دراسة تجريب نقدي لجماليات التأويل الإبداعي من منظور أصحاب النظرية النقدية "جان دارك" في أربع معالجات مسرحية

تاريخ استلام البحث: ١٠\٦\٢٠٢٤ تاريخ قبول البحث للنشر: ١٤\٧\٢٠٢٤

د. إسراء محمد أحمد*

المستخلص

في أربعة أبحاث سابقة[١]، قامت الباحثة بدراسة فكر رواد النظرية النقدية في مجالات الفنون والعلوم الإنسانية التي تناولوها بالدراسة والتحليل والنقد؛ وإنه وفقًا لما تأكد في بحث "التجريب"[٢]: "حيث تتحدَّد قيمة النظريّة من خلال علاقتها بالممارسة"، تقيّم الباحثة بحثها التطبيقيّ هذا، الذي سوف تُجرِّب فيه تطبيق ما سبق واستخلصته في الأربعة السابقة على أربع معالجات درامية لقصة الشخصية التاريخية "جان دارك"، وهي: "عذراء أورليان (جان دارك)" لـ"فريدريك شيللر"[٣]، و"محاكمة جان دارك" لـ "برتولد بريخت"[٤]، و"جان دارك" لـ"جورج برنارد شو"[٥]، و"القبَّرة-جان دارك" لـ"جان آنوي"[٦].

الكلمات المفتاحية: النظرية النقدية، التجريب النقدي، النقد التطبيقي، جماليات، جان دارك.

An Experimentation Criticism Study For The Aesthetics Of Creativity Interpretation From The Perspective Of The Critical Theory pioneers "Jean Dark" in four theatrical texts

Dr. Israa Mohamed Ahmed

Abstract

In four previous researches, the researcher studied the thought of the pioneers of The Critical Theory, in the fields of arts and humanities, which they studied, analysis and criticized; and according to what was confirmed in the "experimental" research: "the value of theory is determined by its relationship with practice"; the researcher evaluates her previous researches, applying them in this fifth one, on four dramatic treatments on the historical story of "Jean Dark" for: "Frederick Schiller", "Bertolt Brecht", "George Bernard Shaw" and "Jean Anouï".

This analytical study comes in line with the call in which the pioneers of The Critical Theory met the call of "Heidegger", the last one which stablished on the idea that the study of human existence must be the starting point for the study of existence in general. For him, human existence is not isolated existence, but rather it existing in the world and with things and others.

According to all the above, the general method of this research is based on the advice formulated by "Marcuse" for everyone who decides to deal with The Critical Theory: It is the responsibility of the vector of The Critical Theory, more than before, to explain the totality of human and his world within the framework of his social existence. Therefore, the researcher chose the story of "Jean Dark" specifically, because she found a special critical practice joy in applying all of the previous basics on it, on the one hand as a historical story about human struggle, on the other hand as dramatic treatments to the historical story in different historical eras, created by creators whose ingenuity was attested by critics from different eras. Thus, these applications will enhance the proof of the Space-Time and Interstitial of The Critical Theory thought.

Keywords: The Critical Theory, Experimental Criticism, Applied Criticism, Aesthetics, Jean Dark.

(١)مدرس النقد- قسم الدراسات المسرحية - كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

مقدمة

تأتي هذه الدراسة التحليلية توافقًا مع الدعوة التي تَقابَل فيها رواد النظرية النقدية مع دعوة "هايدجر" التي "تأسَّست على فكرة أن دراسة الوجود الإنساني يجب أن تكون هي مبتدأ دراسة الوجود عامة، إذ إن الوجود الإنساني عنده ليس وجودًا مُنعزلًا، ولكنه وجود في العالم ومع الأشياء والآخرين"[٧]. ومن ذلك يتأسَّس الأسلوب العام لهذا البحث وَفق النصيحة التي صاغها "ماركوزه" لكل من يقرر التعامل مع النظرية النقدية، قائلًا: يقع على عاتق متجه النظرية أكثر من ذي قبل أن يفسر كلية الإنسان وعالمه في إطار وجوده الاجتماعي..."[٨]. ولذلك، وقع اختيار الباحثة على قصة "جان دارك" تحديدًا، لما وجدت في التطبيق على معالجاتها الدرامية من متعة ممارسة نقدية خاصة، فهي عن قصة تاريخية لفتاة ولدت عام ١٤١٢م وماتت ١٤٣١م[٩]، أي عاشت في ظلمات العصور الوسطى وماتت من ظلمها. وقد أنتج مبدعون، شهد على براعتهم نقاد من مختلف العصور، معالجاتهم الخاصة لقصتها في حقب مختلفة: ١٨٠١ (شيللر)، ١٩٢٣ (شو)، و١٩٥٠ (بريخت)، ١٩٥٣ (آنوي)، أي ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين؛ كما سيتم تحليلهم النقدي خلال هذا البحث وفقا لفكر النظرية النقدية التي بزغت في العام ١٩٢٣ وصيغت أفكارها تباعًا على مدار سنوات القرن العشرين. وهكذا سوف يعزز التطبيق على تلك المعالجات الدرامية تحديدًا من إثبات زمكانية وبينية فكر النظرية النقدية[١٠]؛ أما غير ذلك من أسباب اختيار تلك المعالجات الدرامية لتلك القصة التاريخية، فإنه سوف يتضح تباعًا خلال البحث.

وأما عن أسلوب التحليل النقدي ضمن هذا البحث فإنه سوف يُبنَى وفقًا للأسلوب الذي أرساه رواد النظرية النقدية واستخلصته الباحثة في "التأمل النقدي"[١١]، الذي يرى أن "تجريب مسارات تحليل نقديّ مستحدثة تتمكن من قراءة خصوصية انعكاس المضامين في التجربة الجماليّة للعمل المتناول بالنقد هو مناط القول في عمل النظريّة النقديّة، ليس في وجهتها الجماليّة أو نقدها الأسلوبي فحسب، ولكن أيضًا في خصوصية انعكاس المضامين في شفق المسافة الجماليّة التجريبيّة... كأحد سبل إنقاذ، أو إفاقة/ استفاقة الوعي بالواقع، وجميعهم فوائد ترمي بعضها إلى بعض، وجميعهم يعمل في خدمة صالح البشرية"[١٢].

ذلك عن الهدف الأساسي للتجريب النقدي الفرانكفورتي، أما عن هدف البحث فيتمثَّل في محاولة للوصول إلى نموذج أولي لممارسة التجريب النقدي الفرانكفورتي، وفق منطق القراءة الفكرية لما وراء عناصر التأويل الإبداعي، وفقا لما استخلصته الباحثة في أبحاثها الأربعة السابقة، واستكشاف الكيفية التي تَمَثَّل بها فكر النظرية النقدية من خلال تلك المعالجات؛ والذي سوف تتضح مجمل أيديولوجيته من خلال مدخل البحث.

تنويه:

أولًا: إن ترجمات النصوص المسرحية بها العديد من الأخطاء اللغوية، وقد اضطرت الباحثة إلى أن تأخذها كما هي، وفقا للأمانة التي تفرضها أصول البحث العلمي فيما يخص الاقتباس من الأصل دون تغيير أو تعديل.

ثانيًا: إن ما يزيد في بعض المواضع وما ينقص في غيرها من وضع الحركات على حروف الكلمات، وعلامات الترقيم، وكذا الاختلاف في رسم "جان/ جان" إنما هو أيضًا طبقًا لترجمة النصوص المسرحية.

ثالثًا: أغلب الهوامش التي تحيل فيها الباحثة إلى أبحاثها السابقة لا تعد هي الموضع أو الاستشهاد الوحيد للفكرة التي تتناولها، وإنما هي إضاءة من بين كثير غيرها تعددت تناولاتهم ضمن الأبحاث الأربعة.

رابعًا: إن ما سوف تمارسه الباحثة ضمن هذا البحث من تطبيق عملي لأفكار التجريب في النقد الجمالي عند أصحاب النظرية النقدية، إنما هي تجربة ذهنية استنفرتها فطرة وطاقة التفكير النقدي عند الباحثة طيلة فترة قراءتها في النظرية النقدية، فقامت بتجريبها عمليًّا، إثباتًا لإمكانيّة وفعَّالية العمل بها. ولا تدَّعي الباحثة أنه على النقاد تعميمها، أو الانتقال إلى العمل بها كليًّا.

٢. مدخل البحث

مستخلص مبادئ التجريب وأساليب التحليل في النقد الجمالي الفرانكفورتي

كان نقاد فرانكفورت قد أرجعوا اختلال منظومة الفكر النقديّ الجماليّ - على حد تعبيرهم - إلى ممارستين أساسيتين في النقد الجمالي[١٣]: **الأولى**: سيادة النزعة الماديّة التاريخيّة.

الثانية: تعميم التحليل النقديّ البنائيّ.

وعليه، تشكل مبدأي التجريب النقدي الجمالي الفرانكفورتي في[١٤]:

- **المبدأ الأول**: الخاص بـ "حدود ومدى حضور اللحظة التاريخيّة في التجريب النقديّ الجماليّ الفرانكفورتيّ"[١٥]، ويتلخص في أساسين:

- **الأساس الأول**: "فهم معنى التاريخ من وجهة النظر النقديّة الجماليّة الفرانكفورتيّة، إذ يتمثَّل في "المفاهيم العرفانية"، حيث يقول "ماركوزه": "فالمفاهيم العرفانية لها كلها معنى متعدٍّ: فهي لا تعتمد على الوقائع الخاصة، وتستند إليها لتصفها فحسب، وإنما تتجاوزها وتتعداها. فإذا كانت الوقائع المدروسة هي وقائع المجتمع، فإن المفاهيم العرفانية لا تتوقف عند سياقها ولا تغادره، بل هي تتجاوزه... باستنادها إلى كلية تاريخيّة تتعالى على كل السياقات العاملية، ولكن تعاليها يكون تجريبيًّا بمعنى أنه يفسح المجال أمام تعرف الوقائع كما هي فعلا"[١٦].

وعليه، يكون أسلوب التحليل الفرانكفورتي وفقا للأساس الأول من المبدأ الأول، أنه "يتَمَثَّل الهدف في إدراك أي حقيقة في إطار السياق المثقل بالقيمة التي تتخذ الحقيقة في داخله معنى لها"[١٧].

- **الأساس الثاني**: يتمثَّل في فهم "حدود ومفهوم التطبيق النقدي الآخذ في الاعتبار الظروف التاريخيّة"، والمقصود به أن تحليل تماس العمل الدرامي مع الظروف التاريخيّة، سواء للعمل أو المبدع، هي المادة التي يختص بدراستها الناقد، دون الأخذ في الاعتبار التحقق من الوقائع التاريخية، فإنه ليس من اختصاص الناقد التنقيب التاريخي ولا من شأنه استخلاص الحقائق التاريخيّة والحكم من خلالها، إذ يرى "أدورنو" أنه إذا انصرف الناقد في الوظيفة التأريخية فإنه "ثمة إمكانية واردة لتحطيم جذريٍ للاستطيقا، يكف فيها الفن عن أن يكون فنًّا"[١٨].

وعليه، يكون أسلوب التحليل وفقا للأساس الثاني من المبدأ الأول، مستندًا على ما اقترحه "بنيامين"[١٩] من أن المادي التاريخيّ لا يقترب من موضوع تاريخيّ إلا حيث يجده جوهرًا فردًا. ففي هذه البنية يتعرف على علامة توقف خلاصي messianic للحدث، أو - بتعبير آخر - على فرصة ثورية في القتال من أجل الماضي المضطهَد... يحفظ عمل/ الحياة في هذا العمل ويُلغى في الوقت نفسه؛ وفي عمل/ الحياة، الحقبة، وفي الحقبة، مجمل مجرى التاريخ. إن الثمرة المغذية لما هو مفهومٌ تاريخيًّا تحتوي على الزمن مثل بذرةٍ ثمينة لكنها بلا طعم"... لذلك "تقع النزعة التاريخيّة بإقامة ارتباط علي بين لحظات مختلفة في التاريخ، لكن ما من حقيقة هي علة تكون تاريخيّة لهذا السبب عينه، فقدَ أصبحت تاريخيّة بعد انقضائها، كما هو الحال، من خلال أحداث قد تفصلها عنها آلاف السنين، والمؤرخ الذي يأخذ هذا نقطة انطلاقه، يكف عن تلاوة تتابع الأحداث مثل حبات مسبحة، وبدلا من ذلك، يلتقط الالتحام الكوكبي الذي شكلته حقبته مع حقبةٍ سابقة بعينها، وهكذا يؤسس مفهومًا للحاضر بوصفه "زمن الآن" الذي تُرَقِشه نتفٌ من الزمن الخلاصي".

وإنه بناءً على ما تقدم في عرض المبدأ الأول للتجريب النقدي الفرانكفورتي وأسس تحليله، تعد المعالجات الدرامية التي قدمت لقصة "جان دارك" في رأي الباحثة من أفضل الممارساتٍ الإبداعية المؤهلة لتطبيق التجريب في النقد الجمالي عند أصحاب النظرية النقدية. وإنه وفقا لأساسي التحليل في هذا المبدأ الأول، سوف تكون القاعدة الأولى في تحليل الباحثة للمعالجات الأربعة؛ هي تحليل فكر المبدع وفقا لظرفه التاريخي وليس تحليل الظرف التاريخي لقصة "جان دارك"؛ واكتشاف الكيفية التي استغل بها المبدع ملابسات قصة "جان دارك" للتأويل الإبداعي فيما يخص ملابسات عصره.

- **المبدأ الثاني:** الخاص بالتحليل البنائي، فإن رواد النظرية النقدية إنما يهدفون إلى تتبع البناء وفقا للفكر وليس وفقا للصنعة. ووفقا لـ "بنيامين"[٢٠] نتبين قيمة البناء في النقد الجماليّ الفرانكفورتي، إذ يقول: "لقد استعمل الرومانسيون كلمة "نقد" استعمالات عدة. أما نحن فسنستعملها بمعنى النقد الجماليّ من حيث هو منهج معرفيٌ ووجهة نظر فلسفية. ويُعلق "ماركوزه"[٢١] قائلا: "إن حمية الدم ترتفع ضد الفهم الشكلي التقليدي.. ضد الانزلاق العقلاني وراء الغايات...". لنفهم إذن أنهم يرفضون حصر التحليل النقديّ الجماليّ في العناصر منفردة وتجاهل ما ترمي إليه في اجتماعها ومجموعها، أو حصرها في كونها مجرد تيمات نستخدمها لنصف من خلالها معانيَ مجهزة مسبقا.

من ذلك نجد أنه على الناقد وفقا لرواد النظرية النقدية أن يقيم تحليله البنائي باحثًا عن الفكر وتشكله في عناصر البناء، وليس العكس؛ كما عليه ألا يفصل العناصر عن بعضها ولا عن محيطها الفكري.

وعليه، نستقي أسلوب التحليل وفقًا للمبدأ الثاني من عند "أدورنو"[٢٢]، الذي يرى أن "الجواب محتوى في اللغز، وأنه يشكل بديهيًا مظهره، ويتضمن في ذاته الجواب كـ "قصد"... فهو يلتمس بناءً، انطلاقا من عناصر اللغز، ويهدم اللغز، لأنه لم يكتمل معناه، ولكنه مجرد من المعنى بمجرد أن تتشكل له الإجابة غير القابلة للتجزئة. إن الحركة التي تبدو هنا لعبة، هي تلك التي تقوم بها المادية الحقيقية. ويقصد بالحقيقي هنا: أن الرأي لا يبقى في الفضاء المغلق للمعرفة، ولكنه يبعث في العملي "praxis"، تأويل الحقيقة المعطاة، وما يخلفها، يُرَدُ إلى بعضه بعضًا". وهو المبدأ الذي يطلق عليه "بنيامين" اسم "التكامل السياقي للفن"[٢٣]، وهو المتمثل في ضرورة عرض الحقائق وما يولدها وما يخلفها، وأن يرد كل ذلك إلى بعضه بعضًا، بالاستعانة بإمكانات الإبداع التمثيلية. ومن بين آراء "أدورنو" حول ذلك أن هذه القواعد البنائية تكون مجردة لو لم تُربَط بالمصالح دائمة التضارب والقدرة على تطبيقها[٢٤]. ويمكننا أن نستعين بتوضيح نجده عند "هوركهيمر" و"أدورنو": "ففي وحدة أسلوب عصر النهضة والقرون الوسطى المسيحية مجد التعبير عن العنف الاجتماعيّ الذي يختلف من مرة لأخرى، ولا نجد التعبير عن التجربة المشوشة والكونية لمن هم تحت السيطرة"[٢٥]. ومن هنا، وللمرة الثانية، نجد كيف أن قصة "جان دارك" ومعالجاتها الدرامية تمثل نموذجًا مثاليًا لتجريب فكر فرانكفورت، إذ تمثل خير تمثيل "المصالح دائمة التضارب" بتعبير "أدورنو"، كما تمثل "التجربة المشوشة والكونية لمن هم تحت السيطرة" بتعبير "هوركهيمر" و"أدورنو".

لكن علينا تأكيد ما تم تأكيده سابقًا في بحث التجريب، من "أن تحليلات الرواد تلك ورفضهم للبنائيّة لا يمكن عدّها دعوة لإهمال الجوانب الشكلية في مقابل إعمال تحليل الفكر الضمني، بل على العكس، فإن دعوتهم كانت تقوم على أساس رؤية نقديّة موازنة بين العناصر كافة"[٢٦]، وذلك مع وضع بعض الأسس في الاعتبار أثناء التطبيق، وهي[٢٧]:

- عدم الفصل بين التخصصات.
- عدم الفصل في تحليل الشكل والمضمون.
- عدم الفصل بين الخاص والعام.

فعلى مستويات البنية وتأويل الأفكار والمضامين الفنيّة، يجب الوضع في الاعتبار أن الأمور أصبحت تتداخل بما لا يدع مجالا لانفصال التجربة الذاتيّة عن حقائق الواقع العام، وأن حقيقة الأثر الفنيّ، فيما يخص المضامين والأفكار، أصبحت تتجاوز الذاتيّ، بالقدر نفسه الذي أصبحت تختص به قراءة المضمون أساليب التعبير عنها". "وهكذا نتبين أن رواد فرانكفورت إنما يسعون إلى برهنة أن التوازن في الممارسات النقديّة الجماليّة بين الفكرة والموضوع من جهة، وبين العناصر والتعبير والبناء من جهة أخرى، هو جوهر التجربة النقديّة، وأن صدق واقعيتها إنما يتمثل في القدرة على تحقيق ذلك التوازن في قراءة الإبداع"[٢٨]، فإنه من أجمل ما قاله رواد النظرية النقدية عن قوة الأدب والفن إنها " قوة عقلانية وعرفانية، وكانا يكشفان عن بعد للإنسان والطبيعة يقمعه الواقع ويردعه، وكانت حقيقتهما تكمن في.. خلق عالم علق إرهاب الحياة وأقصاه وسيطر عليه لأنه عرفه. تلك هي معجزة الرائعة الفنية أو الأدبية. إنها المأساة المكابدة حتى النهاية، وهي في الوقت نفسه نهاية المأساة.. فعن طريق العمل الأدبي أو الفني.. كان الجمال وعدًا بالسعادة.. فبفضل شكل هذا العمل.. يبدو فيه الواقع المعطى يقول الحقيقة عن نفسه.. وتكف لغته عن أن

تكون لغة الخيبة والجهل والخنوع.. والخيال يدعو الوقائع بأسمائها.. وهو يبلبل أركان التجربة اليومية ويبين أنها زائفة ومشوهة"[٢٩].

هكذا نجد أن مفهوم التجريب عند أصحاب النظرية النقدية تأسس على المفهوم المقابل تمامًا للفلسفة العلمية التجريبية لصاحبها "فرانسيس بيكون"[٣٠]، وهذا ما أكده "أدورنو"[٣١] أنه "ثمة مسافة يضعها العمل الفنيّ مع الواقع التجريبيّ التاريخيّ والاجتماعيّ، حتى إن كان ينطلق من هذا الواقع، فإنه يقدم إعادة تنظيم الأشكال الحسيّة"؛ بمعنى قيامه على قراءة الكيفية التي شكلت بها الإبداعات خصوصيتها الفنية والفكرية، وكيف رفضت فطرة مبدعها أسس القولبة، بمجرد أن أخذها بتعابير عصرها الذي يخفي غير الذي يعلن.

ولاكتشاف مدى صلاحية تلك المساحة التجريبية الفرانكفورتية، علينا قراءة المعالجات الأربعة وفق جميع ما سبق وأوجزناه، لنتمكن، ولو مبدئيًّا، من اكتشاف إمكان تطبيق التجريب النقدي الجماليّ الفرانكفورتي. وهذا ما سوف تقوم عليه الباحثة فيما يلي من هذا البحث.

٣. تحليل نقدي فرانكفورتي لسياق الأحداث وخصوصية البناء الدرامي في المعالجات

إن "الخصوصية الإبداعية" عند فرانكفورت لم تعنِ مجرد تحليل الأسلوب الإبداعي الذي ينتمي إليه المبدع، وإنما تعني الوقوف على الاختلاف/ الابتكار الذي نجح المبدع في إحداثه في أسلوب عرضه وانتقائه للأفكار والعناصر التي تعبر عنها. فالتحليل النقدي الفرانكفورتي لا يعني أبدًا أن أحلل إبداع "شيللر" بتبيان كيف تنتمي عناصره للكلاسيكية الجديدة، ولا أن أرصد ملامح الملحمية في إبداع "بريخت"، وهكذا. فجميعها أمور أصبحت مفروغًا منها؛ فما يهتم به الفكر النقدي الفرانكفورتي مثلًا هو تحليل الكيفية التي جدد بها "آنوي" من لعبة المسرح داخل المسرح لتسع عناصرها اختلاف أفكاره؛ بمعنى، الكيفية التي استطاع المبدع من خلالها تطويع عناصر الإبداع لتمثيل أفكار مستجدة من ناحية، وكيفية التجديد في تمثيل الأفكار من ناحية أخرى؛ سواء كانت تلك الأفكار ذاتية خالصة، أو موجهة، مستكشفا علاقات تأثرهم وتأثيرهم، بـ وفي الواقع المحيط.

ووفقا لـ"ماركوزه" فإنه "في الفن ليس على الفرد أن يكون "واقعيًّا..."[٣٢]، فإن تحليل الباحثة لاختلاف أسلوب معالجة تلك "اللا واقعية" في قصة "جان" في المعالجات الأربعة سيكون من خلال تحليل ومناقشة المستجدات التي أحدثها المبدعون في بناء معالجاتهم الدرامية وفقا لمبادئ الفكر الفرانكفورتي الذي استخلصته في الأبحاث السابقة.

ومن حيث ترتيب التاريخ، نبدأ مع الألماني "فريدريك شيللر" (١٧٥٩-١٨٠٥)، دون أن ننسى أنه المفكر والفيلسوف والمؤرخ والشاعر الذي أثارت أفكاره نقاشات أغلب النظريات النقدية اللاحقة عامة، والألمانية خاصة، ومن تلك النظريات نظرية مدرسة فرانكفورت النقدية[٣٣]. فإن "شيللر" معروف عنه بوصفه شاعرًا وكاتبًا مسرحيًّا أنه يكتب من واقع فكره ومعارفه، فنجده غالبًا ما يربط بين الإنسان داخله وخارجه، روحه وجسده وعالمه، لا يفصل بين الخاص والعام، وأيضًا دون أن يهمل جماليات الدراما؛ فلا ننسى أن "شيللر" له نظرته الخاصة عن الكون، فلسفة وجمالًا، وعن الإبداع في علاقة شكله ومضمونه. وهو إذ يعبر عن الواقع في أعماله الدرامية بشكل عام، فهو يجعل الدراما بجمالها تصوِّر الواقع دون أن يتغلب الواقع على عناصر الدراما. وهذا ما ينبغي أن نأخذه في الحسبان ونحن نستكشف مدى توافق معالجته "عذراء أورليان" مع فكر أصحاب النظرية النقدية.

فقد عرض "شيللر" قصة بطلته التراجيدية في بناء درامي معتمد على المشاهد القصيرة جدًّا، وفيه طغت السمات الكلاسيكية على طول المعالجة بشكل ضيِّق على الباحثة إمكان تجريب النقد الفرانكفورتي عليها؛ ولكن على الرغم من ذلك فقد أحدث "شيللر" بعض التغيرات القليلة، منها غير المؤثر في التحليل الفرانكفورتي، ومنها المؤثر، أما عن غير المؤثر فيتمثَّل في استبدال "شيللر" بأخوي "جان" أختين كي يتمكن في مواضع عدة من إبراز صفات "جان" بوصفها أنثى من خلال التناقد مع أختيها، وهو ما لا يعني التحليل الفرانكفورتي في شيء إذ لا يتعامل مع الأشخاص بصفاتهم الشخصية، كما سوف نتعرف أكثر في مواضع أخرى من هذا البحث. وأما التغيرات المؤثرة في التحليل الفرانكفورتي فتتمثَّل في مشهد النهاية، حيث استبدل "شيللر" بالحقيقة

التاريخية عن إحراق "جان" حية، موتها بطلة في ساحة القتال. وأما عن الاختلافات الأخرى فيما عدا هذين الاختلافين، فسوف نتناولهم تباعًا خلال هذا البحث، كل تحت العنوان الخاص به.

وإذا انتقلنا إلى تحليل خصوصية معالجة "بريخت" الدرامية "محاكمة جان دارك - قديسة المسالخ"، **تلك المعالجة التي اتسمت بسيطرة الأفكار على مختلف عناصر البناء؛ نجد أن اختلافها يبدأ من حيث اختار "بريخت" من تاريخ قصة "جان" آخرها، ليقيم معالجته على مشاهد المحاكمة والحرق وأحداث ما بعد الحرق فقط. ويمتد الاختلاف بطول المعالجة، إذ يحرص كعادته على أن يعبر عن أفكاره بطريقة مباشرة ومنذ البداية، فيعرض في بداية معالجته:**

''خريف ١٤٣٠. منذ ثمانين عامًا والحرب على أشدها بين إنجلترا وفرنسا. والآن، تحت قيادة فتاة في السابعة عشرة- جان دارك- قامت فرنسا بهجومين دمويين لطرد الغزاة الإنجليز الذين يسيطرون على أكثر من ثلثي البلاد.

في قرية بإقليم تورين، بالجزء غير المحتل من فرنسا''(بريخت، ص٧).

...

الفتاتان: (تغنيان) جميعكم أوغاد. جميعكم خونة. أواه، كم صبرنا. أواه، كم قاسينا، من أجل حظ إنجلترا. من أجل عار وطننا فرنسا. مرغتم بذلك السلوك الوطن العزيز في الفضيحة، والفقر. تحاربون، كي يسود الظلم لا العدالة، فلتنصتوا لما نقوله لكم: ظلوا خدمًا للأعداء، عبيدًا لهم، خونة. لكن لا تنسوا، آخر أيامكم التعسة''(بريخت، ص٩-١٠).

ثم ينتقل مباشرة من لحظة سقوط "جان" أسيرة، متجاهلاً كل ما يسبق تلك اللحظة:

لجرين: لقد أمسكوا بها بالقرب من كومبيين حبسوها في قفص. وجرجروها...

الفتاة الأولى: حقًا؟

لجرين: جهزي لي أشيائي.

الفتاة الثانية: إلى أين أنت ذاهبة؟

لجرين: إلى روين، كي أشتري رطلاً من السمك.''(بريخت، ص١٠-١١).

هكذا اعتمد "بريخت" أسلوب المواجهة من أول معالجته، وسط الأغنية التي يغنيها الشعب عن "جان" التي تسرد طبيعتها وبطولاتها، وينقطع الحوار بأحداث من واقع الشخصيات، وينتهي على خبر القبض عليها، ولكن تفاصيل أحداث حياة الشخصيات تستمر كما هي. حتى يقفز "بريخت" في المشهد الثاني ليبدأ من:

''٢١ فبراير ١٤٣١. ساحة السوق في روين المحتلة من الإنجليز. يشاهد جمهرة الناس كيف يقود النبلاء الإنجليز ورجال الكنيسة الفرنسية المبجلون، المناضلة جان دارك إلى المحاكمة.

سوق روين. جمهرة من الناس، بينهم عائلة قروية (أب، أم، أخت زوجها، ابن، وطفل)، بائعة سمك، لجرين، سيد أنيق، فتاة لعوب، تاجر خمور، دكتور دوفو، الجلاد في ثيابه اليومية، جنديان إنجليزيان. أجراس وطبول.'' (بريخت، ص١١).

في انتقال سريع إلى مشهد المحاكمة، ولم يزل الحوار يلم بتفاصيل كثيرة ومختلفة ومشتتة، جميعها تعد براهين على سيطرة الأفكار على معالجة "بريخت". وصولاً إلى مقتطفات من حياة الناس بعد حرق "جان".

أما "شو" فتبدأ خصوصية البناء الدرامي عنده باختياره لعنوان معالجته ليكون "چان دارك"، لنلاحظ أن "شو" هو الوحيد الذي لم يختر اسمًا مستعارًا لمعالجته كما فعل "بريخت" و"شيللر" و"آنوي"؛ ففي اعتقاد الباحثة أن "شو" لا تعنيه مسألة إيجاد عنوان مميز لقصة "جان" يميزها أو يميز نضالها أو يلقي الضوء عليها بأي شكل من الأشكال. ومن الاعتقاد نفسه تنظر الباحثة لأسلوب "شو" في بناء معالجته، إذ بناها بأسلوب الاسترجاع، فمنذ المنظر الأول ونحن قد عرفنا أن "جان" الآن مقبوض عليها وهي في يد "كوشون" وهو يعرض تسليمها إلى "وَرك"، وأنهم يخططون لإحراقها، ثم من المنظر الثاني تبدأ أحداث قصة جان بالترتيب، مع تجاوزَ الكثير من الأحداث الأساسية والاكتفاء بذكرها مرورًا، وصولاً إلى المنظر السادس وهو منظر محاكمة "جان". فإن "شو" لم يكن يهدف إلى التشويق أو الإثارة، ولكنه كان يبني وفق منطق يتجاوز المعروف عن "جان" كليًا ويتخطاه لتصدير منطلقاته ودوافعه الشخصية.

