، ولكنه يستمتع به بعكس الحقيقة غير الممتعة. لمت نفسي لفشلي وفشل الممثل، الجمهور لا يرى في المسرح محاكمة عقلية عن شيء حقيقي. ولا يرى في المسرح صورة مشابهة للحقيقة، هذه المشابهة التي تعطي المسرح مغزاه الحقيقي الأول. تابعت الاستنتاج: مهما كان للعالم مشاكله. توضح لي فيما بعد، بعد أكثر من سنتين، أنني ارتكبت خطأ. لقد كتبت شيئا

استطاع أن ينير لي فقط، ولكن ليس للجمهور، لذلك لم يكن شيئا منيرا.

كان إخراج المونولوج في زيوريخ من خلال هذه الرؤية، أكثر صحة. فقد خرجت الخطبة السياسية العدائية عن حدها، وشوشت وحدة المسرحية، لأنها لم تعد جزءا من المسرحية، في حين أن المونولوج، كما أخرجته في مانهايم، يخرج عن حدود المسرحية لأنه لم يتمكن أحد من فهمه، بسبب غياب التعليق عليه نهائيا. ولم يتم بناؤه في الحدوته، الأمر الذي قام به الممثلون في المونولوجات الأخرى، وكانوا يستطيعون القيام بذلك. لأن مونولوجاتهم تتناول الحكاية وتوضحها للجمهور، لذلك، يجب إعادة صياغة مونولوج بيل، أو شرحه من قبل شخصية أخرى عن طريق مونولوج آخر. وهذه الشخصية الأخرى لا يمكن أن تكون سوى جاك.

لا يمكن أن يتبع مونولوج بيل الرهيب سوى مونولوج جاك الغريب لأن معلومات جاك عن كل الحكاية ليست كاملة ولا تسنح له الفرصة لأن يستوعب، أو يفهم، مصيره.

جاك

جاك شخصية ثانوية في المسرحية، لكنها ليست سهلة الأداء. إنه ذواق للأدب لكنه يورط نفسه بمسألة ليست من اختصاصه، لأنه مضطر للتعامل مع موضوع لا يثير الشهية وهو مؤامرة اغتيال.

لا يمكن وصف جاك بأنه قصير القامة. أو شخصية لا توحي بالصرامة برغم ظهوره بمظهر السيد. لكن للأسف لا يقف كل مرة أمام المخرج شخص مثل (فيلي بيركل). كما حدث في زيوريخ. كلما عدت بذاكرتي إلى الإشخاص القليلين الذين تصورت أنهم من الممكن أن يكونوا (جاك).. كان علي أن أطلق عليهم اسم (جاك الأول) إلى (جال الرابع) ليس بسبب إمكانية مقارنة هؤلاء بشخصية (جاك). إذ لا يوجد مهنم ناشر لأني أعتبر واحدا منهم ذواقا للادب فقط. كما أنى لم أفكر بأحد منهم عندما كتبت شخصية (جاك). الشيء المشترك بينهم هو ممارستهم للأعمال التجارية من ناحية والاهتمام بالفن من ناحية آخرى. من جانب آخر لم

يواجه أحد منهم صعوبة كالتي واجهها (جاك) ولم يلجأ أحد منهم إلى الطريقة التي لجأ إليها (جاك).

أنا شخصيا أتصور نفسي في شخصية (جاك) إنه يشبهني. لأني عندما أفكر في مسرحية (ريتشارد الثالث). أرى نفسي أمام نفسي كمعلم اللغة اليونانية الذي حاول أن يعلمني هذه اللغة.

كاتب هذه المسرحيات الكوميدية محاط في حياته بالممثلين الذين يمثلون أنفسهم في حياتهم فقط وليس على خشبة المسرح التي تعني الحياة. الممثلة كيزا التي قامت بدور (أوتيليه) في مسرحية فرانك الخامس في ميونيخ، كانت تجلس لساعات طويلة اثناء فترة التدريبات على المسرحية في بهو فندق (الفصول الاربعة). أستطيع أن أتصورها الآن، جليلة وبعيدة المنال كما لو أنها جالسة بلا حراك تقريبا. تتأمل النساء في البهو باحثة عن واحدة فيهن قد تطابق تصوراتها عن شخصية (أوتيلية فرانك).

اقنعتني (كيزا) ذات مساء في شقتها العالية أنها مرت بزقاق ضيق مجاور لفندق (الفصول الأربعة). أنها رأت امرأة تشبه (أوتيليه فرانك) في بهو الفندق. روت لي كيف كانت تلك المرأة منهمكة في نقاش مع رجل متوسط العمر. كانا يجلسان إلى طاولة مجاورة لطاولة (كيزا). كان حديثهما حديث عمل على ما يبدو. كانت أمراة ممتلئة الجسم. كلما

تكلمت المرأة ازداد وجه الرجل شحوبا وجسده تقوقعا. إلى أن أصبح وجهه مكفهرا وجسده قارب على الانهيار. بمنتهى برودة الأعصاب تمكنت هذه المرأة من القضاء على الرجل. وأهم شيء أعتمدت عليه هو حقيبة يدها. وصفت (كيزا) لي هذه الحقيبة بمنتهى الدقة. وذكرت لي كل ما يمكن أن يكون فيها من أشياء: أي ما تحتاجه النساء عادة، وصورا لأطفالها، ومن الطبيعي أن حقيبتها كانت تحوي نسخة فوتوكوبي عن الأدلة والمستندات التي استطاعت بواسطتها القضاء على الرجل. لم يجد الهدوء سبيلا إلى (كيزا) قبل أن تتمكن من العثور على مثل هذه الحقيبة. كانت هذه الحقيبة قطعة إكسسوار احتاجتها لتقوم بأداء شخصية (أوتيلية فرانك). ما أروع الطريقة التي اتبعتها لأداء هذا الدور، كان أداؤها أفضل أداء من بين كل الأدوار التي أدتها في مسرحياتي. أنا كذلك أبحث مثل (كيزا) عن شخص يقبع في ذاكرتي يمكن أن يتطابق مع شخصية (جاك). حتى لو جاء هذا البحث متأخرا.

فيما مضى كان الأغنياء يظهرون بملابس باهظة الثمن على الخشبة لأنها كانت تلعب دورا مهما على خشبة المسرح. الآن لم تعد الملابس تلعب هذا الدور. يظهر (بيل) ببنطال جينز أزرق على عكس (جاك) الذي حطم دار نشره، يظهر أنيقا ويرتدي ملابس لا تثير أي انتباه.

تعرفت على جاك الأول قبل سنوات في ندوة قرأت فيها الفصل الأول من مسرحيتي الكوميدية (زيارة السيدة العجوز) أمام الضيوف المدعوين. كانت الندوة في قصر صغير يؤجر عادة لمثل هذه الندوات وقد قام شخص ما باستئجاره لي. بعد انتهائي من القراءة كنت أقف قرب البوفيه عندما اقترب مني (جاك الاول). عرفت بنفسي باختصار وأبدى رأيه أن مليارا يعد مبلغاً كبيرا من النقود من أجل عملية قتل، ألا تدمر (كليزا خاناسيس) نفسها ماليا حين تدفع هذا المبلغ؟ أجبته من دون تردد أنها تملك مليارين آخرين – أضفت الجملة فيما بعد إلى الفصل الثالث– أجابني: سيدي إن مسرحيتك رائعة.

بعد مرور فترة طويلة جدا من الزمن، رأيته في برنامج تلفزيوني مباشر، كانت شخصيته تعطي إنطباعا بالبرودة والموضوعية والهدوء. أثار إعجابي كيف كان يدلي بمنتهى الموضوعية بمعلومات عن حياته، وبنفس الوقت يتجاهل معلومات آخرى بالموضوعية ذاتها.

كان (جاك الأول). يملك ثروة كبيرة وهو أحد ملاكي شركة كبيرة، لم يكن مجرد متبرع للفنانين، إنما كان ايضا فنانا نشيطا. بالمقابل كانت علاقة (جاك الثاني) مالية فقط. وهذا ما جعله محبا للأدب وخاصة حبه للأدباء الكلاسيكيين. فهم ليسوا بسيئين أيضا.

كنت أتصور دائما أنه يقرؤهم في مجلدات فخمة تم إعدادها خصيصا له، وأن ملمس صفحات هذه المجلدات يشبه ملمس الأوراق النقدية حديثة الطبع. أتصوره من حيث الشكل (الجاك المثالي).. يدعي الكثيرون أنه كان بالنسبة لي موديلا عند كتابة شخصية (فرانك الخامس). لكني لم أكن أعرفه عندما كتبت هذه المسرحية. لكن بعدها اكتشفت بإنه فعلا يصلح كموديل لهذه الشخصية. ما لفت انتباهي في شخصيته لباقة دون إزالة الحواجز الشخصية، إضافة لحبه (الهوفمانستال). بينما ما لفت انتباهي إلى (جاك الثالث) قوته الطبيعية، كونه يؤمن أنه من الطبيعي ألا يكون لبقا مع الناس الذين لا يحب أن يكون لبقا معهم. أثناء إحدى المأدبات جلس (جاك الثالث) قبالتي وكان يتبادل حديثا عن الأعمال التجارية مع الشخص الجالس إلى جانبي مباشرة – لم أعد أذكر من كان هذا الشخص– كان علي أن اسمع حديثهما، سواء شئت أم أبيت، ثم فجأة قال لي (جاك الثالث) بهدوء: دورينمات أنت لا علاقة لك بهذا الموضوع.

بعد العرض الفاشل لمسرحية (المشارك) قفز كالشبق إلى خشبة المسرح فور إسدال الستارة – كانت صيحات الاستنكار ماتزال مسموعة في الصالة– فأخذ يقفز بنشوة وخرج، لأن العرض برأيه كان جيدا، لقد كتب لي ذلك فيما

بعد. كما كتب لي أن الفضيحة التي سببها العرض أعجبته أكثر من العرض نفسه، فهو بطبيعته يحب الفضائح.

دعيت ذات مرة مع أكثر من خمسين شخصا إلى بيته، كان بيت (جاك الأول) بالرغم من اللوحات الاصلية لبيكاسو وميروش وما شابههما يوحي إلى حد ما بالحيوية والثقة. كان بعيدا عن المدينة ومحاطا بالحقول والبساتين – الأمر الذي نادرا ما يستطيع المرء أن يراه في سويسرا– المرء يحس أن بعض الفنانين عمل هنا، لأنه يمكن للفنانين أن يعملوا في مثل هذا المكان.

أما بيت (جاك الثالث) فيوحي بالكآبة والبرودة، فالألواح الزجاجية الموجودة أكثر مما هو مطلوب وجوده، وكانت الغرف صغيرة حول قاعة عرض مفرطة المساحة.

وغرس رأس عملاق فوق المرج الأخضر، أحضر على ما يبدو من جزر عيد الفصح، لأن (جاك الثالث) يحب اقتناء الأعمال الفنية.

رسم الفنان (فارلين) يوما (جاك الثالث).. كما رسم الممثل (شرودر)، ورسمني عاريا بعد أن أجبرني، كما أجبر الآخرين على الاستلقاء فوق سريره. كانت النتيجة لوحات بغرابة نادرة المثيل، دونها لا يستطيع (فارلين) الرسم. كان السرير يقبع في مرسم الرسام المريض (فارلين)، سريرا حديديا فوقه ألقي الفراش بشكل يثير

الرهبة.. يبدو (جاك الثالث) في اللوحة جالسا فوق السرير، لا يرتدي شيء عدا سرواله الداخلي مباعدا بين ساقيه كما تفعل الفتيات على صفحات مجلة (البلاي بوي)، ممسكا بيده كتابا ولفافة تبغ بين شفتيه. كان المرسم مخزن غلال عندما تم بناؤه، لذا كان حارا جدا بالنسبة ل (جاك الثالث)، كما كان بالنسبة لي بعد سنة، مما اضطره إلى خلع ملابسه والجلوس على السرير بالسروال الخارجي فقط. الغريب أنه يلمع الآن في ذاكرتي ليس بالشكل الذي رسمه به (فارلين) ربما كان استغرابه كبيرا جدا للحالة التي كان عليها وقتئذ مما جعل نظراته في اللوحة مندهشا بهذا الشكل. عندما أتعمق بنظراتي إلى وجهه فقط تندفع لا مبالاته الكامنة فيه إلى الواجهة.. تلك اللامبالاة التي تطفو على طباع شخصيته، بنفس الوقت تحول هذه اللامبالات دون أن يصبح خبيرا بطبائع البشر، مما تسبب له الكثير من المآزق والورطات ضمن هذا المجال.

لهذا كله فإن (جاك الثالث) يشبهني في اللوحة التي رسمني فيها (فارلين) على سرير موته. كان السرير مغطى بغطاء أخضر حشيشي مما جعلني أبدو في اللوحة وكأني مستلقيا على مرج أخضر. تلك آخر لوحة رسمها (فارلين) وكان علي أن أكتب على اللوحة أن الشخص المرسوم في هذه اللوحة هو أنا. ربما ظنني (فارلين) على سرير الموت

(جاك الثالث) أو ربما كانت هذه إحدى دعاباته الشريرة الدفينة.. دفع (جاك الثالث) ثمن اللوحة لفارلين حسب السعر المتعارف عليه وقتذاك، وهو ليس بالقليل. بينما لم أستطع مجاراة (جاك الثالث) في هذا السلوك.

ربما أحب (فارلين) أن يرسم شيءا ببساطة، وكان (جاك الثالث) أسهل ما يستطيع أن يرسمه. أخيرا (جاك الرابع) ألطف واحد منهم في ذاكرتي — ولو أن هذه الذكرى كادت أن تمحى— كان رجلا ضخما وثقيلا هادئا، يرتدي بذلة إنكليزية داكنة ومقلمة. كنت تحت العلاج في إحدى المستشفيات بشرق سويسرا. بعث لي يسألني فيما إذا كنت أود تلبية دعوته للعشاء في منزله. سألت الطبيب الذي كان يعالجني، وكان طبيب (جاك الرابع) أيضا، إن كنت أستطيع زيارة (جاك الرابع) ورؤية مجموعته الخاصة والمشهورة من الأعمال الفنية. لاشك أنها أجمل مجموعة أعمال فنية خاصة في سويسرا كلها. قبلت الدعوى وأقلتني سيارة تكسي إلى منزله. قادني خادم إلى غرفة جلوس صغيرة. لم يلفت انتباهي أي شيء مميز للوهلة الأولى. ظننت أن لوحاته الأصلية لابد وأن تكون في الكاليري الخاص بالمنزل، ولكن أدهشني وجود اللوحات الاصلية في غرفة الجلوس وهي اللوحات التي كنت أعتقد أنها محفوظة في المتاحف: لوحة عيد الميلاد بالثلج المتساقط

لـــ(بروفيل) لوحـة صـغيرة لـــ(بوش) لوحتـان لـــ(لوكاس كراباخ) وبورتريهات مشهورة.

جاء (جاك الرابع) وحياني بمودة وحرارة ثـم دعـاني إلى غرفة أخرى، علقت علـى جـدرانها لوحـة لـ(واتور) ولوحـة لـ(فراغونارد). كما أعتقد ان الغرفة كانت مفروشة بموبيليا (لوبس سايتز). ووجبة الغداء كانـت بسـيطة جـدا وملائمـة للحمية التي فرضها طبيبي علي. سألني (جاك الرابـع) عـن أعمالي ومشاريعي، حسبما أتذكر..

كنت وقتـذاك مشـغولا بمشـاكل دراماتوركيـة لا جـدوى منهـا، لسـوء حظـيء اسـتطيع أن اشـغل نفسـي لاسـابيع طويلة بمشاغل من هذا النوع. استمع إلي بصمت، ثم اراني غرفا أخرى من منزله. اثارت إعجـابي بشـكل خـاص غرفـة صغيرة كانت فيها اربع أو خمس لوحات لـ(غويا) ثم وقفنا أمـام لوحـة (المفـتش الكـبير) لـــ(لغريغو) فسـألته: كيـف تمكنت من اقتناء هذه المجوعة من اللوحـات. صـحيح أنـي أعلم بثرائـه الكـبير لكـن رغـم ذلـك لا يمكـنني تصـور كـل الملايين هذه التي يملكها. ضحك وأجابني: تعلمت الكتمان مـن النـبلاء الإنكليـز. وتـابع تعريفـي ببقيـة مقتنياتـه: "رنوار"، "شيزانه"، "واتيس"، "بيكاسو" و غيرهم..

عندما ودعني قال لي أنني أستطيع المجيء في أي وقت ارغـب حتـى ولـو لم يكـن موجـودا. واصـر علـى ارسـالي

بسيارته إلى المشفى بالرغم من أنـني كنـت أعـرف الطريـق وأرغـب بـالعودة مشـيا علـى الاقـدام –كـان علـي حسـب توصيات الطبيـب المشـي سـاعتين يوميـا– لم أتمكـن مـن رفض طلبه فقام السائق بإيصـالي في سـيارة (رولـزرويس" قديمة. فتح (جاك الرابع) باب السيارة لي فخرج منهـا سـلم صغير دخلت السيارة دون أن أحـني ظهـري. سمعـت فيمـا بعد أن (جاك الرابع) يحتـاج سـيارة الروزلـرويس فقـط كـي تقله إلى المحطة. هناك يستقل القطار إلى هدفه فهـو يخـاف مـن حـوادث السـيارات. ثـم يعـود سـائقه إلى المدينـة الـتي يقصدها سيده بسرعة فائقة كي يستقبله هنـاك في اللحظـة المناسبة. ثمة قصة أخرى حول السـيارة تـروى عـن واحـد من (الجاكات) الثلاثة الآخرين. نادرا مـا يكـون لـدى المـرء سائق في سويسرا، ربما بسبب مساحة البلد الصـغيرة لـذلك يفضـــل السويســـري أن يقـــود ســـيارته بنفســـه، أو لأن السويسـري مـرتبط بسـيارته مثلمـا كـان الفـلاح مرتبطـا بحصانه (عندما كان يستعمل الحصان وليس الجرارات).

كـل واحـد مـن هـؤلاء (الجاكـات) وظـف لـه سـائقا في ألمانيا، كل حسب أهميتـه ووضـعه الاجتمـاعي. ولكـن مـا حدث لـ(جاك) هذا فقد دهس بسيارته المرتفعة الثمن علـى طريق عودته إلى بيتـه مجموعـة مـن العمـال الأجانـب ربمـا كـانوا يقومـون بتصـليح الطريـق، أو كـانوا عائـدين إلى

بيوتهم. ولأن (جاك) ربما كان عائدا من حفلة كوكتيل، أو ربما كان مشغول الذهن إلى درجة كبيرة بولعه وحماسه للفن والأدب. لم يمت أحد من العمال الأجانب بقدرة قادر، ولكن كانت جراح بعضهم خطيرة.

كان الحادث بالنسبة لهؤلاء المدهوسين بوابة حظ، إذ غمرهم (جاك) بالخيرات الدنيوية مما جعل قلب القضاة رقيقا حيث تأثروا بفاعل الخير، خاصة أنه شخصية اجتماعية مرموقة. كما من الضروري جدا ولصحة بلدنا المالية أن يعاقب سائق متهور بهذا الشكل عقوبة مالية باهظة الثمن بدلا من زجه في السجن، وهذا ما لا يستحقه — كما هو معهود دائما بالنسبة للمقتدرين والميسورين الذين يمكنهم القيام بفعل الخير عند الضرورة– وهكذا تغنى المتضررون بأفعاله الخيرة وابتهلوا طالبين له الرحمة. أما الذين لم يتضرروا فأولئك انتابهم الغضب، فالحظ مر أمام أنوفهم دون أن يدهسهم. وهكذا كان هذا لـ(جاك) وضحاياه محظوظين، أما (جاك) في مسرحية (المشارك) فلم يحالفه مثل هذا الحظ، وهذا ما يثير استغرابه.

ظهور جاك

أضفت المونولوج إلى عرض عام ١٩٨٠ الذي كنت قد كتبته من قبل لأجل خاتمة الطبعة الأولى للمسرحية. مع ذلك وجدت الخبرة المسرحية تعوزه، لذلك ارى أنه من غير الضروري التأكيد على شخصية (جاك) الكوميدية في ظهوره الثاني الذي يحدث لدى خروجه من المصعد. فهذا يحدث تلقائيا بسبب شخصيته المركبة من الرقي والقوة ممزوجة بالحذر والخوف. وهذا كوميدي بما فيه الكفاية.

قمنا في عروض زيوريخ باستعمال باب المصعد بدلا عن المصعد الذي ظل غير مرئي للجمهور.. أدى الممثل (ويلي بيركل) شخصية (جاك) وهو يضع إصبعه على زر المصعد وقد تدرب على المشهد قبل العرض بثلاثة أيام فقط من العرض الأول للمسرحية. تناقشنا حول المشهد في صالة التدريبات. كان ثقيل السمع ولم أكن واثقا من فهمه لي. احترت معه ولم أتمكن من معرفة موقفه مني في تلك اللحظة. أدى المشهد بعد نقاشنا أمامي وأمام مساعدتي

وبعض الممثلين. كان أداؤه برأيه مثاليا ولا داعي للإعادة مرة ثانية إذ أنه يعلم كيف يجب أن تؤدى هذه الشخصية. قال لي ذلك ثم انصرف. لم أعلق على ذلك سوى (لقد تمتعنا برؤية ممثل كبير) كانت تلك هي المرة الأخيرة التي عملت فيها معه وكان واحدا من أدواره الأخيرة.

ظل جاك في عرض مانهايم بعد هبوط المصعد واقفا في المصعد المفتوح حتى سماعه أن (دوك) كان يعمل في الشركة الكيميائية. استقل بعد ذلك المصعد مرة أخرى، توقف في منتصف المسافة ثم خاطب (دوك) من فوق.

هبط مرة أخرى بالمصعد بعد إبداء (دوك) استعداده للتحدث حول شؤون العمل. جلس فوق مقعد بيوني على يمين الخشبة وأخرج أوراقا من حقيبة اليد التي كانت معه. جلس دوك على الكرسي قرب المصعد مديرا ظهره (لجاك) دون أن يبدي أي احترام أو تقدير. أخذ (دوك) قبعة (جاك) من يده ليضعها على راس جاك. طلب من (جاك) مبلغ مليون باسما ثم عاد ليستلقي على كنبته ويشرع في قراءة مجلاته المصورة. ينهض (جاك) بجلال وهو يقول: (عليك أن تظل متواضعاً بعض الشيء) ثم يدخل المصعد وهو بتابع الجملة: (لا يطلب منافسوك أكثر من خمسين ألفا)، ثم يصعد بالمصعد إلى الأعلى. لكنه سرعان ما يتوقف في منتصف المسافة لدى سماعه (دوك) يقول: (إذا ظل لهم

حتى نهار الغد وجود) يتابع (جاك) نقاشه مع (دوك) من الأعلى إلى الاسفل بصوت وديع حتى ينهي النقاش. أثناء تشغيل (دوك) للبيك آب يجيب على السؤال.

(جاك) (سيوافقون) ثم نسمع موسيقى (فيفالدي (صيف الفيرونون مولتو) مرة أخرى يصعد المصعد بجاك نحو الأعلى ويختفي بشكل نهائي.

دوك – بيل

دوك غارقا في مجلاته المصورة غير عابيء بالعلم ولا باي شيء له علاقة بذلك. موسيقي (فيفالدي) تذكره بـ(آن) التي من أجلها اقدم على هذه الصفقة الكبيرة. يجب عليه أن يتحمل هذا العمل سنة أخرى فقط – يسمع خطوات خلفه– يقف بيل أمامه، يتعرف عليه فورا. مشهد بيل ودوك هو حوار فقط بالتأكيد، كما هي في الحقيقة كل المشاهد في هذه المسرحية. ولكن الكثير من المخرجين ينسون أن الحوارات هي أحداث. لأن هناك كثيرا من الأمور تحدث عندما يتوجب إخفاء الكثير من المشاعر الجياشة. كان (بيل) يعلم بالضبط إلى من ولماذا يذهب. لكنه لم يكن يعلم أن أحد الشركاء في القتل سيكون ابوه. وهو لا يعلم بأن أبوه لازال على قيد الحياة. فيكتشف في هذا المكان الحقير ما آل إليه أبيه. اباه الذي طالما أحبه واحترمه وكان يعتبره عالما كبيرا يدين العالم لاكتشافاته العديدة عن الحياة. فإذا هو أمام رجل هرم يقرأ المجلات المصورة ويذيب الجثث.. يخفي بيل صدمته، ويخفي دوك اضطرابه

بالسخرية، يتصنع الاثنان اللامبالاة أمام الآخر. ويتصرفان وكأن كل شيء طبيعي. في هذا الوقت بالذات نسمع تلك الخرخرة المريبة، التي لا داعي لها لإضفاء الغرابة على الموقف.

يدخل بيل غرفة التبريد معطيا انطباعا بالاسترخاء والتسلية. يبدو وكأنه مهتم بالعمل فقط..

أثناء الدردشة الروتينية: (إنجاز مثالي). (أنا لست كسولا). (هل يحرز هذا). (إحوالي لا باس بها). يوحي الأب لدى سؤاله الابن عما يفعله وكأن السؤال أمرا ثانوي جدا. علم الإجتماع أصبح موضة، كان فيما مضى عالم بيولوجيا، يقول الأب، لم يعد العلم يصلح للرجال.

حاول دوك أن يدفع ابنه عنه، حاول أن يعيده إلى العالم الأعلىء إلى العالم الآخر. فهو لا يريده أن يكون معه. لا يريد أن يراه مرة أخرى، لا يريد الإحتكاك معه من جديد.. الأمر واضح بالنسبة لدوك: أرسل أغنى رجلا في البلاد ـ الذي يطالب جاك بقتله ـ إلى بيل كي يمنع قتل جاك.

تمكن من الوصول إلى هذا المكان صدفة. اصبحت الإجراءات الأمنية سهلة منذ مشاركة كووب رئيس الشرطة معهم. لم يعد هناك ما يخيف من قبل الحكومة. يعتقد دوك أن الشركة التي كانت سرية سوف تصبح قريبا شركة

رسمية تقريبا. انتعشت أعمال الشركة في الايام الأخيرة كما لم تنتعش من قبل أبدا. هنا يطلع دوك على ما لا يمكن تصديقه إذ أصبح ابنه بيل أغنى رجل في البلاد. كانت أمه كالعاهرة تنتقل من سرير إلى سرير أفضل منه، حتى تزوجت العجوز (نيك)، بعدها ماتا حين اصطدمت طائرتهما في الصخور.

يحس دوك أن الأمر برمته نكتة هائلة، خاصة عندما يفكر بالمصير الذي آل إليه، لكن سرعان ما يتضح له أن الأمر يتعلق بحياة بيل، يحسم بسرعة ويبادر.. بيل في السياسة، مجرد أحمق، لذلك لا يفكر دوك في مناقشته في قضية السياسة. هناك ما هو أهم يجب على الابن أن يدفع مليونين وينصرف. لكن بيل لا يفكر بذلك حين يعرض دفع مبلغ عشرة ملايين سنويا لقاء قتل الحاكم..

بالحقيقة إنه عقد عمل هائل. ستكون صفقة الصفقات بالنسبة للشركة، وبالنسبة لدوك ذاته الذي يملك عشرين بالمائة من الشركة. كاد دوك أن يصاب بالإغماء. حياة ابنه معلقة باللعبة. القضية غاية في الخطورة بالنسبة لدوك. فهو لا يوهم نفسه. كووب أيضا يعلم بعرض بيل. فبيل دخل على الخط عن طريق كووب. ولكن دوك يريد أن ينهي الموضوع بالرغم من كل شيء. يضغط دوك على الزر فيهبط المصعد..

مرة أخرى يدفع بيل، مليونين لأجل قتل جاك ومع السلامة، لكن بيل ينظر بهدوء إلى أن يصل المصعد، وبعد أن يفتح دوك باب المصعد يبتسم بيل قائلا: (أنا أغنى رجل في البلاد أنتم بحاجة لي وأنا بحاجة لكم، وإلا ستفوتكم الصفقة وأنا ستفوتني السياسة).. يعلم دوك أنه لا مجال للتراجع حين يكتشف ترابط القضية. يريد الإبن الثأر لأبيه وهذا الثأر عديم الجدوى من وجهة نظر الأب لأن الأب ثأر لنفسه كما يثأر الزوج المخدوع بخصي نفسه. لكن هذا لا يردع الابن عن الثأر.

الإشارة هنا إلى موقف هاملت مثيرة للتساؤل. لا يمكن مقارنة دوك بوالد هاملت. هذه الروح التي هبطت من الجحيم لكي تثأر لنفسها تريد بمساعدة ابنه سحب أخيه وزوجته الخائنين إلى الجحيم حيث هو مقيم. تردد هاملت يكمن في عقله، إنه يريد أن يعلم هل الروح التي تظهر له هو أبوه أم الشيطان؟

بالمقابل يلقي بيل في عقله فداحة ذنب أبيه على النظام الاجتماعي. يسلك بيل سلوك هاملت فقط عندما يريد أن يثأر بشكل مطلق, وينتهي ثأره كهاملت بشكل هزلي بمحاكمته البريء والمذنب معا. يسقط طالب الثار والمثؤر منه في الجحيم.

يحطم موت بيل ما تبقى لأبيه من كرامة ويجبره على المضي في المشاركة بالفعل إلى ما لانهاية. يجب أداء حوار دوك —بيل دون عواطف جياشة، بوضوح وموضوعية وقوة، مع فواصل صمت وحركات بسيطة.. يجب أن تكون هناك لحظات تتضح فيها سيطرة عقلانية هذا الرجل خلال لحظات انهياره إلى الهاوية. يجب أن تبدو روح الدعابة والسخرية فيه وكأنها ومضات شبحية. وهذا ما يفسر حب (آن) له. بالمقابل يبدو بيل شخصا ساحرا بظاهره، وهو دور صعب. بيل ليس شخصية شابة فحسب، يجب أن يعلم كيف يدير شركة كبرى دون هوادة، أن يكون شخصا يتمكن من فرض شخصيته، ككل شخص يدير شركة عالمية. يجرؤ بيل على كل شيء، فهو مثقف لا مبالي، وبالرغم من ذكائه، يسير إلى دماره الذي يصيبه دون أن يتوقع ذلك. لا يدور بينهما، رغم كل شيء، حديث حقيقي أو مناقشة بين أب وابن، كما يحدث في المشاهد المماثلة التي يمتليء الأدب فيها.