فنجد "شو" منذ البداية يرسم أسلوب "جان" بخفة دم وذكاء، ليجعل السمة الواضحة في معالجته منذ البداية هي روح الفكاهة ولغة خفيفة الظل، جعلتا مناقشات "شو" الفكرية تبتعد تمامًا عن الصدامية، بل إنهما خففتا من وطأة الأحداث - وهذا ما سوف نحلله بالمنظور الفرانكفورتي في موضع متقدم من البحث:

''چان: [جازعة ولكن غير غاضبة] إنهم جميعًا يا سيدي يقولون إني مجنونة إلى أن أتحدث إليهم. إن إرادة الله قضت عليك بأن تفعل ما يوحي إليَّ به الله.

رُوبير: إن إرادة الله قضت عليَّ بأن أرسلك إلى أبيك، وأن آمره بحبسك وضربك حتى يخرج من جسمك هذا الجنون. فماذا أنت قائلة؟

چان: إنك تظن أنك فاعل ما تقول، ولكن هيهات فسترى أن الأمور تجري على غير ما تريد. ألم تقل إنك لن تراني، ثم ها أنت الآن تراني!''(شو، ص٩).

...

''رُوبير: [يتحدث إلى چان وهو في ألم من إحساسه بضياع ثقته بنفسه] إذن فأنتِ تستغلين إذْنِي لكِ في الدخول عليَّ؟

چان: [في خفة روح] نعم، سيدي.

رُوبير: ... أنصتي إليَّ أيتها الفتاة. إني سأملي عليكِ إرادتي.

چان: افعلْ بالله يا سيدي. إن الحصان ثمنه ستة عشر فرنكا. وهذا مبلغ كبير، ولكني سأقتصده في الدرع، فإني سأبحث بين الجند عن درع يلبسني بالقدر الذي يكفيني. إني مخشوشنة فليست بي حاجة إلى درع جميلة... ولن أحتاج إلى عدد كبير من الجند، فالثُوفين سيعطيني كل ما يكفيني من ذلك، لرفع الحصار عن أُرْلِين Orleans[٣٤]''(شو، ص١٠).

...

''چان: [بكل بساطة] ... هذا ما أرسلني الله لأدائه. ويكفيني أن ترسل معي ثلاثة رجال أخيار يعطفون عليَّ. وقد عاهدوني على الذهاب معي. وهم پُولي وچاك و...

رُوبير: پُولي Polly! أيتها الفاجرة كيف تتجرئين على السيد برتران دي پولنچيه Bertrand de Poulengey فتسمّينه پُولي في وجهي؟

چان: هكذا يسميه إخوانه يا سيدي، وما علمت أن له اسمًا غير هذا. وچاك...

رُوبير: هذا السيد چون أُف مِتز John of Metz على ما أحسب؟

چان: نعم يا سيدي. فچاك سيذهب معي عن طيب خاطر. إنه رجل طيب كريم يعطيني المال فأفرّقه على الفقراء. وأظن چون جدساف John Godsave سيأتي أيضًا، وديكُ النبّالُ أيضًا Dick the Archer، وخادماها چُون أُف هُنْكورت John of Hjonecourt وچليان Juliau. وقد رتّبتُ كل شيء يا سيدي دون أن أكلفك مشقةً إلا أن تصدر أمرك إليهم.

رُوبير: [يتأملها وقد علته ذهلةٌ من الدهش] ألا لعنة الأولين والآخرين عليَّ أَنْ يجري كل هذا من ورائي ولا أدري!

چان: [في خفة روح لم تتعكر] لا يا سيدي، لا لعنة عليك فالله غفور رحيم. والقديستان كترينة Catherine ومرغريت Margaret[٣٥] وهما تتحدثان إليَّ كل يوم [يفتح فاه كأنما شُدِه] سيشفعان لك عند الله، وستدخل الجنة، وستُذكَر بأنك أول من أعانني في سبيل الله''(شو، ص١١-١٢).

ففي لغة كتلك وحوار ينطوي على كوميديا خفيفة، تشكلت إحدى أهم أدوات "شو" في امتصاص المتلقي في رأي الباحثة، فقد استطاع "شو" أن يرسم على وجه المتلقي ابتسامه خفيفة من حين لآخر، ما يخفف من حدة الأفكار التي يؤسس لها "شو" ويجذب المتلقي للمتابعة حتى النهاية. وهذا ليس بغريب عن "شو"، إذ يشهد له مترجم نصه قائلا: "أما المؤلف فقد حضرته خطيبًا، وسمعته مجادلاً، وقضيت عقدًا من الدهر في بلده وبين قومه، فلم أجد بينهم اسمًا في عالم الأدب والسياسة تُرْهَف له الآذان كاسمه، ولا جدلاً يبرع الناس لحضوره كجدله، ولا لسانًا أقذع في النقاش وألذع في الجواب كلسانه، ولا فكاهة تنم عن صاحبها كفكاهته"[٣٦].

وكذلك في رسمه لعلاقة "جان" بـ"شارل" وأسلوبها في الكلام معه، دائمًا كان كلامهما ساذجًا لدرجة ينقلب معها إلى حوار كوميدي في كثير من المواضع:

''چان: [... تبحث في الصفين عن الدوفين، وما هي إلا برهات حتى تغوص في أحدهما فتمسك بذراع شارل وتخرجه إليها] [ترفع يدها عن شارل وتثني ركبتيها احترامًا] أيها الدوفين، يا صغير، يا رقيق، إني مرسَلةٌ لطرد الإنجليز عن أُرلين وعن فرنسا، ولتتويجك ملكًا في كاتدرائية رانس، ففيها يُتوَّج كل ملك حق من ملوك فرنسا الأصليين.

...

شارل: ... فإذا أردتِ تتويجي في رانس فعليك بالتحدث في هذا إلى المطران لا إليّ...''(شو، ص٥٠).

كما نجد "شو" حتى في مقدمات المناظر يحافظ على أن يسير بالمنطق نفسه، حيث اهتمامه بتنويم المتلقي ببعض التفاصيل الحالمة البعيدة كل البعد عمّا تحمله القصة من حماس المقاومة والدفاع عن الوطن، فنجده مثلا في تقديمه للمنظر الأول يقول:

[صباحٌ صاحٍ من أصباح الربيع، على نهر موز Meuse[٣٧] بين لورين Lorraine وشمبانيا Champaigne[٣٨]، في عام ١٤٢٩، في قلعة فوكُولور Vaucouleurs[٣٩].](شو، ص١).

هكذا يبدأ "شو" مسرحيته الرومانسية بمنظر رومانسي حالم للغاية.. ويستكمل صورته الرومانسية بذكره أوصاف "بدريكور":

''وفي المنظر اليوزباشي رُوبير دي بُودريكور Robert de Baudricourt، عينٌ من رجال الحرب، وسيم جميل، جمُّ النشاط، إلا أنه لا إرادة له. ويعلم هذه النقيصة من نفسه فيحاول أن يخفيها بالتغضّب والتسخّط الشديد على خولِيّه[٤٠]، وبالإرغاء والإزباد في وجهه...''(شو، ص١).

وظل "شو" على امتداد المعالجة يهتم بالغ الاهتمام بوصف تفاصيل الشخصيات بدقة، من حيث المظهر والنيَّات والطبائع وغيرها:

''ثم الخولِيّ، وهو رجل حقير ذليل، قليل اللحم قليل الشعر، يُعْجزك تقديرُ سِنّه، فهي ثماني عَشْرَةَ سنة أو خمسٌ وخمسون أو ما بينهما. وهو من صنف الرجال الذين لا تُذويهم الأعمار لأنهم قط ما أزهروا''(شو، ص١).

...

''[والرجلان في حجرة مشمسة، وهي من حَجَر، في الطابق الثاني من القلعة. أما الضابط فجالسٌ على كرسي من خشب الأَرْو إلى خوان متين بسيط على شاكلة الكرسي، وهو مثله من الأرو...''(شو، ص١).

...

''وتظهر من واجهة الضابط صفحته اليسرى. أما الخولِيّ فيقف في مواجهته من الطرف الآخر من الخوان، هذا إذا سمّينا تلك الوقفة الذليلة المسترحمة المستعيذة وقوفًا.''(شو، ص١).

ويستمر "شو" في حوالي صفحة ونصف الصفحة في الانشغال بوصف تفاصيل المنظر والشخصيات، وتوضيح إلامَ ترمي، بأسلوبٍ نستنبط منه أن الإيحاء بجو معين كان من أولويات "شو"، بعكس مثلا "بريخت" الذي لم ينشغل بالتفاصيل بقدر ما انشغل بوصف أفعال وردود أفعال الناس. لا شك أن "شو" كان هو رسول الرومانسية الإنجليزية في عصره، لكن لا شك أيضًا أن أسلوبه المتبع في تلك المعالجة كان مقصودًا، يحمل توظيفا لحرفيته في سبيل ترسيخ كل ما يحمله من أفكار في عقول المتلقين، تلك التي تظهر عندما نصل إلى المنظر الخامس، حيث تبدأ نيّات "شو" الفعلية في الظهور، وهذا ما سوف نحلله بالتفصيل في التحليلات القادمة.

وعن خصوصية البناء الدرامي عند "آنوي"، الأكثر معاصرة من بين الكتاب الأربعة المتناوَلين في هذا البحث، والأقرب زمنيًّا من زمن النظرية النقدية. ففي ظن الباحثة أنه إن كان قد سبق رواد فرانكفورت زمنيًّا أو حتى عاصرهم، لكان ذُكِر كثيرًا في تحليلاتهم. فإن "جان آنوي" من مواليد٢٣ يونية ١٩١٠ في مدينة "بوردو" وانتقل للعيش في باريس مع أحداث الحرب العالمية الأولى؛ فلنرَ إذن كيف صور الفرنسي قصة الفرنسية.

اختار "آنوي" أن يبني معالجته من خلال أسلوب المسرح داخل المسرح، وقد ساعده ذلك على تغيير ترتيب الأحداث الحقيقي تمامًا، عن طريق التقديم والتأخير في لعبة المسرح داخل المسرح، حتى إنه استبدل بالمشهد الأخير في مسرحيته من حقيقة إحراق "جان" حية، مشهد تتويج "جان" لولي العهد ملكا لفرنسا، ذلك المشهد الذي استثناه مثلا "شو" تمامًا. إضافة إلى ذلك، ففي حين انصرف "شو" كثيرًا إلى وصف تفاصيل كل شيء، وتجاهل "بريخت" كل التفاصيل، وأصبغ "شيللر" على تفاصيله الملامح الكلاسيكية بشتى الطرق، نجد "آنوي" قد حرص على أن تكون تفاصيله

سطحية ومحايدة ومختصرة، فيبدأ "آنوي" مسرحيته بإيضاح أن "الديكور محايد.. الملابس إلى حد ما من ملابس العصور الوسطى، ولكن دون عناية خاصة بالشكل أو اللون"(آنوي، ص٣٣). ذلك أن معالجة "آنوي" قامت في الأساس على فكرة الأخذ والرد، سواء بين الذات ونفسها (الشخص ونفسه)، أو بين أفكار الإنسان الواحد ومختلف أفكار الآخرين من حوله؛ فيمكن القول إنها تحمل إلينا ضوضاء كل ما يدور بداخل العقول على اختلافها، ضوضاء الأفكار لا المظاهر؛ وقد استطاع "آنوي" أن يحول تقنية المسرح داخل المسرح هنا إلى ضرورة درامية حتّمتها أفكاره وأحسن الكاتب بناءها؛ كما سوف نحلل فيما بعد.

٤. تمثلات العقل[٤١] في البناءات الدرامية للمعالجات

من بعد تحليل خصوصية البناء الدرامي التي اتسمت بها كل معالجة، ننتقل إلى تحليل ما وراء تلك الخصوصية؛ ووفق فرانكفورت، فإنه وراء كل خصوصية بناء درامي عقل مبدع؛ ذلك أن "العقل عند أصحاب النظرية النقدية هو أساس مشروع يتمثَّل في إعادة الوعي بأهمية إعمال التفكير، وبناء رؤية جديدة للفكر بعد التعرف على أسباب انحطاط العقل... فالأمر يختص بإعادة إحياء العقل في حد ذاته تمهيدًا لحياة إنسانية حقيقيَّة"[٤٢]"؛ فإنه "علينا الاستيعاب جيدًا أن الشكل الإبداعي المقصود عند فرانكفورت... هو أمر يشكل استيعابه غاية في الأهمية، إذ سوف ينبني عليه العديد من الافتراضات اللاحقة خلال هذا البحث، فالشكل الفني حسب فرانكفورت **ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية**، أو بحث ذاتي خاص عن أسلوب ما، بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها كما في الفرضية الجمالية الكانطيّة، وإنما الشكل عند فرانكفورت لا يحمل أي طابع ذاتي مجرد، وإنما هو إبداع أثر فني، يمكن صاحبه من ترجمة المضمون، وحيث إن ذلك المضمون ليس ذاتيًا أو خاصًا، وإنما هو مضمون تشكل بمقتضى الواقع، فإن ذلك الشكل بالأحرى هو صورة الوعي النقدي للإبداع الخاص بذلك الواقع العام، ولذلك ومن ذلك فإن هذا الشكل قد اشترك الواقع العام مع المزاج الخاص في تشكيل بنائه. وهذا ما يستند إليه أصحاب فرانكفورت أيضًا في إثبات أن هذا الشكل ليس مجرد وهم أو زيف، ولكنه صورة من صور الواقع في أنقى درجات وعيها"[٤٣].

هكذا ربطت النظرية النقدية بين الإبداع والعقل، وهكذا "يؤكد أصحاب فرانكفورت على أهمية الخصوصية الفنية في التصوير والتشكيل... وأن تلك الخصوصية هي جزء لا يتجزأ من خصوصية الفهم والتعبير، وأن التجدد في العناصر الشكلية هو أحد أسس وظائف الإبداع النقدي/ الاستطيقا السالبة، إذ تبين كيف أن الشكل هو في نظر رواد فرانكفورت وسيلة المضمون في نفض القيود والانبعاث الجديد، وأنه صورة المضمون للتعبير عن الواقع، وكيف يقتضي ذلك أن يتمتع الشكل بقدر كبير من الاستقلالية والتميز والاختلاف"[٤٤].

لذلك، يمكن لاختلاف أسلوب بناء المعالجة الدرامية أن يتم تحليله وفقًا للنظرية النقدية من حيث إن "**أي اتجاه ثوري أصيل كان يقتضي نوعًا من الخروج عن معايير الدقة والإحكام، وعن الالتزام الدقيق بالأمر الواقع.** فالتخيل، وتكوين صورة عن المستقبل هي عناصر لا غناء عنها في كل محاولة لإدخال تغيير جذري على حياة الناس، وهي لا تستمد كلها من الحاضر"[٤٥].

هذا ما نجده تحقق – بداية – عند كل من "بريخت" و"آنوي"، حيث ينطبق على معالجتيهما ما يراه رواد النظرية النقدية أنه "بقدر ما يراعي الفن جدية ما هو فيه من تناقضات تجاه الحياة بقدر ما يقترب من جدية الحياة التي تُعد نقيضًا؛ بقدر ما يبذل الفن جهده ليتطور انطلاقا من منطقه الشكلي بقدر ما يفرض على الذكاء جهدًا ما عليه أن ينفيه"[٤٦].

لذلك، فإنه فيما يلي سوف يقوم البحث على أساس اكتشاف خصوصية أكثر الأحداث الدرامية التي تمكننا، بتحليلها وفق الفكر الفرانكفورتي، من اكتشاف تمثلات عقول المبدعين في بناءاتهم الدرامية، وقد تم تحديد الباحثة لتلك الأحداث بناءً على أكثر ما تم تداوله عن قصة "جان دارك" (مثل الحرب ومنطق "جان" فيها، والمعجزات التي التصقت باسم "جان"، وحقيقة الأصوات التي كانت تسمعها "جان" وتقول بأنها توجهها وتعينها على أداء واجبها في الحرب، وأيضًا مسائل الدين والحب والقتل، ودوافع هيئة المحكمة، وتناول فكرة تراجع "جان" عن أقوالها الأولى

أمام المحكمة، ومشهد حرق "جان"، وموقف الشعب من "جان")، لتكون عناصر حيادية يمكننا تناولها بالتحليل من اكتشاف خصوصية الصنعة الذاتية لكل مبدع خلال تناوله لها.

توظيف مشاهد الحرب:

استخدم "شيللر" الإشارة إلى مشاهد الحرب بأشكال مختلفة، واسترسل في وصفها منذ البداية وعلى مدار الأحداث، وأكد حتى على استخدام آلاتها الموسيقية؛ ففي المنظر الخامس من الفصل الثالث دخل فارس يخبر الحضور بأن العدو قد عبر نهر المارون، والجميع يستعد للقتال بحماسة:

''وبينما يظل المسرح مفتوحًا، فإن موسيقى الأوركسترا تستأنف فجأة مصحوبة بآلات حربية موضوعة خلف المسرح''(شيللر، ص٢٢١).

كما استهل معالجته، وأنهى المنظر الثالث بوصف قسوة الحرب التي تتعرض لها فرنسا، ووحشية الحصار الذي تتعرض له أورليان مدينة بطلته "جان" من حصار وجوع وقتل ودمار، ليجعل أحد الحكام يُذَكر الملك:

''أحد الحكام: ... فإن قائدنا كونت دي روسبير Rochepierre قد اتفق مع العدو، وفقًا للعرف القديم، بأن يسلم المدينة، إذ لم يأت، في خلال اثنى عشر يومًا، جيش كبير لتخليص المدينة''(شيللر، ص١٠٤).

ونعلم من الحوار أن "إكسانتراي Xaintrailles" أحد فرسان "أورليان" الشجعان قد مات في أحد الهجمات، وأن الجنود الأسكتلنديين تمردوا وهددوا بالذهاب إن لم يتسلموا اليوم متأخرات رواتبهم. وتفاصيل كثيرة عن الحرب أراد "شيللر" من خلالها توضيح أن وضع "أورليان" كاد يصل إلى نهاية محتومة، وهي تسليم "أورليان" للإنجليز.

ويستمر "شيللر" في وصف مشاهد الحرب بين الحين والآخر، بل إنه كان ينتهز كل الفرص الدرامية ليصف من خلالها مشاهد الحرب، بتواتر بدأ من الاقتراب من الهزيمة وخوف البعض وحماسة البعض الآخر، وصولا إلى أخبار النصر المفاجئ، ووصف مشاهد النصر وكيف تحققت، مثلا في المنظر التاسع من الفصل الأول:

''راؤول: ... كنا محصورين بين جيشين، ولم يكن لدينا أي أمل في النصر ولا في الفرار. وتخاذل قلب أشجع الشجعان، ... حينما جاءت معجزة فتجلّت أمام نظراتنا المدهوشة، ذلك أنه من أعماق الغابة خرجت فجأة فتاة على رأسها خوذة؛ كانت أشبه بإلهة محاربة. وكانت جميلة ورهيبة معًا؛ وكان شعرها يتهدل على شكل ضفائر سوداء(٥٣) فوق رقبتها؛ ولاح كأن شعاعًا من السماء ينزل عليها ويضيء هذا التجلي السامي. ثم قالت بصوتٍ جهوري: (ماذا تخافون، أيها الفرنسيون الشجعان؟ ازحفوا إلى الأعداء، حتى لو كانوا أكثر عددًا من رمال البحر؛ إن الله وسيدتنا مريم يقودانا). وفي الحال انتزعت الراية من يد من كان يحملها، وبجسارة أخذت هذه المحاربة مكانها في مقدمتنا ونحن، وقد خيم علينا الصمت من الدهشة سرنا خلف الراية ومن كانت تحملها، وانقضضنا على الأعداء باندفاعٍ غير إرادي. وراح الأعداء، وهم بلا حراك وفي ذهول، يتأملون هذه المعجزة التي تجلّت أمام أنظارهم؛ وما لبث أن استولى عليهم خوف خارق؛ وأخذوا في الفرار تاركين أسلحتهم ورماحهم، وتشتت جيشهم كله في الأرياف. ولم تستطع أوامر وصيحات زعمائهم تبديد هذا الفزع غير الإرادي، وتساقط الرجال والخيول في قاع النهر دون أن يلتفتوا إلى الوراء، واستسلموا للذبح والتقتيل دون مقاومة. وقد كانت مذبحة أكثر منها معركة... بينما لم نفقد نحن أي واحد من رجالنا.

الملك: الله عظيم! هذا عجيب، خارق للعادة جدًّا، رائع.

آنيس: وفتاة هي التي أحدثت هذه المعجزة؟ من أين جاءت؟ ومن هي؟

راؤول: هذا ما لم تشأ أن تكشف عنه إلا للملك ذاته. إنها تقول إنها نبيّة يأتيها الوحي، وقد أرسلها الله؛ وهي تعد بأن أورليان ستتحرر قبل أن يتجدد القمر؛ والشعب يصدقها ويطالب بالقتال... (يسمع صوت الأجراس وقعقعة السلاح)، ألا تسمعون هذه الجلبة وضوضاء الأجراس؟ إنها هي، والشعب يحي رسولة الله.

الملك: (مخاطبًا دو شاتل) ... ماذا ينبغي عليَّ أن أفعل في هذا؟...''(شيللر، ص١٣٠: ١٣٢)

بتلك التفاصيل الدقيقة كان "شيللر" دائم الوصف لأحداث الحرب في مواضع كثيرة؛ ويمكن القول إن وراء كل تصوير لمشاهد الحرب عند "شيللر" غرضًا يوازيها، ففي ذلك المشهد السابق مثلا يظهر الغرض من تصوير ردود أفعال الشخصيات (وهي سمة كلاسيكية)، بحيث يكشف كل رد فعل عن شخصية صاحبه من ناحية (في رد فعل أبله للملك، ورد فعل حماسي من زوجته)، ومن ناحية أخرى فإن كل رد فعل يظهر معه إلام يريد "شيللر" أن يعزي النصر، وكلها تيمات درامية كلاسيكية لا مجال لتحليلها تحليلا فرانكفورتيًّا.

وفي المنظر الحادي عشر من الفصل الخامس، استخدم "شيللر" تقنية الكورس الكلاسيكية في وصف مشاهد الحرب، فعلى لسان أحد الجنود جندي يتابع الحرب من أعلى البرج ويخبر "إيزابو" و"جان" بالأحداث:

"إيزابو: (تخاطب جنديًا) اصعد على هذا البرج الصغير الذي يشرف على ساحة القتال، وأخبرنا كيف تجري المعركة. (الجندي يخرج).

...

الجندي: الجيوش مشتبكة في القتال. أرى غاضبًا يركب فرسًا بربريًا(٩٩) وعليه جلد نمر، يندفع على رأس جنود.

جان: إنه الكونت دونوا! شجاعة أيها البطل الشجاع، صحبك النصر!

...

الجندي: يا ويلتاه! آه! ماذا أرى؟ إن قائدنا محاط بالأعداء.

إيزابو: (تسحب الخنجر على جان) موتي أيتها الشقية!

الجندي: (بسرعة) لقد تخلص...

إيزابو: (ترد الخنجر) ملاكك الطيب قال هذا.

الجندي: النصر! النصر! إنهم يفرون.

إيزابو: من الذين يفرون؟

الجندي: الفرنسيون، البورجونيون، السهل مغطى بالهاربين.

جان: إلهي! إلهي! أتتخلى(١٠٠) عنا هكذا؟

الجندي: يُقتاد هناك محارب مجروح جراحًا بالغة. كثير من الناس يهرعون لنجدته. لابد أنه أمير.

إيزابو: هل هو من رجالنا، هل هو فرنسي؟

الجندي: تخلع عنه خوذته، إنه الكونت دونوا.

جان: (تمسك أغلالها بمجهود متشنج) وما أنا إلا امرأة مقيدة بالأغلال!

الجندي: ماذا؟ ماذا أشاهد؟ من يلبس هذا المعطف الأزرق السماوي المحلى بالذهب؟

جان: (بحرارة) إنه مولاي، إنه الملك!

الجندي: إن فرسه وقد خُوِّف يحرن ويسقط، وهو يتخلص بصعوبة. (جان تستمع إلى كلماته بحركات حادة). ورجالنا يقتربون بأسرع ما يستطيعون؛ لقد وصلوا إليه، وهم يحيطون به.

جان: ليس في السماء إذن ملائكة!

...

جان: (تندفع وهي راكعة وبصوت قوي جهوري تقول): يا إلهي! اسمعني في محنتي؛ روحي تنطلق نحوك... أنت يا من تستطيع أن تعطي لخيط العنكبوت قوة حبال السفينة، إنه سهل جدًا على قدرتك أن تحيل الأغلال الحديدية إلى نسيج عنكبوت...

الجندي: النصر! النصر!... الملك وقع أسيرًا.

جان: (تندفع) ليكن الله معي! (تمسك أغلالها بقوة بيدها، وتحطمها. وفي اللحظة نفسها تنقض على جندي وتنتزع منه سيفه، وتقذف بنفسها في الخارج...)"(شيللر، ص٣٢٦-٣٢٩).

وفي النهاية يخبرهم بأسر الملك و"جان" تتمكن من فك أغلالها بمعجزة إلهية وسرقة سيف الجندي والقفز والهرب. ليصور لنا "شيللر" بالموازاة مع تصويره لمشاهد الحرب تلك ذروة الدراما الكلاسيكية التي تنقطع عندها الأنفاس، ولا يتسنّى للحل أن يأتي إلا بمعجزة إلهية، تلك التي سوف نحللها تحت العنوان القادم.

أما "بريخت" فلم يذكر أو يصوِّر ما يخص الحرب نهائيًّا في معالجته، إذ لم تكن مشاهد الحرب بالعنصر الدرامي المناسب لحمل أفكاره. في حين نجد أن "شو" تخطّى مشاهد الحرب، ومشهد تتويج "شارل"، كما تخطى وصف المواقع التي انتصرت فيها "جان"، وتخطى مشهد القبض عليها. حتى إنه يمكننا القول إن "شو" تخطى أغلب المشاهد التي تقوم على بث مشاعر الحماس أو الهمّة في نفوس المتلقين، واعتمد في تصوير أغلب مناظره على المحاورات الفكرية البحتة، التي استطاع بحنكة أن يُحَمِّلها من أفكاره ما يريد أن يُحَمِّلها إياه.

لكنَّ "شو" الذي تجاوز وصف الحرب وأحداثها وتخطّى حتى أخبارها، توقّف عند هزيمة الإنجليز، لغرض سوف نستفيض في تحليله في موضع آخر، ليصوِّرها هكذا:

''الشريف[٤٧]: [في كبرياء وقلة اكتراث] ماذا جرى؟

القس[٤٨]: جرى يا مولاي أنَّا معشرَ الإنجليز قد هُزِمنا.

الشريف: وما ضرّ هذا؟ إن الهزيمة تقع أحيانًا، وأُعيذك أن تجهل هذا. إن العدوَّ ينهزم وينتصر، إلا في كتب التاريخ وفي أغاني الشعوب، فهو دائمًا مهزوم.

القس: ولكنَّا هُزِمنا مِرارًا وتكرارًا. أولاً في أُرلين.

الشريف: [يهزأ منه ويصغّر مما يقول] أوه. أوه. أُرلين!

القس: أعلم ما تنوي أن تقول يا مولاي. ستقول إن الذي وقع في أرلين كان سحرًا وكهانة. ولكنا لا نزال نُهزم. في چارجو Jargeau، في مان Meung، في بو چانسي Beaugency، في كل هذه هُزِمنا كما هُزِمنا في أرلين. والآن ذُبِّحنا تذبيحًا في پاتاي، والسير چون طَلْبُوت Sir Jone Talbot[٤٩] أسروه...''(شو، ص٧٦).

وكأن "شو" هنا ينفجر بعد محاولاته ضبط نفسه التي مارسها طيلة المنظر الثالث الذي حاول فيه أن يكون نزيهًا في نسجه لفكاهة "جان"، لتظهر غطرسة "شو" الإنجليزي في تصويره كيف أن الإنجليز يتقبّلون الهزيمة ويرونها مجرد مرحلة في طريق النصر، بعكس إنجليز "شيللر" الذين لا يتقبلون الهزيمة أبدًا؛ وهذا ما يتبع اختلاف أغراض الكاتبين، فـ"شيللر" يكتب ليحفِز بني وطنه، بينما "شو" يكتب ليمجّد الإنجليز، ويعزِي هزيمتهم لأسباب سوف نتعرف إليها لاحقا خلال هذا البحث.

أما "آنوي" فكانت له فلسفة مختلفة في تصوير مشاهد الحرب، فلسفة تمثَّلت في تصوير الحرب من خلال قول بعض الحكم المغموسة في الحوار:

''جان: (يمتطيان جوادين خياليين- أي جان ولاهير-. إنهما على صهوتي جوادين أحدهما بجانب الآخر، يتمايلان تبعًا لحركات جواد كل منهما) يشعر الإنسان بانشراح الصدر وهو على صهوة جواده في الصباح الباكر... من أجل هذا يقاتل الناس. لكي يشمّون رائحة العشب المبلل الطيبة في الصباح، حذاء بجانب حذاء مع زميل.

لاهير: لاحظي أن هناك أناسًا يكتفون بنزهة قصيرة...

جان: نعم، ولكن هؤلاء لا يستمتعون برائحة الفجر الحقيقية، لا يشعرون بحرارة الزملاء... إن الله لم يمنحنا ذلك، يا صغيري إلا بثمن، بثمن هو الموت في نهاية الأمر...