الموقف الذي يجد كلا من الأب والابن نفسيهما فيه هو السبب. هذا الموقف ليس موقفا كلاسيكيا، لقد خسرا الرهان. وبتعبير أدق، راهن كل منهما نفسه وخسر الرهان. أصبح الأول يذيب الجثث، والآخر يرفض المشاركة بالفعل لكنه دون أن يدري يشارك بالفعل. لا يعلم بيل أنه موجود

ضمن تركيبة هو وأبيه، وهذه التركيبة التي لا فكاك منها تجبره وتجبر أباه على المشاركة بالفعل. بالرغم من أنهما كانا مفترقان فالموقف والموقع اللذين يلتقيان فيهما يجعلان أي حديث يدور بينهما حول موضوع آخر غير العمل إضاعة للوقت وبلا معنى.

رغم كل شيء هناك إشارت، كومضات ضعيفة لنداءت بين رائدي فضاء ضائعان في الفضاء الخارجي في إتجاهين مختلفين في اللامكان.

لدى دوك خوفه على حياة ابنه وتفكيره، ربما لازال بإلامكان إنقاذ حياته. ولدى بيل ذكرى حنونة وقديمة جدا عن أب غارق منذ أمد بعيد. إضافة إلى خوفه من خيانة قناعته المطلقة بالإرهاب والتي لأجلها يخفي ميله للياس من أتعس حب بين الاب والابن.

المدير

إنها أكثر شخصيات المسرحية بساطة، لأنها نتاج عالم يمتاز بالفوضى.. يبدو المدير كرجل أعمال في البداية يعاني من مشكلة عمل، فيساعده دوك في حلها مع أنه يسليه ليس إلا، فهو يعتبره مثقفا بريئا، وهذه البراءة تأتي من عدم خبرة دوك التجارية، فالمدير يعتبر كل من لا يفكر بشكل تجاري بريئا–هذه الصفة تجعل دوك مفيدا برأي المدير– براءة دوك ضرورية ليكون مفيدا. يعتبر المدير دوك مجنونا، فهو لا يكلف نفسه عناء التحقق من ماضيه. لابد أنه مجرد فيزيائي سكير، هكذا يفكر المدير، وهذا يكفي. كما أنه لا يكلفه سوى القليل من المال. دوك يضاجع عشيقة المدير وهذا لا يثير إزعاجه، ولماذا يزعجه؟

العمل حطم جسده، لم يعد المدير يتوهم. وهو مسرور لأن شخصا آخر حرره من واجبه الجنسي. لم لا؟.. فهو يتسلى بعدم معرفة دوك وان بأنه يعلم بأمرهما. المدير يثق أن صحته هي التي تدهورت وليس همته بالعمل. بما أنه رجل عصامي يشعر بنفسه مواطنا صالحا ورب أسرة

محترم، وكوطني يعتز بمشاركته بالحرب، وكمواطن يدفع الضرائب.

أثار غضب المدير رجل القانون كووب، فيرى نفسه محقا بوصف سلوك الشرطة باللاأخلاقية عندما تسرع هذه بمشاركته في عمله بقوة، كما أثار غضبه ترقية دوك إلى شريك في شركته.

لا يخفي المدير بأنه مجرم. وهذا بالذات سبب يدعو للاهتمام بالحفاظ على النظام الاجتماعي ويقوم بتأدية واجبه مساهما بدوره كما على الشرطة والمدعي العام.. أن يقوموا بأداء واجباتهم. يمتلك المدير التفهم التام لدوائر العدالة عندما تؤدي واجبها ضده. ولكن يمكن عن طريق الرشوة تعطيل أجهزة دنيا، وأحيانا أجهزة عليا، أو جعلها تغض الطرف. لكن عندما يسلبه رئيس الشرطة كل سلطاته بالعمل، تتهاوى بهذا كل تصوراته عن العالم. يشبه المدير كل رجل سلطة حين يكافح بلا هوادة لكنه لا يتخلى عن روح دعابة الجلاد التي يمتلكها. قيامة بقتل آن لاسباب تكتيكية لم يكن دعابة، فنظام العالم أصبح موضع تساؤل. لاتوجد هنا في هذه القضية مبررات، ما يهمه هنا إصابة دوك وإيلامه. يتمكن المدير من إيلام دوك، مما يسليه ويثير غضبه، وفي الوقت نفسه يبدو اتهامه للمثقفين

نموذجيا بوصفة رجل سلطة عادي، له واقع (يعيش المرء منه).

يشعر المدير أن من عدم الحياء تقييم العالم (الواقعي) انطلاقا من عالم آخر تم تخيله بمثالية. أما تأنيب الضمير فهو الإنعدام المطلق للحياء، وهو كمالية خالصة، وهو السبب في عدم أهلية المثقفين للصراع على السلطة وهذا الصراع لابد منه لمن يود البقاء فوق.

يمكن فهم هجوم المدير على المثقفين من موضعه كمجرم، فهو ينطلق من وجهة نظره، لكنه ليس وحيدا في وجهة نظره فالجمهور صفق خلال العرضين لقوله: (متى تمكن مثقف واحد من كشف أسرار العالم! ليصبح بهذا مفيدا). يبدو أن المدير ليس وحده ضد المثقفين وإنما الجمهور أيضا. اعترف أني لم أفسر هذا التصفيق لصالحي وإنما ضدي. أعتقد أن هذا الشعور انتاب الكثيرين من المثقفين أيضا. حساباتي كانت خاطئة في مسألة تأنيب الضمير. لأنه يوجد مثقفين يؤنبهم ضميرهم، مثلي أنا، ومثقفون دون تأنيب ضمير.

نهرني واحد من الذين لا يعانون من تأنيب الضمير، والغريب أن اعتراضه موجه ضد المدير عندما ينتقد المثقفين قائلا: (إنهم يتعاملون مع العالم بطريقتين بنفس الوقت. العالم كما هو، والعالم كما يجب أن يكون، من

العالم كما هو يعيشون. ومن العالم كما يجب أن يكون يأخذون مقاييسهم كي يحاكموا العالم الذي يعيشون فيه)..

يضع الناقد نقطة هنا، بينما في الحقيقة لا توجد نقطة وإنما فاصلة لأنه تتبع جملة ثانوية لم تلفت الانتباه: (والذين يشعرون بالذنب فيه، وبهذه المقاييس يبرؤن أنفسهم. أنا أعرف هذه الحيلة، هذه الشلة لا تصلح لصراع السلطة).

لابد من الاعتراف بأن حجج المدير ضد المثقفين غريبة، فهو يشير إلى تأنيب ضميرهم ويدعي أنهم يبرؤون أنفسهم من خلال التأنيب هذا. إذا من لديه تأنيب ضمير لا يبرىء نفسه، حياء على الاقل.. أيضا يشعر هذا المثقف أنه لا يصلح للصراع على السلطة حياء أيضا. الأمر ليس سرا، فالمدير لا يأنبه ضميره. ولو كان لديه ضمير فهو لا يريده أو لا تسمح ظروفه أن يكون لديه تأنيب ضمير، إذا أراد أن يظل مؤهلا للصراع على السلطة، هذا الصراع الذي يتوجب عليه خوضه. ما يثير العجب أن المدير في نفس الموقف الذي يوجد فيه المثقف الذي ليس لديه تأنيب ضمير.

أنا أتعجب أيضاً: إما المثقفون ليسوا بحاجة إلى تأنيب الضمير، وهذا يعني أنهم لا يخطئون، مما يعني من جهة أخرى نفس النتيجة، كأنهم مخطئون.

ولكن هل يمتلك المثقفون ضميرا على الإطلاق؟ أم أن المثقفين لا يرغبون أن تكون لهم المقدرة، وأنا أخمن بأنه لا يسمح لهم امتلاك القدرة لتأنيب الضمير، كي يظلوا مؤهلين لخوض الصراع على السلطة. هذا لا يعني أن الأمر يبدو بالنسبة لي افضل، سأكون بلا خيال إذا حسبت نفسي بريئا. على كل حال أنا مشارك بالفعل في هذا العالم. وهكذا أدافع عن نفسي أمام اتهام المدير لي، بتبرئة نفسي بتأنيب ضميري. أنا أرفض ربط تفكيري وكتاباتي بنظام منطقي. هذا النظام يستطيع تبرئتي انطلاقا من وجودي كمشارك بالفعل.

كتب أحد النقاد عني ذات مرة بأني لم أفكر ببرتولدبريخت حتى النهاية. وطريقتي في التفكير هي: أن هذه ليست مهمتي، لأني لست من مدرسة بريخت. وإذا إعتبرت هذه مهمتي، سيكون ذلك من غير المعقول ومن السخف أن آخذ على عاتقي تلك المهمة. لأن التفكير حتى النهاية يحتم من البداية وجود نهاية ويحتم الوصول إلى حقيقة، وكأن الحقيقة هي المحطة الأخيرة التي يجب على التفكير أن يتبخر فيها. أعتبر تفكير المرء بشيء كهذا حتى النهاية، جديلة شعر (ذيل فرس) لفلسفة نظامية. لا يجر أعلى حمل هذه الجديلة سوى الجماليين، مثلما كان لبعض المخرجين في فترة ما جديلة موتزارت.

صحيح أن بريخت وضع أعماله مقياساً لإيديولوجية، لكن هذا ما يعتقده بعض الناس فقط. أنا شخصياً أعتقد أن قصد بريخت كان السخرية. المطالبة بالتفكير في بريخت حتى النهاية توازي المطالبة بحمايته وتقديسه وبالتالي تعني التفكير بإيديولوجيته حتى النهاية وإلى إعلانها كاملة ومقدسة. يبدو أنها تعبت وتسطحت اكثر مما يتوجب فلم يعد بإمكانها تقديم ثوابت نظرية جديدة.

ويظهر أنه ينتظر منها وحياً جديداً، ويجب أن تصبح ديناً جديداً لكل العصور إذا تم التفكير بها حتى النهاية. أنا شخصياً اشك بذلك. لإن التفكير بنظام ما حتى النهاية بدلاً من جعل هذا النظام يقف موقفاً نقدياً تجاه ذاته، يوازي الحنين الرومانسي إلى نظام مطلق، كالحنين إلى كنيسة أو بابا يساري على سبيل المثال.

لكني أعتقد أن الحنين إلى الإيديولوجيات أصبح عارماً بعد إنهيارها في الحرب العالمية الثانية. إنها الرومانسية السياسية. على كل حال أنا لست متأكداً، ربما هو عناه الناقد بمطالبتي قراءة بريخت حتى النهاية. يبدو أن الناقد يعني ما يقصده النقد عامة قي ايامنا هذه. لكن النقد الآن لا يقصد شيءاً محدداً بالحقيقة، لا يقصد أكثر أو ربما أقل من مشاعر أو شرود ذهني مزدان بواجهة منطقية. ولكن ربما أكون مخطئاً. ربما كان قصد الناقد الإنقضاض علي

ومهـاجمتي تحديـداً بسـبب مقـولتي في مسـرحية (علمـاء الطبيعة) (يـتم الفكـير بالقصـة حتـى النهايـة حـين نجعلـها تسير في مسار يوصل بها إلى أسوأ إحتمالات تطورها).

بـذلك نعـود للإصـطدام بالتنـاقض القـديم بـين النظـام المنطقي والوجود. يستطيع المرء أن يقترب بذلك فعلاً مـن الـتفكير حتـى النهايـة. إذا نظـر المـرء إلى التناقضـات في النظام المنطقي سيبدو أن هذا الناقـد محقـاً، أو إذا نظرنـا إلى التناقضات في الرياضيات مثلاً، أو في العقيدة المسيحية، أو إلى العقيـدة الماركسـية: إذا عرينـا اللاتنـاغم فيهمـا سنصطدم بحدود كلاً منها. إذا قارنت القصص التي أكتبها بلعبـة شـطرنج رمزيـة بـالطبع، سـيكون هنـاك عـدد مـن الإحتمالات الكثيرة جداً –أنا لست رياضـياً– لأنـي أفضـل أسوأ الأحتمالات في لعبة النهاية.

في مقارنتي هذه أفضل احتمال، كما في لعبـة الشـطرنج (كش مات)، بينما الآخرون يبحثوت عـن احتمـال (بـاض)، فالنهاية التي أكتبها لذلك تعبر عن الاتجاه الفكري لكتاباتي ولا تظهر وجودي أو كينونتي. لا تعبر كتاباتي عن وجودي بشكل مباشـر، بـل بشـكل غـير مباشـر ومشـفر. حتـى لـو حاولـت عـرض حيـاتي في كتابـاتي بشـكل مباشـر سـينتج اعتراف شخصي ليس أكثر.

لن يكون ذلك وجودا بذاتـه، بـل سـيكون أدبـا. والأدب يبقى رهين نظـام منظقـي مـن المصـطلحات واللغـة. الأدب ليس الحياة والوجود، فـالأدب يسـتطيع إعطـاء متشـابهات عنه، في صور وأشكال، تكون منطقية بحد ذاتها كنظرية أو فرضية فيزيائيـة أو بيولوجيـة، أو بأوسـع المعـاني وأقلـها دقة، كقصة لكاتب أحمق تمكن من اتهام المـدير بإصـابتي رغم كل شيء. أنا أعترف بذنبي في المشاركة بالورطة، التي نغرق فيها كلنا، لأجل أن ابرأ نفسي من ذلك. هو مصـيب. إذ لا شيء يمكنـه أن يزيـل هـذا الاشـتباه، ككـل اشـتباه، حتى ولو أكدت على أن الأمر ليس على هذه الصورة..

يطلق النار على نفسه بنفسه من يكتب نصا مسـرحيا. وإذا كـان أمـل هـذا الناقـد الـذي هـاجمني أن المـدير كـان يقصدني ولم يكن يقصد نقادي، الذين حاولوا نثري أشـلاء في الهواء، فأقول لهذا الناقـد: قصـد الافـاق المـدير العجـوز الجميع، قصد كل المثقفين، سواء الذين لديهم ضمير، أو لا يعرفون تأنيب الضمير، يتوقـع المـدير منـا نحـن المـثقفين علـى مـا أظـن، أننـا قـادرون علـى ارتكـاب أفعـال مخالفـة للضمير، قلـت هـذا علـى شـرفه، مـن أجـل شـرف المـدير. ينطبق رأي المدير بالمثقفين على دوك أيضا.

يشعر دوك بالذنب لموت آن –الأمر الذي يزيده شـرفا– كونه أنكر معرفته بها ليس جبنا منه، فهو يجب أن يفكـر

بابنـه. إذا عـرف المـدير أيضـا– دوك لا يعلـم بـأن مـديره يعلم– أن آن كانت عشيقة دوك، فهو لن يعرف أن بيـل هـو ابن دوك. يتنازل دوك لذلك عن حصـته في الشـركة للمـدير. يسأل المدير دوك: (لماذا يريـد قتـل الحـاكم) يجيبـه دوك: (أريد أن يصبح لتعاوني مع الشركة معنى).

يجـب ألا نفسـر إجابتـه هـذه بأنـه يشـارك بيـل آراءه السياسية، كما فعل ناقـد آخـر بتنهيـدة ارتيـاح و ظـن أنـه تمكن من اكتشاف درب لمعنى ما. للأسف لم ير هذا الناقد سوى السراب.. كان هم دوك بـذل كـل مـا في وسـعه لإنقـاذ بيل على الأقل، وكما نعلم، كان ذلك بلا جدوى. انزلق دوك بمشاركته بالفعل إلى دائرة جهنمية لا مخـرج منهـا. وكـذلك بيل.

مونولوج المدير

كتبت هذا المونولوج بطريقة أكثر كلاسيكية، لكي أمهد للقسـم الثـاني منـه، وبشـكل يختلـف عـن المونولوجـات السـابقة. أعتمـدت في إخراجـه علـى حـب الجمهـور للتغـيير كمرشد دراماـاتورغي. نـرى المـدير يقـف وحيـدا عنـد فـتح الستارة، كأنه في جنازة، حيث الجدية ورهبـة المـوت، نـراه يحمـل وردة حمـراء في يـده. يصـل المصـعد، يـدخل سـام حـاملا حقيبـة سـفر كـبيرة، يضـعها في منتصـف مقدمـة المسـرح ثـم يختفـي في المصـعد مـن جديـد. ينـزع المـدير قبعته، يتأمل الحقيبة بخجل، ثم يجلس فجأة بجلافـة فـوق الحقيبة، يبدأ بالكلام. ينهض واقفـا عنـد بـدء حديثـه عـن قصـة حياتـه. يمشـي باتجـاه الـيمين إلى أن يصـل إلى المصعد. يعود مجددا إلى الحقيبـة قـائلا: (أمـر لا يسـتحق الـذكر، أنـي قلعـت عـين صـاحب الوجـه السـمين وأنـا في السابعة عشرة مـن العمـر). يمسـح خفيـة دمعـة مـن عينيـه بمنـديل قماشـي. يستسـلم لعواطفـه. يضـع قدمـه فـوق

الحقيبة مستندا. ثم يلتفت إلى الجمهور ويخر راكعا. يري الجمهور صور افراد عائلته، يعيد الصورة إلى محفظة نقوده ثم يضعها في جيب سترته بعد أن يشير إلى ابنته الحلوة لورينا يتنهد بعمق قائلا: (عمرها عشرون عاما)، يغمره نوع من الشعور بالألم والسعادة أثناء الحديث عن شبابه، لكنه يحس في نفس الوقت بالمضخة في صدره، يلتفت إلى الحقيبة، تظهر في صوته تعابير مشاعر ماساوية. يضع الوردة الحمراء فوق الحقيبة بخشوع كأنه يؤدي صلاة، يبدو متأثرا..

يذهب إلى جهة اليسار ويجلس فوق الصندوق الخشبي على يمين غرفة التبريد. من المؤكد أن آن لازالت تعتقد بأنه قتل كيتي. كيتي التي تدير الآن بيتا للدعارة على الشاطيء الغربي. سوء تفاهم غريب. ينطق بهذه الكلمات باتجاه القبعة ممسكا بيده بها كأنه يمسك رماد جثة آن. لكنه سرعان ما يتذكر دوك. ينهض قفزا ليخفي الوردة الحمراء بالقبعة غاضبا. يذهب إلى الخلف، كان سيسامح الاثنين لولا ظهور كووب على الساحة.

كووب الذي التقاه مرة في مكان ما، ولا يعلم أبدا أين التقى به. يستند على صندوق خشبي.

يبدو أنه غارق في التفكير. الأمر واضح، يجب أن يفعل شيئا ما، كانت آن الخاصرة الضعيفة لدوك، وهي الآن جثة

هامدة في حقيبة السفر الكبيرة. يذهب إلى الكنبة، يستلقي فوقها ويشرع بالتفكير بالمثقفين. يتمطىء راضيا عن نفسه: (هؤلاء المثقفين! إنهم يوهمون أنفسهم بكل شيء يتوهمون أنهم ساهموا في خلق هذا العالم). لكنه (سوف يلقن دوك درساً لن ينساه).

يؤدي بقية المونولوج بشكل مسرحي يشبه (ريتشارد الثالث)، أو ما شابه ذلك. يأتي دوك والمشهد هنا لا يحتاج إلى تعليق، جثة آن ملقاة في الحقيبة الكبيرة. لا يعلم دوك بذلك. ينتظر دوك مجيء عشيقته، ويقوم بما يلزم من تحضيرات، يستمع إلى هموم مديره ويشعر أنه الأقوى. يجر الحقيبة إلى غرفة التبريد مجاملا المدير. يأكل المدير.

هناك إمكانيات مختلفة لتأدية هذا المشهد. لكن مهما كانت طريقة الأداء، يجب أن تنطلق من شخصية المدير. فالمشهد يشكل فصل انتقام المدير من دوك. ومن ناحية أخرى يشكل فصل غضبه لأنه اضطر ولاسباب تكتيكية لقتل آن. ويستعمل هذا التكتيك مرة أخرى فيصطدم بدوك.

في مانهايم جلس المدير إلى الطاولة، التي جهزها دوك، بمنتهى الحب. استعمل أحد الصناديق الخشبية الكبيرة كطاولة. قام بتغطيته بغطاء أبيض. وضع كل ما يلزم من صحون وكؤوس وملاعق وشوك وسكاكين بالإضافة للطعام

والشراب. كان دوك في غرفة التبريد، غير مرئي. وفي الحقيقة لم يتحدث المدير إلى دوك ,إنما كان يتحدث مع نفسه. كان ينثر حبات البصل حوله ساهما، محملقا إلى السقف، ترك حبات البصل تتساقط من الزجاج دون أن يوليها انتباها. كان يفرك فخده بيده بشكل آلي. يحملق إلى السقف ثم إلى الكنبة ويكرر كلمة (دوك) بحنان تقريبا. يؤدي هذا المشهد نحو أعماقه تقريبا منطلقا من ذكرياته بشكل تام. يستيقظ فجأة عند خروج دوك من غرفة التبريد، يتحول إلى وحش كاسر، ثم يغادر منتشيا بالنصر (يذهب دون أن يعلم إلى موته لأنه لم يكن يعلم أنه بسلبه لحصة دوك بالشركة، (العشرين بالمئة)، كان قد وقع بذلك على نفسه حكما بالموت)..

كووب

يعتبر كووب من الناحية الدياليكتيكية غير مشارك بالفعل، وبدقة أكثر لم يعد مشاركا بالفعل. هو ليس نقيض دوك فقط، بل مخالف للجميع. هناك ارتباط من الناحية التأليفية بين كووب والمدير. والقصة لا تروي بالواقع شيئاً سوى قصة الصراع بين هذين الرجلين..

القصة عبارة عن تركيبة يلعب دوك دور الأضعف فيها. قد يبدو هذا الكلام غريبا عن كووب البطل، شخصيته ثانوية وموقعه الدراماتوركي في المركز الثاني. هل يجوز أن يكون موقع المشارك بالفعل في الصف الثاني؟! هذه الصفقة المريبة تأخذ منحى هزليا في تركيبة كووب — المدير، هذه الصفقة تتجه إلى العبث ومن ثم تصبح شرعية. يشارك دوك في هذه الصفقة، بل هو الذي يجعل تنفيذها ممكنا. تمارس الشرطة سياسة غض النظر عن هذه الصفقة، وفي الحقيقة يساهم كووب في تحقيقها. هناك

تفهم عام خلف غض الطرف هذا، كونه في الحقيقة واجهة لأكثر.

يشترك دوك في صفقة تلاقي تفهما من المجتمع الذي يعيش دوك فيه. وهذا المجتمع يعيش من خلال اختراع دوك وبذلك تصبح الصفقة مقبولة اجتماعيا. بل أصبحت أكثر من ذلك، أصبحت مدعومة أيضا من المجتمع. وهكذا يصبح دوك شخصية ثانوية، مثلنا جميعا.

النقيض الوحيد لدوك هو كووب الشخصية الرئيسية الحقيقية. لكن كووب بنفس الوقت ليس الشخصية المركزية. إنما شخصية ثانوية. يحيا كووب ضد المجتمع رغم أنه يظهر ويعمل ويقوم بالتفاوض باسم المجتمع، لأن المجتمع يحتاج لكووب كممثل للقانون.

ما علاقة كووب بالمدير؟ المدير أعطب كووب أثناء تبادل إطلاق نار بينهما منذ سنين طويلة. مأساة كووب هي أن المدير لن يتذكره أبدا. بل لم يشك المدير أن كووب كان يراقبه ويلاحقه طوال عمره. اضاع المدير بعدم تعرفه على كووب فرصة المواجهة المكشوفة بينهما لتصفية الحسابات القديمة. ويقينا سام هو من منع حدوث هذه المواجهة التي يتمناها كووب مع المدير، بإطلاقه النار على المدير وقتله.

هذا يجعل القصة غير فنية بالمعنى الكلاسيكي. صحيح أن كووب انتقم على طريقته من المدير، لكن المدير لم يكتشف أن كووب كان يريد الانتقام منه. كان المدير يرى في كووب موظفا تجاوز حدود التفهم الذي يدعو إلى الاحترام وأصبح مرتشيا. لهذا السبب يقف كووب أمام الانتقام الذي انجزه في الفراغ. يبدو في هذا الترتيب الوصفي الديالكتيكي وكأن المسرحية في شكلها الكلاسيكي قد انفصمت. لو كان شيللر في مكاني لكان قد أسس كل شيء على أساس الصراع بين كووب والمدير. تكمن كوميدية كووب في بحثه عن حقه مع أنه تمكن من امتلاك كل الأوراق أخيرا، لم تنفعه كل الأوراق في شيء فالعالم كله مرتش. العالم يتفهم المدير، ويتفهم جميع أمثال المدير، تحت شرط وحيد، يجب أن يستحق المدير وأمثاله هذا التفهم. وإلا فالعالم سيتدخل، ليس بإسم العدالة وإنما باسم الاقتصاد. تدخل كووب في الشركة وعزله للمدير وتنظيمها من جديد لم يكن محض الصدفة. إنجاز الأعمال القذرة افضل وأرخص من مهنة الموظف. يقوم كووب بهذه المهمة بصفته رئيس الشرطة. بتعميم أكثر: اللاعدالة تتفهم اللاعدالة.. لا تحاكم العدالة العالم، بل العالم يحاكم العدالة. العالم يحاكم نفسه بدلا من السماح بمحاكمته.

يتجاوز كووب المدير لكنه يتجاوز بدوره من هم أكثر من المدير لا عدالة. يصب كل شيء في مجرى الفساد العام، في الفوضى التي تعم أساس نظام ظاهري لأنه يعتمد على قانون الفساد فقط. هذا القانون الذي يعتمد على قاعدة: كل يد تغسل اليد الأخرى. وقانون مثل هذا القانون لا يمكن أن يعيد لصاحب حق حقه، مع أنه يستيطع أن يعطي المؤسسات حقوقها.

يستطيع المرء تأسيس نفسه في هذه المؤسسات. لا أثر لأي تراجيدية في هذه المهزلة. يلقى كووب حتفه دون إكراه. إنه يتميز، عن البطل التراجيدي في عدم جدوى نهايته. فهو لا يخدم المجتمع بموته، لأنه لا وجود لمجتمع إيجابي. لا يستطيع البطل التراجيدي أن يحيا دون هذه الإيجابية التي منها يأخذ مغزى أفعاله.

إذا عكسنا الصورة وعبرنا بشكل ساخر نقول: لا يستطيع كووب في هذه المسرحية خدمة المجتمع لأنه فاسد وسلبي سوى بانصرافه. يختار الموت، وهذا الموت هو العبث الحقيقي. كووب لا يتوهم، فقد كان يعلم أن بإمكانه تخريب صفقة واحدة، وأن بعد موته ستبدأ الصفقات التي هي بالفعل كبيرة. يكمن سلوكه في المنطقة المحرمة والمغلقة نهائياً فقط، وفيها يستطيع كووب احترام نفسه داخل ذاته وحيدا وبما يحقق الأنسجام مع نفسه. يكمن

المغزى في الذاتية فقط. سقوطه لا يخدم أحدا لأنه سقوط خارج عن المجتمع. هذه فردية بحتة، حالة شخصية، وكل الحالات الشخصية تأخذ الطابع الفضائحي، هنا لا يصبح لحياته مغزى إلا بتخليه عنها، انطلاقا من موته وفرديته. إنه مقتنع أنه (لا يستطيع الاستمرار بالمشاركة بالفعل من يموت)..

مصدر هذه الجملة هو العزلة واللاتسيس أو الايديولوجية وربما بشكل مخفي تصدر عن التزييف الديني، أو انطلاقا من لامعقولية ساخرة، يصعب تحديد المصدر بدقة. لا تنبع مثل هذه المقولة إلا انطلاقا من الذاتية، أنها مجرد مقولة أفراد، لأنه لا يمكن للفرد أن يكون بطلا تراجيديا في مثل هذا الموقف، ولا يمكن أن يظل بطلا تراجيديا لأن المجتمع لا يفهمه. ولا يمكنه أن يكون كوميديا خالصا أيضا لأن المجتمع لا يفهمه. إذا كان ما يربط بين البطل التراجيدي والبطل الكوميدي هو فشلهما وفهم المجتمع لهذا الفشل. فإن الفرق بينهما يكمن فقط في سبب الفشل. البطل التراجيدي يفشل بسبب العالم والبطل الكوميدي يفشل بسبب طباعه. ولهذا السبب فضلت في تصنيفي شخصية (دون كيشوت) على شخصية (أوديب).

السقوط بسبب الآلهة، أو بسبب القسمة والنصيب حتي ولو لم يكن ممكناً تفادي هذا السقوط يدعو إلى الاحترام. بينما السقوط لأن العالم مغاير لتصورات المرء والتورط في موقف غريب باستمرار يدعو، برأيي، للأحترام أكثر.

إذا اسقطنا هذا على شخصية كووب نرى أنها تشبه الفارس الذي يثير الشفقة، مثل بيل، الذي هو الآخر ليس بطلا تراجيديا. يبحث كل من بيل وكووب عن العدالة لنفسه، الأمر الذي يشكل جنونهما. فالعدالة لا يمكن أن تكون سوى هدف المجتمع كله.

يتصرف بيل مثل كووب بطريقة فردية أيضا، رغم إدعائه العمل باسم الإنسانية. إنهما متشابهان في العزلة والتورط في ذاتهما بما يشبه الغرق في الذات كالكواكب الثقيلة جدا. بعبارة أخرى عندما يصبح العام سلبياً وغير عادلاً، حينها يولد الفرد ويعي فرديته. انطلاقا من ذلك يعترض الاثنان، ويصبحان قابلان للمقارنة مع (دون كيشوت) الذي ينطلق من الذاتية أيضا، وإيمانه الذاتي بعالم قصص الفروسية. يؤمن أنه يحارب عالما، عالم (دولسينه) العالم الذي لم يكن موجودا قط. ما يميز كووب عن (دون كيشوت) ويجعل منه بطلا كوميديا موضوع تساؤل، هو عدم فهم المجتمع له. يفهم المجتمع كلا من دون كيشوت و بيل. يملك كل من الاثنين، الأحمق والثائر،

شخصية فردية لها طابعها وهذا ما يساعد على فهم المجتمع حتى عدالة بيل. أما عدالة كووب فلا يمكن فهمها.. عدالة بيل التي يفكر بها هي عدالة مجردة. بيل هو إيديولوجي، رغم أنه لايريد أن يكون كذلك، وهذا ما يصنع غرابته. تطبع جنونه بطابع خاص محاولته اشتقاق عدالته من فرضية علمية. هذا الاشتقاق هو بحد ذاته فكرة عبثية. يركب بيل إيديولوجية مؤلفة من متناقضات لا يمكن التوفيق بينها، أنه يشطح من العلم إلى السياسة، وهكذا يستنتج من معلوماته العلمية مبدأ ساري المفعول، بعيد كل البعد عن العلم. لا يهم إن كان هذا المبدأ صحيحا أم لا، ولا يمكن أن يكون هذا مهما، فالمبدأ قائم على شطحة، على اعتقاد أنه يعلم. الأيديولوجي يعتقد أيضا أنه يعلم و (دون كيشوت) أيضا يعتقد انه يعلم أنه يبارز عملاقا وليس طاحونة هواء..