لاهير: (يسأل) وإذا قابلنا جنودًا من الإنجليز، جنودًا يحبون، هم أيضا الروائح الطيبة؟

جان: (بابتهاج) نغوص فيهم!... نغوص فيهم، يا صديقي الصغير، ونطعن بكل شدة. إنما نحن هنا من أجل ذلك!'' (آنوي، ص١٧٧، ١٧٨).

فلسفة أيضًا ولكن مختلفة تمثَّلت في تصوير مشاهد من الحرب بأسلوب الفانتازيا:

''جان: ... هناك ثلاثة جنود من الإنجليز. لقد رأونا. ها هم يفرون! كلا! رجعوا. فكروا أننا اثنان فقط. إنهم يهاجمون أأنت خائف يا لاهير؟ أنا لا أدخل في الحساب، فلست إلا فتاة، بل ترى أني لا أحمل سيفًا. هل ستقابلهم رغم ذلك؟

لاهير: (شارعًا سيفه وهو يزأر) ملعونون، نعم، وحق الشيطان!... (يصيح موجهًا صياحه إلى السماء وهو يهاجم) لم أقل شيئًا يا إلهي، لم أقل شيئًا! لا تعر ذلك التفاتًا... (يقذف بنفسه وسط المحكمة وهو يقفز ويهاجم، ويبددهم بضربات قوية من سيفه. يختفي في القاع، وهو مستمر في القتال...)

جان: (جاثية) لم يقل شيئًا، يا إلهي، لم يقل شيئًا! إنه رجل طيب كسانتراي. إنه طيب كأبي جندي من جنودي الذين يقتلون، ويغتصبون، وينهبون، ويجدفون... إنه طيب، يا إلهي، كذئابك التي خلقتها بريئة... أنا مسئولة عنهم جميعًا!

(إنها مستغرقة في صلواتها. تكونت المحكمة حولها من جديد، النور يعود. جان ترفع رأسها، تراهم، يبدو كأنها تستيقظ من حلم، تتعجب)

جان: عزيزي لاهير! عزيزي سانتراي! أوه! الكلمة الأخيرة لم تصدر بعد. سترون أنهما سيأتيان لإنقاذي، سيأتيان كلاهما ومعهما ثلاثمائة أو أربعمائة من أجود الرماح...

كوشون: (بلطف) لقد جاءا، يا جان، حتى أبواب روان لكي يعرفا عدد الإنجليز الذين في المدينة، ثم رجعا...

جان: (منهارة بعض الشيء) آه! لقد رجعا؟... دون قتال؟ (فترة صمت، تستأنف) رجعا لإحضار النجدة، بكل تأكيد! أنا التي علمتها أنه لا ينبغي الهجوم بأي صورة، كما حدث في آزنكور.

كوشون: لقد رحلا نحو الجنوب، جنوب اللوار، لأن شارل قد مل الحرب، فسرح جيوشه ويحاول أن يعقد معاهدة ليحتفظ، على الأقل، بالركن الصغير الذي بقي له من فرنسا، لن يعودا أبدًا، يا جان!

جان: هذا غير صحيح! سيعود لاهير ولو لم تكن أمامه أي فرصة للعودة!

كوشون: لاهير ليس إلا رئيس عصابة باع نفسه وفرقته لأمير آخر حين رأى أن أميرك يطلب السلام. إنه يزحف الآن نحو ألمانيا ليجد بلدًا آخر ينهبه- بكل بساطة.

جان: هذا غير صحيح!

كوشون: (يقف) هل كذبت عليك يومًا، يا جان؟ هذا صحيح. إذن، لماذا تضحين بنفسك من أجل الدفاع عمن هجروك؟ الأشخاص الوحيدون في العالم الذين ما زالوا يحاولون إنقاذك- مهما بدا لك من غرابة هذا الأمر- هم نحن، أعداؤك السابقون وقضاتك..."(آنوي، ص١٧٩-١٨٢).

هكذا، في مشهد ما بين الحلم والواقع، مال "آنوي" كثيرًا للحكي والمزج ما بين الواقع والخيال بخصوص أحداث الحرب، ونتائجها، والخلط بينهما- أي الأحداث والنتائج، فنجده وقد لجأ كثيرًا لأسلوب عرض الحدث والنتيجة في آن واحد، فهو لم يُحَمِّل معالجته أي نوع من الإثارة أو التشويق تربط المتلقي بالأحداث وجدانيًّا، وإنما اعتمد تمامًا على الربط الذهني الخالص للأحداث، خلفيتها ونتائجها، ويعتمد على إثارة المتلقي عقليًّا وفكريًّا أثناء متابعة معالجته الدرامية.

<u>توظيف فكرة المعجزات:</u>

عند "شيللر" تعدَّدت مظاهر توظيف المعجزات، بدايةً من المنظر الثالث حيث يظهر "برتران" وفي يده خوذة، يحكي كيف وضعها القدر بين يديه وهو مزارع ليس له في أمور الحرب:

"برتران: لا أكاد أعرف كيف وقع هذا الشيء في يدي. لقد اشتريت شيئًا حديديًّا من بلدة فوكولير Vaucouleurs، لقد وجدت ازدحامًا شديدًا في السوق، لأن جماعة من الهاربين قد وصلوا من أورليان ومعهم أنباء سيئة عن الحرب. وراحت المدينة كلها تجري معًا، وبينما كنت أشق طريقي وسط الجموع، ظهرت أمامي امرأة عجرية سمراء ومعها هذه الخوذة، وحدقت في عيني وقالت: "يا رفيق، أنت تبحث عن خوذة، أنا أعلم ذلك، أنت تبحث عن واحدة. ها هي ذي، خذها! إني أبيعها لك بدريهمات قليلة" فقلت لها: "اذهبي إلى أصحاب الرماح. أما أنا فمزارع، ولا أحتاج إلى خوذة". لكنها لم تنصرف وراحت تقول: "لا يستطيع إنسان أن يقول إنه ليس في حاجة إلى خوذة. إنها غطاء حديدي للرأس، وهي الآن أثمن من بيت حديدي". وطاردتني في كل الأزقة، تريد أن تفرض عليَّ خوذة لا أريدها. وتطلعت في الخوذة فوجدتها صافية جميلة، وتليق برأس فارس، وبينما أزنها في يدي وأنا متشكك، مفكرًا في غرابة هذه المغامرة، غابت المرأة عن عيوني بسرعة وقد جرها تيار الشعب، وبقيت الخوذة بين يدي.

جان: (بسرعة أمسكت الخوذة) أعطني الخوذة!

برتران: بماذا تفيدك هذه الأداة؟ إنها ليست حلية لرأس عذراء.

جان: (تنتزع منه الخوذة) الخوذة لي وهي ملكي.

تيبو: ماذا دهاك يا فتاة؟

ريمون: حقق لها رغبتها! إن هذه الزينة الحربية تليق بها، لأن صدرها يضم قلبًا رجوليًّا. تذكر كيف استطاعت أن تقهر الذئب النمر، هذا الحيوان المتوحش المخيف، الذي أباد قطعاننا، وكان مصدر فزع لكل الرعاة، هي وحدها، العذراء ذات قلب الأسد، صارعت الذئب وانتزعت منه الخروف، حتى إنه جرح في هذه المعركة الدامية. فأي رأس شجاع يمكن أن تغطيه هذه الخوذة؟ إنه لا يمكن أن تزين رأسًا أحق بها من رأسها!"(شيللر، ص٨٢، ٨٣).

تلك هي المرة الأولى منذ بداية المسرحية التي تشارك فيها "جان" في الحوار أو يكون لها أي ردة فعل على أي أحداث أو كلام من حولها، إنها الخوذة التي جعلت "جان" تنتفض من مكانها وتتكلم وتبدي رغبتها في شيء، وكأن "جان" اعتبرت أن القدر أهداها هذه الخوذة، وأن الله يعلم ما في نفسها فأرسلها لها.

وهنا يحتمل فهم ذلك بمنظورين؛ الأول توظيف "شيللر" لفكرة المعجزات توظيفًا كلاسيكيًّا، أما الثاني فبالمنظور الفرانكفورتي لهذا الموقف يتبيَّن كيف أن قدر الإنسان يختاره، فتتهيأ له الظروف، التي يكون هو مخلوقا ومهيّأ لها، وأيضًا كيف أن الحياة فرص، على الإنسان أن يُحسن استغلالها حتى لا يندم، و"جان" كانت مقدّرة تمامًا لقيمة الفرصة التي آتاها الله إياها، فهمَّت باستغلالها.

كما أن "شيللر" قد ألحق بـ"جان" صفة الألوهية الكلاسيكية، تلك التي مزجها أيضًا بفطرة الإنسان وفضوله في معرفة المستقبل:

"الدوق:... إذا كانت عيناكِ تنفذان إلى المستقبل، فحدثيني أنا أيضًا عن ذريتي! هل ستمتد في المجد، كما بدأت؟" (شيللر، ص٢١١).

وبالفعل تخبره "جان" عن أمور كثيرة في مستقبله ومستقبل أبنائه... لكنها تنهي كلامها:

"لا تطلبوا مزيدًا من العلم عن هذا الموضوع؛ انعموا بالحاضر ودعوني أحتفظ بالمستقبل مستورًا"(شيللر، ص٢١٢).

ونجد هنا أيضًا ملامح من الفكر الفرانكفورتي حول الطبيعة الإنسانية، تتمثل في اجتماع المعرفة والجهل، ففي المقابل من الإعجاز الذي تمتعت به "جان" في قدرتها على استبصار أمور وطنها، حيث كانت تعرف ما دار بين الملك ونفسه، وتعرف فحوى الرسائل قبل أن يقولها الرسول الآتي بها، نجد في المقابل جهلها باستبصار أمور نفسها وأقرب البشر لها، كجهلها أمر نفسها وما يجري حولها، وأنها عميت عمًّا يدبره لها والدها، كما أصبحت في ريبة؛ إذ كانت أختاها موجودتين وتظن أنهما بعيدتان. وهنا يمكن تفسير ذلك من وجهة النظر التراجيدية لـ"شيللر" بأن "جان" كونها شخصية تراجيدية كانت أحادية التوجه، تسير في خط واحد وتتبع هدفا واحدًا، وأي شيء فيما عدا ذلك يكون من العوارض، لا يأخذ حيزًا كافيًا في عقلها، فلا تستبصره مثلما تستبصر كل ما يخص قضيتها وهدفها.

ومن استخدام "شيللر" لفكرة المعجزات نذكر أيضًا موقف خلاص "جان" من الأسر، الذي تمثَّل كأنه معجزة:

المنظر الثاني عشر، من الفصل الخامس. السابقون بدون "جان".

"إيزابو: (بعد صمت طويل) ما هذا؟ أهذا حلم؟ هل هربت؟ وكيف حطمت الأغلال الثقيلة؟ ما كان لي أن أصدق هذا، حتى لو شهد على ذلك الكون بأسره، لولا أني رأيته بعيني هاتين.

الجندي: (وهو على البرج الصغير) كيف؟ هل لها أجنحة إذن؟ هل حملتها دوامة إلى أسفل؟

إيزابو: تكلم؟ هل هي تحت؟

الجندي: إنها صارت بالفعل في وسط المعمعة؛ إن مسراها أسرع من بصري. والآن هي هنا، وهي هناك، ويلوح أنها في عدة أماكن في وقت واحد؛ إنها تشق طريقها في الزحام؛ وكل شيء يخلي المكان أمامها. الفرنسيون توقفوا؛ وكتائبهم تستعيد تشكيلاتها. الويل لنا! ماذا أرى؟ إن جنودنا يلقون بأسلحتهم، ورايتنا نكست!"(شيللر، ص٣٣٢).

وفي نهاية المنظر الرابع من الفصل الثالث، عندما يعرض كل من "دونوا" و"لاهير" الزواج على "جان" أمام الملك و"آنيس" وسائر الحضور، ويحاول الملك إقناعها، ترد "جان" وتقول:

"جان: يا ولي العهد، هل سئمت من حماية السماء، بحيث تريد أن تكسر إناء الاصطفاء(٧٩)، وتنزل في الحياة الدنيوية المبتذلة العذراء الطاهرة التي بعث بها إليك؟ أيتها القلوب العمياء، يا أيها الناس القليلو الإيمان، إن القدرة القديرة للسماء قد تجلت أمامكم، ومعجزات قد قرت بها أعينكم، ورغم ذلك كله أنتم لا ترون فيَّ إلا امرأة! أكان في وسع امرأة أن تلبس حديد الحرب هذا وأن تندمج بين المقاتلين؟ ويل لي- وأنا أحمل في يدي سيف إلهي المنتقم- أن انجرّ قلبي اللاهي إلى حب مخلوق أرضي. إذن لكان الأفضل عندي ألا أكون ولدت أبدًا! فلا ينطقني أحد بمثل هذه الكلمات، إن كنتم لا تريدون أن تثيروا غضب الروح القدس الذي في باطن نفسي، وعندي أن مجرد نظرة شهوانية لرجل نحوي، هو أمر بشع ودنس!"(شيللر، ص٢١٦-٢١٧).

هكذا جعل "شيللر" النصر مكفولا بأيدي الآلهة، ومنحتهم التي يمنحونها لأهل الأرض، ولم يجعل النصر بجهد الإنسان الطامح في التغيير؛ ويزيد في المنظر الثامن من الفصل الأول، حين يعود "لاهير" من اللحاق بـ"دونوا"، ولكنه يعود بمفاجأة غريبة، على الملك وعلى المتلقي، وإلى أن ينتهي المنظر الثامن، ولم يكن هناك توضيح لتفاصيل المفاجأة:

"لاهير: انقضى الشقاء، والشمس تشرق من جديد.
آنيس: ما هذا، أرجوك؟
لاهير: (مخاطبًا الملك) استدع رُسُل أورليان!
شارل: لماذا؟ ماذا هناك؟
لاهير: استدعهم! لقد استدار لك الحظ؛ حدثت معركة، وأنت انتصرت.
آنيس: انتصر! أي موسيقى سماوية في هذه الكلمة!
شارل: يا لاهير! إن إشاعة خرافية قد خدعتك. أنا انتصرت؟ لم أعد في النصر.
لاهير: آه! بل ستصدق عما قليل بمعجزات أكبر. ها هو ذا رئيس الأساقفة قد جاء. إنه يعيد الكونت دونوا إلى ذراعيك"(شيللر، ص١٢٨).

وفي المنظر التاسع من الفصل الأول تبدأ الصورة في الاكتمال:

"رئيس الأساقفة: (يقتاد دونوا إلى الملك، ويضع أيديهما بعضها في بعض) تعانقا، أيها الأميران! وليختف كل حقد وكل خلاف، ما دامت السماء نفسها تعلن أنها في جانبنا (دونوا يعانق الملك)"(شيللر، ص١٣٠).

ولم تكن تلك الصورة الصافية هي التصوير الوحيد لفكرة المعجزات عند "شيللر"، ولكنه قدم صورًا كلاسيكية عديدة للإيمان بالمعجزات، مثلا في بريق السماء لحظة موت "جان"، الموت الذي حوله "شيللر" من الحرق إلى موت أسطوري:

الملك: (مشيحًا بوجهه) أعطوها رايتها. (يأتون بالراية إليها؛ تقف دون أن يسندها أحد، ورايتها في يدها. السماء تلمع ببريق وردي).
جان: ألا ترون قوس قزح يلمع في الهواء، والسماء تفتح أبوابها الوردية؟ إنها تقف(١٠١) هناك، رائعة بين جوقة الملائكة، وهي تحمل على صدرها ابنها الأبدي، وتبسط إليّ ذراعيها وهي تبتسم. بماذا أشعر؟ إن سحبًا خفيفة ترفعني ودروعي الثقيلة تتحول إلى قميص ذي أجنحة. هناك في عليين، هناك في عليين. الأرض تهرب من تحتي. قصير هو الألم، وخالد هو السرور! (الراية تفلت من يدها، وتسقط وهي ميتة عليها. الكل يمكثون وقتًا طويلاً في انفعال صامت، وبإشارة من الملك توضع عليها كل الرايات بحيث تغطيها تمامًا)"(شيللر، ص٣٣٨).

فتُرفع "جان" إلى السماء، في تصوير واقتران بين تلك الصورة الإعجازية وبين صورة المسيح حيث رفعه الله إليه في السماء، وصورته الأبدية التي أكدها "شيللر" على لسان "جان" "وهي تحمل على صدرها ابنها الأبدي".

وأيضًا قدم "شيللر" الصور الكلاسيكية للمعجزات، باستعماله أصوات الرعد بوصفها علامات:

"دونوا:... وهأنذا ألقي بقفازي كفارس وأتحدى كل من يتجاسر على اتهامها بالإثم؟ (يسمع صوت رعد شديد؛ الكل يصابون بالفزع).
تيبو: أجيبي، باسم الله الذي يرعد في الأعالي؛ قولي إنك بريئة. أكدي أن قلبك لا ينتسب إلى الشيطان، احكمي عليّ بأني كذاب. (تسمع ضربة رعد أشد قوة؛ الشعب يهرب في كل ناحية)... (جان تبقى بلا حراك. تسمع ضربات رعد جديدة. الملك وآنيس ورئيس الأساقفة، والدوق، ولاهير، ودو شاتل ينسحبون)"(شيللر، ص٢٨٤).

والروح التي تنادي "جان"، وغير موضح إن كانت من الأشباح أم هي روح إلهية:

"جان: لن تدع يدي هذا السيف قبل هزيمة إنجلترا.
الفارس الأسود: انظري! هناك توجد رانس بأبراجها، وهي الهدف والحد النهائي لمشوارك. أنت تشاهدين ذروة الكاتدرائية تتألق. هناك يجب عليك أن تدخلي في احتفال ظاهر لتتوجي ملكك وتحققي بذلك أمنيتك. لا تدخلي فيها. عودي أدراجك! واسمعي تحذيري.
جان: من أنت أيها الكائن الماكر ذو اللسان المزدوج، الذي يريد أن يخيفني ويشيع الاضطراب في نفسي؟ ما هذه الجرأة في أن تعلن لي بنبوة وحيًا زائفًا؟ (الفارس الأسود يريد الذهاب، لكنها تسد عليه الطريق) لا، عليك أن تجيبني أو ستموت على يدي! (تريد أن تصيبه بضربة).
الفارس الأسود:(٨٣) (يلمسها بيده، فتبقى هي ساكنة بدون حراك) اقتلي من هو فان. (الليل. بروق ورعود. الفارس يختفي).
جان: (تبقى مذهولة أولاً، وبعد ذلك تسترد رباطة جأشها) لم يكن هذا كائنًا حيًا، لقد كان شبحًا..."(شيللر، ص٢٣٥).

...

''جان:... خداعًا جاء من الجحيم، روحًا عاصية، خرجت من هاوية النار، لتزعزع قلبي في صدري. من ذا الذي أخافه وسيف الله معي؟!... وحتى لو دخل الجحيم في ساحة القتال، فإن شجاعتي لن تستلم ولن تتزعزع. (تريد الذهاب''(شيللر، ص٢٣٦).

والخوف من الليل والربط بينه وبين من يخرج فيه بالأشباح:

''تيبو: ... وقبل صياح الديك تترك مرقدها الليلي، وفي ساعة الخوف التي يطيب للإنسان فيها أن ينضم بثقة وألفة إلى بني الإنسان، فإنها تتسلل مثل الطائر الراهب إلى الخارج في مملكة الأشباح الرهيبة الكئيبة، مملكة الليل، وتمضي على الطريق المتقاطع وتأخذ في حوار سري مع هواء الجبل... إني أراها تمضي الساعات الطوال جالسة هناك تحت شجرة الدرويد وهي تفكر، بينما كل المخلوقات السعيدة تتجنب تلك الشجرة. ذلك لأن هذا الموضع يدعو إلى الارتياب، لأن كائنًا شريرًا قد اتخذ مقامًا له تحت هذه الشجرة منذ زمان الوثنية القديم الرهيب. والشيوخ في القرية يتناقلون فيما بينهم حكايات مخيفة عن هذه الشجرة...''(شيللر، ص٧٧، ٧٨).

وعن خلاصة توظيف "شيللر" للمعجزات في معالجته، فلا يمكننا عدّها علامات محورية وفق التحليل النقدي الفرانكفورتي، فهي تخص الحيل اليونانية والشكسبيرية في تزامن الظواهر الطبيعية مع الأحداث الجلل. وإن ما يعنينا هنا وفق التحليل النقدي الفرانكفورتي، هو مدى التفاوت في تناول فكرة المعجزات وكيفية تأثيره في جوهر بعض المواقف الأساسية في قصة "جان"، مثلا إذا قارنّا موقف سقوط "جان" من أعلى البرج عند كل من "شيللر" و"بريخت"، فنجده عند "شيللر" تحوَّل إلى موقف رومانسي كلاسيكي بدافع قوة إلهية خارقة للعادة، وبهدف إنقاذ الشعب الفرنسي كما سبق وعرضنا؛ أما عند "بريخت" فنجده تحول إلى حدث واقعي بدافع مشاعر إنسانية طبيعية كالإحباط والخوف من الإنجليز:

''ميدي: هل حوصرت مدة طويلة في برج بوريفوار؟

جان دارك: أربعة أشهر. عندما سمعت أنهم قد باعوني للإنجليز، وأنهم في الطريق لتسليمي، أصبت بالانهيار. وعندما لم تقدم الأصوات لي النصيحة، أصابني الخوف لأول وهلة. ثم بعد ذلك، وبدافع الخوف من الإنجليز، تغلبت على نفسي، وقفزت.

ميدي: هل قلت وقتئذ أنك تفضلين الموت على الوقوع في يد الإنجليز؟

جان دارك: بالطبع، إنني أفضل أن أكون في يد الرب على أن أكون في يد الإنجليز''(بريخت، ص٣١).

هكذا لم يكن للمعجزات ذكر عند "بريخت" في معالجته، لا بالإثبات ولا بالنفي، اللهم إلا في ملمح عابر:

''ليفيفر: سؤال اعتراضي: على أي مسافة كنتِ تقفين من الملك؟

جان دارك: على مسافة رمح تقريبًا.

ليفيفر: عندما رأيت للمرة الأولى ذلك الرجل الذي تسمينه مليكك. هل كان معه ملاك؟

جان دارك: بحق الرب، لم أر هناك ملاكًا.

الأسقف: (متحدثًا مع بوبير) السيد لوفيفر.

ستيفيه: هل كانت هناك هالة من الضوء حول رأسه؟

جان دارك: كانت حوله فرقة عظيمة من الفرسان، ثلاثمائة فارس، في أيديهم خمسون شعلة مضيئة، هذا دون حساب الإشعاع الروحي''(بريخت، ص٢٩-٣٠).

فمن خلال تلك الكلمات البسيطة، التي اكتفى بها "بريخت" وانتقل منها سريعًا، نجده يرفض بعض أفكار المعجزات ويستعيض عنها بأفكار واقعية، كاستعاضته عن الملائكة بالفرسان، وعن الهالات المضيئة بشعلات الحرب، وعن القوة الخارقة التي أتت "جان" من القديسات والقديسين بقوة الروح الإنسانية.

أما عند "شو" فإنه لم يكن من قبيل تجلي الكتابة أن يبدأ "شو" أول حوار له في معالجته عن حال اللعنة التي أصيبت بها الأفراخ:

''رُوبير: ما عندكَ بيض! ما عندك بيض!! عليك لعنة الأولين والآخرين يا رجل، ماذا تعني! ما عندك بيض!

الخولي: سيدي، ليس الذنب ذنبي إنما هي إرادة الله.

رُوبير: يا للكفران! تقول لي ما عندك بيض، ثم تُلقي ذنب ذلك على الله!

الخولي: سيدي، ماذا أصنع وأنا لا أستطيع أن أبيض؟

رُوبير: [يتهكم] ها! إنك تمزح!

الخولي: لا يا سيدي، عَلِم الله! إن البيض يعوزنا جميعًا، كما يعوزك، اضطرارًا، وأي مندوحة عن ذلك والدجاجات تأبى أن تبيض؟"(شو، ص٢).

ففي حين كان الجنود الإنجليز عند "بريخت" يشترون من البائعين الفرنسيين بالعشرين بيضة- كما سوف نرى لاحقا- تحول الأمر عند "شو" إلى لعنة إلهية تمثَّلت في توقف الدجاجات عن البيض. وقد اختار "شو" أن يبدأ مسرحيته بفكرة اللعنة التي أصابت البيض واللبن، وكانت مدخله لقصة "جان"؛ ووفقا للتحليل الفرانكفورتي فإن ذلك يحيلنا إلى "منطق الإحباط" الذي اتبعه "شو" طيلة معالجته الدرامية، وهو ما استمر عليه "شو" عندما لم يكتفِ بالحديث عن اللعنة، بل تطرق إلى مستقبلها أيضًا بأنها لن تتوقف وسيذهب معها كل شيء:

"رُوبير: ... إن دجاجاتي الثلاث البربرية[٥٠] ودجاجاتي السوداء أكثر الدجاج بيضًا في شمبانيا، ثم تأتيني بعد هذا وتقول لا بيض عندك! أين البيض؟ من سرقه؟ أَجبْ وإلا رفستك إلى باب القلعة، فأنت كذّاب، وتبيع متاعي للصوص. واللبنُ نقص بالأمس كذلك، فهل أنت ناس ذلك؟

الخولي: [مستيئسًا] ... أعلمه علمًا لا أنساه أبدًا. ذهب اللبن، وذهب البيض، وغدًا يذهب كل شيء لدينا"(شو، ص٤).

هكذا استخدم "شو" منطق المعجزات في تصدير فكرة اللعنة التي نزلت بسبب "جان"، وكان دائم الربط بينها وبين هدم أي أمل في المستقبل. وفيما عدا ذلك نفى "شو" منطق المعجزات في أكثر من موضع، فمثلا لم يجعل "جان" تتبع أصواتًا أو أشباحًا، وإنما جعلها شخصية فطنة في ذاتها، تتبع صوت عقلها وإحساسها وفطرتها، تجمع بين الفكر والمشاعر الإنسانية؛ كما جعلها تأخذ لباس الجند والدرع من اليوزباشي، ولم يبعثها لها الله كما عند "شيللر":

"الخولي: [يتكلم في همس] إنها تريد أن تكون جنديًا، وتطلب إليك أن تعطيها ملابس الجند. تطلب درعًا يا سيدي، وسيفًا كذلك والله"(شو، ص٨).

...

"جان: [تحييه بثنية ركبتها] صباح الخير يا سيد يا يوزباشي. أيها اليوزباشي، إن عليك أن تعطيني حصانًا ودرعًا وأن تَمُدَّني ببعض الجند ثم ترسلني إلى الدوفين Dauphin[٥١]، بهذا يأمرك مولاي"(شو، ص٨).

كما أن سيفها لم ينزل لها بوصفه معجزة، وإنما وجدته في مكان مقدس، لذا هي من سوّلت لها نفسها أن الله أرسله إليها:

"جان: ... سيفي مقدس: وجدته وراء المذبح في كنيسة القديسة كترينة، فهناك خبأه الله لي، وليس لي أن أضرب به رقبة واحدة. إن قلبي مليء شجاعةً لا غضبًا. سأقود فيتبعني رجالك وهذا كل ما أستطيعه، وهو لابد واقع، وأنت لا تستطيع رده"(ص٧٢).

وحتى عندما جعل "شو" "جان" سببًا في الانفراج في موقفي البيض والرياح، فقد صورهما تحت ما يسميه البعض "بركات"، وإن "بركة" "جان" أنها جعلت الدجاج بعد أن توقف عن وضع البيض عاد إلى وضعه من جديد، وذلك بعدما سمح لها "رُوبير" بالذهاب إلى "شينون" مع الرجل السري وثلاثة من أصحابه، وسمح لها بأن ترتدي ملابس الجنود:

"[يدخل الخولي هالعًا يحمل سلّة]

رُوبير: ماذا عندك الآن؟

الخولي: سيدي! إن الدجاج يبيض بغير حساب. ستون بيضة يا سيدي.

رُوبير: [يتصلب في ارتعاش. ثم يرسم علامة الصليب على نفسه ثم ينبس بالكلمات الآتية في عسر من شفتين قد هرب الدم منهما] المجد لله في السماء [ثم يقول في صوت عال وهو يلهث لانقطاع أنفاسه] إن رسالتها من الله حقًّا"(شو، ص٢٩).

وكذلك بعد أن كان قد ذكر في موضع سابق أن "دنوا" ينتظر أن تتغير ريح النهر لتحالفه فيستطيع الهجوم على الإنجليز في الضفة الأخرى، لكن الريح دائمًا لم تكن في صالحه؛ يبدأ المنظر الثالث بأن "[تدخل جان مسرعة تتقد غضبًا، وعليها درع فاخرة. وعندئذ تسكن الريح وتتدلّى الراية على الرمح وتخفُق خفقًا هيّنًا. ولا يلحظ دنوا ما حدث لاشتغاله بجان]"(ص٦٧). **فقد تغيرت الرياح مع قدوم "جان"، وتغير الرياح هنا ليس بمعجزة، ولكنه أمر طبيعي، وهو "أمر الله" كان "دنوا" في انتظار موعد حدوثه، وفقط قد اقترن حدوثه بقدوم "جان":**

"دنوا: العوّامات مُقامة، والرجال عليها، ولكنهم ينتظرون كلمة الله.

چان: ماذا تعني؟ إن الله في انتظارهم.

دنوا: إذن فسليه أن يرسل إلينا ريحًا، فسفائني في أسفل النهر لا تستطيع مغالبة الماء والهواء معًا، فلابد من الصبر حتى يغير الله الريح. هيّا أصحبك إلى الكنيسة.