سلوك كووب مختلف. تقوم حياته على صراع بطيء مع المدير، نابع من صراع غريزي. ربما كان ذلك لذة الانتقام. أتصوره يتصرف بجهل، مثل أي كووب، مثل أي عنصر شرطة مطيع، شديد التحمل، لكنه بنفس الوقت طيب القلب، يحب المشروبات الكحولية. هناك هدف واحد أمام عينيه، نراه عنيدا في السعي إليه لا يتزحزح عنه، وهذا الهدف هو القضاء على المدير، والانتقام منه. لا يبالي

كووب بالعدالة كفكرة عليا مثلا أو كمبدأ عالمي، بل حتى لا يعرفها. فاجأه وآلمه اكتشاف وجود من يستغله ويستغل صراعه مع المدير. دحض تصوره عن العدالة رغم بساطة هذا التصور. فراح يبحث متعطشا عن عدالة بديلة عن عدالته الساذجة التي كان يتصورها، إذا كان بالإمكان القول أنه كان لديه مرة تصور عن العدالة. كان يبحث عن عدالة سوف تصبح عدالة، عن عدالة لايزال العثور عليها ممكنا، لكي تصبح العدالة الذاتية (لكووب).

بسبب إستحالة تطبيق عدالته الساذجة بالانتقام من المدير يصل كووب إلى التفكير، من أجل ذاته بلا ريب، كما يفعل فوتسيك بشكل ما.

والنتيجة ملائمة لمثل هذه الطريقة بالتفكير: العدالة التي عكف على اكتشافها ليست سوى نكتة دموية، دفع حياته بسخاء ثمنا لها. موته هو مغزى هذه الطرفة. هنا لا يمكن تجنب السؤال: لأجل ماذا؟ حتى ولو صعبت الإجابة عليه في خضم الأطوار الغريبة هذه. يحجب مثل هذا المكان الموغل في العمق تحت الأرض كل علانية. وهنا لا مغزى لرغبة كووب أن ينال إعجاب الحاضر الوحيد دوك. لا يهتم كووب بدوك كثيرا. يراقبه بشكل ثانوي فقط. ولم يكن الحديث الذي جرى بينهما صراعا، وإلا كان على دوك أن يكشف أوراقه لكووب، ولكن مشاركا بالفعل لا يكشف

أورافه حتى أمام قاتل ابنه كووب. يصمت دوك أمام كووب رغم أنه لا فائدة من هذا الصمت، لكن كووب يعلم كل شيء عن دوك. لا يجرؤ دوك على الاعتراف بعلاقته ببيل. أما كووب الذي قتل بيل فهو يعترف بعلاقته به. إذا نظرنا إلى الأمر بهذا المنظار يبدو الفصل الأخير كصلاة على روح بيل.

حزن كووب، الذي طرأ عليه التغيير دون أن يتمكن من تغيير العالم، على بيل الذي يريد أن يغير العالم ويفشل بذلك. وفشله يوحده الآن مع جميع الذين ثاروا ضد هذا العالم.

لا يوجد اعتقاد أسوء من الاعتقاد بأن المرء على حق. هذا ما توصل كووب إلى معرفته.

بيل لديه هذا الاعتقاد أيضا. والفتى فوق سطح الكنيسة المنهجية، وكووب أيضاً كان لديه هذا الإعتقاد، لكنه تخلى عنه. دوك المشارك بالفعل يقع خارج نطاق هذه التركيبة الديالكتيكية. دوك مجرد منجرف مع التيار لا يريد أكثر من الحفاظ على بقائه.. هذه المحاولة التي تتحد مع المشاركة بالفعل. وهكذا يصبح دوك أغنى شخص وبنفس الوقت أفقر شخص. يخون نفسه بعد خيانته لآن و بيل. إذ أنه لا يريد أن يظل هو ذاته، يصبح نقيضا للأفراد، بل يصبح شخصا ما، رأساً من الرؤس يحتاجه المرء. (هيا إلى

العمل يا فتاي). يقول سام مناديا دوك بتكشيرة في النهاية. لهذا السبب كانت أحاديث كووب مع دوك مجرد أحاديث مع الذات شأن كل الأحاديث هناك في الاسفل، إذا لم يكن للأمر علاقة بالعمل. بالتأكيد لم يظل ما قاله كووب دون أثر على دوك.

دوك الذي يخفي نفسه، مخترع الفيروس الاصطناعي، والذي انزلق نهائيا إلى الهاوية. لم يقصد كووب أن تحدث أفعاله تأثيرا على دوك. غاية الأمر أن دوك بدا لكووب كائنا غريبا. وبحكم آثار طبيعة المهنة طرح على دوك بعض الاسئلة كي يرضي فضول الشرطي في نفسه برؤية ردود أفعال دوك. وكانت عنيفة بما فيه الكفاية. فجأة يخرج دوك عن طوره من شدة الغضب. ويصبح بلا إرادة وبلا معنى. يغضب من نفسه في الحقيقة لأنه كشف نفسه أمام شخص ما، كشف هو نفسه، دوك، الذي لا يريد أن ينكشف. ربما خرج الغضب من آخر ما تبقى لديه من خجل. وهكذا يدلق دوك كأس الويسكي في وجه كووب قائلا: (خذ أيها الكلب الأخرق). بالتأكيد هذا مقطع حرفي من مسرحيتي (أحاديث ليلية مع إنسان محتقر).

ولكن كووب ليس الجلاد، بالتأكيد ليس جلاد دوك، هو أقرب إلى جلاد بيل. الجلاد في أحاديث ليلية يتصرف وفق مهمة موكلة إليه، بينما كووب يتصرف من تلقاء نفسه.

لقد نمت شخصية كووب ككيان من شخصية الجلاد القديمة.

أعترف أيضاً أني أعمل بطريقة الكيانات. أطور أحيانا كيانا من مسرحية سابقة ليصبح كيانا آخر في مسرحية جديدة. لذلك استشهدت بشخصية الجلاد كتحديد موقع يهم كووب، مثل الجلاد، كرامة الإنسان في استطاعة الموت لديه. لكن كووب لا يقوم بتعليم ضحيته كالجلاد بل يستعرض ذلك على نفسه من خلال موته. دفع حياته ثمنا لمغامرته بتدمير صفقة عملاقة رغم علمه أن الكثير من الصفقات العملاقة الأخرى ستتم وتنتعش جراء تدميره لهذه الصفقة. يثبت هذا العبث الفردي ذاتيته. وكووب هنا، هو الفرد المطلق الذي ما من طريق يقود إليه. يجد المجتمع سلوك دوك غريبا، لكن سلوكه هو سره الذي ينعكس نحو الخارج غيظا. يمكن الاعتراض هنا بأن كرامة كووب، التي لأجلها يموت، وكذلك قضية احترام النفس أمام الذات ليست إلا مجرد شيء ميتافيزيقي، محض ومفهوم يمكن للمرء أن يستولي عليه بشطحة خيال أيضا. وبالتالي الوجود ليس ممكنا دون (إيديولوجية)، مهما كان نوعها، ودونها يفقد الوجود معناه. علينا تبني هذا المغزى بالرغم من كونه غير معروف بالنسبة لنا. بعبارة أخرى يجب على من يحدد وجودا أن يحدد مغزى لهذا الوجود أيضا. فهذا

الوجود لا يرغب أن يذوب في عدم المغزى كما يذوب الملح في الحساء. يبدو أن البرهان على هذا الاعتراض ممكن، كأن نقول أن لا حياة دون إيديولوجية لكن الاعتراض يخدع. إنه يثبت فقط عدم إمكانية بناء نظام فكري دون إيديولوجية، ولو مجرد نظام للوجود. بالتالي هذا الوجود يصبح مرة أخرى تعريفا، ثم يصبح منطقيا وهكذا يتحتم أن يصبح من جديد خارج الوجود ويجب أن يتم بناء نظام له مع الوجود. إلا أنه هناك نقطة يستطيع هذا الإعتراض إثباتها، ألا وهي أن كل تفكير يعض ذاته، كالقطة التي تعض على ذيلها وتدور في دائرة. إذ لو نظرنا إلى الوجود مجسداً، فهو لا يستمر في الوجود بدون تعريف ذاته فقط، بل يستمر بالوجود بدون مغزى أيضاً. تكمن قوة الوجود في عدم حاجته للسؤال عن مغزى ما. وكما يبدو فسلوكه ايضاً بلا مغزى.

لهذا السبب ربما علينا تفسير ما يقوله كووب في هذا الاتجاه بشكل ما، عندما يقول: (على المرء أن يستطيع إحترام نفسه وإلا سيصبح الموقف بلا وقار، وبصراحة يصبح في منتهى الغرابة).

عندما يصبح الموقف يائساً وبالتالي مفتقداً لكل مغزى، لا يمكن مواجهته إلا بشيء يتضمن مغزى بداخله وليس خارجه. هذه المواجهة عبارة عن حركة مضادة

تتضمن مغزى وحيداً بداخلها، ألا وهو أعلان الفرد لذاته، التي تحتوي كرامة الإنسان بالطبع، والتي تخلف أثراً، إذا تعلم الفرد إحترام نفسه. يعادل احترام كووب لذاته مقدار (إيجابية) خجل دوك في (سلبيته) ما يقوده إلى دلق الويسكي في وجه كووب. تحصل مجادلة بين الاثنين في هذه اللحظة، لكنها مجادلة تدعو للرثاء. لا يكلف كووب نفسه عناء مسح وجهه من الويسكي، لم يعد هناك ما يثيره أو يهينه. لقد أصبح ابن ذاته فقط، لا شيء آخر. لكن هذه الكرامة تتعلق بشيء آخر، مميز، تتعلق بالحركة المضادة التي يعلن الفرد فيها عن نفسه.

لا يمكن إثبات حدوث هذه الحركة المضادة بأي شيء، فهي تحمل مغزاها ضمن ذاتها. لا تدل موضوعيا على شيء خارجي، كما لا يمكن من خلالها استنتاج شيء مفيد مثلما كان (بيريفرونوس بروتيوس– Perefironus Preteus) يحاول أن يثبت عندما حاول إفناء الروح عن طريق إحترامه لنفسه، كما إدعى.

تأتي كوميدية وتراجيدية كووب بنفس الوقت من عدم امتلاكه إثباتا ينفي به عدميته، التي يراها فيه دوك وآخرون سواه. لا يفيده موته الهاديء أيضا بنفي كونه كلبا أخرق. السخرية فقط هي الطريقة الوحيدة التي يعبر

فيها كووب عن ذاته. تشكل السخرية أداة التفاهم الوحيدة بين الفرد والمطلق..

وكما نعلم فالسخرية جماليا، صنف صعب، لأنها تتجاوز علم الجمال، وبذلك تتجاوز الكوميدي والتراجيدي، وحسب راي (كيركيغارد) فإن سقراط هو بطل ساخر. والظاهر أن كووب أيضا بطل ساخر.. يبقى السؤال الحاسم، ما مدى إقتناع المجتمع بكووب وسقراط. بالحقيقة موقف المجتمع من الاثنين هو عدم التصديق.

نعم غير مقنع، كما يستطيع سقراط الإثباب بطريقة مقنعة، بأنه لا يعرف شيئاً —يجب أن يعرف شيئاً ما، ولوكان هذه الشيء هو عدم معرفته التي يريد إثباتها على سبيل المثال—.

كووب أيضا لا يستطيع أن يقنع أحدا بأنه الوحيد الذي يبحث عن العدالة في عالم يعتقد أنه لا يحتاج إلى العدالة. لا تنير عدالة كووب سوى نفسه. ولكن هذه ليست النقطة الأهم، النقطة المشتركة بينهما هي في طريقة موتهما.

لقد أجبر كلا من الاثنين على الموت: كانت لسقراط مطالب لا نهاية لها من قاضيه، ومحاولة كووب الجنونية إيقاف التدفق التعيس لشريان الصفقات لمدة ثانية في العالم. هذا تطاول رائع بالتأكيد، لكنه يخدمه كفرد ولا

يخدمنا، إلا إذا أنار في مثل هذه اللحظات بالذات الحرية الانسانية مما سيدعوا إلى السخرية. الحرية هي مفهوم ساخر. وموضوعية إلى حد ما في السياسة فقط، وبشكل تقريبي لأن الحرية في أن يفعل المرء ما يبدو ضروريا له، مع التأكيد بأن هذه الضرورة لا تضر المجتمع. ماذا يقابل هذه الحرية مع إكراه الفرد بأن يفعل ما يبدو له غير ضروري؟ إلا أن غير الضروري يصنف في النهاية بأنه يفيد المجتمع. الحرية السياسية هي منظم بين ضرورات مختلفة، بين ضرورات الفرد وضرورات الدولة.

وهذا ما يعطي الكفاح من أجل الحريات السياسية معنى، لأن الكفاح من أجل الحرية الفلسفية بالمقابل لا معنى له. فالقصد بالحرية الفلسفية هو ليس حرية الفكر، التي هي جزء من الحرية السياسية. كما لا يقصد بالحرية الفلسفية حرية الإرادة أو حرية الإنتخاب، أيضاً التي يعود الكثير من الفلاسفة إليها، بل القصد بالحرية الفلسفية نقيض الضرورة الفلسفية ونقيض التعريف. ويقصد بها الإكراه على التفكير بكل تأثير، حتى التفكير بالمسببات مسبقاً. الحرية السياسية هي إسطورة إمكانية وجود شيء بدون سبب. يستطيع المرء أن يتصور بهذه الطريقة وجود الإله، أو تصور عالم كل ما فيه صدفة ويحدث بدون سبب. تصبح السببية ذاتها لاحقاً ظاهرة إحصائية، حسب قانون

العدد الكبير. ولكن هذا الإله شأنه شأن عالم الصدف، عبارة عن شعوذة منطقية.

السبب الأول هو أن التركيبة المنطقية شأنها شأن اللانهائي، كما هو شأن المفهوم المساعد وشأن الصدفة أيضاً. إذا قمنا بوصف تعريفاً ما، ينتفي بذلك عدم التعريف. الفلسفة تريد التعريف، ولا تريد الإصطدام مع العلم بشكل تام. العلم الذي ينطلق من حيث تكمن الصدفة، حيث يصطدم مع الضرورات دائماً، والتي تصنع بدورها صدف أيضاً. يمكن إنقاذ الحرية كمفهوم ساخر فقط، كمفهوم ذاتي، مفهوم تصفه الذات نفسها.