چان: لا. إني أحب الكنيسة، ولكن الإنجليز لا يلينون للصلوات، ولا يفهمون غير الدق الواجع والضرب اللاسع. فلن أذهب للكنيسة حتى يُغلَبوا"(شو، ص٧٢).

...

"دنوا: لابد أن تأتي معي، فلي لُبانة[٥٢] عندك تقضيها هناك.

چان: أيّ لُبانة؟

دنوا: تدعين لنا الله أن يأتينا بريح غربية...

چان: أي نعم صدقت، فسأصلي وأطلب في صلواتي إلى القديسة كترينة أن تشفع لي عند الله فيأتيني بريح من الغرب، فهيا بنا وأسرع، وأرني الطريق إلى الكنيسة.

الصبي: [يعطس بشدة] اتْشُو!!

چان: يرحمك الله يا صبي! هلمّ يا نَغْلُ بنا! [يخرجان وينهض الصبي لاتباعهما، فيرفع الترس من الأرض، ويعرّج على الرمح ليأخذه فيلحظ أن الراية فوقه تجري الآن نحو الشرق].

الصبي: [يسقط الترس من يده وينادي وراءهما في اهتياج] سيدي. سيدي. آنستي. آنستي.

دنوا: [يعود جاريًا] ماذا؟ الطائر السمّاك؟ [ينظر صوب النهر عسى أن يجد الطائر].

چان: [وقد لحقت بهما] أوه! الطائر السَّمَّاك؟ أين هو؟

الصبي: لا. لا. بل الريح. الريح. [وهو يشير إلى الراية] إنه هو الذي عطسني.

دنوا: [ينظر إلى الراية] تغير الريح! [يصلب على نفسه] **جاءت كلمة الله!** [ينزل على ركبتيه ويعطي عصاه إلى چان] إليك قيادة جيش الملك فقوديه، وأنا جندي من جنودك.

الصبي: [ينظر أسفل النهر] تحرّكت السفائن، وهي تمخر الماء مخرًا.

دنوا: الآن إلى القلعة. لقد تحدَّيتني أن أتْبع، فأنا الآن أتحدَّاكِ أن تقودي، فهل تَجْرُئين؟

چان: [تنفعل فتجري دموعها غزارًا، وترمي بذراعيها حول دنوا وتقبل خديه]. دنوا! يا أخي في السلاح، أَعِنّي على ما أنا فيه. إن الدموع أعمت عيني، فعلى السلَّم فضعْ قدمي، وقلْ دونك فاصعدي يا چان.

دنوا: [يخرج ويجرها معه] كَفْكِفي الدّمْعَ وهيَّا إلى المِدفع رعيه وبرقِه"(شو، ص٧٣-٧٤).

هكذا كان "شو" حذرًا في فصل أمر المعجزات، ولكن تغير أسلوبه في مواقف أخرى، فكانت في الغالب بدافع تصوير أنه ما من شخص يصدق أن "جان" معجزة، إلا وكان مخبولاً أو صاحب علة في عقله أو شخصيته. فيذهب "شو" للحديث حول المعجزات، ولكن تلك المرة ليكشف بطلانها من وجهة نظره:

"المطران: ... إذن فاعلم أن الكنيسة عليها حكم الرجال لخير أرواحهم كما عليكم حكمهم لخير أجسامهم. ولهذا وجب على الكنيسة أن تفعل ما تفعلوه: تَسْقي إيمانهم بماء الشِّعْر.

لتريمي: شعر! إني أسميه غشًّا وخداعًا.

المطران: تخطئ يا عزيزي إن أنت سمّيته هكذا. إن الأقاصيص تُحْكَى للعبرة، والأمثال تضرب للناس، فلا تُسَمِّى أكاذيب من أجل أنها تصف أحداثًا لم تقع في الزمن أبدًا. كذلك المعجزات ليست خُدَعات لأنها كثيرًا- ولا أقول دائمًا- لا تكون إلا ابتكارات بسيطة بريئة يبتدعها القسيس ليحيي بها إيمان قطيعه. إن هذه الفتاة إذا دخلت علينا فعرفت الدوفين من بين رجال البلاط، فإن هذا العرفان لا يقع عندي موقع المعجزة، لأني أعلم كيف جاء، فهو لا يزيد في إيماني. ولكنه يكون عند غيري ... معجزة مباركة أيضًا، إذا هم أحسوا منها تلك الهزّة التي تهتزها الأنفس لخوارق الأمور، وإذا هم نسوا أجسادهم وطينتها الخاطئة فيما غَشِيهم من شعور بمجد الله مفاجئ. وستجد الفتاة نفسها قد تأثرت أكثر من كل أحد بالذي فعلت. وستجدها قد نسيت أيّ السبل سلكت..."(شو، ص٤٦).

بتلك الفكرة فسر "شو" المعجزات بأنها أكاذيب؛ وربما لم يكن ذلك مفهوم "شو" بالفعل عن المعجزات، إلا أنه اختار ذلك التصوير على لسان المطران تحديدًا تبعًا للنهج الذي اتبعه "شو" طيلة

معالجته في أن يصور رجال الدين كالذي يكذب الكذبة فلا يستطيع أن يصدق الحقيقة، لذلك استحال على مطران "شو" تقبل فكرةٍ أن "جان" مبارَكة، إذ يعتقد أن الجميع يكذب مثل كذباته، ولم يبذل المطران ولو جهدًا ضئيلاً للتحقق من صدق "جان". فقام "شو" بتصوير المطران في معالجته بأسوأ صور الكذب، فإنه حتى سحرة فرعون لم يسلموا بفكرة الكذب وراجعوا أنفسهم وراء معجزة موسى، لكن تصوير "شو" لمطرانه جاء ضمن سلسلة طويلة من التهكم على الدين بل وتصويره ذريعة الفساد في الأرض كما سوف نرى تباعًا.

وإذا تجاوزنا تحليل "شو" بذلك المنطق، فإننا يمكن أن ننظر له بالمنطق الفرانكفورتي أنه في الحقيقة قد أعطانا صورة كاشفة لمخططات الرأسماليّة كما حللها رواد فرانكفورت، فمن وجهة نظر نقدية فرانكفورتية نجد أن صورة الرأسماليين تنعكس في صورة مطران "شو"، أولئك الذين يتمادون في الكذب بحنكة مطران "شو"، حتى إنهم عموا وصموا عن أي حقائق تعوق كذباتهم، وتعاملوا معها على أنها على غرار كذباتهم الكثيرة.

أما فكرة المعجزات عند "آنوي" فلم يتطرق لها إلا بما تناسب مع فكرته الأساسية وهي الإنسانية:

"كوشون: ... أنت، يا جان، تسامحين الإنسان؟ وتعتقدين أنه أعظم معجزات الله، بل معجزته الوحيدة؟

جان: نعم يا سيدي"(آنوي، ص١٥٦).

وعليه، فإن المعجزة في نظر "آنوي" هي الإنسانية وتمثلها "جان"، فنجده كثيرًا ما كان يشير إلى "جان" على لسان شخصياته بـ"الإنسان"، حتى على لسان كوشون نفسه:

"كوشون: ... لابد أن تكون راضيًا، فقد قال الإنسان "نعم""(آنوي، ص٢٠٤).

ومن قبلها، أكد على لسان "جان" كيف أن المعجزة تتمثل في الإنسان ذاته:

"جان:... أنا شخصيًا رأيت ذات مرة غلامًا من قريتي، صيادًا صغيرًا، يطارده كلبان متوحشان فوق أرض السيد. فتوقف وانتظرهما، وخنقهما الواحد بعد الآخر.

شارل: ألم تنله منهما قضمة؟

جان: من أجل هذا نالته قضمة! ليس هناك من معجزات ولكنه، مع ذلك، خنقهما. وبالرغم من ذلك فإن الله كان قد خلق الكلبين المتوحشين أقوى من صيادي الصغير. ولكنه أعطى الإنسان شيئًا آخر جعله أقوى من البهائم. ولهذا توقف صيادي الصغير عن الجري، وتخلص من كل خوفه دفعة واحدة، وقال في نفسه: "الآن خفت بما فيه الكفاية. سأتوقف وأخنقهما"."(آنوي، ص١٣٩).

"شارل: أهذا كل ما في الأمر؟

جان: هذا كل ما في الأمر"(آنوي، ص١٤٠).

فإن "آنوي" بذلك يقوي في نفس المتلقي فكرة معجزة الطبيعة الإنسانية، قبل أن يمثِّل لنا عبء ما يواجهه من تسلط منطق الرأسمالية:

"المدعي: مولاي المطران قاد هذه المناقشات بنوع من التسامح تجاه هذه الفتاة لم أستطع أن أفهمه! ومع ذلك، فأنا أعرف من مصدر وثيق أنه يأكل على مائدة الإنجليز. فهل هو يأكل أكثر من ذلك على مائدة الفرنسيين؟ هذا هو السؤال الذي أوجهه لنفسي.

المفتش: (يبتسم) أما أنا، يا سيدي المدعي، فلا أوجهه لنفسي. فالمسألة ليست مسألة مأكل أو مشرب إنها أخطر من ذلك. (يجثو على ركبتيه فجأة ناسيا الآخر) يا ربي، لقد شئت في اللحظة الأخيرة أن يخضع الإنسان ويذل في شخص هذه الفتاة. لقد شئت له، في هذه المرة، أن يقول "نعم". فلماذا شئت في نفس الوقت أن تولد رحمة غير مصرح بها في قلب هذا الرجل الهرم الذي أبلته حياة المصالحة التي حكم عليها بمقتضاها؟ ألن تشاء إذن أبدًا، يا ربي، أن يتخلص هذا العالم من كل أثر للإنسانية، لكي نستطيع أن نقصره على تمجيدك، في سلام؟"(آنوي، ص٢٠٥-٦).

فبذلك قدم "آنوي" الإنسانية في صورة أشبه بالكاريكاتورية، وذلك بتصويره كل سمة في "جان" بارزة إلى حد المبالغة؛ وهو ما يتشابه نوعًا ما مع مبالغة "شو" ولكن باختلاف الغرض من المبالغة، فمبالغة "شو" كانت بغرض التلهي المفرط وامتصاص طاقة المتلقي، أما "آنوي" فكانت مبالغته في شموخ الإنسان وصرامته:

"كوشون: ...وأما جان التي لم يكن لها تكويننا المتين الأصلاب والتي كانت قد اعتراها الشك، وأنا واثق مما أقول، وهجرها الناس والله، فقد استمرت هي الأخرى، راجعة من فورها إلى الله بعد لحظة ضعفها الوحيدة، مع ذلك الخليط العجيب من التواضع

والكبرياء، من العظمة وصدق الحس، حتى كومة الناس تدخل أيضًا ضمن هذا الخليط. وحينئذ لم نستطع فهم ذلك، فقد كنا منكمشين تحت أذيال أمنا، وقد سددنا عيوننا، كفلمان صغار أدركهم الهرم. ولكن هنا فقط في هذه العزلة، في هذا الصمت من جانب إله محتجب، يكون الرجل الذي يستمر في رفع هامته رجلاً عظيمًا حقًّا. عظيمًا وهو وحيد"(آنوي، ص٩٧).

بذلك لم تكن مبالغة "آنوي" في الصفات المحمودة فقط، وإنما أيضًا في تصويره لمكر "جان" ودهائها الذي يغلب كل من حولها، وليس لأنها تتبع أصواتًا أو تساعدها المعجزات، ولكنها الكائن البشري المكتمل الذي يتطلع "آنوي" لوجوده. لهذا يمكننا القول إن تناول "آنوي" لفكرة المعجزات قد اتخذ شكلاً واقعيًّا وإنسانيًّا.

توظيف الأصوات التي كانت "جان" تسمعها:

بالنسبة لـ"شيللر" فقد مثَّل الأصوات تمثيلاً دراميًّا كلاسيكيًّا، لا مجال لتحليله بالمنطق الفرانكفورتي. أما "بريخت" فينطبق عليه التحليل الفرانكفورتي الذي استخلصته الباحثة في بحث التأويل[٥٣]: "إن الجمالية التي يسعى إليها أصحاب فرانكفورت تكمن قوتها في اختلافها الذي تمثَّله قدرتها على إبداع صور فنية مبتكرة في مقابل مسحة المشابهة التي قولبت كل شيء في حضارة الحداثة؛ والمنطق الفرانكفورتي في ذلك يتأسّس على أن الابتكار في زمن المشابهة سوف يحدث حتمًا صدمة للعقل الإنساني سوف تجبره على التركيز في البداية، ومن ثم تقوده للوعي. وهكذا تصبح تلك الجماليات المستحدثة سلاحًا إنسانيًّا قويًّا من المنظور الفرانكفورتي، يمكن بها إحياء الوعي الإنساني لمواجهة خطط الرأسمالية بحقائقها، ويمكن من خلالها التصدي لمخططات الصناعة الثقافية في تثبيط قوى الفكر والروح الإنسانيين".

فهذا ما فعله "بريخت" عندما استبدل المسألة المعروفة عن الأصوات التي كانت تسمعها "جان" بصنعته الذاتية من أصوات القديسين والقديسات والآلهة إلى أصوات الشعب؛ فقد كانت "جان" تقول إنها لا تسمع الأصوات وقتما كان الشعب لاهيًا، وكانت تقول إنها سمعتها عندما قام الشعب بخطوة في مواجهة العدو وذاع صيتها. فإن أكثر ما اهتم "بريخت" بإبرازه في معالجته لقصة "جان" هو موقف الناس منها ومدى تضارب الآراء حولها، وفكرة تدليس ما هو واضح بالفطرة؛ لذا حرص "بريخت" على الربط بين موقف الشعب وطاقة "جان" في مواجهة ما تتعرَّض له. وقد جعل "بريخت" ذلك الغرض يبطن الأحداث بالتتابع، فمنذ المشهد الثالث، وقد صور بريخت استقواء "جان" في وجود الشعب بجانبها، في المقابل من توتر هيئة المحكمة ورهبتها من ثبات "جان"، الذي ظهر في كثرة الأسئلة التافهة، وصولاً إلى درجة تقريرها أن تكون المحاكمة مغلقة:

"مانشون: سؤال اعتراضي: هل تعتقدين أن حزبك سوف يوجد في المستقبل؟

جان دارك: سوف ينتصر حزبي. وسوف تفقد إنجلترا آخر قطعة أرض في فرنسا. لن يظل هنا واحد منهم.

ميدي: لاحظي، أين أنت يا فتاة.

الأسقف: من أين لك أن تعرفي ذلك كله، إن لم يكن من الشيطان؟

جان دارك: الشيطان لا يعرف شيئًا. إنني أعرف جيدًا أن الإنجليز يريدون قتلي. إنهم يعتقدون أنه يمكنهم بعد موتي، السيطرة الكاملة على فرنسا. لكنهم لو أضافوا مائة ألف فارس آخر إلى رجالهم، فلن يتمكنوا من السيطرة على فرنسا.

بوبير: هذا خارج عن الموضوع.

ماسيو: لا يمكن حذف ذلك. إنني أعترض يا سيدي البروفسير بوبير.

بوبير: هل تعتقدين أن الرب يكره الإنجليز؟

جان دارك: أنا لا أعرف إن كان الرب يكره الإنجليز أو يحبهم، أو ماذا يرتب لأرواحهم. إنني أعرف فقط، أنهم يجب أن يطردوا من فرنسا، باستثناء هؤلاء الذين قتلوا في هذه الأرض.

المراقب الإنجليزي: هذا لا يمكن السماح به. (ينصرف مع مساعده)"(بريخت، ص٣٦).

...

"بوبير: (بجدية) هل أمرك الرب أن ترتدي ملابس الرجال؟

جان دارك: (منتعشة) ما كل هذه الأسئلة حول الرداء؟ إن الرداء لا يعني شيئًا، إنه أقل الأشياء أهمية. لما لا تقولون إنكم تريدون حرقي لأنني ضد الإنجليز؟

بوبير: هل كنتِ تقابلين القديسين في ملابس الرجال؟
جان دارك: دون أسلحة. وفي ملابس الرجال.
الأسقف: حسنًا. بعدما سمعنا كل ذلك، نعلن انتهاء جلسة اليوم. يا سيد ماسيو، اذهب بالمتهمة إلى السجن... أيها السادة، سوف نذهب المرة المقبلة إلى السجن نفسه، **بعيدًا عن الرأي العام**- وحدي مع اثنين مختارين من المحكمين حتى نتابع استجواب المتهمة. استفيدوا بالوقت أيها السادة، وادرسوا جيدًا الحيثيات"(بريخت، ص٣٧-٣٨).

هكذا استطاع "بريخت" أن يحوّل أمرًا أسطوريًّا (الأصوات التي قيل إن "جان دارك" الحقيقية كانت تسمعها) إلى أمر واقعي (أصوات الشعب)، فهو مدرك تمامًا أن حلول مشكلات إنسان هذا العصر لا تساعد فيها المعجزات الاستثنائية، كما أن اللجوء الدرامي إليها من الممكن أن يثبط عزيمة الإنسان وأن يوهمه بأن الحلول دائمًا تأتي من المعجزات فقط، وأن الإنسان ذاته لا حيلة له ولا تصرف.

ثم وفي المشاهد المتأخرة، دائمًا كانت "جان" في حالة إرهاق وراقدة على سريرها، كما جاء في النص أن وحدتها أرهقتها؛ ليغذي "بريخت" بذلك فكرة ارتباط قوة "جان" بقوة الشعب، وأن قضية الأوطان تحتاج لكلاهما:

"المشهد السابع. "يوم الأحد في سجن لاتوردي شامب، جان دارك راقدة على الفراش... من بعيد تسمع أغنية عازف القرية (الأسقف كوشون فون بوفيه).
"جان دارك: ما الذي يدعو الناس لكل ذلك المرح؟
الحارس: يوم العطلة. لماذا لا يكونون مرحين؟
جان دارك: نعم"(بريخت، ص٦٣).
المشهد الثامن. "تعتقد جان دارك أن الشعب قد نسيها. لكنه في وسط الأسواق وفي الحانات بدأ الشعب يفهم موقفها..."(بريخت، ص٦٤).
...
المشهد التاسع. "٢٤ مايو ١٤٣١. في كنيسة الرهبان بالقرب من مدافن سانت كوين. تحت التهديد بالحرق، وتحت ضغط إحساسها المرهق بأنها وحيدة تمامًا، توقع جان دارك إقرارًا بإنكار كل ما قالت...
...
"إيرار: فليساعدها الرب. فحالتها الجسدية سيئة. إنها تسأل الآن باستمرار: هل يتابع الناس محاكمتها بحماس أم دون اهتمام... وهي الآن قلقة أشد القلق، لأنها لم تعد تسمع الأصوات. هل تسبب أحد في إثارتها اليوم، حتى أنها...
لافونتين: إنها تعرف كل شيء منذ فجر اليوم في الثالثة صباحًا.
...
إيرار: لقد تمت مناقشة كل شيء، أيتها الأخت العزيزة إن مليكك الملحد قد نسيك هو أيضًا. ورؤياكِ ما هي إلا شعوذة- هكذا يقول السادة الذين يعرفون كل شيء... يجب عليك أن تخلعي ملابس الرجال تلك، فحتى الآن لم يحضر الفارس على حصانه من أجل إنقاذك. لقد خدعتك الأصوات، وانقطعت عن المجيء. إنني أعرف ذلك. هل جاءت لك اليوم؟ هل جاءت بالأمس؟
جان دارك: لا، لم تأتِ بالأمس.
إيرار: وأمس الأول يا طفلتي؟
جان دارك: لم تأت.
إيرار: أترين كيف تخلت عنك؟ لكن المحرقة في انتظارك هناك..."(بريخت، ص٦٨-٦٩).

هكذا يربط "بريخت" بين غياب الناس- الذي يمثله في غياب الأصوات- والمحرقة، فغياب الشعب كانت تعادله المحرقة في نفس "جان".

أما عند "شو" فكانت الأصوات هي من نفس "جان"، وهي التي مدتها بالقوة حتى على تحمُّل خبث الناس:

"چان: چاك، إن الدنيا هذه خبيثةٌ خبثًا لا أطيقه. فإذا لم يهلكني الإنجليزُ والبرجَنْدِيُّون، أهلكني الفرنسيون. إني لولا أصواتي التي أسمع لَضَعُفَ قلبي وملأه القنوط. ومن أجل هذا تسلّلتُ خُفيةً إلى هنا بعد التتويج أهرع بصلاتي إلى الله"(شو، ص١٠٨).

فـ"جان" "شو" تذهب من نفسها للصلاة كي تتقوى، ولم تحاول مناجاة أصوات خفية مثلا كما كانت تفعل عند "شيللر". كما يؤكد "شو" أن تلك الأصوات كان مصدرها قلب "جان" وليست رؤى ومعجزات:

''چان: لن أكون معك. فلم يبق لي من العمر إلا عام واحد، بدأ باشتراكي في هذه الحرب.

الكل معًا: كيف تقولين؟

چان: أقول ليس في الحياة غير عام. هكذا يحس قلبي''(شو، ص١١٣).

كما وظّف "شو" الأصوات في خلق فانتازيا درامية، تتداخل فيها مستويات الخيال والعقل والواقع، وهي من السمات التي جلل رواد النظرية النقدية أهميتها على وجه العموم، وأهميتها الدرامية على وجه الخصوص(٥٤). وعند "شو" نجد مستوى الخيال يتمثَّل في أصوات القديس والقديسة التي تسمعها "جان"، يتعانق مع مستوى العقل المتمثِّل في حقيقة أن القديس والقديسة بأصواتهما لم يوجها "جان" قط لِما عليها فعله، وإنما في الواقع كل ما استخلصته "جان" كان وفق أحاسيسها وإدراكها هي دون توجيه من الأصوات أو غيرها:

''چان: ألف واحد مثلي يصدونهم عنا، بل عشرة مثلي يصدونهم إذا كان الله معهم [تضيق بجلستها وسكونها فتقوم فجأة وتهجم عليه] إنك لا تفهم يا سيدي. إن جنودنا يُغلبون لأنهم يحاربون لخلاص رقابهم والإفلات من الموت. والهرب أقصر الطرق إلى النجاة. وفرساننا النبلاء Knights لا يفكرون إلا في مال الفداء. فالحال معهم "ندفع أو تدفعون" لا "نُقتَل أو تُقتلون". فسأعلمهم كيف يقاتلون حتى تكون مشيئة الله في هذا البلد الأمين، وعندئذ يطردون الإنجليز من فرنسا طردًا، ويسوقونهم كالخراف سوقًا. وستعيش أنت ويعيش پولي لتريا أرض فرنسا وقد خلت منهم أجمعين، فلا يكون فيها إلا ملك واحد، ليس هو الملك الإنجليزي الإقطاعي، ولكن ملك الله الفرنسي''(شو، ص٢٧).

تلك هي قناعة "جان" الفتاة البسيطة التي توصَّلت ببساطة تفكيرها إلى لب الحقيقة التي لم يصل إليها النبلاء والأمراء؛ فقد صوّر "شو" دائمًا المواقف تبعًا لفهم "جان"؛ ولا شك أن الفهم من الضرورات التي اعتمد عليها واستعان بها رواد فرانكفورت؛ لكنَّ "شو" قد استخدمها هنا استخدامًا مغايرًا تمامًا لهم، إذ مهَّد بها لمناقشاته الفكرية الذاتية العميقة، مثل تلك التي كان يحملها على الفكاهة والفانتازيا.

أما "آنوي" فكان تمثيله للأصوات فيه مزج بين صوت الملاك ميكائيل وبين خواطر ذهن "جان" (ص٧٠-٧١-٧٢)، ولم يفصل في حقيقة تلك الأصوات، ربما لأن ذلك لم يكن بالأمر الذي يخدم فكرته. وفي المقابل ركز على ما يخدم فكرته، بذكره الصفات التي نُصحت بها "جان" من الأصوات: الطيبة والعقل، وكأنهما يكفيان من وجهة نظر "آنوي" لسلام الإنسان على هذه الأرض:

''جان: .. فكان هناك ضوء عظيم يبهر الأبصار جمة الظل من خلفي... وفي هذا اليوم اكتفى بأن يقول: يا جان، كوني طفلة طيبة عاقلة''(آنوي، ص٣٧).

في صورة قريبة من تلك التي جاءت عن "بريخت":

''شاتيون: كيف عرفت أنه القديس ميخائيل، وليس الشيطان مرتديًا رداء رئيس الملائكة؟

جان دارك: من طريقة حديثه. ولأنه علمني الكثير من الأشياء الطيبة.

شاتيون: ماذا علمك إذن؟

جان دارك: علمني قبل كل شيء، أن أساعد شعبي الذي تركه الكثيرون في ذلك المأزق. ولقد حدثني عن البؤس المخيف في وطننا فرنسا''(بريخت، ص٣٣).

وقد صور "آنوي" فكرة الأصوات بمنطق جديد، يتوافق والفكر ما بعد الحداثي الذي ينتمي إليه، إذ يرد كل شيء للواقع وليس لما وراء الطبيعة:

''كوشون: ... ضعي نفسك في مكاننا لحظة واحدة. كيف تريدين منا نحن، كبشر، في أعمق مستويات اقتناعنا البشري، أن نسلم بأن الله هو الذي أرسلك ضد قضية ندافع نحن عنها؟ كيف تريدين منا أن نسلم بأن صوت الله كان ضدنا لمجرد أنك تؤكدين سماعه؟

جان: ستتحقق من صدق ذلك حينما تتم لنا هزيمتكم كاملة؟

كوشون: (يهز كتفه) إنك تجيبيني إجابة فتاة صغيرة عنيدة، باختيارها، والآن، إذا نظرنا إلى المسألة باعتبارنا قسيسين، باعتبارنا محامي الكنيسة أمنا المقدسة، فهل لديك أدلة أقوى من تلك، لكي نصدق ما تقولين؟ أتظنين أنك أول من سمعت أصواتًا؟

جان: (بلطف) كلا فيما أظن.

كوشون: لا الأولى ولا الأخيرة، يا جان. تصوري أنه كلما قامت فتاة صغيرة في قريتها وجاءت إلى قسيس الكنيسة تقول له: رأيت القديس الفلاني أو السيدة العذراء، سمعت أصواتًا تقول لي هذا الشيء أو ذاك، صدقها القس وترك لها الحبل على الغارب. أتظنين عند ذلك يمكن للكنيسة أن تظل واقفة على قدميها؟

جان: لا أدري.

كوشون: لا تدرين ولكنك مفعمة بالتعقل، ولذلك أحاول أن أحملك على مشاركتي التفكير. كنت قائدة للحرب، يا جان؟

جان: (تعتدل بكبرياء) نعم. قدت مئات من الشباب الأشداء الذين كانوا يتبعونني ويؤمنون بي!

كوشون: كنت على رأس الجيش. لو حدث في ساعة هجوم أن سمع أحد جنودك أصواتًا أقنعته بأن يهاجم من هذا الباب بدلاً من الباب الذي اخترته أنت، وألا يهاجم مطلقًا، فماذا كنت تصنعين؟

جان: (تظل مرتجا عليها برهة، ثم تنفجر بالضحك فجأة) سيدي المطران، من الواضح جدًّا، أنك قسيس! وأنك لم تر صبياني عن قرب مطلقًا! إنهم يضربون بعنف ويشربونها صرفًا، أما عن سماع الأصوات...

كوشون: النكتة، يا جان، ليست جوابًا... ولكنك أجبت على سؤالي قبل أن تتكلمي في اللحظة التي صمت فيها من شدة الحيرة. حسن، الكنيسة الحية جيش فوق هذه الأرض التي لا تزال تعج بالكفرة، والقوى الشريرة. إنها تدين بالطاعة لبابانا المقدس ولمطارديه، كما لابد لجنودك من طاعتك وطاعة نوابك. والجندي الذي يأتي صبيحة المعركة ليقول إنه سمع أصواتًا تنصحه بعدم الهجوم مصيره معروف في كل جيوش العالم...، يقضى عليه بالصمت. وبصورة أشد وحشية مما نفعل معك حين نحاول حملك على التعقل.

جان: (منكبة على نفسها، في موقف دفاع) أن تضرب بشدة، هذا من حقك. أما أنا فمن حقي أيضًا أن أستمر في الإيمان، وأن أقول لك: لا''(آنوي، ص١٤٩: ١٥٢).

هكذا ناقش "آنوي" أصوات "جان بمنطق الواقع، وبالأخص لواقع الفكر السائد في عصر "جان":

''المفتش: ... سجلاتنا ملأى بتقارير قسيسينا التي تقول بأنه ظهرت في قريتهم فتاة صغيرة تسمع أصواتًا. ونحن لا نعبأ بذلك. فتعبر الفتاة الصغيرة، بكل اطمئنان، أزمتها الصوفية مع أرماض طفولتها. وإذا طالت أزمتها إلى ما بعد البلوغ، فإنها على وجه العموم تجعل من نفسها راهبة، ومن عادتنا، في هذه الحال، أن نبلغ ديرها بكل بساطة أن يحد من وقت تأملها وصلاتها، وأن يثقل كاهلها بالأعمال الخشنة- التعب علاج جيد- فينتهي كل هذا الانطفاء والغرق في ماء الغسيل بكل هدوء... وفي أحيان أخرى يقصر أمد الأزمة، تتزوج الفتاة، ولا تكاد تحصل على طفلها الثاني الذي يتعلق بأذيالها ويعوي حتى ترانا مطمئنين على الأصوات التي ستسمعها منذ الآن...''(آنوي، ص١٦٦-٧).