لو افترضنا أن (دون كيشوت) بطل ساخر، سيظل (دون كيشوت) بهذه الحالة يحارب طواحين الهواء ويلاحق قطعان الأغنام، لكنه سيعلم أن طاحونة الهواء هي طاحونة وليست عملاقا وأن قطيع الغنم هو قطيع غنم وليس جيشا من الفرسان. سخريته تكمن في أنه يرى في طواحين الهواء عمالقة وفي قطعان الغنم جيوشاً من الفرسان، سوف تعادل سخريته هذه الحرية التي يفتقدها (دون كيشوت) الغريب. ولكن تمسكه بمفهوم شرف الفرسان، النابع من تفسيره الحرفي للأدب في عصره يضطره لسلوكه الأحمق. بينما (دون كيشوت) الساخر، الذي كشف أدب عصره على حقيقته واستمر في ممارسة سخريته إلى حدها الأقصى،

وصور إنسانا يأخذ الأدب على محمل الجد. وبما أنه لا يستطيع العثور على العمالقة وجيوش الفرسان في عصره فسوف يختار طواحين الهواء وقطعان الأغنام. سنقول في تلك الحالة أن (دون كيشوت) الساخر هو (سيرفانتس) نفسه، وهو يلعب دور (دون كيشوت) الغريب بدلا من أن يكتبه. لنفترض أيضا أن (إياس) كان بطلا ساخرا. صحيح أن (أغاممنون) سيخدعه كما خدع البطل التراجيدي بملابس (آخيل). في هذه الحالة أيضا سيمعن إياس تقتيلا في أغنام اليونانيين وسيقوم بتعذيب جديين معلنا أنهما (أغاممنون) و(أوديسوس)، لكنه لن يفعل ذلك كالبطل التراجيدي بجنون، بل سيتصنع الغضب المجنون. سيفعل ذلك عن سخرية قاتمة. ألا يجعله هذا الغضب المجنون المصطنع صلبا، بل حرا أيضا. (إياس الحقيقي كان سيفعل ذلك) الأمر الذي لم يكن مقصودا أصبح قصدا: قطيعاً مذبوحا يضرب جيشا غازيا بحاجة للمؤونة والإمدادات. هذا أسوأ من ذبح مائة يوناني (لا يستطيع إياس أن يفعل أكثر من ذلك) كما أن مشاعر كرامة اليونانيين الملتهبة كانت ستجرح بتعذيب الجديين أكثر من توجيه الإهانة إلى (إغاممنون) و (أوديسوس) شخصيا. كانت الإهانة ستكون أقسى من أي كلام يوجهه شخص أحمق لهما. ولكن انتحار (إياس) في هذه الحالة سيصبح

سخرية في أبشع معانيها. بالطبع في هذا العالم الذي يعطي المخادع (أوديسوس) سلاح أخيل وليس للشجاع (إياس). لا يتبقى للبطل الكلاسيكي الأخير في هذه المرحلة الحاسمة بعد موت هيكتور وآخيل، سوى الانتحار فقط. سيكون بطلا تراجيديا (هو في الحقيقة هكذا) لأنه جر البؤس إلى نفسه في هذا العالم المتأخر. كان سيصبح بطلا ساخرا (كما نفترضه نحن الآن)، لأن العالم أصبح يائسا. سيصبح انتحاره التعبير الدموي الساخر عن حقيقة وجود عدو واحد له، عدو مثله، هو ذاته. لا يختلف بهذا عن سقراط، الذي كان يعرف بواسطة تكهنات الكهنة في معبد دولفي، أنه ليس هناك إنسان يملك حكمة أكثر مما يعرفه هذا الإنسان. يريد سقراط أن يتصرف بطريقة مصطنعة مثل البطل الساخر المفترض (إياس) والتحدث بشكل مصطنع.

لم يعد بإمكانه سوى الكلام مثل (هاملت) بعد أن عرف من الشبح بقضية مقتل أبيه، اعتبارا من هذه اللحظة لم يعد هناك شيء جدي، لا من (سقراط) ولا من (إياس) في قصتنا. لقد تغير موقعهما إلى السخرية دون أن تبدر أية إشارة نحو الخارج لتوحي بهذا التغيير. لقد اختلف وعيهما. ولا داعي لكتابة دون كيشوت الساخر وإياس الساخر من جديد لأنها سوف تكون مهمة بلا معنى، مهمة تحويلهما إلى

ساخرين، لا معنى لذلك لأنه تكفي قراءة دون كيشوت الغريب والتراجيدي (إياس) بسخرية.

يوجد إذا نوعان من الأدب، أدب حقيقي وأدب ساخر. هذا يعني أن لكل كتاب وجودان بنفس الوقت، كتابان بنفس الكلمات والأحرف ولكن بمعنيين مختلفين. المعنى الأول مقصود بشكل مباشر والثاني بشكل غير مباشر.. وإذا اعتبرنا أن جميع الكتب تشكل مكتبة واحدة تكون لدينا مكتبتان. الغريب في الأمر أن أغلب الكتب تقرأ في المكتبة الخاطئة، بشكل خاص كتب الفلسفة. وكذلك أغلب النصوص المسرحية أيضا، فهي تعرض بشكل خاطىء منذ البداية على المسارح الخاطئة، وتفهم بطريقة خاطئة.

أداء شخصية كووب

نشاهد كووب في ثلاثة مراحل: في الفصل الأول نراه يخفى نفسه، فيبدو مرتشيا يفوق بتهكمه المدير كثيرا ويكون المسيطر. ثم يتلو مونولوجه في الفصل الخامس حيث يتفجر يأسه، لكنه يصمد للمرة الأخيرة في مواجهة مصيره البائس. ليصبح هادئا، ساخرا ومنشرح الصدر، ثم يصبح حرا ولو أن حريته هنا باختيار الموت فقط. يصمد مرة أخرى بكل ما يملك من وحشية، بلا يأس وبروح مرحة يؤدي المقامة مطاردا الجرذان والذباب. ليصبح هادئا تماما. يدخن سيجارة ويطفئها قبل أن يذهب مع سام وجيم إلى غرفة التبريد.

مقارنة كووب بأعمالي

كما ذكرنا سابقا، نرى مواقف تذكر بشخصيات أخرى من أعمالي السابقة مثل شخصية الجلاد في (أحاديث ليلية) وكذلك بـ(رومولوس) الذي يتحدى أودواكر بقوله: (سيطر أنت إذن ستأتي سنوات يصبح فيها تاريخ العالم منسيا. لأنها ستبصح سنوات اللابطولة. ستعد أسعد سنوات هذه الأرض المجنونة). وتذكر بشخصية (بودوفون ايبلوتزابرنزيه). في مسرحية (الحياة الزوجية للسيد ميسيسبي)، ثم تذكر في المقامة مرة أخرى من الناحية الأسلوبية، بـ(أكاي) في مسرحية (هبط الملاك في بابل) حيث تظهر الطريقة المتوحشة وعالم الأشباح وأجواء مسرحية (لير) بالمقارنة مع أعمالي اللاحقة، مثل أجواء (تيتوس اندرونيكوس).

مرة أخرى تعود هنا الشخصيات التي تشغلني للظهور، تقتحمني بطريقتها المتوحشة الدائمة، إنها أحلامي التي يظهر فيها دائما نغم أساسي., هذا النغم الاساسي هو الموتيف الدائم في أحلامي. إنه الاحتمال الذي أؤمن

وأتمسك بـه بقـوة. احتمـال أن أصـبح بالكامـل فـردا. هـذا الاحتمال يجسد احتمال الحرية.

كوب سياسيا

كوب كائن لا ينفي السياسـة. لكنـه ينـتج عـن احتمـال فشـل كـل سياسـة. يجـب علـى واحـدنا توقـع حـدوث هـذا الاحتمال دائما. السياسة وجدت لأجل الفرد، ولـيس لأجـل المجتمع الذي ينفي الفردية. لأن السياسة تهتم بشكل عام، بالعام، لذلك فإن هذا العام ليس مطلقا. لا يمكـن أن نطمـح إلى تحقيق العدالة المطلقة عن طريق السياسـة. تلـك العدالـة المطلقة عليها أن تظـل حلمـا.. إذا اراد الإنسـان تطبيقهـا، وإذا كانت قابلة على الإطلاق للتطبيق، تثبت في هذه الحالة لا إنسانيتها. يستطيع الإنسان انتظار ما هو بالكـاد ممكنـا مـن السياسـة، وهـذا الممكـن هـو اللعبـة الديمقراطيـة، هـو عدالة، مختزلة، عدالة إنسانية (لا إلهية). هذه عدالـة معرفـة بفرديـة قصـوى، ببسـاطة إنهـا عدالـة إنسـانية. السياسـة أصبحت في مأزق لأن أهدافها تقع في المجرد. الأمـر سـيان، سواء كانت هـذه الأهـداف هـي العدالـة المطلقـة أو الحريـة المطلقـة، فهـي لا تصـيب هـدفها عنـد التحديـد، تصـيب المكان الخاطىء دوما، إما قبل أو بعد الهدف. لا تسـتطيع

السياسة تلافي قصورها بالاستمتاع في التحول إلى اتفاق. اتفاق يلغي الهامش الذي يتحرك الفرد ضمنه، ويلزم الفرد بقبول شروطه. يسمح للفرد، بعدئذ بالتمتع، وبهدوء، بما يتبقى من الحرية التي بالكاد تكون ممكنة، لكن يمنحها للفرد أولئك الذين يعرفون السياسة بأنها فن الممكن، فن المريح وفن المربح، ولا يعرفونها ابدا فن المؤلم. إذا تدهورت الظروف السياسة وانزلق كل شيء إلى المجرد، نحو دولة جماعية مهزوزة أو عدالة مهزوزة. وإذا لم يعد أيقاف هذا الانزلاق، والذي يصعب تحديد الزمن الذي سيحدث فيه، وإذا حدثت كارثة سياسة جعلت الأغلبية تعيش معتمدة على القدرية وتتأمل أن تتحسن الأحوال يوما ما، وإذا اهتزت الأرض واصبحت مخادعة، وإذا أصبحت القوانين كالمؤسسات دون فعالية، لم تعد قابلة للتطبيق ، ساعتئذ ستنتج هذه الحرية التي بالكاد تكون الممكنة، الحرية التي تتبقى لكووب التي لا تعرف الرحمة، إنها الحرية في أن يتلقى طلقة هناك تحت خمسة طوابق تحت الأرض، وهو ملاحق من الذباب، وتصفر الجرزان حوله.

هذه الحرية الشاملة. هذا هو الاحتمال المتطرف (للحرية الساخرة) بالطبع وبنفس الوقت هذا هو أقوى شكل تعبر فيه هذه الحرية عن نفسها بأن يعتبر المرء موته،

الذي يجسد منتهى الإكراه، خطوة إلى الحرية وإلى الخلاص. وعندما يثبت هذا المرء بموته أنه بحق إنسان حر تنتصر الحرية على التراجيديا انطلاقا من هنا، من أقصى تعبير للحرية عن نفسها.

انطلاقاً من هنا، من أقصى شكل للتعبير عن الحرية يجب إعادة النظر بالإنتحار من جديد، بهذه الحرية، التي هي حق للإنسان لا يجوز سلبه إياها، ولكنها بنفس الوقت سلاح. ولا يجوز تبرير هذ السلب بحجة الواجب. لايوجد واجباً يدعى العيش في ظل ظروف سياسية تلغي الكرامة، ولا واجباً يدعى بطولة أو إستشهاد في ظل مثل تلك الظروف. لايمكن ذلك، سوى المطالبة بإسم أي شيء اكثر من ذلك سوى المطالبة بحرية أخرى اكثر إثارة للعجب، وهي المطالبة بالحرية التي تمكن المرء من إحتمال العيش في ظل ظروف اكثر مهانة، والمطالبة بحرية المرء في العيش في معكسرات الإعتقال خلف جدران السجون.

إذا كانت الظروف السياسية أكثر إنسانية تعبر الحرية الفردية عن نفسها بطريقة أقل درامية، بطريقة غير ملحوظة: كالحرية بالانعزال، والصمت والاختفاء، والحرية بالامتناع والتوقف عن المشاركة بالفعل. بشكال عام. كل من يخسر يربح حريته. إذا اكتشف المرء ذلك، يختلف الوضع، يصبح ألمه أكبر. وهكذا لا يستغل البعض فرصتهم. فهم يجمعون

قواهم دائما من جديد. إنهم في منتهى الحماقة: إذ لا فائدة من تجميع القوى ولا فائدة من الاستمرار في الكفاح. لا تنفع الفرد سوى عزلته، وحصر اهتمامه بقضاياه الخاصة، الاهتمام بالحرية الذاتية الأخيرة. هذه الحرية الوحيدة الممكنة في ظل ظروف سياسة مريضة، كما هي لدينا هنا، إذا عزلناها بشكل هزلي. تبدو الحرية الذاتية كنشاط سياسي في مجتمع مسموح فيه بكل شيء، ليس فقط غير ضرورية، بل لم تعد ممكنة أيضا. يبدو أن الشروط الديالكتيكية التي أتت بها لم تعد متوفرة.

كما في الأنظمة الإجتماعية الجماعية، التي يلجأ الإنسان إليها في ظروفه الصعبة، يطمح مجتمع الرخاء أيضاً — كنظام أجتماعي جماعي توصل الإنسان إليه خلال رحلة نشوئه وأرتقائه— إلى تمهيد الفرد ومن ثم تحويله إلى مستهلك. تكمن طاقة هذه الأنظمة في أنها تفسد الجميع. ما يميز الأزمة أيضاً: تورط المشاركون بالفعل في أزمة أيضاً. وتبدأ ثورة الفاسدين اليساريين ضد الفاسدين اليمينين، تضع السياسة الفاسدة السياسة موضع تساؤل. ليس السياسة فقط، إنما تعتبر كل ما هو ليس سياسة ضد السياسة أيضاً. ضمن هذا المجال للمشاركة المطلقة بالفعل تصبح الحرية الممكنة الأخيرة كوميديا في شخصية كووب.

كما تصبح العدالة الممكنة الأخيرة كوميديا في شخصية بيل.

إذ لا مغزى لسلوك الاثنين، سواء ما يخص الحرية أو العدالة، وما يخص التفكير الموضوعي لبيل، أو ما يخص التفكير الذاتي لكووب، وما يخص الممكن شرحه وما لا يمكن شرحه. رغم ذلك فهما مختلفان. يصبح بيل خلال موته تراجيديا مثل كل من يفشل أمام اللامعقول، ولكنه مؤثر، لأن هذا اللامعقول كان لامعقولاً بكل وضوح. أصبح كووب من خلال موته موحشاً، لأنه أصبح غير قابل للإدراك، حتمية موته، وحتمية أفعاله، تجعل منه شيئا ما حرا (كما كان موت سقراط في أثينا الفاسدة حرية). يميز الاختيار الحر كووب عن التراجيديا وعن الكوميديا. يميزه عن التراجيدي، لأن التراجيدي يشترط ضرورات مسبقة. ويميزه عن الكوميدي لأن الكوميديا تتوقف أمام الضرورة، وهنا يتوقف أمام الموت كواقعة. لا يمكن التمييز، هل سبب سلوك كووب سقراطي أم ديني. لأن الساخر والديني يصمتان كي يحافظا على السخرية والدينية. أنا متشكك تجاه الإجهار بالعقيدة، لأن التفكير الذاتي يحتفظ لنفسه بنوع من الكبرياء أو الخجل تجاه التفكير الموضوعي، بحيث يتجنب الإجابة عن أسئلة لا يمكن الإجابة عليها سوى بشكل ذاتي. والتفكير الذاتي محق بهذا. فهو يضع

نفسه في رأس القائمة بما يخص تساؤلاته. وهو عرضة للشك وبلا حماية. تعيقه عن الخروج من مخبائه عدم ثقته المستمرة. التفكير المنطقي يملك ضمان اليقين المنطقي أو الموافقة الدوغماتية وهو يحب الإجهار بالعقيدة.

تكمن حرية ما لا يمكن وزنه (ذرة الشك تلك)، في التناقض بين الذاتي والموضوعي، وبين التفكير الفردي والتفكير العام، وفي خضم عدم التناغم هذا بين طرق التفكير ذات الألوان المختلفة، في هذا الخندق الصغير جدا، والذي لا يمكن القفز فوقه. تنجرف الغالبية إلى مكان ما مع التيار العريض، الذي تسبح فيه الآراء السياسية أو الدينية، بكل ما فيها من معتقدات وتركيبات فكرية نافعة للمجتمع، ولكن معلن عنها بعنف. تغوص هذه الغالبية بثقة تامة في أنظمة سياسية أو دينية. وتحمل الغالبية في هذا التيار التصورات الرسمية المحافظة والقانونية، أو تحملها تصورات تناقض الأولى لكنها أيضاً رسمية وقانونية وتقدمية. وكلاً من هذين التصوريين عن العالم هو وضاء ومضمون. هذا كله يثير عدم الثقة فقط لدى من تجرأ على التفكير بطريقته، حتى ولوكان ذاته بعيداً عن الكمال وفي منتهى التعاجز أو معمي من الحماقات ومعاق من أخطائه المنطقية ككلاب (جمع كلب) الشوارع التي يعيقها الذباب. يحاول هذا الفرد الخلاص من التيار العام، الذي يسبح فيه

كل شيء: بسحب نفسه خارج التيار، وبإصراره على حريته الذاتية، الحرية التي لا يستطيع تفسيرها سوى ذاتياً، سوى بشخصه بالكامل، بعواملة الوراثية والبيولوجية، وعن طريق أصوله البرجوازية أو البروليتارية. إذا تكلمنا بلغة علم الإجتماع: ينفذ هذا الفرد فصلاً سياسياً، وهو الفصل الوحيد الذي يستطيع تنفيذه، عندما يتمسك بقوة ووقاحة وبثبات بحريته: يصبح هذا الفرد نشاذاً بالنسبة للسياسة، يصبح وحدانياً وغريب الأطوار. يعلن التمرد ضد اليمين واليسار، ضد الأمام والخلف، ضد الأعلى والاسفل. ينسحب إلى حيث يقيم كل الذين يفكرون بذاتية، ينسحب إلى المعارضة الحقيقية.

من هذه الناحية فقط يمكن اعتبار كووب كائنا سياسيا. يمكن اعتباره ثائرا ليس انطلاقا من الدفاع عن البرنامج السياسي، أو لأجل عقيدة أو مذهب، بل انطلاقا من العمل في سبيل نفسه، لأجل حريته. كلما اضطر كل مجتمع أن يصبح جماعيا بسبب ظروفه الاقتصادية والسياسية التي يضع هو نفسه فيها، هذا المجتمع سوف يقيم في المستقبل كما هو الأمر اليوم في أماكن أخرى. من خلال تفهمه للوحدانيين والنشاز وغريبي الأطوار، من خلال طريقة تعامله معهم، هل سيعتقلهم أو يحاول الحجر عليهم، أو سيستوعبهم ويتفهمهم، وإن كان بكز الأنسان،

وسيعتبرهم أول، أو آخر السرب، من عصافير حرية لازالت موجودة حتى الآن.

مونولوج كووب

مونولوج كووب يختلف عن المونولوجات الأخرى، فهو مكون من فعل، أكدنا على هذا في مانهايم من خلال أداء المقطع الأول من المونولوج أمام الحائط القماشي. أبتدأ كووب بعد كلمات المدير الأخيرة التالية مباشرة: (لو أستطيع فقط أن أتذكر أين التقيت كووب فيما مضى، لكنني لا أستطيع ذلك أبدا). يرن صوته مع سقوط الحائط القماشي مباشرة في الظلام: (المدير لديه الحق، لو يستطيع ذلك فقط). ثم يتقدم إلى المقدمة من الطرف الأيسر، يقتحمها اقتحاما، ويقفز كالوحش فوق المقدمة المضاءة من الاسفل. يرى الجمهور الآن لأول مرة يد كووب الاصطناعية التي تنتهي مكان اليد بعكفة معدنية. يرفع الحائط القماشي من جديد مع الجملة: (اعتبارا من لحظة لقائنا هذا أنطلق كل منا في طريق النجاح).

يترنح كووب من المقدمة إلى داخل المشهد. لمبة النيون مضاءة فقط، بالأضافة إلى النور القادم من باب غرفة التبريد الذي كان مفتوحا. خلقت هذه الإضاءة جوا رهيبا

من الإزعاج.. يطيح كووب بالزجاجات الموضوعة فوق المقعد البيتوني يسار المصعد بعكفته المعدنية. ثم يسحب بيده اليمنى الغطاء من فوق الصندوق الخشبي الكبير، فتتطاير الصحون والملاعق والشوك والسكاكين في أرجاء الخشبة. تتطاير كل بقايا الوليمة، التي تتحول إلى وليمة عزاء. يهوي بالكرسي على حافة الخشبة فيحطمه، يكسر العمود الذي يحمل الشادر فوق الكنبة بعكفته، وينقسم العمود إلى قطعيتن ويصطدم الشادر بحائط المصعد، يثب إلى الخلف ويبعثر الصناديق الخشبية هناك. يخترق الحائط المصنوع من لوحات الكرتون المقوى الموجودة خلف الكنبة.

كان دمارا عاما، شظايا وحطاما، وضجيجا. يذهب كووب إلى الكنبة ويستلقي فوقها. يمد يده اليسرى رافعا العكفة المعدنية مع كلماته الساخرة (لجمعية معاقي الحرب فقط تبرع بمليونين). ويشير إلى السقف مهدداً كأنه يريد أن يشتم العالم كله. يقف فوق الكنبة، يترنح يمنة ويسرة ثم يقفز إلى الأرض، يفقد توازنه قليلا. كان يطلق الجمل بشكل يلائم إيقاع الأفعال والحركات البهلوانية التي كان يقوم بها. يهدأ في النهاية. يتجمد فجأة. يصحو لدى قدوم دوك بالمصعد. لا يعير كووب لقدوم دوك اهتماما. ينصرف كووب إلى غرفة التبريد مصمما وعنيدا، لا يمكن إيقافه.

هناك حيث هو غير مرئي، ومسموع فقط، يبدأ تحطيما جديدا، تحطيم أوسع من الذي سبقه.

مقامة كووب

تشبه المقامة من ناحية البناء الفني مشهد التهام المدير للطعام في الفصل الرابع. نشأت فكرة المقامة إثر ملاحظة عابرة أبداها ميخائيل هامبس في مانهايم حين قال بشكل جانبي: (في الحقيقة من الخسارة ألا يعلم الجمهور بالتفاصيل عن فضيحة الرشوة التي تشكل الخلفية المحلية للفصل الخامس). وهكذا تمكنت الحكاية من أن تصبح أزمة فوق الخشبة. ألا وهي تحويل شكل ملحمي إلى شكل تراجيدي على الخشبة. توجد تحت تصرف المسرحي طرق فنية مختلفة ومجربة منذ أمد طويل لحل مثل هذه الأزمة. غالبا يتم حل المشكلة في قالب حوار لكن هذه التقنية لا تنسجم مع الأسلوب الدرامي لمسرحية (المشارك). لأن هذه المسرحية مبنية على تقنية (الصمت). كان من المنطقي أن نجد مكانا لأقصوصة الفساد الكبير في مونولوج كووب، خاصة أنه يلمح إليها في مونولوجه وهذا هو أكثر ملاءمة من أي حل آخر للتركيبة الدرامية لهذه المسرحية. لا يوجد سبب درامي يدعو كووب ليروي قصة

الفساد بالتفصيل لدوك، أو كما فعل في زيوريخ بجمل قصيرة جافة. لا يوجد هذا السبب داخل الأحداث الدرامية للمسرحية.إلا في حال رواية القصة كلها بسخرية وبشجاعة فائقة، وهذا يجب أن يكون انطلاقا من حالة السكر لكووب وهمته الجبارة. أغراني هذا الحل، لكنه لم يكن سببا كافيا.

إذا تابعنا ملاحظة ميخائيل هامبس نرى أن فضول الجمهور لمعرفة ما حدث بالفعل يضع المؤلف أمام ضرورة تصفية حساب هذا الوضع بشكل أو بآخر، مهما كانت التوليفية التي سبقت هذا الوضع. ولكن المقامة هي أسلوب غريب وغير مألوف على الإطلاق. بالأصل هي نثر عربي ذو قافية. عرفت من خلال (مقامات الحريري) قام بترجمتها (روكارت). أن إستعمال القافية هي إمكانية كوميدية في اللغة العربية أيضا. كنت قد استخدمت ذلك فيما مضى بمسرحية (هبط الملاك في بابل). وكانت لدي أسباب كثيرة جعلتني أستخدم هذه التقنية الملحمية من جديد، وجدت نفسي في معمعة البروفات. كان الممثل الذي يؤدي دور كووب بحاجة للنص، وأنا كنت محتاج للومضة الإخراجية. كنت أملك ساعتين من الزمن وبعد مضيهما كان علي أن أسلم النص. فكرت انطلاقا من الأداء، ومن المشهد، أن على الأقصوصة ألا تسقط من المشهد. يجب أن تبقى جزءا من اللعبة، جزءا وحشيا بالطبع. يجب ألا تلقى على

الحضـور وإنمـا علـى دوك. يجـب أن تكـون مشـهدا فنيـا وتمثيليـا، مسـرحا في مسـرح. فكـرت في البدايـة بالأغـاني الحقيقية، لكني سرعان ما عـدلت عـن ذلـك. بـدت الأغـاني الخفيفة لي اصطناعية ومركبـة، ويصـعب صـهرها باللعبـة. كمـا أنـه لم يكـن هنـاك ملحـن تحـت تصـرفي. بـدا لـي مـن الطبيعي أن ألجأ بطريقة مباشـرة وميكانيكيـة إلى المقامـة. لجأت إلى شكل فني انطلاقـا مـن ومضـة إخراجيـة مفاجئـة وتحت ضغط عامل الزمن. كـان هـذا الشـكل الفـني مألوفـا بالنسبة إلـي، لكـني كـدت أنسـاه. يتطلـب المسـرح القـرار السـريع غالبـا، فـلا يـترك الخيـار للمـرء. تشـممت إمكانيـة كوميديـة فقـط. لم أكـن أعـي أن مسـرحية (المشـارك). ستصبح بهذه المقامة كوميديا، علـى الشـكل الـذي أفهمـه مـن الكوميـديا، وهكـذا فهمتـه دائمـا. أعطـت المقامـة المسرحية خلفيتها الكوميدية، عالم الفساد العام، أصـبحت هذه الخلفية من خـلال المقامـة، ومـن خـلال اللغـة حقيقيـة على المسـرح. تصـبح الشخصـيات في المونولوجـات خـلال اللغة حقيقية. هكذا أصبحت الأوضاع السياسية في المقامـة خـــلال اللغـــة حقيقيـــة. تـــتمكن الأوضـــاع السياســـية والشخصيات من التعبير عن نفسها، ليس مجـرد صـدفة أو تلوين محلي، بل كشروط للمسرحية. لـن تكـون المسـرحية كوميديـة دون هـذه الشـروط. تكـون الكوميـديا خلفيتهـا

بنفسها بعكس التراجيديا، الكوميديا تضع نفسها كخلفيـة، وبهذه الومضة التامة تبدع شرطها المسبق الذي هو تحويل العالم.

التراجيديا في المقابـل، تظهـر أمـام خلفيـة معطـاة منـذ البداية، تظهر أمام الآلهة أو أمام القـدر. تصـبح الكوميـديا مسرحا، لا شيء آخر سوى المسرح. عندما تخترع خلفيتها هذه بنفسها، تكمن حقيقة الكوميديا في التوتر بـين مـا هـو مخترع وبين العالم كما هو قائم. والحقيقة تكمن في قصتنا، في العلاقة بين الفساد التام والفسـاد الجزئـي، بـين الخيـالي والواقعي، بين المطلق والنسبي. فساد العالم هو بشكل مـا حقيقة. هذه الحقيقة لا تحتاج حدوث (فضيحة ووتريغيت). كي تسلط الأضواء عليهـا. حـق أولـي للكوميـديا أن تقـدم العالم كله (كووترغيت) واحدة. تمارس الكوميديا هذا الحق عندما تجعل واقعة مـن هـذا العـالم مطلقـة، ويصـبح العـالم بهذه المبالغة غريبا.

أمـا التراجيـديا لا تسـتطيع المبالغـة، كـي لا تفقـد مصداقيتها، وبالتالي لا تعـود تراجيديـة. بينمـا الكوميـديا تحتمل مالا يصدق، بل تتطلبه بالتحديد. الفساد بحد ذاتـه يصـلح ليفضـي إلى الغرابـة. لم تنبعـث واحـدة مـن اكـبر المسرحيات الكوميدية مثل مسـرحية غوغـول "المفـتش"،

عبثاً. يبدو الفساد إلى حد ما مريباً. ليس من الظلم بمكان أن ننسب دور الفساد في السياسة إلى دور السخرية في الفكر.

الفساد يحرف السياسة عن مسارها، كما تحرف السخرية القيم الجمالية والأخلاقية عن خطها. تصبح الديمقراطية بسبب الفساد غير فعالة، والديكتاتورية أكثر احتمالا.

يقوم الفساد بتخفيف فاعلية أي نظام، مما يؤدي إلى غض البصر عنه بشكل أو بآخر بصمت مطبق. أما إذا تمت مكافحة الفساد، فغالبا تكون هذه المكافحة ظاهرية. يعيش كل من السياسة والاقتصاد مع وليس ضد الفساد. وهكذا يعم الفساد كل شيء، بوعي وبلا وعي، حيث يطرح السؤال نفسه، هل الفساد بشكل مبدئي مشكلة سياسسة؟ أم على الأغلب هو الاساس الضروري لألوان اللوحة الإنسانية —الأمر الذي لا يتوقعه في الحقيقة سوى الأحمق— كما تشكل السخرية عنصر إزعاج للأبحاث الفلسفية، لأن السخرية تريد أن تعامل بجدية. هكذا ايضا تشكل ظاهرة الفساد عنصر إزعاج للسياسة، فهو يطالب، كالفلسفة، أن يؤخذ بجدية. يتم دفع الفساد إلى مجال آخر، إلى عالم آخر، كي يختفي دون أن يزول من المجال السياسي، في عالم السياسة يطالب كل سياسي أن تقبل ايديولوجيته، يطالب أن لا يجري التطرق لشؤونه الخاصة. هناك من يميل الى

اعتبار الفساد جزءا من مجال الحياة الخاصة. لم يصدق الكثيرون الاصوات التي تصدر من أميركا، معتبرة أن الفساد قضية تخص الراي العام. اعتبروها نقاشا في السلوك الأميركي. شعر هؤلاء أن الأمر بمثابة إشارة إلى أن العلاقة بالسلطة أصبحت مشوهة في هذا البلد. يحبذ بعض الديمقراطيين شكل السلطة في الكرملين. إنهم في الحقيقة محافظون أكثر من سياسي الكرملين. هم أقرباء سياسة الحجرات، المدرسة الاستعمارية القديمة، السياسة السرية التي كانت تمارس دون تأنيب ضمير. تمارس الديمقراطية هذه السياسة السرية الآن. ولكن فقط مع الإحساس بتأنيب الضمير. هذه العلاقة الازدواجية بالفساد تصنع منه خلفية كوميدية. تصنع منه شروطا محتملة للكوميديا ومتطلباتها.. فطموحات البشر ومشاريعهم وحساباتهم ومخططاتهم وآمالهم تتقاطع عن غير قصد من خلال الفساد. يشكل هذا التقاطع أروع جوانب الكوميديا. كل شخص يضع نفسه دئما في زاوية (كش مات) بنفسه، دون أن يعلم تماما، كيف أمكن لسوء الحظ هذا أن يحدث مرة أخرى.