فمنطق العقلانية الذي غلب على معالجة "آنوي"، هو نفسه ما تناول من خلاله مسألة الأصوات، فكان محايدًا بأكبر قدر ممكن بحيث صور الأصوات من منظور الطرفين المتعارضين؛ فكانت النتيجة أن ظهر منطق الطرفين بغض النظر عن حسن أو سوء النية، في تمثيلٍ يُظهر كيف من الممكن أن يكون الأمر واضحًا ومؤكدًا لطرفٍ، ويكون هو نفسه مشكوكًا فيه أو مستوحشًا من الطرف الآخر، والعكس بالعكس. وفيما عدا ذلك المنطق العقلاني، لم يصور "آنوي" فكرة الأصوات.

توظيف الدين:

بداية نوضح لماذا نفرد لمناقشة مسألة الدين عنوانًا منفصلاً؛ إذ إن رجال الدين في قصة "جان" كانوا فاعلين أساسيين في جميع الأحداث، لكن تنوَّع توظيف المبدعين لهم ولنوع ودرجة تأثيرهم في معالجة القصة، وعليه تنوعت درجات التطرق للدين في المعالجات الأربعة، ما بين عدم التطرق نهائيًّا، أو التطرق العابر، أو التهكم، وصولاً إلى التوظيف الكامل للفكرة واستغلالها بعدة أشكال.

فنجد "شيللر" في معالجته يجعل الدين ينبع من نفس "جان"، وهو الذي يجعلها تعرف الصبر من نفسها إذ تعرف دينها جيدًا، وقد أكد ذلك على لسان رئيس الأساقفة:

''جان: (تخاطب رئيس الأساقفة) أيها الحبر الجليل، أبسط عليَّ يدك الكهنوتية، وبارك على ابنتك (تركع).

رئيس الأساقفة: لقد قدمت لتوزعي بركاتك، لا لتتلقيها''(شيللر، ص١٤٢).

وربط "شيللر" على لسان رئيس الأساقفة بين الدين والحرب بأن عدّ الحرب أمرًا من الله أوكل إلى "جان" تنفيذه؛ وكان ذلك في حدود أسلوب الدراما الكلاسيكية، ويصعب تحليلها بغير ذلك المنظور:

''رئيس الأساقفة: ... إن اليد السماوية لا تأتي مرتين...''(شيللر، ص٢٠٥).

رئيس الأساقفة:... وحيثما تفرغين من تنفيذ أمر العلي القدير...''(شيللر، ص٢١٤).

أما "بريخت" فنجده ناقش فكرة مهمة، وهي تذرع أذرع السلطة دائمًا بعبارات من الكتب الدينية دون أدنى حسن تصرف فيها، فمثلاً تذرعوا بكلمات من الكتاب المقدس وهم يوجهون إلى "جان" تهمة ارتداء ملابس الرجال، وذلك دون أدنى تمحيص في الموقف:

الأسقف: ألا تعرفين أنه قد نزل في الكتاب المقدس ولا يرتدي النسوة ملابس الرجال، ولا يرتدي الرجال ملابس النسوة؟

جان دارك: لقد فعلت ذلك عن نصح واقتناع''(بريخت، ص٢٨-٢٩)

ولكن مع استمرار الحوار، يظهر للعاقل كيف كانت "جان" على حق في ارتدائها ملابس الرجال، عندما نجد كم الإيحاءات الجنسية المبتذلة التي واجهتها "جان":

''ماسيو: هل كان القديس ميخائيل عاريًا؟

جان دارك: عاريًا؟ القديس ميخائيل؟ أتظن أن الرب لا يملك ما يلبسه إياه؟(بريخت، ص٣٢).

...

''المشهد الرابع. (سجن لانور دي شامب. جان دارك على الفراش. حارسان إنجليزيان)

''الحارس الأول: جان دارك.

جان دارك: (وهي مرهقة) ماذا تريد؟

الحارس الأول: (مقلدًا) إنني القديسة كاترين.

جان دارك: إنك جندي شجاع.

الحارس الثاني: إنني القديسة مارجريت.

جان دارك: إنك خنزير قذر. فلتقفل فمك.

الحارس الثاني: إنني القديس ميخائيل. (تجري جان دارك خلفه محاولة التحرش به) هل أيقظك بهذا الشكل القديس ميخائيل؟ هل أمسك بك هكذا؟''(بريخت، ص٣٩-٤٠).

وفي أكثر من موقع آخر أثبت "بريخت" كيف أن "جان" كانت على دراية عميقة بطبيعة العقول التي تتعامل معها وكانت على حق في ارتدائها ملابس الرجال، ولم يكن ذلك من باب مخالفة الدين أبدًا، إذن إن الدين لا يتعارض مع مقتضيات الحياة، وهذا ما أقره أحد أعضاء هيئة المحكمة نفسه بالرغم من إدانته لـ"جان":

(الاستجواب الثاني في المشهد الرابع، في السجن) ... (يدخل الأسقف وماثيو والكاتب)

''لافونتين: (هامسًا لهم) هنا أوضاع غير معقولة، هؤلاء الحراس الإنجليز...

الأسقف: إن الصبية متعودة على الجنود، إنها تعرف كيف تتعامل معهم. يا سيد ماسيو''(بريخت، ص٤١).

...

''الأسقف: جان دارك، نحن ندينك على:

١- أنك حاربت بالقرب من باريس يوم عطلة.

٢- أنك قفزت من البرج في بوريفوار بنيّة الانتحار.

٣- أنك تسببت في قتل فرانك من آراس.

٤- أنك ترتدين ملابس الرجال.

لافونتين: ألا ترين في ذلك كله يا جان خطيئة جزاؤها الموت؟

جان دارك: يا سيادة أسقف بوفيه، فلتع جيدًا ماذا أنت فاعل. إنك تدبر محاكمة قذرة. أولاً، فيما يختص بموضوع باريس، ماذا يعني يوم عطلة؟ إن كان ذلك خطيئة أم لا، فهذا لا علاقة له بهذه المحاكمة، بل يدخل في نطاق الاعتراف. ثانيًا، أنني لم أقفز من البرج وأنا ممتلئة بالشك. على العكس كنت ممتلئة بالأمل.

الأسقف: وملابس الرجال؟

جان دارك: طالما أنا هنا، يجب عليَّ أن أرتديها. فلتعطني ملابس نساء، حتى يمكنني العودة إلى أمي. فسوف أرتديها وأعود إلى المنزل''(بريخت، ص٤٧-٤٨).

فقد نسج "بريخت" حواراً هو أشبه بمناظرة بين ممثل لحداثة الفكر الديني الذي يتعايش مع مستجدات الحياة ويتجدَّد معها، وتمثِّله "جان"، وبين التعسُّف الديني الذي هو ستار لأغراض غير دينية في الأساس، ويمثِّله "الأسقف". ثم أعقب "بريخت" تلك المناظرة بحوار يظهر مردوداً مثل تلك المواجهات في كم التضارب العقلي والتيه الفكري الذي يعيشه الناس:

''الفلاحة: يجب ألا يسخر المرء من الدين. هذه الفتاة ساحرة. هذا كل شيء.

بائعة السمك: شيء مؤسف. أن تكون ساحرة في الوقت الذي تقف فيه ضد الإنجليز.

الفلاحة إن أصواتها تأتي من الشيطان.

بائعة السمك: أصواتها لا تقول أكثر مما يردده جميع الناس، إنه يجب طرد الإنجليز من فرنسا.

الابن: قديسة تلك الفتاة.

الفلاحة: اسكت أنت.

دكتور دوفو: (متحدثًا مع سمكته) قديسة أم ساحرة، فقد اصطادوك. وهكذا سوف يقومون بشوائك.

بائعة السمك: صحيح يا دكتور دوفو. ساحرة أم لا، سوف يعقدون المحاكمة، لأن الإنجليز يريدون ابتلاع فرنسا.

بنت الأخت: تعال يا عمي. إنك تعرض نفسك للخطر. (تذهب متلفتة حولها)''(بريخت، ص٥١-٥٢).

فالحق أن توظيف مسألة الدين بتلك الجدلية الفكرية يُحسب لـ"بريخت" مقارنةً بعدم الاستفادة منها، أو عدم الخوض فيما لها وما عليها في المعالجات الأخرى.

أما عند "شو"، فكان التطرق للدين نوعًا من التهكم الدائم على أهله، له أغراضه التي رصدناها سابقا وسوف نحلل بعضًا منها هنا، ثم نستكمل تباعًا؛ أما هنا فنذكر منها:

''لتَريمي: ماذا يعني الدوفين بهذا؟ ماذا يعني بحبسنا في انتظاره كل هذه المدة؟ وأنت ما صبرُك ووقوفك هكذا كالضم؟

المطران: إنك تعلم أني مطران، والمطارنة بعض صنوف الأصنام. أو على الأقل فمن بعض عملنا أن نتعلم أن نحتمل كالأصنام وقاحة البلهاء وجهل الأغبياء...''(شو، ص٣٠-٣١).

فهذا رأي "شو" عن المطارنة يجريه بسخرية على لسان المطران نفسه، ليعلم الناس من هم المطارنة وما يعلمون عن أنفسهم؛ ثم في موضع آخر- واستكمالاً لما ذكرناه في موضع سابق عن توظيف فكرة المعجزات:

''المطران: ... إذن فاعلم أن الكنيسة عليها حكم الرجال لخير أرواحهم كما عليكم حكمهم لخير أجسامهم. ولهذا وجب على الكنيسة أن تفعل ما تفعلوه: تَسْقي إيمانهم بماء الشِّعْر.

لتريمي: شعر! إني أسميه غشًّا وخداعًا.

المطران: تخطئ يا عزيزي إن أنت سمّيته هكذا. إن الأقاصيص تُحْكَى للعبرة، والأمثال تضرب للناس، فلا تُسَمَّى أكاذيب من أجل أنها تصف أحداثًا لم تقع في الزمن أبدًا. كذلك المعجزات ليست خُدعات لأنها كثيرًا - ولا أقول دائمًا - لا تكون إلا ابتكارات بسيطة بريئة يبتدعها القسيس ليحيي بها إيمان قطيعه''(شو، ص٤٦).

...

''المطران: ... لا تظن أني أحب السُّبُل الضالة والطرقات المعوجّة. إن في الناس روحًا تنمو جديدة، ونحن في فجر عصر أوسع أفقًا مما نحن فيه. ولو أني كنت راهبًا بسيطًا، ولم يكن من عملي حكم الرجال، لطلبت السلام الروحي والطمأنينة لنفسي لدى أرسطو وعند فيثاغورس مؤثرًا إياهما على القديسين ومعجزات القديسين''(شو، ص٤٧).

فمطران "شو" يعدّ الشعب ''قطيعه''، وهو المنطق الرأسمالي بعينه الذي طالما حلّلته النظرية النقدية. كما تتضح ذاتية "شو" أكثر في تصويره لأهل الدين وهو يرسم علاقة المطران بـ"شارل" من ناحية، ويظهر فكر "جان" الديني من ناحية أخرى:

''شارل: ... فإذا أردت تتويجي في رانس فعليك بالتحدث في هذا إلى المطران لا إليّ...

چان: [تدور على قدميها في سرعة إلى المطران وقد هيمنت عليها عاطفة شديدة] مولاي [تسقط أمامه على ركبتيها وتخفي رأسها وتخشع له فلا تستطيع أن ترفع إليه بصرها] مولاي، أنا لستُ إلا فتاة ريفية قليلة القدر مسكينة، وأنت رجل جليل الخطر، قد حباك الله بالغَمْر الكثير من بركته ومجده، فبالله عليك إلّا مَسَستْني بيديك وباركتني بما بارك الله.

ذو اللحية الزرقاء: [يهمس إلى لتريمي] إن الثعلب الشيخ قد احمر خجلاً.

لتريمي: تلك إذًا معجزة أخرى!

المطران: [يرق لما قالت الفتاة فيضع يده على رأسها ثم يقول] أي بنيتي، إنك تخلصين لله الدين، وتحبين الإيمان حب صدق ويقين.

چان: [تفزع وترفع بصرها إليه] أأنا هكذا؟ إني لم أفكّر قط في هذا فهل في حب الدين ضير؟

المطران: ليس في حب الدين أضرار يا بنيتي ولكن فيه أخطار.

چان: [تنهض وقد شعّ في وجهها اغتباط ينمّ عن قلة تقدير للمخاطر] إن الأخطار في كل شيء وفي كل مكان، إلا الجنة. أي مولاي، لقد منحت القوة نفسي، وبثثت الجرأة والإقدام في قلبي. ألا ما أجمل وما أمتع أن يكون المرء مطرانًا. [... ضحكات مكتومة مسموعة].

المطران: [يستقيم في وقفته وقد رق حسه واضطرب اتزانه مما جرى] أيها السادة، إن في شدة إيمان هذه الفتاة لزجرًا لكل ما بدا فيكم من خفة وطيش. إني لست إلا رجلاً ضعيفًا حقيرًا، وكان الله في عوني، ولكن هذه البسمات والضحكات خطيئاتٌ مهلكات. [تستقيم الوجوه ويسود السكون]"(شو، ص٥٠-٥١-٥٢).

فبعد أن شكك "شو" في نيَّات وذمم وعقول المطارنة، بدأ في إظهار مدى تأثر "چان" بهم، وهذا يأتي على العكس تمامًا من معالجة "بريخت" الذي جعل أحد أسباب حرق "چان" رفضها التام للكنيسة وأصاقفتها:

"شاتيون: لقد فحصنا أعمالك وأقوالك المدوّنة في ذلك الملف يا جان دارك فحصًا دقيقًا. ووجدنا فيه أخطاء جسيمة.

جان دارك: إنني لا أعرف ماذا تلفقون في الملف.

شاتيون: هل تقصدين أنك لا تعترفين بنا، نحن قضاتك على الأرض المختارون من الكنيسة؟

جان دارك: تمامًا.

شاتيون: جان دارك. إذا كنت لا تعترفين بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية المقدسة، فسوف تكون نهايتك بعد المحاكمة في المحرقة.

جان دارك: حتى وسط النار، لا يمكنني قول شيء آخر"(بريخت، ص٥٧).

والحقيقة أنه في معالجة "شو" سلسلة طويلة من التطاول على الدين، نذكر منها تطاوله على سيد الخلق ﷺ ومقارنة "جان" معه – من بعد مرة أولى كانت في مقدمة "شو" لنصه:

"القس: ... فكيف تستطيعون اتهامها بالزندقة وهي تقوم بجميع فروضها، كما تفعل ابنة صالحة من بنات الكنيسة؟

كوشون: [يأخذ في الحدة] ابنة صالحة من بنات الكنيسة! إن البابا في أكثر الساعات إعجابًا بنفسه لا يجرؤ على ادّعاء ما تدعيه هذه المرأة. إنها تفعل كأنها هي الكنيسة ذاتُها، وتأتي برسالة الله إلى شارل. والكنيسة يجب أن تفسح لها الطريق. وهي ستتوجه في كاتدرائية رانس. هي هي التي تتوجه لا الكنيسة. وهي تبعث بالكتب إلى ملك الإنجليز بأن يصدع بأمر الله الذي أوحِيَ إليها، فيعود إلى جزيرته وإلّا حاق به غضب الله. وهي هي التي ستحيق به غضب الله. ألا فاعلموا أن إرسال هذه الكتب هكذا عادةٌ جرى عليها قديمًا محمّد عدو المسيح. واذكروا أنها في كل ما تقول لا تذكر الكنيسة بكلمة، فقولها دائمًا في نفسها وفي الله" (شو، ص٩٢-٩٣).

...

"كوشون: ... وبمثل هذا قام عربيٌّ جمّال فطارد المسيح وكنيسة المسيح، حتى طردهما جميعًا من أورشليم، ثم مضى يضرب في الأرض فيبث الفزع والخراب فيها، حتى إذا بلغ مغربها قام جبل الأبواب[٥٥] دونه وقامت رحمة الله، وحيل بين فرنسا وبينه، فنجت من لعنة الله. فماذا صنع هذا الجمّال العربي في بداية أمره أكثر مما صنعت هذه الفتاة؟ جاءه الوحي من جبريل، وجاءها من القديسة كترينة والقديسة مرغريت والمبارك ميخائيل. وأذّن في الناس بأنه رسول الله، وكتب الكتب إلى ملوك الأرض باسم الله. وكُتبها لا تفتأ تصدر للملوك كل يوم، وإليها يجب أن نتوجه نحن بالشفاعة الآن..."(شو، ص٩٤-٩٥).

فإلى جانب تدليس الحقائق حول سيد الخلق ﷺ وصلته بالمسيح، فإن تطرُّق "شو" لمسائل بعيدة تمامًا كل البعد عن قصة "جان" وقضيتها، هي من حيل "شو"، ليبث فيها ذرائعه وأفكاره الذاتية؛

وتظهر هنا ذاتيته، سواء الدينية أو العرقية، وكأنه كي ينتصر للعرق الإنجليزي أراد أن يلعب على وتر يمس مسيحيي العالم أجمع:

''كوشون: ... إنا نغفر لهذه المرأة كل خطاياها إلا هذه، فهي خطيئة في حق الروح القُدُس''(شو، ص٩٥-٩٦).

في خبث ثعلبي حوَّل "شو" قضية خسارة الإنجليز أمام "جان" إلى قضية رأي عام مسيحي! فإن "شو" هو في ذاته هنا يمثل المنطق الرأسمالي، من حيث قدرته الفائقة على تحويل الأمور إلى غير مساراتها، وقلب الحقائق إلى درجة لها قدرة خاصة على تشتيت العقول. ويستمر أسلوب "شو" في ذلك:

''ورك: [لا يتأثر بالذي قيل] أنت شديد التأثر من هذا الأمر بطبيعة الحال.

كوشون: ألستَ كذلك؟

ورك: أنا رجل حرب لا رجل دين. وقد حججت إلى بيت الله المقدّس، ورأيت بعضًا من أتباع مُحَمَّد، فلم أجدهم من سوء الأدب بالمكانة التي أفهمونيها قبلاً، بل وجدت لهم أدبًا لا يقل من بعض الوجوه عن أدبنا.

كوشون: [يستاء مما قيل] لقد لاحظتُ هذا من قبل: أنّ رجالاً يذهبون إلى الشرق لينصِّروا الكفار، فلا يلبثون أن ينقلبوا هم كفارًا...''(شو، ص٩٦).

...

''ورك: ... إنه ليعزوني الأسف أن تظن بي إما الزندقة وإما الغباء، لا لسبب سوى أني طوَّفتُ في البلدان فعرفتُ فيما عرفت أن أتباع مُحَمَّد يحترمون المسيح احترامًا ظاهرًا شديدًا، وأنهم في تسامحهم أقرب أن يغفروا لبطرس القديس أنه كان سمَّاكًا، من أن تغفر أنت يا مولاي لمحمد أنه كان جمّالاً. أكثير يا سيدي أن أطلب منك أن تأخذ على الأقل فيما نحن فيه الآن بغير تعصب وضيق ذهن.

كوشون: إن الرجل إذا سمَّى غيرتي الكنسية وحَمِيَّتي المسيحية تعصبًا فقد تحلَّلْتُ في أمره وظننتُ فيه الظنون.

ورك: إن هما إلا رأيان في شيء واحد، أحدهما شرقي، والآخر غربي''(شو، ص٩٧).

فمن بعد الصلاة والسلام على رسول الله؛ يتبيَّن لنا من ذلك الحوار كيف يمثل "شو" كل الشكوك التي سوف تخطر ببال أيٍّ من أتباع محمد ﷺ أو مؤيديهم، ليس لشيء إلا ليفندها، فيصورها كالوقيحة، بين شرقي وغربي، بعدما حولها سابقا إلى مسلم ومسيحي. وكي لا نطيل، فإن ما يعنينا هنا أنه كيف تتمثَّل في "شو" قدرة الرأسمالية على اللعب بالعقول وتحويل الأمور كافة لصالحها:

''ورك: ... وفي رأيي أن في الإمكان اتهام الفتاة تهمةً هي أشد من التهم التي شرحتها هذا الشرح القوي. إني أفضي لك بقولٍ صريح: إني لا أخشى أن تنقلب هذه الفتاة محمدًا، أو أن تحل محل الكنيسة بسبب زندقة كبرى. إنك تبالغ في خطرها... ولكن قل لي هل وجدت فيما تبعث الفتاة به من الكتب إلى ملوك أوروبا أنها تعرض عليهم صفقة... لو أنها تمت لهدّت كيان المجتمع في كل بلد من بلاد المسيح.

كوشون: لهدّت كيان الكنيسة. وهذا ما أقوله لك.

ورك: [وقد بدأ ينفَد صبره] مولاي، أتوسل إليك أن تُخرج الكنيسة من رأسك وأن تنساها ساعة من الزمان، وأن تذكر أنه إلى جانب المؤسسات الروحية الدينية، توجد مؤسسات زمنية دنيوية. إني أنا وأشرافي نمثل الأرستقراطية الإقطاعية بقدر ما تمثل أنت الكنيسة. نحن السلطة الزمنية. أفلا ترى كيف أن الفتاة تضرب في الصميم منا؟

كوشون: لا أدري كيف تضرب في الصميم منكم، إلا بمقدار ما تضرب في الصميم منا جميعًا بضربها الكنيسة''(شو، ص٩٨).

هكذا يستمر "شو" نفسه من خلال دائرية حوارات شخصياته، في رد الضرر والخسارة إلى الكنيسة مرة وإلى الأرستقراطية الإقطاعية مرة؛ وهكذا أيضًا في فلسفة "شو" تتمثَّل خطورة "جان"، وكيف أنها تنعكس على الجميع وليس على خسارة إنجلترا فقط. إن "شو" من مصلحته أن تظهر إنجلترا مقهورة من أتباع قوة سماوية عظمى كقوة محمد، وأن ذلك هو سبب هزيمتها:

''ورك: إنها ترى أن يُعْطِي الملوك مُلكهم لله، وأن يحكموا من بعد ذلك في هذا المُلْك خلفاء لله.

كوشون: [في غير اهتمام] هذا في الفقه صحيح يا مولاي، ولكن الملوك لا تكاد تهتم لشيء أو تتورع عن أمر ما حكمتْ. إنها فكر نظرية بحتة، أسلوبٌ من أساليب الكلام.

ورك: لا، لا، أبدًا. إنها حيلة ماكرة مؤدّاها خلع الأرستقراطية وإحلال الملوك محلها يحكمون مطلَقين كما يشاءون''(شو، ص٩٨-٩٩).

ويضم "شو" إلى ذلك الحديث عن البروتستنتية Protestantism كتهمة:

''كوشون: ولكنْ هناك صنفٌ آخر من صنوف الزندقة يواجه المرءَ حيثما توجَّه في أوروبا. هي بدعة جديدة تنتشر بين رجالٍ عقولهم ليست بالضعيفة ولا بالمريضة. بل على النقيض من ذلك، هي بدعة يزيد العقل استمساكًا بها كلما زاد رجاحة وقوة. وهي ليست من البِدَع التي يُضعفها في رأي الناس تطرُّف أصحابها في الخيالات وغلوّهم في الخزعبلات، فهي خِلوٌ من هذا وذاك. وهي ليست من البدع التي يفسدها في رأي الناس ما تتضمنه من شهوات اللحم المعروفة. ولكنها مع هذا، كغيرها من البدع، تأْذَن للفرد الخاطئ الفاني أن يناهض برأيه الخاص رأي الكنيسة، وهو رأي وليد الحكمة ونتاج التجربة الطويلة. إنّ كِيان الكنيسة الكاثوليكية كِيانٌ ضخم ثابت ركيز، فهو لن يتزعزع بسبب رجال عُزْبٍ مجانين، ولا بسبب خطايا كخطايا مُؤاب وعَمُّون(ولدا لوط). ولكنه كِيان قد يؤتى من داخله، ويخان من جوفه، ويُنْقَض ويُقَوَّض حتى يكون خرابًا يَبابًا بمثل هذه البدعة الكبرى التي يسميها القائد الإنجليزي بروتستنتية Protestantism''(شو، ص١٤٩-٥٠).

ويستمر "شو" في العبث بعقول المتلقين من خلال اللعب على وتر حساس بين عقيدة دينية تتمثل في التوكل على الله، وبين عقيدة هي في أصلها دينية ولكن يعرفها الناس بأنها أخلاقية، تتمثَّل في واجب العمل. فبعد اعتراف "دنوا" بمعجزات "جان"، نجده في اللحظة ذاتها يعود ليشكك فيها:

''دنوا: رأْيي أن الله أعانك يا جان، فلست بناسٍ كيف تغيرت الريح، ولا كيف تغيرت بكِ قلوبنا، وبحق إيماني لن أنكر أنا إنما انتصرنا تحت لوائك. ولكني أقولها لك قولة جنديّ: إن الله ليس بالعبد المملوك لأي مخلوق... فتُنْتَظر منه الخدمة في كل آن. إن الذي يصنعه الله لك أن ينتشلك أحيانًا من بين براثن الموت إن كنتِ أهلاً لذلك. فإذا هو أقالك من عثرتك، وَوَقَفَكَ على قَدَمِك، تركك لنفسك، وعندها يجب عليك القتال بكل ما فيك من حول وكل ما فيك من دهاء... فبقوة النصر الأول كسبنا نصرًا فنصرًا في ملاحم عدة تناهت بتتويج الملك. فإذا نحن ركنّا بعد ذلك إلى المجد الذي كسبنا، واتكلنا على الله أن يصنع لنا ما يجب أن نصنعه لأنفسنا، فقد حقَّت علينا الهزيمة جزاءً وفاقًا.

چان: ولكن...

دنوا: صه فإني لم أَفرُغ ... فالناس تجري وراء الفتاة وما أتت من معجزات، لا وراء ابن الفاعلة وما عانى لها في جمع الجيوش وإطعامهم. ولكني أعلم بالدقة كم صنع الله لنا على يد الفتاة، وكم ترك ليتحقق على يديّ بفطنتي وحيلتي. إني أنذركم أن ساعة الكرامات فاتت، وشمس المعجزات أفلتْ، وأن النصر لن يكون إلا لأكثر المحاربَين فطنة وأبرعهم حيلة، لو كان الحظ في جانبه.

چان: آه. لو. لو. ما أكثر لؤاتكم وما أقل غَنَاءها [تنهض بغتة في عنف] إني أقول لك يا ابن الفاعلة إنه لا نفع لفتِك في الحرب، لأن فرسانك ورجالك لا يغنون شيئًا''(شو، ص١١٨-١١٩).

فتلك نفسها إشكالية فلسفة العمل لـ "فرانسيس بيكون" التي علَّق عليها رواد النظرية النقدية[٥٦]، يتفق معها "شو" على لسان "دنوا"، ويستمر:

''لاهير: نعم إنه الحق. إن نصفنا يخشى أن يَجْدَع أنفَه الجميل، والنصف الآخر هَمَّه الفِدَى ليفك الرهون وما عليه من ديون. خلِّها تفعل ما تريد يا دُنوا. إنها لا تعلم كل شيء، ولكنها في هذا الأمر تعرف ما تأخذ منه وما تَدَع. إن القتال اليوم غيرُه بالأمس، وقد يكون أقل الناس به علمًا أكثرهم فيه إحسانًا.

دنوا: أنا أعلم كل هذا، ولست أقاتل على الأسلوب القديم... أما چان فلا تقدر لحركاتها أبدًا، وإنما تسير قُدُمًا وتعتمد على الله كأن الله شيء في جيبها، فهو لا يستطيع الخروج على أمرها. وإلى الآن كان العدد العديد إلى جانبها فربحت القتال. ولكني أعرف چان، وأتوقع أنها ستسير يومًا إلى القتال في عشرة رجال لتقوم بما يقوم به المائة، وعندها ستعلم أن الله قد فارقها إلى حيث تُوجَد الفِرَقُ الكبيرة، والأعداد الكثيرة...''(شو، ص١٢١).

هكذا استخدم "شو" الدين لضرب الكل بالكل والتشكيك في كل شيء، وصرف به الانتباه عن خسارة الإنجليز التي أوجد لها العديد من المبررات التي كانت مقاومتها فوق قدرة البشر، مما أدى إلى هزيمة الإنجليز.

أما عند "آنوي"، فكما سبق وذكرنا أن فكرته الأساسية كانت عن الإنسانية التي تنتمي لنفسها لا لدين ولا لوطن؛ لذا كان تطرقه للدين في معالجته ذا علاقة بالإنسانية، من خلال تحويره للتهمة الموجهة إلى "جان"، التي تمثَّلت عند "آنوي" في أن "جان" ترى أن الله حي ومعجزته العظيمة تتجلى في الإنسان، وأن الكنيسة ترى أن "جان" بذلك تدعو الإنسان إلى الألوهية بما يزعزع سلطة

وصاية الكنيسة على الإنسان، ولذلك دعمت فكرة أن كل من يتخذ موقف الألوهية مثل "جان" تكون عاقبته التدمير. ولا شك أن معالجة "آنوي" للفكرة بذلك المنطق هي معالجة درامية عميقة تتفق مع نواة الفكر الفرانكفورتي.

توظيف شخصية جان:

إذا أردنا تحليل "جان" من حيث السمات العامة للشخصية يمكننا القول إن "جان" "شيللر" هي ذات قلب رجوليّ، استطاعت وهي بنت صغيرة أن ترعى الغنم في قريتها، وأن تقهر الذئب النمر المتوحش(ص ٨٣)، ولم يعرف سيفها الرحمة في المعارك(ص ٢٤٥)؛ ولكن وهي تموت سألت أين رايتها ولم تسأل أين سيفها(ص ٣٣٧)، مما كان له أبعاد درامية كلاسيكية سوف نوضحها. أما "جان" "شو" فإن سيفها مقدَّس لذلك فهي ترى أنه ليس لها أن تضرب به رقبة واحدة(ص ٧٢)، وهذا أيضًا له أبعاده في عقل "شو" سوف نتعرف عليها لاحقا. وأما "جان" "بريخت" فهي ابنة شعبها، عاشت لما ماتت، وتفاصيل قصتها المهمة تأكدت بعد موتها، لذلك لا نعرف كثيرًا عن حياتها عند "بريخت". أما "جان" "آنوي" فلا تعرف عن "جان دارك" إلا من خيال مؤلفها، تفاصيلها نسجت من عقله، ومنطقها بُني من منطقه.

ولا شك أن كل تلك التحليلات المبدئية، وغيرها الكثير، إنما ترجع في النهاية إلى أبعاد درامية وفكرية تخص المبدع، حللنا جزءًا منها فيما سبق، وسوف نستكمل فيما هو آت. ولكنه وفقا للتحليل الفرانكفورتي، فلن تقوم الباحثة بتحليل "جان" كونها "شخصية" تحمل سمات خاصة بحد ذاتها، وإنما كونها تصويرًا لأنماط بشرية، ومعادلا دراميًّا لبعض أفكار وتوجهات المبدعين، وسوف نتعرف على الجانب العقلي منها هنا تبعًا لكوننا نقوم بتحليل تمثلات العقل في المعالجات الدرامية، وسوف نستكمل الأجزاء الأخرى كل تحت العنوان الخاص به. أما تحت تمثلات العقل فسوف نحلل موقف "جان" تجاه الحب والقتل والحرب.

فلسفة جان في الحب:

عند "شيللر"، أحب "جان" "ريمون" من قريتها الصغيرة، والمقاتل الشجاع البارع "لاهير" والأمير الفرنسي النبيل "دونوا" من معسكر الفرنسيون، والمقاتل الذي لا منازع له من معسكر الإنجليز "ليونل". وتكرَّرت عبارات الثناء على جمالها طيلة المسرحية من جميع الشخصيات تقريبًا.

وعلى الرغم من تكوين "شيللر" لـ"جان" بوصفها بطلة تراجيدية مكتملة العناصر كما سبق وذكرنا، فإنه في رأي الباحثة يمكن النظر إلى "جان" "شيللر" أيضًا بمنظور فرانكفورتي فيما يخص تصوير "شيللر" لكل تلك الشخصيات التي أحبت "جان"، فمنذ البداية صور "شيللر" "جان" شخصًا مختلفا لا تنساق لما ينساق إليه البشر، فلما وجدنا تفهّم "ريمون" العميق لشخص "جان" ومع ذلك هي لا تتأثر بمشاعره ولا تحبه كما يحبها، ولا يلفتها دفاعه الدائم عنها وفهمه لها، فكأن ذلك يوحي لنا بأنها في عالم آخر، عالم تعيشه داخلها في عقلها فقط، هي لا تشعر بما يدور حولها، ولا تتأثر منه إلا بما يخدم عالمها الداخلي، والخوذة هي الشيء الذي حاز اهتمامها من ذلك العالم حولها. وبمنظور النقد الفرانكفورتي يمكن عدّ "جان" حتى الآن هي الشخص الذي يعيش لحظات أولى من (البحث عن الحقائق)، الخطوات الأولى نحو الوعي، وسط عالم مغفل وغافل، أو ربما ليس غافلا لكنه فاقد لقوة المواجهة فيتظاهر بالتغافل.

وبالمعنى نفسه تتخلى "جان" عن حبها لأنه لا يتفق مع طبيعة مشوارها الذي اختارته لنفسها بوصفها محاربة، وبهذا الموقف نفهم أيضًا لماذا صور "شيللر" الحب في حياة "جان" بوصفه سقطة، أو بالأحرى أنه سقطتها الأساسية، إذ تحوَّلت بسببه عن هدفها ووقعت في براثن الضعف الإنساني، وبهذا يبتعد "شيللر" مرة أخرى عن تصورات فرانكفورت، عندما جعل الوعي والحب طرفين متناقضين، وعندما صور العاطفة سقطة، والضعف الإنساني ذلة، وأن الإنسان كي ينجز مهمته السامية في الحياة عليه أن يتخلى عن الإحساس والرأفة. وربما كان تصوير "شيللر" لفكرة أن خلاص الإنسان على الأرض يتمثل في الحرب، وهو ما يتفق مع الفكر الفرانكفورتي، ولكن (و"لكن" هنا ليست بقليلة) فالحرب التي أدان "شيللر" بسببها المشاعر والرأفة، طالما أكد رواد فرانكفورت أن كفتي ميزان تلك الحرب هما الوعي وانعتاق الروح. ولكن ذلك المنطق لم يكتمل تصويره عند "شيللر"، ففي المنظر التاسع من الفصل الرابع حوار بين "جان"

وأختيها وزوجي أختيها و"برتران" الذي أخذت منه الخوذة، تعبر فيه "جان" عن رغبتها في العودة إلى قريتها:

''جان:... حينما كنت أرعى الأغنام على جبالنا، كنت سعيدة، كما لو كنت في الجنة''(شيللر، ص٢٧٣).

وهذا على العكس تمامًا من التصور الفرانكفورتي عن البصيرة الإنسانية التي تحيي العقل، وهي عكس العمى الإنساني الذي يقيد صاحبه بالتعاسة؛ إضافة إلى أنها إرادة إنسانية بحتة لا تتوافق مع إرادة الآلهة التي صورها "شيللر" في شخصية وكلام "جان" تصوير البطلة الكلاسيكية.

ولكن يبدو أن "شيللر" يرتكز على قوة المشاعر كثيرًا في معالجته، ويعتمد عليها خلفيةً لجميع مواقفه تقريبًا؛ وذلك ما نلاحظه في مونولوج "جان"، بطلة "شيللر" الكلاسيكية، بعدما وقعت في حب "ليونيل" وشعرت بلوعته، لأن "شيللر" صور تضاربًا في مشاعرها بين الحب والواجب تجاه الوطن، تمنَّت "جان" الموت بسببه، ففي المنظر الحادي عشر، من الفصل الثالث، كانت "جان" على وشك الإغماء عليها، ويكتشف "دونوا" و"لاهير" جرحًا ف ذراع "جان"، ومن بعد:

''جان: ليت حياتي تسيل معه! (تبقى مغمى عليها بين ذراعي لاهير)''(شيللر، ص٢٤٢).

لنجد أن المحاربة التي وهبت حياتها لقضية بلادها قد وقعت في الحب، ويبدو أن مشاعر الحب قد رققت قلبها، فعندما وقعت في موقف يستدعي القتل بالفعل لم تستطع القتل، ففي المنظر العاشر من الفصل الثالث، تتقابل "جان" مع "ليونل" في ساحة القتال، وبعد أن تحاربه وتخلع خوذته وترفع سيفها عليه، يحدث لها شيء غريب، جعلها لم تستطع قتله، وهو بالتالي ما أثر في "ليونل" كثيرًا (شيللر، ص٢٣٨-٢٣٩)، **ومن بعده:**

''جان: دونوا يقترب؛ ها هم أولاء، إنهم يحثون عني. آه! لو التقوا بك.

ليونل: سأدافع عنك.

جان: آه! سأموت لو أنك سقطت صريعًا تحت ضرباتهم.

ليونل: إذن أنا عزيز عليك!

جان: يا أيها القديسون في السماء!

ليونل: هل سأراكِ؟ هل سأعلم أخبارك؟

جان: لا أبدًا، لا أبدًا.

ليونل: هذا السيف سيكون الضمان لأن أراكِ. (يأخذ منها سيفها).

جان: ماذا تفعل، أيها الشقي؟

ليونل: الآن، أنا أستسلم للقوة، لكنني سأراكِ (يبتعد)''(شيللر، ص٢٤٠).

ثم بعد ذلك في المنظر الأول من الفصل الرابع تعترف "جان" فعلاً أن الحب هو ما وراء تصرفها ذلك:

''قاعة فخمة الزينة، الأعمدة محاطة بأكاليل، من وراء المسرح تسمع أصوات الفلوت والزمارة....

''جان:... أما أنا، أنا التي أنجزت كل هذه العجائب، أنا لا تؤثر في نفسي هذه السعادة المشتركة. إن قلبي قد تغير، وانصرف عن سبيله؛ إنه يهرب بعيدًا عن هذا العيد، ويتحول نحو معسكر الإنجليز... من؟ أنا؟ أنا أحمل في نفسي الطاهرة صورة إنسان؟ هذا القلب الذي يملؤه جلال سماوي، أيجرؤ على أن يخفق بحب أرضيّ؟ أنا، محررة وطني، المحاربة في سبيل الله تعالى، أنا، أشتعل حبًا لعدو وطني؟ أأتجاسر على أن أقول هذا لنور السماوات الطاهر، وأن أقوله دون أن أموت خجلاً؟ (الموسيقى، خلف المسرح، تصير أعذب وتذوب في انسجام رقيق). يا ويلي! يا ويلي! أي نغمات منسجمة! كم هي تفتن أذني! إن كل صوت يذكرني بصوته؛ ويبعث صورته أمام عيني! آه! ألا فلتتلقفني عاصفة المعارك، ولتطرِ السهام وتصفر من حولي، بين زمجرات القتال الحامي الوطيس! هناك سأسترد شجاعتي! هذه الأصوات وهذه النغمات كم هي تستولي على قلبي! إنها تطفئ كل قوى نفسي، وتذيبها في شهوات رخوة، وفي دموع من الحزن الرقيق. (بعد وقفة تستمر بحماسة أكبر) هل كان عليَّ أن أقتله؟ وهل كنت أستطيع ذلك بعد أن التقيت بنظرته؟ أن أقتله؟ كان الأولى بي - بدلاً من ذلك - أن أنفذ في صدري أنا الحديد القاتل! وهل أنا آثمة لأني كنت إنسانية؟ هل الرحمة خطيئة؟ الرحمة! هل سمعتِ أنتِ صوت الرحمة والإنسانية فيما يتعلق بالآخرين الذين ذبحهم سيفك؟ لماذا صمتِ حينما سألك

الويلزي، هذا الفتى الرقيق أن تبقي على حياته؟ أيها القلب المكار! أنت تكذب في ضوء النور الأبدي؛ إنك لم تطع الصوت الورع للرحمة!"(شيللر، ص٢٤٤-٢٤٥).

...

"جان: لماذا كان لابد لي أن ألقى عينيه! وأن أرى ملامح هذا الوجه النبيل! يا لي من شقية! بهذه النظرة بدأت جريمتك. إن الله يطلب أداة عمياء؛ لقد كان عليك أن تنجزي مهمتك بعينين مغلقتين! لكن منذ فتحت، فإن الله سحب منك درعه، وسلاسل الجحيم قد أمسكت بك! (الفلوت تستأنف الميلوديا، وجان تسقط في حزن هادئ)... رأيت السماء وقد انفتحت، وشاهدت وجه الطوباويين، ومع ذلك، فإن آمالي متعلقة بالأرض، وليست بالسماء. أكان حتمًا إذن أن تفرض عليّ هذه المهمة الرهيبة؟ هل كان في وسعي أن أقسي هذا القلب الذي خلقته السماء حنونًا؟ إذا كنتِ تريدين، أيتها السماء، أن تظهري قدرتك، فاختاري أولئك الذين هم خالون من الخطيئة ويقيمون في مقامك الأبدي؛ ابعثي أرواحًا خالدة طاهرة لا تحس ولا تبكي! لا تختاري العذراء الرقيقة، الراعية الضعيفة النفس. ماذا يهمني أنا من مصير المعارك، والمنازعات بين الملوك؟ لقد كنت بريئة أرعى خرافي على قمة الجبل الهادئ. لكنك جررتني إلى خضم الحياة، وإلى قصر الملوك الفخم، من أجل إسلامي إلى الخطيئة وإلى تأنيب الضمير. آه! لست أنا التي اخترت هذا المصير!"(شيللر، ص٢٤٦-٢٤٧).

لنجد هنا أن منطق "شيللر" في بناء بطلته التراجيدية استمر في التعارض مع المنطق الفرانكفورتي عن قوة الحب، ففي المنطق الفرانكفورتي يمكن لطاقة الحب أن تبعث طاقة التحرر وتعززها، بينما عند "شيللر" مثّل الحب الذي وقعت فيه "جان" الضعف الإنساني الذي وصل بالإنسان إلى حد الجريمة "بهذه النظرة بدأت جريمتك"، **وخذلان الإنسان لنفسه وقيمة بطولاته، ولم يرجع "شيللر" ذلك إلى أن الذي أحبته "جان" كان من معسكر الإنجليز، وإنما إلى أن الحب عكر صفو نفسها وجلال قلبها السماوي الطاهر!:** "أنا أحمل في نفسي الطاهرة صورة إنسان؟ هذا القلب الذي يملؤه جلال سماوي، أيجرؤ على أن يخفق بحب أرضيّ؟"**. وللمرة الثانية تتمنى "جان" "شيللر" الموت على أن تقف أمام حبيبها ومن تشعر بالضعف الإنساني تجاهه:**

"إيزابو:... اقتادوها إلى ليونل. إنني أسلمه من صنعت حظ الفرنسيين مقيدة. وأنا سأتبعكم دون إبطاء.

جان: إلى ليونل؟ أفضل أن تقتليني هاهنا على أن ترسليني إلى ليونل.

إيزابو: (تخاطب الجنود) نفذوا أمري. اقتادوها (تذهب)."(شيللر، ص٣٠٥).

وفي المنظر السادس، من الفصل الخامس "جان" تترجى الجنود أن يقتلوها ويسلموها إلى "ليونل" ميتة، ولكنهم لم يفعلوا ونفذوا أوامر "إيزابو". فتدعو "جان" ربها أن يعفو عنها من هول ما هي فيه:

"جان: (تخاطب الجنود) أيها الإنجليز! لا تدعوني أخرج حية من بين أيديكم! استلوا سيوفكم واغرزوها في قلبي؛ جروني بدون حياة إلى أقدام قائدكم. تذكروا أنني قتلت أشجع الرجال في جيشكم، وأنني لم أشعر بأي شفقة نحوكم، وأنني أهرقت سيولاً من الدم الإنجليزي، وأنني حرمت أشجع أبطالكم من سعادة العودة إلى الوطن. انتقموا انتقامًا داميًا، اقتلوني؛ أنتم تمسكون بي بين أيديكم الآن، فلربما لن تجدوني من جديد ضعيفة هكذا.

رئيس الجنود: نفذوا أمر الملكة.

جان: أمحتوم عليّ أن أتألم أكثر مما تألمت؟ يا إلهي الجبار، إن يدك ثقيلة عليّ! هل طردتني نهائيًا من رحمتك؟ لم أعد أرى أي آية سماوية، ولا يتجلى لي أي ملاك، إن المعجزات توقفت، والسماء مغلقة. (الجنود يقتادونها)"(شيللر، ص٣٠٨).

لكن بالرغم من كل ذلك الضعف، فقد استغله "شيللر" لإظهار مدى قوة "جان"، باستخدامه التضاد أو التناقض مرة أخرى بأسلوب درامي كلاسيكي، ليتبين لنا أن "شيللر" بمبالغته بشأن علاقة "جان" بالحب، إنما كان يمهد لمضاعفة وصف قوة "جان" الروحية والإنسانية؛ ففي المنظر التاسع، من الفصل الخامس، كان المنظر برجًا في أعلاه فتحة، "جان" و"ليونل". والملكة "إيزابو". الملكة تطلب منهم أن يتخلصوا من "جان" ويهدئوا ثورة الشعب، و"ليونل" يرفض ويخبر "جان" أنه يفديها بروحه، ولكن "جان" تخبره أنه عدوها، وتدعوه لأن يسحب جيشه ويرد الغنائم والأسرى:

"فاستولف: (يدخل باندفاع) لا يمكن كبح جماح الشعب أطول من ذلك. إنهم يطالبون في غضب بهلاك "العذراء". وعبثًا أنتم تقاومون...

إيزابو: (تأتي) إنهم ينصبون سلالم، ويصعدون للهجوم، هدئوا ثائرة الشعب. أتريدون أن تنتظروا أن يدمروا البرج وهم في غضبتهم العمياء، وأن نهلك جميعًا في الوقت نفسه...

ليونل: دعوهم يهجموا! ... وأنا أفضل أن أدفن تحت أنقاضه على أن أخضع لإرادتهم. أجيبيني يا جان! كوني لي، سأحميك ضد العالم.

إيزابو: أأنت إنسان؟

ليونل: إن أهلك قد نبذوك، وتحللت من كل واجب نحو وطنك الحقير... أما أنا فسأدافع عنك ضد شعبي أنا وضد شعبك أنت...

جان: أنت بالنسبة إليَّ العدو، العدو البغيض لشعبي أنا"(شيللر، ص٣١٨).

فإنه أمام كل ذلك الحب الذي طالما عانت "جان" من قوته التي أضعفتها، وأمام تمسك "ليونل" بها لأبعد حد، استطاعت "جان" أن توقظ بصيرتها وتؤثر وطنها على نفسها وعلى حبها، لتعود "جان" "شيللر" بذلك البطلة التراجيدية التي غلبت ضعفها وقاومت الغريزة والفطرة الإنسانية في سبيل حماية القدر الإلهي.

"جان:... لا يمكن أن يكون بيني وبينك شيء مشترك... إن كان قلبك- رغم ذلك- يهفو إليَّ، فليكن مصدر خلاص لشعبينا كليهما. اسحب جيوشك من أرض وطني، اردد مفاتيح كل المدن التي استوليت عليها قهرًا، اردد كل الغنائم، أطلق سراح الأسرى، ابعث برهائن لضمان اتفاق مقدس، وأنا أقدم إليك السلام باسم ملكي.

إيزابو: أتريدين، وأنتِ مكبلة بالأغلال، أن تملي علينا قوانين؟

جان: اعقد الصلح فورًا، لأنه لابد لك أن تفعل هذا. إن فرنسا لم تتحمل أبدًا أغلال إنجلترا؛ أبدا، أبدا، بل ستكون قبرًا لجيوشكم. وأشجع رجالكم قد سقطوا صرعى. فكر في تأمين عودتك. إن مجدك قد ضاع، وقضي على قوتكم.

إيزابو: أتستطيع أن تتحمل غطرسة هذه البنت"(شيللر، ص٣١٩).

نتأكد هنا أن مبالغة "شيللر" في تصوير الحب بوصفه أحد مظاهر الضعف الإنساني، إنما كان لإظهار القوة أكثر، والحث على مقاومة الضعف الإنساني في سبيلٍ ما هو أسمى. وتلك هي ملامح القوة المعتادة لبطل التراجيديا الكلاسيكية، التي ميزته ليصبح بطلا.

هكذا، لم تأخذ "جان" شيللر من "جان دارك" أكثر من اسمها وروح قضيتها، ووطنيتها وبطولتها الخارقة وقوة إيمانها. وكي يبيّنها "شيللر" بطلة تراجيدية تثير في المتلقي روح الشفقة، كان لابد لها من سقطة، فلم يسلبها مشاعر وأحاسيس الفتيات، ولم يستثنِ من طبيعتها مشاعر الخوف ولا من رحلة حربها المعوقات. فالحب مثَّل ضرورة درامية عند "شيللر" كي تكتمل بطلته التراجيدية، وكي يتعقد بناؤه الدرامي قبل الانفراج، فكان من المحتمل عند دخول حبها المفاجئ لـ"ليونل" إلى حياتهاٍ أن يكون سببًا لضعفها، ومن ثم تنازلها عن قضيتها وتحرير بلادها، ولكن جعله "شيللر" سبيلاً لبيان مدى قوتها وإيمانها بقضيتها.

أما تصور "جان" للحب عند "شو" فلم يكن لهٍ أي إشارة إلا عن حب الدين(ص٥١) وحب الناس(ص١٢٨)، تصوير يخدم أغراضه المذكورة سابقا في بناء شخصية "جان". وأما عند "بريخت"، فكانت كل طاقة "جان" في الحب من وإلى الشعب؛ ولم يعبِّر "بريخت" عن تلك الطاقة بـ"الحب"، وإنما عبر عنها في صورتها الإيجابية بـ"القوة" التي استمدتها "جان" منها، وبصورتها السلبية في ضعف ومرض "جان"؛ ولا شيء يذكر عن الحب أكثر من ذلك عند "بريخت". أما "آنوي" فقد جسد علاقة حب حار بين "جان" و"لاهير" مثل ذروتها من ص١٧٢ وحتى ص١٧٧، والقليل المتفرق بعدها؛ ولم يكن الغرض منها أكثر من تجسيد "جان" إنسانة عادية استكمالاً لتصوير "آنوي" للمشاعر الإنسانية الطبيعية.

منطق جان في القتل والحرب:

ليس المقصود بالمنطق هنا فكرة كيف تم تصوير "جان" ما بين مقاتلة قتلت بالفعل محاربين في المعركة وقتلت الأسرى كما عند "شيللر"، وما بين مجرد كونها تحمل الراية وتحفز المحاربين دون أن تقتل إنسانًا قط كما عند "شو". ولا ما بينهما كما عند "بريخت" و"آنوي". إنما المقصود بالمنطق هنا محركها في ودافعها لـ الحرب.

فعند "شيللر" تتسم "جان" بالجرأة الدامية، فهي لا تكتفي بفزع الأعداء وهربهم بعد أن وصلت بجيشها، في جوف الليل الذي يخشاه الناس، لمنتصف معسكرهم، ولكنها تتطلع لقتلهم وحرقهم:

"جان: والآن الشعلات! أحرقوا الخيام! ولـيزد لهيب الشعلات في الفزع وليحط بهم الموت المهدد من كل ناحية (الجنود يبتعدون مسرعين وهي تريد أن تتبعهم).

دونوا: (يحجزها) أنت قد قمت الآن بالمهمة، يا جان! أنت قدتينا إلى وسط المعسكر، وأسلمت العدو إلى أيدينا. والآن عليكِ أن تبقي بعيدة عن القتال، ودعينا نحن نتولَّ القتال الدامي.

لاهير: عليكِ أنتِ أن تري للجيش طريق النصر، وأن تحملي الراية أمامنا في يدك الطاهرة، لكن لا تمسكي بالسيف(٦٧)، السيف القاتل، لا تتحدي شيطان المعارك الغدار، لأن سلطانه أعمى ودون رحمة.

جان: من يجرؤ على أن يوقفني؟ من يتجاسر على إعطاء الأوامر للروح التي تهديني؟ لابد للسهم أن يطير حيث توجهه يد القواس. حيثما يكن الخطر يجب أن تكون جان. ليس اليوم وليس هاهنا قدر لي القدر أن أهلك..."(شيللر، ص١٦٦-١٦٧).

وبينما نجد "جان" "شيللر" قاتلة بلا رحمة، لم تكن "جان" "بريخت" تفضل القتل:

"بوبير: نعم، نعم. هل كان معك سيف؟

جان دارك: سيف من فلكلور، صنعت له جرابًا من الجلد السميك.

بوبير: هل كان معك راية؟

جان دارك: كان معي راية بيضاء كالجليد.

لافونتين: ماذا تفضلين؟ الراية أم السيف؟

جان دارك: أفضل الراية بكثير. أفضلها أربعين مرة على الأقل. كنت أحملها وأنا وسط الأعداء. لكنني لم أقتل إنسانًا قط.

دستيفيه: ربما لم تكوني هناك قط، حيث يقتل الإنجليز!

جان دارك: (ضاحكة) بالطبع، ربما. أنت تتحدث بهذا الاستخفاف، لأنه بينما كان القتلى يتساقطون في الجبهة، كنت أنت في منزلك"(بريخت، ص٣٣-٣٤).

ولكن عندما ذكّر "لافونتين" "جان" بأنها ارتكبت جريمة قتل قدمت له التفسيرات عن قناعة وثبات:

"لافونتين: لكنك، عندما قفزتِ من البرج، كنتِ تريدين قتل نفسك. أليس كذلك؟

جان دارك: لا، كنت أريد الهرب.

لافونتين: (بإلحاح شديد) أنت تعتقدين إذن أنكِ لم تفكري في خطيئة الانتحار؟

جان دارك: إنني واثقة من خلاصي.

الأسقف: إذا كنتِ واثقة من خلاصك، فلماذا تريدين أن تعترفي إذن؟

جان دارك: لا يمكن للمرء أن يكون نقي الضمير تمامًا يا سيادة الأسقف"(بريخت، ص٤٦).

...

"لافونتين: (بعد أن فقد حلمه، وبدأ يغضب) أليست هذه خطيئة قتل، أن تعتقلي رجلاً بعد أن تخدعيه، ثم تقتليه؟

جان دارك: لم أفعل قط شيئًا من هذا القبيل.

لافونتين: هكذا؟ ومن يكون إذن فرانك من آراس الذي قتل من لاجني على يد أحد رجالك، وبناء على أمر منك؟

جان دارك: آه، ذلك الرجل، كان يستحق ذلك. كان كما قال عن نفسه، رجلاً نذلاً، متردّدًا، خائنًا، كما كنت أريد أن أقايضه بواحد من رجال حزبنا الطيبين، السيد دي لور في باريس. لكن ذلك السيد كان قد مات. ولو أننا تركنا ذلك الـ فرانك في حاله، لكان عملاً غبيًّا"(بريخت، ص٤٧).

هكذا نجد "جان" "بريخت" عندما قتلت كانت قد نسيت فعلتها، أو أنها لم تحسبها، وعندما تذكرت برّرت ولم تكن مستنكرة فعلتها وهي لم تندم عليها، من باب أنه ليس هناك من هو صفيّ الضمير! ربما يعتمد "بريخت" فكرة تهوين الأمور على نهج "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر"؛ فيبتعد "بريخت" بـ"جان" عن جلد الذات الذي لا فائدة منه؛ وهو ما يتوافق مع الفكر الفرانكفورتي بصفةٍ عامة.

بينما "شو" فقد ربط الحرب بالدين بداية من ذكر "جان" أن سيفها مقدس لن تستطيع استخدامه في القتل:

''چان: ... سيفي مقدس: وجدته وراء المذبح في كنيسة القديسة كترينة، فهناك خبأه الله لي، وليس لي أن أضرب به رقبة واحدة. إن قلبي مليء شجاعةً لا غضبًا. سأقود فيتبعني رجالك وهذا كل ما أستطيعه، وهو لابد واقع، وأنت لا تستطيع رده''(شو، ص٧٢).

وكذا بتمثله تلك العلاقة بين الحرب والدين في فكر "جان" في إطار ديني:

''رُوبير: أظنك تحسبين رفع الحصار سهلاً كطرد بقرة من حقل؟ أظنك تحسبين الجندية صناعة يتعطاها كل إنسان؟

چان: بل أحسب الأمر لا يصعب جدًّا إذا جاءك نصر الله، وإذا أنت رضيت أن تضع حياتك في يد الله يفعل بها ما يشاء. إن كثيرًا من الجند سُذَّجٌ أغرار.

رُوبير: [يتجهم] أغرار! أرأيت الإنجليز يقاتلون؟

چان: إنهم ليسوا إلا رجالاً، خلقهم الله كما خلقنا، وأعطاهم أرضًا ولغة غير لغتنا وأرضنا، وتأبى مشيئته أن يحتلوا أرضنا ويتكلموا لساننا.

رُوبير: ما الذي أدخل هذا الهراء إلى رأسك؟ ألست تعلمين أن الجند إنما هم أتباع لربّ الإقطاع...

چان: لا أفهم كلمة مما تقول. إن الله رب السماوات ربُّنا أجمعين، وهو قد قسَّم فينا الأرض والألسُن فجعلنا أُممًا وأقطارًا، وقد شاء الله أن تبقَى كل أمة على قطرها، ولولا هذا لكان من الإثم قتل الرجل الإنجليزي في الميدان وإهراقُ دمه وقد حرمه الله، ولولا هذا لكنتَ يا سيدي على وشك أن تدخل النار. لا تفكر يا سيدي في واجبك لربّ الإقطاع وإنما فكر في واجبك لربّ السماء.

پولنچيه: لا فائدة من هذا يا رُوبير. إنها تُفْحِمك وتُخرسك كلما فتحت فاك.

رُوبير: هي تفحمني! لا والله، وسترى. [إلى چان] نحن لا نتحدث عن الله ولكن عن الأمور الواقعية. إني أسألك أيتها الفتاة مرة أخرى: أرأيت الإنجليزي يحارب؟ ألم تريهم أبدًا يسلبون ويحرقون ويقلبون الريف الأخضر خرابًا يبابًا؟...''(شو، ص٢٣-٢٤).

وفي موضع آخر يتأكد أن منطق "جان" "شو" في الحرب نابع من فكرها الديني، أي إن الدين هو دافعها:

''دنوا: ... أترين هاتين القلعتين في آخر الجسر؟ هاتين القلعتين الكبيرتين؟

چان: أهُما لنا أم للإنجليز؟

دنوا: اسكتي وانصتي! إني لو كنت في قلعة منهما في عشرة رجال لصمدتُ فيها لجيش كامل. والإنجليز لهم فيهما عشرات العشرات يحمونهما.

چان: ولكنهم لن يحموها من الله. إن الله لم يعطهم هذه الأرض التي عليها القلعتان. فهم سرقوها من الله بغيًا وعدوانًا. إن هذه الأرض أعطاها لنا الله، فلابد لي من أخذ هاتين القلعتين.

دنوا: وحدك؟

چان: رجالنا يأخذونها وأنا أقودهم.

دنوا: لن يتّبعك من الرجال أحد.

چان: لن أنظر ورائي لأرى هل اتّبعني من الرجال أحد.

دنوا: [يدرك ما بها من شجاعة صادقة فيربّت على كتفها في إعجاب كثير] هذا منك جميل. إنك قد سُوّيت من طينة يُسوَّى منها الجنود. إنك تُغرَمين بالحرب.

چان: [تجْفِل] أوه! ولكن المطران قال إني أُغرَم بالدّين.

دنوا: عفا الله عني، فأنا أيضا مغرم ... بالحرب على قبحها ودمامتها. إني كرجل ذي امرأتين، فهل تريدين أن تكوني امرأة ذات بَعْلَين؟

چان: [في بساطة ساذجة] أنا لن يكون لي بعلٌ أبدًا...''(شو، ص٦٩).