طريقة أداء المقامة

لم نهتم بالتركيز على القافية في الكلام أثناء تأدية المقامة. اعتمدنا على الوحشية في أدائها. أداها كووب مكشرا وفي حالة سكر. خرجت القافية تلقائيا. أتت من المغزى. وهكذا يجب التأكيد على قول كووب في سخريته ما يعتبره مهماانطلاقا من المغزى فقط:

بعد الشد وبعد المط بعد التحقيق السري
بيدي أمسكت المنحط وعرفت السر المخفي
وطرت.. قفز ونط للمدعو المدعي العام
بصوت هادىء قال خير وبدأ يرتب في الهندام
ومديرة مكتبه الحلوة كانت ترفع تنورتها
كانت غارقة في النشوة خرجت خجلة من عورتها
قلت تحرك أنت الشيف سمك القرش وأمسكناه
اعطنا إذنا بالتوقيف المدير المجرم حاصرناه

رافق المقامة موسيقي فيفالدي التي انطلقت بركلة للجهاز من رجل كووب، ولكن هذه المرة لم تكن معزوفة الصيف وإنما الشتاء لارغو.

يحمل كووب أثناء المقامة، حقيبتين دبلوماستين تحتويان على بقاياجثة جاك. يضعهما فوق الحقيبة الكبيرة، التي تضم جثة المدير. بينما جثة بيل ملقاة أمام الحقيبة الكبيرة، يعتلي كووب الحقائب ويجلس فوقها. يبدو كأنه متربع على عرش مكون من جبل من الجثث، يحمل بيده اليمنى زجاجة شمبانيا وباليسرى يمسك بالعكفة المعدنية ثوب السهرة الأحمر الخاص بآن، يلوح بالثوب الأحمر كالراية. ثم يقفز من عرشه إلى الأرض كما تقفز الأشباح. يسرع إلى ملاحقة الجرذان في الخلف، في مكان ما بين الصناديق الخشبية، ويعود مرة أخرى إلى المقدمة. يصمت. ثم يلتف بالشادر كأنه يرتجف من البرد. يستند إلى حائط المصعد.

عند رشق دوك كاس الويسكي في وجهه يظل محافظا على بردوة أعصابه، بلا مبالاة ودون حراك، ينهض بهدوء ويذهب إلى منتصف المقدمة ويجلس على أحد الكراسي. بنفس الوقت يجلس دوك على مقعد أمام غرفة التبريد في أقصى اليسار. يرتجف وقد اطلع على كل شيء، لكنه ينكر علاقته بكل شيء. أخيرا نعود إلى نهاية كووب التي تمت بكل هدوء وبشكل عرضي تقريبا. قام بها جيم و سام بأكمل التقنية في القسم غير المرئي من غرفة التبريد. سمعت طلقة واحدة فقط بعد دخول الثلاثة إلى غرفة

التبريد، بعدها ظهر اثنان من غرفة التبريد. كان سام يحمل ساعة يد كووب. يظهر جو و آل حاملين صناديق جديدة إلى الأسفل ثم يحضر جو علبة فيها قبعة جديدة يحملها باحتفالية كأنها قطعة نادرة وثمنية.

إبتدأت الصناعة بوتيرتها العالية.. ما حدث بين جثة بيل وأبيه دوك يمكن تخمينه فقط. الصناديق الملأى بالجثث تتراكم في مقدمة المسرح. يضع سام ملابس بيل على ساعده بعناية، يتفحص جيم ربطة عنقه، ثم يمسك بخناق دوك، الملقى على الأرض من شدة الضرب، ينهضه ليضربه مرة أخرى. وهكذا دواليك.. المصعد يصعد إلى الأعلى. يسقط في الخلفية أحد ما. يظهر إنه دوك.

المترجم في سطور

كردي سوري من مواليد عام ١٩٥٦ في مدينة القامشلي

ـ عمل في المسرح الجامعي بحلب ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧ ممثلاً ومساعد مخرج. سافر إلى ألمانيا الغربية ١٩٧٨ ودرس العلوم المسرحية في جامعة ميونخ، ودرس في معهد "جميلين للتمثيل" في مدينة أولم ـ ألمانيا ١٩٨٤ـ ١٩٨٥.

أسس فرقة" ورشة عمل لمسرح الأطفال" تحت اسم مسرح (كان يا ما كان) في مدينة ميونخ اختصت بمسرح بديل للأطفال وبرؤية جديدة. نالت فرقته التمويل السنوي الكامل مدة ثماني سنوات من وزارة الثقافة لحكومة باڤاريا الحرة في ألمانيا.

أخرج وكتب العديد من المسرحيات باللغة الألمانية في مسارح ميونخ والعديد من المدن الألمانية والنمساوية والسويسرية.

وعمل مخرجا وممثلا في السينما والتلفزيون في الإنتاجات الناطقة باللغة الألمانية.

وعمل مدرساً لمادة التأليف المسرحي في عدد من المعاهد والأكاديميات المسرحية في ألمانيا.

وترجم مسرحيات مختلفة من اللغة العربية إلى الألمانية، منها" رجال في الشمس"لغسان كنفاني، و"الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، و"المتشائل" لأميل حبيبي.

بعد عودته إلى سورية في العام (١٩٩٩) عمل كمخرج مسرحي في دمشق وشارك كممثل في المسلسلات التلفزيونية وكتب نصوصا مسرحية عديدة باللغة العربية وكتبا نقدية مسرحية وسينمائية وترجم حتى الآن من اللغة الألمانية إلى العربية أكثر من عشرين كتاباً، منها:

«الشاشة الشيطانية» لوته آيزنر

«رحلة ما بين البحر والقمر» مسرحية ـ غسان نعسان

«أغنية بنفسج وياسمينة» مسرحية ـ غسان نعسان

«الكتابة للتلفزيون» فيفين برونر

«الكرد اليوم» مجموعة مؤلفين

«دراسات كردية» مجموعة مؤلفين

«كردستان والسياسة السوفيتية» فاضل رسول

«مذابح الأرمن» وثائق محاكمة

«سيرة شبه ذاتية» اكيرا كوروساوا/ رواية

((قصص فاضل كريم احمد تأبى المنفى أينما رحلت)) ــ إشراف و تقديم :غسان نعسان).

"رسائل من كردستان" برنارد ويتمان

"صـرخة صـوريا" سـيناريو سـينمائي بمشـاركة المخـرج ميران شوكت.

يعـيش في كردسـتان العـراق ـ السـليمانية منـذ ٢٠٠٥ ويعمل عضوا في هيئة تحرير مجلة كلاويژ العربيـة وكـادر في مكتب الفكـر والـوعي للاتحـاد الـوطني الكردسـتاني ومترجـم ومؤلف مستقل.

Email:
GHASSAN-NAASAN@HOTMAIL.COM

صور عروض
مسرحية "المنقذ"

تمثيل:

هارالد بيرلاين

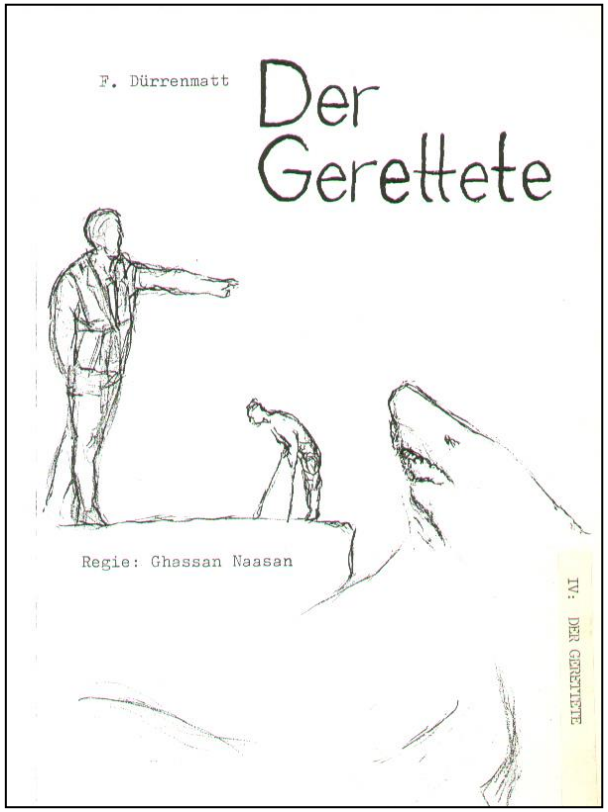
غسان نعسان

إخراج:

غسان نعسان

ألمانيا – ميونخ، نورنبيرغ، فرانكفورت، هامبورغ

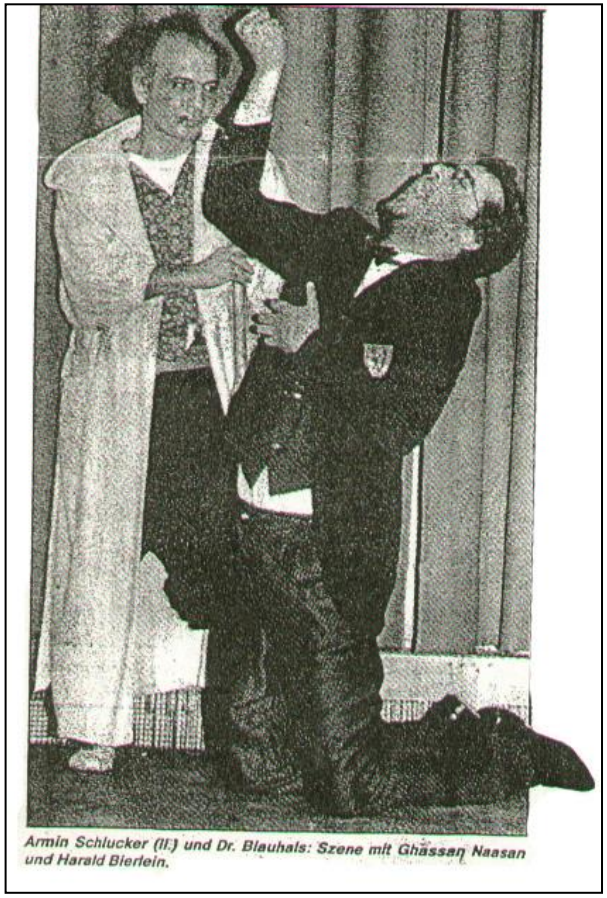
آذار ، نيسان ١٩٩٤



ملصق عرض مسرحية "المنقذ"

هارالد بيرلاين و غسان نعسان

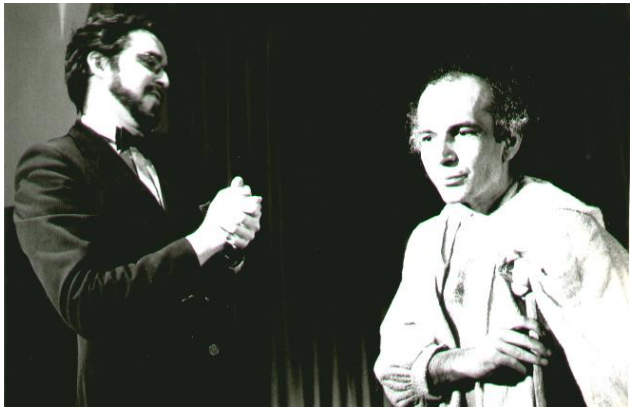
هارالد بيرلاين و غسان نعسان



Armin Schlucker (li.) und Dr. Blauhals: Szene mit Ghassan Naasan und Harald Bierlein.

هارالد بيرلاين و غسان نعسان

هارالد بيرلاين و غسان نعسان



هارالد بيرلاين و غسان نعسان

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم	٧
مسرحية : "المنقذ" فصل واحد	١٣
مسرحية "المخترع" فصل واحد	٢٩
مسرحية "المشارك"	٥٣
الجزء الأول	٥٦
الجزء الثانى	١١٦
تحليل مسرحية "المشارك" بقلم فريدريش دورينمات	١٥٥
مقدمة الخاتمة	١٥٧
الديكور	١٦٣
الإضاءة	١٦٧
المشاركة	١٦٩
المشارك	١٧١
دوك	١٧٦
المونولوجات	١٩٣
تقنية الخشبة	١٩٧
آن	٢٠٥
مونولوج آن	٢٢١
بيل	٢٢٥
بيل والأمل	٢٣٦
الماركسية كنقيض لبيل	٢٤٢
بيل والعجز	٢٥١
بيل كمقدم برنامج تلفزيونى	٢٥٧
مونولوج بيل	٢٦١
جاك	٢٦٥
ظهور جاك	٢٧٦
دوك . بيل	٢٧٩
المدير	٢٨٥
مونولوج المدير	٢٩٤
كووب	٢٩٨
أداء شخصية كووب	٣١٧
مقارنة كووب بأعمالى	٣١٨
كووب سياسياً	٣٢٠
مونولوج كووب	٣٢٨
مقامة كووب	٣٣١
طريقة أداء المقامة	٣٣٧
المترجم في سطور	٣٤١
صور عروض مسرحية " المنقذ"	٣٤٥

من منشورات
اكاديمية التوعية وتأهيل الكوادر
لسنة (٢٠١٠)

ژ	ناوی بلاوکراوە	ناوی نوسەر	ساڵی دەرچوون
٣٢٥	حول الفدرالية ـ النظام السويسري والعراقي – دراسة مقارنة	كاوسين بابكر	٢٠١٠
٣٢٦	المركز القانوني الدولي للقوات المتعددة الجنسيات في العراق	عبدالصمد رحيم كريم زنگنه	٢٠١٠
٣٢٧	جلال طالباني ـ مواقف وآراء	صلاح بروارى	٢٠١٠
٣٢٨	قراءة البعث للفاشية التأريخية	د. البرت عيسى	٢٠١٠
٣٢٩	٢٠١٠ ساڵی كۆنگرەی رووبەڕووبوونەوە	حاكم قادر حمەجان عزيز	٢٠١٠
٣٣٠	پرۆژەی مەكتەبی بیروهۆشیاری بۆ دارشتنی بەرنامەی (ی. ن. ك)	عوسمان حەمە رەشید گوروون	٢٠١٠
٣٣١	ئاغاو شێخ و دەوڵەت	و. كوردۆ عەلی	٢٠١٠
٣٣٢	میژووی فەلسەفە	و. لە سویدییەوە: عوسمان حەمە رەشید گوروون	٢٠١٠

٣٣٣	طالباني جورج واشنطن العراق	خليل عبدالله ترجمة: حسن پشدرى	٢٠١٠
٣٣٤	العداله بين الفلسفه والقانون	اسماعيل نامق حسن	٢٠١٠
٣٣٥	حوارات ونقاشات فكرية وسياسية واجتماعية و إقتصادية	د. كاظم حبيب	٢٠١٠
٣٣٦	المجتمع المدني والدولة، وإشكالية العلاقة	زبير رسول احمد	٢٠١٠
٣٣٧	الطبعة القانونية لعقد الزواج	زبير مصطفى حسين	٢٠١٠
٣٣٨	ئاین و دەسەلآت	هاشم كەریمی	٢٠١٠
٣٣٩	فیمینیزم	رەسول سولتانی	٢٠١٠
٣٤٠	سياسة التعريب في قضاء شنكال	بيان محمد سعيد	٢٠١٠
٣٤١	الأمن و مستقبل السياسة الدولية	فرهاد جلال مصطفى	٢٠١٠
٣٤٢	زنجیرەیەك گفتوگۆ دەربارەی كۆمەڵگای مەدەنی، عەلمانیەت و ئایین، عەقڵ و شەرعەت، كورد و میدیای عەرەبی	ئومێد قەرەداغی	٢٠١٠