ربما يكون ذلك الربط استمرارًا لعمل "شو" في استنكار الدين؛ ولكن إذا ربطنا ما سبق ذكره عن منطق "شو" في توظيفه للدين، إضافة إلى ما ذكرناه هنا في منطق "جان" في الحرب عند "شو"،

ربما يمكننا رصد ملمح هيجلي في فكرة أن الله ''قد قسَّم فينا الأرض''**، وذلك لما هو معروف عن تأثر "شو" بفلسفة "هيجل"، وهي أيضًا فكرة قد تناولها "ماركوزه" بالتحليل(٥٧)؛ وقد استغلها "شو" لدعم افكاره سابقة الذكر.**

أما منطق "جان" في الحرب فقد ناقشه "آنوي" في حوار ذهني بين نفس "جان" وبين صوت الملاك ميكائيل (ص٧٠-٧١-٧٢)**، ليصوِّر كيف أن أمر الحرب من الأمور الصعبة على نفس "جان"،**

وكيف أنها إنسانة فوق كل شيء، لم تتخل عن إنسانيتها في الحرب، ولم تُميِّز في إنسانيّتها بين أبناء جنسها وأعدائها:

''جان: لم أستطع أن أرى دمًا فرنسيًا يراق.

المفتش: ليس الدم الفرنسي وحده. حدث ذات مرة أن قام فظ من الأفظاظ بأسر اثنين من جنود الإنجليز خلال مناوشة أمام أورليان وصرع منهما واحدًا لم يكن يسير بسرعة كافية. فقفزت من فوق جوادك، والدموع تنحدر من عينيك، وأخذت رأس الرجل فوق ركبتيك وجعلت تواسينه وتساعدينه على الموت وتمسحين له الدم المنبثق من فمه وتناديه بابنك الصغير وتبشرينه بالجنة.

جان: أتعرف ذلك، يا سيدي؟

المفتش: (بلطف) التفتيش المقدس يعرف كل شيء يا جان. وقد وزن حنانك البشري قبل أن يبعث بي لمحاكمتك''(آنوي، ص١٦٢).

وعليه، أكد "آنوي" أن الحرب لا علاقة لها بالدين، لأنها في منظوره هي حرب من أجل الإنسانية التي لا علاقة لها بالدين أيضًا:

''المفتش: ... وذات يوم صافي الأديم قالت لك الأصوات شيئًا آخر. شيئًا محددًا، غريبًا على الأصوات السماوية؟

جان: أن أذهب لإنقاذ مملكة فرنسا وطرد الإنجليز منها''(آنوي، ص١٦٧).

ففي تعبيره ''غريبًا على الأصوات السماوية''، ثم رد "جان" بما يفيد الحرب ضد الإنجليز، تأكيد على أنه من الغرابة أن يدخل الدين في أمور الحرب. وهو من قبل قد صور الحرب تصوير الشيء غير العادي:

''جان: (مخاطبةً الملاك ميكائيل في عقلها)... مولاي، هل يمكن للرب أن يريد من إنسان أن يتسبب في بكاء أبيه وأمه، وربما في قتلهم من الألم، وهو يغادرهم؟ ما أصعب هذا على الفهم! (من عقل جان يرد الملاك ميكائيل)- لقد قال: جئت لا لأحضر السلام، بل لأحضر السيف... جئت لأثير الأخ ضد أخيه والابن ضد أبيه... إنما جاء الله ليحمل الحرب، يا جان، لم يجئ الإله ليتيسير الأمور، بل جاء ليجعل كل شيء أشد عسرًا مما كان، إنه لا يطلب المستحيل من كل إنسان، بل إليك أنت وجه طلبه. إنه لا يرى أن هناك شيئًا، أي شيء، يتجاوز حدود إمكانك. هذا كل ما في الأمر. (جان تنهض وتجيب بكل بساطة) حسن، سأذهب''(آنوي، ص٧١).

فقد كان ربط "آنوي" بين الدين والحرب يعود إلى فكرة علم الله بقدرة الإنسان، فحتى ذلك الشيء غير العادي (الحرب) يكون عاديًا، عندما نعرف أن الله قدّره علما منه بقدرة الإنسان، وخاصة ذلك الإنسان الذي اختاره الله لخوض تلك الحرب، فحينها نتقبلها بكل هدوء وتسليم، وهكذا أرجع "آنوي" أمر الحرب لقدرة الإنسان.

وعمومًا، ومن بعد تحليل منطق "جان" في الحرب في المعالجات الأربعة، يمكن القول إنه يمكن عدّه خير ما يمثِّل منطق كل مبدع في بناء معالجته، فمثلا منطق "شيللر" كان الانتقام من كل من أسهم في تراجع حال أبناء وطنه، ولا تأخذه أي مشاعر رحمة ولا رأفة تجاهه. أما "بريخت" فيخاطب "الوعي" من خلال معالجته بهدف حث أبناء وطنه على العمل على "رفع البؤس" عن أنفسهم وعن وطنهم. أما "شو" فتختلط في معالجته كثير من التعصبات والانحيازات، وتطغى ذاتيته غير الحيادية التي سوف نتبينها أكثر في مواضع قادمة من البحث. وأما "آنوي" فكل معالجته كان يحكمها منطق الإنسانية.

٥. تحليل المسافة الجمالية للمعالجات الدرامية وفق المنظور الفرانكفورتي

أشاد رواد فرانكفورت ببعض السمات التي استحدثتها "جماليات متحررة أفرزتها عقلانية متأملة انبثقت في المقابل من شدة إفراط عقلانية اللا عقلانية، جماليات عقلانية ابتكرت مسارات تعبيرية إبداعية جديدة يمكن لمكبوتات الروح الإنسانية أن تنعتق خلالها، على شاكلتها المتألمة، كما هي دون تجميل، ليصبح معها القبيح جميلا لأنه صادق ومعبر"(٥٨). ولقد صاغ مسماها "أدورنو"، ووصفها بأنها ثابتة في النصوص التقليدية، وكلما اتسعت المسافة الجماليّة بين القارئ والسارد، كان النص فنيًا واحتوى عناصر جمال"(٥٩).

وقد اختص "أدورنو" بالذكر بعض العناصر التي تدعم "المسافة الجمالية" في الأعمال الإبداعية، وعلى الناقد يقع اكتشافها، مثل: تكنيك الجدل/ الهوية الجدلية – أساليب التعبير عن

الاغتراب/ الوجودية بالتفسير الفرانكفورتي، ويشمل كلاهما البنية والأفكار، ليجتمعا مشكلين "طاقة الانبثاق المعاكس" التي تُميِّز الإبداع.

وكما أن للمسافة الجمالية سمات إبداعية، فإن لها أيضًا مبادئ تحليلية تُمكِّن الناقد من سبر أغوارها، تعتمد على تحرير المساحة التي يتحرك فيها النقاد، والتي أطلق عليها "أدورنو" مساحة اللعب"[٦٠]، وهو يعني تحرير الرؤى والمشاعر والفطرة الإنسانية في تحسس كل ما هو ذو تعبير وقراءته وفقا لترجمات الخيال الحر، فهو بذلك إنما يجمع بين تحرير المكبوت والمقموع وبين ترجمته في قراءة نقديّة استاطيقية واقعية تنأى بنفسها عن كل ما هو مؤسساتي مبرمج[٦١]. حيث عدّ رواد فرانكفورت أن متابعة الناقد "العمل بمبادئ شمولية أفكار الاستطيقا التأويلية عند أصحاب النظرية النقدية مسلك أكثر حرية وثراء لجميع من يأخذون على عاتقهم النهوض بالحياة الفكرية والثقافية في العالم أجمع[٦٢]. وذلك ما سوف تتبعه الباحثة فيما يلي من تحليل عناصر المسافة الجمالية في المعالجات الدرامية الأربعة.

◆ الهوية الجدلية في المعالجات(٦٣):

بناءً على "خصوصية اللحظة الإبداعية، التي تتشكل وفق انسجام الفهم الخاص للمبدع وطريقته في ابتكار عناصره الفنية التي تعكس عمق العلاقة الجدلية بين فهم الواقع وبين خصوصية تشكيل العناصر الإبداعية؛ تكشف الجمالية الفرانكفورتية عن أبعاد مهمة وخاصة بخصوص تحديد هوية تجربة التأويل الإبداعي جماليًّا وفقا لخصوصية تشكل الأساليب والعناصر والآثار الفنية. تلك هي ما يمكن أن نطلق عليها "الهويةِ الجدلية" لكل تأويل إبداعي"[٦٤]. علمًا بأن "رواد فرانكفورت قد أسَّسوا لفكرة قراءة الواقع وفقا لقراءة جدلية عناصر التأويل الإبداعي وليس العكس"[٦٥].

وعليه يمكن قراءة "الهوية الجدلية" في المعالجات الأربعة وفقًا لتصور "أدورنو" أن "الأكيد أن الحقيقة لا تُنقل في تصورها.. ولكن في بناء صورة الواقع الذي يكون دائمًا متبوعًا بمتطلبات تغيرها الواقعي. إن الرمز المتبدل في لعبة اللغز - ليس هو الحل البسيط الذي ينتج الصورة الأصليّة للحلول التي يتضمنها فقط العملي المادي. في هذا السياق منحت المادية اسمًا مشهودًا له فلسفيًّا: الجدل"[٦٦]. فالمقصود ألا يقدم المبدع أفكاره إلى المتلقي بأسلوب مباشر، وإنما في أسلوب جدلي يحض المتلقي على إعمال عقله؛ وكذا الناقد لا يعتمد في تحليله النقدي على أنَّ المعاني موجودة مباشرة في العناصر، وإنما يُعمل عقله ليستخلص ما وراء اللغة الخالصة للإبداع، وهو ما يقول عنه "ماركوزه": "ليس الفكر الجدلي هو الذي يخترع هذه المحتويات، بل هي قد انضافت للمفاهيم خلال التراث الطويل للفكر والفعل. وكل ما يفعله التحليل الجدلي هو أنه يجمعها ويعيد تنشيطها. وبذلك يكاد يبدو كما لو كان عودًا لما يُراد قمعه، أو على الأصح إطلاقا واعيًا له من عقاله[٦]". ويضيف "بنيامين": "في اللحظة التي يكف فيها معيار الأصالة عن التطبيق على الإنتاج الفنيّ، تنعكس كل وظيفة الفن"[٦٧].

لذلك، ونحن نحلل لنستكشف فعل "السلب"؛ ذلك الذي اشتقه "ماركوزه" من فلسفة "هيجل"، علينا أولا تأكيد أن "النظرية النقدية استمدت من "هيجل" عَظَمَة المنهج الجدلي، لكنها جعلته بفلسفتها النقدية الخاصة أكثر فعَّالية مجتمعية، إذ نزلت به من سُحُب "العقل" و"المطلق" و"الاعتقاد"، إلى حقائق الواقع الاجتماعي؛ فمن خلال تلك الجدليةِ الهيجلية التي كانت تَنأى بنفسها مع "هيجل" عن مواجهة حقائق الواقع، من خلالها نفسها تَمكن مفكرو النظرية النقدية أن يكتشفوا جملة التناقضات والمتناقضات الكامنة في الظواهر الاجتماعية، بشكل مَكنهم من إيضاح جدلية تَراتُب الظواهر الاجتماعية، أو بمعنى آخر، كيف أن الظواهر المجتمعيَّة بمختلف تفاصيلها ومجالاتها، متداخلة إلى أبعد مدى لا يُمكِن حتى تخيُّله"[٦٨]، وذلك المبدأ هو ما يمكننا من سبر أغوار جدلية المعالجات الدرامية، تحليلا لـ تمثّل أبعاد الطابع الجدلي في عمق التجربة الجماليّة وفقا لـ"أدورنو" في[٦٩]:

- جدلية في صميم العمل الفني بين الوحدة المتمثلة في "مضمون الحقيقة" والأجزاء المتعلقة بالواقع الحسي والتجريبي.

- جدلية للفردي والكوني، بمعنى في التقاطع اللامرئي والدائم في كل اشتغال فني. في هذا التقاطع يكون الفنان مسوغا لموضوعية جمالية للوعي، بحيث يكون فيها بالذات الوسيط لما ينعته أدورنو بـ"العابر للذاتية".

ولكن لم يكن ذلك فقط هو مبعث التحليل النقدي الفرانكفورتي، ولكنهم أيضًا اعتمدوا الفكر الجدلي في تحليل رفضهم لمظاهر نشاطات قلب النظم المستبدة للحقائق، وفكرة تغيير أصل الموضوع بصرف الانتباه لموضوعات غيره، من أجل صرف انتباه الناس عن الحقائق وأصول مسبباتها، وتبديل الحق حتى يصل الأمر بصاحب الحق إلى الانهزام الروحي بعد فقد طاقته في توضيح أفكاره ورؤيته. وفي ذلك الحال سوف يكون "النقد هنا قِيَميًّا، يُنَقبُ في أصل قيم التنوير والإرادة المختبئة خلف مُثُلِه ونشاطاته"[٧٠]. وسواء هذا الفكر أو ذاك، هو ما سوف تحلله الباحثة في المعالجات الأربعة فيما يلي.

جدلية فكر المؤلف:

"وتتحدد أهمية ذلك العنصر في الجمالية الفرانكفورتية في أنه يقف على تأمل من شأنه التأكيد على أهمية جميع الأبعاد..."[٧١]، سواء بالإيجاب أو بالسلب، وكلاهما يمكن أن يندرج تحت ما قصده "أدورنو"[٧٢] من اكتشاف "أفكار ما، تتعالى على التاريخ، ذات معنى رمزي، وهي مضمونة عن طريق أفكار غير رمزية تشكلت داخل التاريخ. ولكن بشكل آخر، يطرح صورة العلاقة بين الأنطولوجيا والتاريخ من دون أن نكون بحاجة - لهذا الغرض — إلى إضفاء طابع أنطولوجي على التاريخ، بوصفه شمولية، تحت صورة تاريخيّة بسيطة.. أين تضيع فيها كل الضغوطات الخاصة بين التأويل والموضوع، ولا تبقي إلا تاريخانية[٧٣] مقنَّعة... وبدلا من ذلك، لا يصبح التاريخ وفق تصوري- والقول لأدورنو- المكان الذي تتعالى منه الأفكار التي تنفصل بطريقة ذاتيّة وتحتفي من جديد، ولكن أليست هذه الصورة التاريخيّة ذاتها بشكل ما أفكارًا، تبني علاقتها - من دون قصد - الحقيقة، بدل أن تظهر الحقيقة بوصفها "قصدًا في التاريخ؟".

ونجيب بالإيجاب عن تساؤل "أدورنو"، وإن لم يكن هو ينتظر له جواب، إلا أن ذلك السؤال تحديدًا هو أكثر ما يفسر سبب اختيار الباحثة معالجات درامية تناولت قصة "جان دارك" بمنطق أو بآخر.

فبداية، يمكن عدّ - وبصفة عامة في المعالجات الأربعة - الفكرة/ الدافع نموذجًا مؤهلاً لتحليل الجدل الفرانكفورتي فيها، حيث "إن العمل الفني في تلك النماذج يمارس وظيفته النقدية تجاه الأوضاع اليومية المعاصرة في المجتمعات الغربية، ويحدد هدفه في نبذها وتعريتها وفضحها وعدم التصالح معها وحتى عدم تجاهلها وعدم الإسهام في إشغال العقل عنها"[٧٤]؛ أو حتى أنه يشارك فيها، ولكن بمزيد من منطق الإحباط. المقصود أنها جميعًا نماذج لمبدعين قرروا، بشكل أو بآخر، المشاركة بإبداعهم في موقف ما، هو عام وخاص في الوقت نفسه. ولكن، بالنسبة إلى "شِيلِر" فقد سبق وأشرنا إلى كلاسيكيته التي تشكل تفاصيل معالجته كافة، بما لا يدع مجالاً لمناقشة أي "تكنيك" أو أي "جدل" في معالجته؛ اللهم إلا بعض التعديلات الجذرية في أصل تاريخ "جان"- كما سبق وذكرنا، ولكنها لا تتعدى المنطق الذي حللناه من خلالها، ولا تقترب بأي شكل من الفكر الجدلي.

أما بالنسبة إلى "بريخت"، فيمكن القول إن معالجته ينطبق عليها فكرة فرانكفورت في **"تحوُّل الفلسفة الحديثة بعض الشيء من حدود الفكر إلى ساحة التجربة، أي من الجدلية المثالية إلى الجدلية السلبية؛ ذلك الفعل "السلبي"/ فعل "الرفض"**، هو الذي قامت النظرية النقدية من أجل شحذ طاقاته"[٧٥].

وقد تمثَّلت جدلية الفكر تلك على طول معالجة "بريخت" - على قصرها - في اعتماده أسلوب المواجهة، فيمكن أن نحلل نضال "جان" في معالجته من خلال تحليلات رواد النظرية النقدية للمراحل الأولى من الفكر الماركسي، حينما كان دائم الربط بين "العمل" و"الوعي"، خاصة فكرة أن "حقيقة الطبيعة الإنسانية تكمن في العمل من أجل خير وكمال العالم الذي يحيط بالإنسان من أجل أن يحقق هو الآخر كماله"[٧٦]. وهذا ما تعمّق "ماركوزه" في تحليله، واستخلص منه أنه "في الماركسية نجد القطب المضاد لعالم الماهيات الأزلية، الذي يتم فيه تحديد حقيقة الإنسان - فضلاً عن حقيقة الأشياء - مرة واحدة وإلى الأبد. فهو فكر- أي الماركسية - يؤكد لنا.. أن هذه

حقيقة متطورة، تدفع المجتمعات البشرية في حركة لا تتوقف، تستهدف على الدوام إزالة المتناقضات التي تقتضيها مراحل الإنتاج، وترمي آخر الأمر إلى فهم الإنسان من خلال ما يستطيع أن ينجزه، لا من خلال ما أنجزه بالفعل.."؛ وعليه فالماركسي المخلص في نظر "ماركوزه" يتعيّن عليه أن يمتنع عن تثبيت النظرية الماركسية نفسها في "عقيدة" جامدة.. بل يجب أن يتأمل النظرية ذاتها في ضوء التداخل الذي تقول به بين الواقع والممكن.. ويعيد تفسيرها دائمًا في ضوء الظروف دائمة التغيير"[٧٧]. ولقد كانت تلك الفكرة هي محور فكر النظرية النقدية في جميع فروعها، كما جعلها "بريخت" أيضًا تمثل نظرة "جان" البريختية للواقع، وهو ما سوف يزداد وضوحًا تباعًا خلال ما يأتي من البحث.

أما عند "شو"، فالحكاية تطول، وتختلف كليًّا في دوافعها، كما تتعدَّد وتتزاحم فيها الأفكار؛ بدايةً، فإنَّه بالتحليل الفرانكفورتي للفكر الجدلي في معالجة "شو" يمكننا القول إن "شو" بمعالجته يرفع شعار "التشيؤ من أجل السعادة"[٧٨]، الذي تحقق في معالجته على محورين؛ الأول الفكاهة المفرطة، والثاني الخلط المفرط ما بين الحق والباطل، مما أدى إلى المزاوجة المشتتة للمتلقي بين شعوري اهتزاز الثقة والخوف؛ لتصبح بذلك معالجة "شو" تمثيلا لما استخلصه "ماركوزه": "إن مبدأ اللذة يمتص مبدأ الواقع"[٧٩]. وهذا ما سوف تكون نتيجته الحتمية "أن السرور الذي يقدمه العنف الذي يصاب به الأشخاص سيتحول إلى عنف ضد المشاهدين؛ وبدل أن يتسلى المشاهد فهو يزداد توترًا ويتعب"[٨٠].

فمنذ المشهد الأول عند "شو" وهو يعرض لـ"التلهي المفرط"، تلك الفكاهة غير المبررة، والموجودة في غير مكانها ودون مناسبة، تكرَّرت كثيرًا على مدار الأحداث؛ هي إحدى المظاهر التي حللها رواد النظرية النقديّة بكثير من التفسيرات والتقطوا لها العديد من المهارات المضللة. فمثلا هي إحدى الحيل الدرامية التي تندرج تحت **"الامتثالية الجديدة"**، التي حللها "هوركهيمر" و"أدورنو" أنها "تنظم أيضًا العلاقة مع الماضي... لذلك يبحثون عن أفكار وعن مفاجأة من شيءٍ موثوق به، كما لو أنه لم يكن موجودًا من قبل. وهنا لابد من استخدام الإيقاع والدينامية خدمة لهذا الهدف. فلا شيء يجب أن يظل دون تغير، كل شيء يجب أن يعمل، أن يكون في حركة. ذلك أن انتصار إيقاع الإنتاج الكوني هي الضمانة بعدم تغير شيء وعدم خروج أي شيء عن المتطابق"[٨١]. وهو تمامًا ما وصفه "هوركهيمر" وأدورنو" من أن "المنفعة التي ترى جذب الناس.. هي وإلى حد بعيد حضور غير النافع"[٨٢].

ولنتذكر أيضًا أن رواد النظرية النقدية هم ممن فنَّدوا قيمة التلقي في المنظومة الجماليّة[٨٣]، وفلسفتهم في ذلك أنه "يفترضُ الفنُ وجودَ الإنسان البدني والروحي، لكنه لا ينشغل في أي عمل من أعماله باستجابة الإنسان؛ فما من قصيدة موجهة للقارئ، ولا صور موجهة للناظر، ولا سيمفونية موجهة للسامع"[٨٤]. ورؤيتهم لتطبيق ذلك تتمثل في أنه "لا يتأمَّن إلا إذا **عزلنا التسلية عن مجمل السيرورة الاجتماعيّة**، إذا أبرزنا حمقها من خلال التضحية منذ البداية بما لكل عمل، حتى الذي لا دلالة عميقة له، من طموح"[٨٥].

وهذا ما لا يتحقق في معالجة "شو"، فمنذ البداية نلاحظ بوضوح كيف أن "شو" استهدف تسلية الجمهور بكم الفكاهة الساذجة والخفة الطائشة التي أضفاها على المشاهد. إنه "تحوير قيمتي السرور والضحك كما صورها رواد فرانكفورت لتوظيفهما السوسيولوجي كجماليات للإبداع المسيس"[٨٦]. "إذ السذاجة على درجة من الخطورة تقارب الثقافوية"..."وهكذا "ظلت اللا حقيقة لازمة إلى ذهن استقته الصناعة الثقافية جاهزًا من الفن والعلم.. ومن الدفاع وتبرير الفن بوصفه مهارة جسدية مقابل الفن بوصفه مهارة فكرية"..."إلا أن الملاذات النهائية للمهارة التي لا روح فيها والتي تمثل ما هو إنساني مقابل الآلية الاجتماعية، قد أثيرت دون رحمة، عبر عقل منظم، يلزم كل شيء بإظهار دلالته وفعاليته"[٨٧].

ليس معنى ذلك أن فرانكفورت ترفض الفكاهة أو إضفاء السعادة على الدراما، بالعكس، ولكن للسعادة عندهم مفهوم فلسفي أيضًا، إذ يقول "بنيامين"[٨٨]: "أما فكرة أن السعادة يمكن أن يكون لها نصيب في الجمال، فسوف تكون شيئًا طيبًا، على نحو مفرط، شيئًا لن تتغلب عليه ضغينتهم أبدًا"... فهكذا يجد "بنيامين" في السعادة إحدى قوى الفن الخارقة، ويضرب "بنيامين" مثالا

ببروست قائلاً: "فأسلوبه هو الكوميديا، وليس المرح، وضحكه لا يطوح بالعالم إلى أعلى، بل يقذف به إلى أسفل- مخاطِرًا بذلك بأن يتحطم منه إلى نُتَفٍ، مما سيجعله عند ذلك ينخرط في البكاء".

وذلك ما تحقق عكسه تمامًا عند "شو"، فما تحقق عند "شو" هو أن "الفن بعرضه الجميل على أنه الحاضر، إنما يهدئ من الرغبة المتمردة؛ وهو مع غيره من الأمور الثقافية قد ساهم في التحقق التربوي العظيم، الذي ينظم الفرد المتحرر، الذي جعلت له الحرية الجديدة، شكلا جديدًا من القيد، لدرجة أنه يتحمل لا حرية الوجود الاجتماعي"[٨٩].

كان هذا فيما يخص المحور الأول من جدلية الفكر عند "شو" والمتمثل في الفكاهة المفرطة؛ أما المحور الثاني المتمثل في الخلط المفرط ما بين الحق والباطل، والذي يمكن القول إنه يتمم عمل المحور الأول، فيمكن تحليله بفك شيفرات الترابط بين العام والخاص كما يراها "شو" بداية من المنظر الرابع:

"القس: ... [يرمي بقلمه والدمع يكاد يغلبه]. إني أتألم لهذا الحال يا مولاي وأتألم له كثيرًا. إني لا أستطيع أن أرى رجالنا وأبناء وطننا تهزمهم ثُلَّة من الأجانب صغيرة حقيرة.

الشريف: آه!؟ أأنت إذن ممَّن يقولون بالأوطان؟! أأنت إنجليزي؟

القس: لا يا مولاي، بل أنا رجل كريم. ولكني مِثْلُ مولاي، وُلدت في إنجلترا. وهذا له خطره.

الشريف: أنت إذن مربوط بالأرض؟

القس: إنه يَلَذّ لك يا مولاي أن تهزأ بي... ولكنك يا مولاي تعلم كلَّ العلم أني إذا ارتبطت بالأرض فعلى غير المعنى السيئ والحال الحقيرة التي يرتبط عليها العبد القِنّ بأرضه، فينتقل معها من سيد مالك إلى سيد مالك. إن لي بالأرض هوى [يتزايد اضطرابه] لا يستحي منه قلبي [يقف هائجًا ثائرًا]، ووالله لو جرى الحال على هذا طويلاً لنهضت فنزعت عن جسمي هذه العَفَّارة[٩٠] ورميت بها إلى الشيطان، ثم عطفت على السلاح أحمله بنفسي، ولذهبت إلى تلك الساحرة اللعينة أخنقها بيدي هذين.

...

الشريف: ... أَبَدَأ هؤلاء البرْجَنْديّون والبِرِيتُونيّون والبيكَرْديّون والجسكونيون[٩١] يسمّون أنفسهم فرنسيّين، بمثل ما بدأ رجالنا يسمون أنفسهم إنجليز؟ إنهم يتحدثون فعلاً عن فرنسا وعن إنجلترا بأنها أوطانهم. أوطانهم مِلْكًا، فانظر ما يدّعون. فإن شاع هذا القول وجرت في الناس هذه الدعوى، وصارت بدعة العصر، وأسلوبه المختار، فماذا يكون مصيري؟ وماذا يكون مصيرك؟

القس: كيف يا مولاي؟ كيف يضر هذا مصيرك أو مصيري؟

الشريف: إن الرجال لن تخدم سيّدين معًا. والقوم يتحدثون عن خدمة الوطن، فإن ملك هذا الحديث الفاسد زمامهم، فقل السلام على سلطة اللوردات الإقطاعيّين، وقل السلام على سلطة الكنيسة. فمعنى هذا ضياعي وضياعك.

القس: أما عن الكنيسة فآمُلُ أن أكون خادمًا مخلصًا لها. وأما عن الإقطاع فلا يحجبني عن باروبيّة إستوحَمْبَر التي أنشأها وليم الفاتح[٩٢] غير ستة من أبناء الأعمام. ولكن أفي هذا أو هذا ما يجعلني أقف مكتوف اليدين أرى رجالنا الإنجليز يهزمهم هذا الفرنسي- ابن الزانية، وهذه الساحرة التي جاءت من البلاد القذرة شمبانيا.

الشريف: هَوْنًا يا رجل هونًا. إنّا سنحرق الساحرة، وسنهزم ابن الزانية، كلًّا في أوانه. بل إني الآن في انتظار أسقف بوفيه Beauvais لأدبر معه حرقها، فإن حزبها أخرجه من أبرشيّته"(شو، ص٧٧-٧٨-٧٩-٨٠).

فلقد مثَّل "شو" الرأسمالية في شخصية الشريف، الذي لا يأبه بالهزيمة، فهو يعلم جيدًا كيف يتلاعب بالمواقف ويحوّلها لصالحه؛ من خلال حيل الرأسمالية في قطع الروابط والأوصال بين الإنسان ومشاعره الإنسانية، حتى بين الإنسان ووطنه، الحيل التي طالما مارستها الرأسمالية تحت مسميات الشمولية العولمية، حيث اللا تميز، اللا هوية، اللا انتماء، اللا دين، اللا ذاتية؛ إنه الاستنساخ المستمر للنسخ نفسها ووفق المنطق الرأسمالي الأوحد، والتقليل من كل شعور بالانتماء: "فانظر ما يدعون" – "بدعة العصر-"**! والحق أنهم من ابتدعوا، وأساس حيلهم الإيقاع بين الأقوام وبعضها:**

"الشريف: ... فبعض رجال شارل سيبيعونها للبرجنديين، وهؤلاء سيبيعونها لنا. وسيكون بين هؤلاء وهؤلاء على الأرجح سماسرة ينتظرون لأنفسهم جُعْلاً يسيرًا.

القس: هذا غُبْنٌ فاحش. إن أولئك اليهود الأوغاد الذين يتدخلون كلما انتقل مال من يد إلى يد، ولو كان لي الأمر لما أبقيت على أحد منهم في بلد من بلاد المسيح.

الشريف: ولِمَ هذا، واليهود يعطونك عن مالك بضاعة طيبة؟ إنهم يُغْلُون الثمن، ولكنهم يعطونك البِضاعة التي تريد...''(شو، ص٨٠).

فحتى اليهود لم يتهاون "شو" في أن يجد منطقا يبرر التعامل معهم، وهو يطرح جانبًا القضايا الإنسانية وما يخصها، حتى إنه حصر الإشكالية في فكرة السمسرة! فالأمر السيئ في نظره هنا ليس خيانة "جان" من أبناء وطنها، وإنما الأمر السيئ هو بغضه للسماسرة الذين يتكسبون من عمليات البيع تلك! ومن ثمَّ يقطع "شو" على المتلقي فرصة تدبر أفكاره السامة، وينتقل سريعًا بآليته في التشتيت إلى خبر تتويج "شارل" في رانس:

''ورِك[٩٣]: والآن يا مولاي الأسقف[٩٤] قد حضرت إلينا في ساعة من ساعاتنا التي يغيب فيها الحظ عنّا. إن شارل سيتوَّج في رانس، ستتوّجه على الأقرب الأصح تلك الفتاة التي جاءت من لورين Lorraine. ولا أريد أن أَكْذِبك، أو أن أُحييَ فيك أملاً خائبًا، فاعلم أنّا لا نستطيع منع هذا التتويج. وأحسبُ أن هذا التتويج سيُحدث حدثًا كبيرًا في مكانة شارل؟''(شو، ص٨٢).

إنه التهديد الرأسمالي المتخفي والمتذرّع بخطورة الأحداث.. فأنا بوصفي رأسمالي لا يمكنني التدخل ولا أريد التدخل، ولكن موقفكم صعب للغاية، ليأتي الطرف الآخر يطلب منه التدخل لحمايته..

''ورِك: ... فإن صحّ هذا، كان من واجب فخامتك على ما أحسب أن تُعلنها بالاتهام لدى محكمة التفتيش تمهيدًا لإحراقها على هذه الخطيئة.

كوشون: نعم، إذا نحن قبضنا عليها في أبرشيّتي.

ورك: [وقد أحس بتوفيق كبير فيما جرى بينه وبين الأسقف] بالطبع. بالطبع. والآن أحسب أنه لا يوجد شك معقول في أنها ساحرة؟

القس: لا شك أبدًا. إنها ساحرة من قمة رأسها إلى أَخْمُص قدميها.

ورك: [يعاتب القس في رفق على تدخله] إنّا نطلب رأي الأسقف يا سيد چون.

كوشون: إنّا مضطرون أن نعتبر فوق آرائنا التي نبديها هنا، آراء المحكمة- أو إن شئت فميولها وأهواءها- وهي محكمة فرنسية.

ورك: [مصحِّحًا] محكمة كاثوليكية يا مولاي''(شو، ص٨٣).

هكذا نجح التهديد الرأسمالي وبالفعل طلب الطرف الآخر منه التدخل لإنقاذه! وبالرغم من أنه لا يستطيع التدخل، فإنه يتدخل ويصيغ الاتهام ويصدر الحكم مسبقا أيضًا، وكل ذلك لخطورة موقف الكوشون لا لمصلحته! وهكذا من جديد، يكرِّر "شو" غرز ذريعته الطائفية في "وضعية الفضيلة الأخلاقية"- بتعبير فرانكفورت[٩٥]، ما يؤكد صحة تحليلات النظرية النقدية عن "النزعة العضوية اللا عقلانية"[٩٦]؛ حيث يستمر "شو" في استكمال خطته عابثًا بفكرة الانتماء:

''ورك: ... يبقى أن هذه المرأة لابد من حرقها.

كوشون: إني لا أستطيع حرقها، إن الكنيسة لا تقتل الأنفس التي حرمها الله، فواجبي الأول سعي في خلاص هذه الفتاة وتطهيرها.

ورك: لا شك أبدًا في هذا، ولكنكم قد تحرقون الناس أحيانًا.

كوشون: لا، إن الكنيسة إذا أعجزها زنديق كافر عنيد، قطعته من شجرة الإيمان كما يُقطع الغصن إذا ذهب عنه الماء والخضرة، وعندئذ تُسلمه إلى السلطة الزمنية، وهذه تفعل به ما تشاء دون أن تحمل الكنيسة من تَبِعة ذلك شيئًا.

ورك: هذا بالضبط ما أعني. وفي هذه الحالة سأكون أنا السلطة الزمنية، فسلم لي يا مولاي هذا الغصن الجاف الذي فقد الخضرة والماء، وأنا أهيئ له النار. تكفل أنت بنصيب الكنيسة، وأنا أتكفل بنصيب السلطة الزمنية.

كوشون: [في غضب مكظوم] إني لن أتكفل بشيء. إنكم أيها اللوردات العظام تميلون دائمًا إلى اتخاذ الكنيسة أداة سياسية هيّنة في سبيل أغراضكم.

ورك: [في ابتسام واستعطاف] لا نفعل هذا في إنجلترا، فكن بذلك واثقًا.

كوشون: في إنجلترا أكثر من كل مكان آخر''(شو، ص٨٨-٨٩).

فهكذا تتبدّى جدليّة الفكرة عند "شو" في محورها الثاني فيما سبق من سجال بين "كوشون" والشريف "ورك"، ويمتد حتى ص١٠٤، ويشاركهما القس الإنجليزي فيه تبادل محاولات وصف "جان" والواجب المحتم تجاهها، وتتخلله مناظرات فكرية تَفرَّد بها "شو"، إذ استطاع من خلالها الدخول في مناقشة العديد من الأمور التي عكست بعض أفكار الرأسمالية التي تقودها إلى

الإسراف في كثير من الأمور؛ ليقدم لنا "شو" بذلك صورة "الضمير السعيد" كما حلّله "ماركوزه" قائلا: "وهكذا يسلم الضمير زمام أمره للتشيؤ، لإكراه الأشياء الكوني، وليس ثمَّة مجال للشعور بالذنب أو الإثم في هذا الموقف".. "إن الضمير السعيد ليس له من حدود"..؛ "هو خير مثال على "الامتثالية الجديدة" وهو يحجب عن نفسه الصلة التي يمكن أن تكون بين واقعتي: الحرب والازدهار"[٩٧]. كما تمثَّلت بمنطق "شو" كيفية قلب الحقائق ومغالطة الثوابت وذبذبة العقول:

"ورك: ... وذلك أنه لابد لكل حَنِيّة من حجر أوسطَ تستند إليه، وتجتمع حَجَرَاتها كلُّها عليه، والملك الحجر الأوسط للمجتمع الإنساني. ولكنا نملك أراضينا بأيدينا، ونحميها بسيوفنا وسيوف مؤاجرينا...

كوشون: ... إنكم تخلقون الملوك... كلها تحكم على هواكم.

ورك: نعم هذا حق ما تَبِعَ الناس أشرافَهم الإقطاعيين، وما ظل الناس لا يعرفون من مَلِكهم إلا تلك المظاهر التي يُطوّف بها بينهم حينا بعد حين، لا يسألهم حقًا أو خراجًا إلا تلك الطرقَ السلطانية التي يمتلكها الناس أجمعين. أما إذا اتجهت أفكار الناس إلى الملك واجتمعت قلوبهم عليه، وأصبح لُوردانهم في أعينهم للملك خُدّامًا، استطاع الملك عندئذ أن يكسرنا على ركبتيه واحدًا واحدًا، فلا يكون منا إلا وُصَفاء في بلاطه، نَلْبَس الكُسَى ونقف في الردهات مستجيبين لدعواته"(شو، ص٩٩-١٠٠).

إن "شو" يتكلم باسم قوة السلاح في زمن "جان"، وما يعادلها من قوة الرأسمالية في زمن "شو". دون أن ينسى التنويه على قوة الشعب وخطورتها، ثم يلحقها بأحد حيل الرأسمالية لإسقاط تلك القوة العظيمة:

"كوشون: لا أزال أقول إنه لا داعي للخشية يا مولاي، فمن الناس من يولدون ملوكًا، ومن الناس من يولدون ساسة، وقلّ أن يجتمع الملك والسائس في فرد واحد. فأين يجد الملك ساسة ناصحين يخططون له وينفذون، إلا فيكم؟

ورك: [يبتسم ابتسامة ليست كلها ودًّا] لعله واجدهم في الكنيسة يا مولاي. [يبتسم كوشون ابتسامة مُرَّة كابتسامة صاحبه، وهو يهز كتفيه ولا يناقضه]."(شو، ص١٠٠).

ليتجدد تصوير صراع السلطات، ولا شك أن الغلبة للرأسمالية، أو أن تتقابل المصالح:

"ورك: اقصموا ظهور البارونات، يَخْلُ الجوّ للكردنالات"(شو، ص١٠٠).

...

"كوشون: ... إني أعلم كل العلم أن الدنيا بها كَلَبٌ على السلطان، وأعلم أنه ما دام هذا فلا مندوحة عن نزاع بين الإمبراطور والبابا، ونزاع بين الدوقات والساسة من الكردنالات، ونزاع بين الملوك والبارونات. إن الشيطان يفرق بيننا، ثم هو يحكم من دوننا... ولكن أفي هذا ما يمنع أن ننسى ما يفرقنا، وأن نجتمع كلانا على عدو واحد، هو عدوٌ لنا وعدو لكم. أرى الآن أنه لم يكن في نفسك أن الفتاة لم تذكر الكنيسة وذكرت نفسها والله، بل كان في نفسك وأمضّها أن الفتاة لم تذكر الأشراف بل ذكرت نفسها والملك.

ورك: نعم هذا ما كان بنفسي، ولكنّ الفكرتين إن اختلفتا فرعًا، فقد اتحدتا أصلاً. وهذا أصل يضرب في الأصول إلى حدٍّ بعيد يا مولاي. وهذا الأصل هو رفْضُ روحِ الفردِ واحتياجُها أن يتدخل بينها وبين الله شريف أو قس. ولو أني صُغْتُ له اسمًا لقلت الرافضية أو البروتستانية.

كوشون: [يرشقه بنظرة] إنك تفهمها فهمًا مدهشًا في جودته يا مولاي. حُكَّ رأس الإنجليزي ينكشفْ لك عن بروتستاني"(شو، ص١٠١).

...

"كوشون: ... وإنك لواجد في هذه العقول فكرة أخرى غاية في الخطورة، لا أدري كيف أعبر لك عنها. فكرة تجد معناها في قولهم: فرنسا للفرنسيين، وإنجلترا للإنجليز، وإيطاليا للإيطاليين. إنها فكرة توجد في الريف، يتمسك بها الريفيون في تعصب وضيق ذهن شديد يبلغ أحيانًا حد الخصومة المرة بين القرية والقرية... فلك أن تسمي هذا الجانب من زندقتها قومية إن شئت، فأنا لا أستطيع أن أجد لك كلمة خيرًا منها"(١٠٢).

فلا شك أن القومية فكرة واقعية فعلاً، لكن "شو" صورها بما يشوّه فكرة الانتماء ويوحي بأنها فكرة قروية متخلفة نشأت عند جهلاء القرى:

''كوشون: ...ولكني أستطيع أن أؤكد لك أنها فكرة يناقض جوهرها الكاثوليكية، ويناقض المسيحية؛ فالكنيسة الكاثوليكية لا تعرف إلا أمة واحدة هي أمة المسيح، وإلا دولة واحدة هي دولة المسيح. فإن أنت قسمتها أممًا وشعوبًا فقد خلعت المسيح. وإن أنت خلعت المسيح، فمن ذا يحول بين السيوف والرقاب؟''(شو، ص١٠٣).

...

''القس: بالطبع إنجلترا للإنجليز، إنها من البداهة بمكان. إنها قانون الطبيعة الأبسط. ولكن هذه المرأة تجحد إنجلترا فتوحاتها الشرعية التي منحها الله إياها لما خصّها الله به من القدرة على حكم شعوب دونها مدنية. وهي إنما تحكمهم لخيرهم...''(شو، ص١٠٣).

...

''القس: ... إني لا أفهم يا سيدي ما تعنيان ببروتستاني وقومي، فعلمكم لا يدركه قس صغير مثلي. ولكني أعلم حقيقة بسيطة واقعة يفهمها كل الناس، هي أن هذه الفتاة ثائرة خارجة، وكفى بذلك عندي علمًا. فهي قد ثارت على الطبيعة فلبست ملابس الرجال، وحاربت كما يحارب الرجال. وهي قد ثارت على الكنيسة فاستلبت من البابا سلطته الربانية استلابًا. وهي قد ثارت على الله لمّا عاهدت الشيطان ومن اتبعه من أرواح خبيثة على هزيمة جيشنا. وهي قد اتخذت من كل هذه الثورات سببًا يؤدي بها إلى ثورتها الكبرى ضد إنجلترا. فهذا لا يمكن احتماله، فأَعْدِموها، وحرِّقوها، ولا تدعوها تنال بالوباء سائر القطيع. إن من الحكمة قتل امرأة لخلاص الناس''(شو، ص١٠٤).

هنا تتمثّل خلاصة فكر "شو" الذي أقام معالجته من أجل بثّه في العقول؛ وهو في جدليته يروق لأن يكون تمثيلاً فعليًّا لتحليلات فرانكفورت للحيل الرأسمالية بوجه عام، وبوجه خاص حول قدرتها على تحويل شرّها إلى خير أتت به للناس جميعًا.

وبالانتقال إلى "آنوي" نجد أن مَنطق الجدل عنده يتحقق تبادليًّا بين الشكل والمضمون، فمع تعدد الأفكار في معالجته، وكأنها تيار متعدد المصادر والاتجاهات من جدل- بالمفهوم الفرانكفورتي- يطول الأوضاع كافة، جدل يسعى للتطهير، ليس بالمفهوم الأرسطي، ولكن التطهير الفرانكفورتي الذي يستهدف العقول والمجتمعات، سعيًا لتصحيح كل ما يتسبب في ذلك الابتذال بحق الإنسانية.

وقد كانت وسيلة "آنوي" في ذلك هي شحذ طاقة التنفير عند المتلقي من تلك الشخصيات المنفرة في معالجته؛ فقد حرص "آنوي" منذ البداية على أن يصور العالم يتكون من أناس منفرين، كل منهم منفر لسبب، ويمكن تصنيف أسباب التنفير في معالجته إلى ثلاثة: عبودية الشهوات ويمثلها "بودريكور"، والسلبية ويمثلها "شارل" و"كوشون"، والشر، إما لمصلحة ويمثلها المدعي وكبير المطارنة، أو للشر نفسه ويمثلها "واريك".

كذلك حرص "آنوي" على تقسيم النعم على شخصياته، فكان منهم من يتمتع بالغنى المادي، ويمثلهم "شارل"، وكان منهم من يتمتع بالغنى الذاتي مثلا من حيث الذكاء، وتمثلهم "جان":

''جان: (تبتسم) لا يا شارل، لست ساحرة ومع ذلك فلدي حيلة.

شارل: حيلة. ألا تبيعني إياها، دون أن تقولي للآخرين؟ أنا لست واسع الثراء، ولكني سأعطيك صكًّا على الخزانة.

جان: سأهبها لك، يا شارل.

شارل: (مرتابًا) مجانًا ؟

جان: نعم.

شارل: (ينقبض فجأة) إذن فلي أن أرتاب. إما إنها حيلة غير ناجحة، وإما إنها ستكلفني ما لا أطيق. فالناس غير الطامعين تتجاوز أثمانهم دائمًا حد المعقول... (يخلط الورق) لقد تعودت أن أظهر بمظهر المعتوه لكي يتركوني في سلام، ولكني اكتسبت من ذلك خبرة مع مرور الزمن. لا يستطيع أحد أن يغشني بسهولة''(آنوي، ص١٣١).

هنا مستويان من الأفكار: الأول فكرة "العقل في مقابل المادة" حيث تبضيع كل شيء، أو بالأحرى شعور الإنسان بأنه أصبح يمكن شراء كل شيء بالمال - ولم يكن ذلك هو الحوار الوحيد الذي يقدم تلك الفكرة عند "آنوي"؛ تلك الفكرة التي تكرَّرت أيضًا في تحليلات النظرية النقدية[٩٨]. أما المستوى الثاني فهو ذاتي، يتمثّل في الشخص الذي يضطر للظهور بمظهر المجنون كي يعيش في سلام، وهو ما استشرفته النظريةِ النقدية للمستقبل بوصفه أحد الحلول الموائمة التي يلجأ إليها الإنسان بعيدًا عن الاحتجاج وأملا في تحقيق السلام[٩٩].

ففي انعكاس مركز للواقع، من خلال آليات تلك الدراما السوداء التي يتميز بها "آنوي"، استطاع "آنوي" أن يمثِّل بشخصيات معالجته حقيقة الأفراد في الطبقات الاجتماعية المختلفة. فلم تكن شخصيات "آنوي" السيئة من النوع الذي يجذب الناس إلى السير على خطاها كي تتمكن من أن تحصد المجد مثلها، كلا، فإن دراما "آنوي" تنفر الناس مما يرونه بأشكالٍ مختلفة، وبالأخص من خلال النهايات السيئة.

فقد تعدَّدت وجودية وجدلية الربط بين الخاص والعام عند "آنوي" إلى الحد الذي ألَّمت فيه بتفاصيل متناهية الصغر، في رتمٍ سريع بإمكانه إحداث ضجة في عقل المتلقي، وإلى الحد الذي من شأنه محاصرة الذهن، فلا مفرَّ من التفكير. فمن بين تلك الأفكار المتعددة في معالجته، نجده مثلاً من خلال هيئة المحكمة قد تطرق لفكرة المظهر وربطه بالرقي من عدمه تلك الفكرة التي ناقشها رواد فرانكفورت[١٠٠]:

"كوشون: أنت ترى، يا سيدي المدعي، أنك تثير ضحكنا جميعًا بأسئلتك. توقف منذ الآن عن التدخل، ما دمنا لم نتناول جوهر المناقشة ... فأي تشويش تغامر بإلقائه في هذا المخ الحدث وأنت توحي إليه بأن الخير والشر ليسا إلا مسألة ملابس؟"(آنوي، ص٤٩).

فهذا نفسه ما عدّه رواد فرانكفورت من أمراض العصر، وربطوه بفكرة اكتفاء الفرد بالغنى المادي والقدرة على تلبية حاجاته الأساسية، في حين أن معظم تلك الحاجات مجرّد كماليات تافهة[١٠١] وحاجات مزيفة. وقد ربط "آنوي" بين تلك الأمراض وبين الأسلوب المسبب لها، تمامًا كما ربط رواد النظرية النقدية بين مبادئ شعوب مجتمع الرأسمالية وبين خطط القائمين عليها[١٠٢]:

"واريك: ... فالدعاية شيء إجمالي، يا سيدي المطران، لا تنس ذلك. المهم أن تقول شيئًا ضخمًا جدًّا، ثم لا تفتأ تكرره، على هذا النحو تصنع منه حقيقة. هذا الذي أقوله لك فكرة جديدة، ولكني مقتنع بأنها ستشق طريقها.."(آنوي، ص٥٤).

كما ناقش "آنوي" جدلية ارتباط السلطة بالكبرياء، وارتباط البساطة، أو بالأحرى الشقاء، بالضعف:

"كوشون: ... فاحذري كبرياءك، يا جان لأنه إذا استطاع الشيطان أن ينال منك فلن يكون ذلك إلا عن طريق الكبرياء.

جان: (بهدوء) أعرف أني ملآى بالكبرياء، ولكني من بنات الله. لو لم يكن يريد أن أتصف بالكبرياء، فلماذا أرسل إليَّ ملاكه المتلألئ بالضياء، وقديساته المتدثرات بالنور؟ لماذا وعدني بإقناع جميع من أقنعهم من الرجال - وكلهم في مستوى علمكم وفي مستوى حكمتكم - وأن أحظى بدرع جميلة بيضاء، وسيف بتار، هبة من مليكي، وأن أقود كل هؤلاء الجنود البواسل الذين قدتهم في قلب المعمعة، وأنا شامخة على صهر جوادي؟ فلو أنه تركني لحراسة غنمي والغزل بجانب أمي لما عرفت الكبرياء طريقها إليَّ في يوم من الأيام.."(آنوي، ص٥٠).

فإن وجودية "جان" "آنوي" هنا من المنظور الفرانكفورتي تتمثَّل في أنها تعي قيمة المهمة التي وُكلت إليها، فهي لم تنكر كبرياءها، بل إنها تعترف به وقد أوجد لها "آنوي" مبرره من داخلها نفسها.

<u>جدلية فكر المؤلف في تمثيل هيئة المحكمة:</u>

بصفة عامة يمكننا القول إنه في المعالجات الأربعة يتحقق في مشاهد اجتماع "جان"، وهيئة المحكمة التمثيل الدرامي لما حلله "ماركوزه" بـ"التفاوت بين الفكر والتجربة" رفضًا للفلسفة المثالية الألمانية، وبالتحديد لمفهوم "كانط" عن "الحرية": "كيف أن الحرية بمعناها الصحيح لا تتحقق عنده إلا في المجال العقلي الصرف، أي في مجال العالم المعقول، أو الأشياء في ذاتها؛ على حين أن عالم التجربة تحكمه "الضرورة"... مثل هذا يعدّ ازدواجًا بين الحرية على مستوى العقل، وبين الضرورة – أو انعدام الحرية – على مستوى التجربة الفعلية... وبطبيعة الحال سبب هذا الازدواج هو وقوف المفكر المثالي عاجزًا أمام عالم التجربة الفعلية، فهو ذو سلطان مطلق في عالم العقول، أما في العالم الفعلي، فهو ضائع، عاجز عن التدخل، أو التأثير في مجرى الحوادث"[١٠٣].

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن لقاءات "جان" بهيئة المحكمة هي أكثر ما يمثل ذلك التفاوت بين الفكر والتجربة، بما يؤكد صحة تفنيد فرانكفورت لتلك الازدواجية الكانطية في مفهوم الحرية؛ كما أنها من أكثر ما يمكن أن نفك من خلاله شيفرات الترابط بين الخاص والعام في

المعالجات الأربعة وفقًا للنظرية النقدية؛ بالإضافة إلى بعض العلاقات الأخرى التي سوف نحللها فيما يلي.

بداية، إن سياسة المحكمة في المعالجات الأربعة تسير وفق "النظرية الجبرية" كما حللها وفسر أبعادها رواد النظرية النقدية[١٠٤]. ويمكن القول إنه في المعالجات الأربعة نجد هيئة المحكمة تمثل بشكل عام تأثير الفلسفة العقلانية الديكارتية الذي دمَّر الكثير من محاولات الإنسان في النهوض بالفكر واسترداد حريته بوجه عام[١٠٥]، إذ صوروا كيف أن "الإنسان منذ هذه اللحظة الديكارتية الخالِصة لم يعد يكتفي باكتشاف وصياغة قوانين الطبيعة وتفسيرها علميًّا، بل جعلها أيضًا حقلاً من حقول غزوه ونزوعه نحو التحكم والهيمنة فيها، لذلك أصبح ينظر إلى نفسه أنه "سيد الطبيعة ومالكها"[١٠٦]؛ وكيف أن "إنجاز هذه المهمة كان مرتبطًا، على نحوٍ متزايد[١٠٧]، بوضع قوانين وتصورات ذات صحة مطلقة في المعرفة؛ فالسيطرة العقلية على الطبيعة كانت تفترض معرفة الحقيقة على أنها شيء كلي في مقابل المظاهر الكثيرة للأشياء، والشكل المباشر الذي تتخذه داخل إدراك الأفراد"؛ "ومع ذلك فإن هؤلاء الناس في سلوكهم وفقًا لمعرفتهم، وفي استهدافهم لمصالحهم، قد خلقوا نظامًا من التبعية والظلم والأزمات المتكررة، وعانوا هم أنفسهم من هذا النظام، ولم تؤدِّ المنافسة العامة بينهم والحرية الاقتصاديّة إلى إقامة مجتمع عاقل يمكنه أن يضمن تحقيق وإشباع حاجات الناس جميعًا، بل إن حياة الناس سُلِمَت غنيمة لنظام اجتماعي، تؤدي آلياته إلى جعل الصلة الوحيدة بين الأفراد هي صلة المشترين والبائعين المنعزلين للسلع. وكان من الطبيعي بعد ذلك أن تنتهي هذه العقلانية إلى نوعٍ من ترسيخ "الذاتية العليا"، أي ذات الإنسان العليا، المقصود بها تلك التي فكت ألغاز الطبيعة وسيطرت عليها وتمكنت من "كشف سر العالم وفض مكنوناته؛ فقد أضحت تلك الذات تدرك نفسها بوصفها ذات مستقلة، ذات لا تكتفي بأن تعلن ما يميزها عن الطبيعة، بل تروض هذه الطبيعة لتغزو العالم وتجعله بمختلف كائناته ومستويات إدراكه، مُقاسًا بمعيارها... لذلك لن تحد خياراتها حواجز أو تقف أمام طموحاتها عقبات، فخط التقدُّم يسير قُدُمًا إلى الأمام ما دامت رغباتها تتوافق دومًا مع ما تُحققه"[١٠٨].

فتصوير هيئة المحكمة في المعالجات الأربعة يتوافق مع فكرة "ترسيخ "الذاتية العليا"، فكرة أنها صورت "العقل المحض" بوصفه عقلاً "مستقلاً" عن جميع التجارب، وإنه بجعل العالم التجريبي العقل مستقلاً، فهو بذلك يهتم بما هو متروك خارج التبادل الاجتماعي الكلي"[١٠٩]. فإن "احتجاج العقلانية ونقدها هما مثالان (وقد مهدا بدورهما للمثالية) ولا يمتدان إلى الظروف المادية للوجود"[١١٠]. وينطبق ذلك على هيئة المحكمة التي تمثل "الذاتية العليا" و"العقل المحض" المتجاهل للعالم التجريبي الذي تمثله "جان".

ولكن بالنسبة إلى "شيللر" فهو لم يعط المساحة لهيئة المحكمة لتمثِّل شيئًا غير المعروف عنها في التاريخ، ولم يستخدمها استخدامًا دراميًّا خاصًّا. أما بالنسبة إلى "بريخت" فإن أول ظهور لهيئة المحكمة في معالجته كان بذلك المشهد:

''يدخل المراقب الإنجليزي ومساعده أسقف بوفيه. يركع رجال الكهنوت''.

''المراقب الإنجليزي: كنيسة جميلة، مع أنها ليست قديمة.

الأسقف: وليست جديدة أيضًا، بناها شارل الـ... (يفرد أصابع يده الخمسة).

المراقب الإنجليزي: آه، الخامس. لا تدعني أعطلك عن عملك. (يأخذون أماكنهم).

الأسقف: نحن، الأسقف كوشون فون بوفيه، وفي حضور الأفاضل، السادة النبلاء والدكاترة أساتذة الجامعات نعلن افتتاح الجلسة. سيدي اللورد، هل عرضت على المتهمة أمر الاعتقال حتى يمكنها أن تحضر هنا وتجيب على أسئلتنا؟

المساعد: لقد أطلعت السيدة المذكورة على أمر الاعتقال وهي منتظرة أمام الباب. إنها تقدم اقتراحًا بتعديل طبيعة الجلسة من محاكمة إلى اعتراف. (يسأل الأسقف زملاءه. يهزون رؤوسهم).

الأسقف: هذا الاقتراح مرفوض. آخذين في الاعتبار فداحة التهمة والظروف. فالمتهمة لا تريد أن تخلع ملابس الرجال...''(بريخت، ص١٨-١٩-٢٠).

فلم يسلم القضاء من نقد "بريخت" الاجتماعي، فمنذ بداية المحاكمة وهو يحرص على إبراز زيفه المتخفي، وكشف حقيقته المتواطئة بوصفه أحد المشاركين في زيف وعي إنسان الحداثة، ليُعلِمنا فيما بعد أن المقابل كان بعض المال! إذ تكوَّنت هذه المحكمة بالرشوة لتلفق التهم لـ"جان":

"الأسقف: هذه المرأة التي أمامنا، المدعوة جان، والمعروفة وسط الناس باسم العذراء، قد أهانت حرمة أبرشتينا. إنها متهمة أمامنا بالزندقة، كما أكد أفضل المسيحيين ملك إنجلترا وفرنسا. وبما أن شهرة تجريحها للعقيدة المسيحية قد ذاعت، ليس فقط داخل أبريشتينا، إنما في فرنسا كلها، بل في العالم المسيحي أجمع، تقف الآن أمام محكمتنا حتى تدفع عن نفسها هذه التهمة وحتى تقدم لنا الأدلة على براءتها. إننا نطلب منك يا جان أن تضعي يدك على ذلك الكتاب المقدس، وأن تقسمي بأن تجيبي على الأسئلة التي سوف توجه هنا إليك بكلمة الحق، كل الحق، ولا شيء غير الحق. (يصدر ماسيو إشارة، فيحضر الأخ راؤن الكتاب المقدس). أنتِ تقسمين الآن على الكتاب المقدس، ضعي يديكِ الاثنتين على ذلك الكتاب.

جان دارك: إنني لا أعرف الأسئلة التي سوف توجهونها إليّ. فمن المحتمل أنكم تريدون أن تعرفوا شيئًا مني، لا أود أن أقوله لكم.

الأسقف: الآن، الآن سوف تقسمين بكل المقدسات أنك سوف تقولين الحقيقة"(بريخت، ص٢٠-٢١).

ويتأكد ذلك بتصدر المحكمة في الأسئلة التافهة عوضًا عن خوضها في أصل الموضوع:

"الأسقف: من علمك العقيدة المسيحية؟

جان دارك: لقد علمتني أمي كل شيء. أبانا الذي في السماوات، وايفا ماريا وكريدو.

الأسقف: قولي لنا أبانا الذي في السماوات.

جان دارك: اسمعوا اعترافي أولاً. وسوف أقول لك ذلك بكل سرور.

الأسقف: وأنت في ملابس الرجال؟ قولي لنا أولاً: أبانا الذي في السماوات.

جان دارك: لن أقولها، إلا إذا سمعتم اعترافي.

الأسقف: جان، نحن أسقفك، أمنعك من أن تتركي سجنك تحت أي ظرف دون استئذان. إنك تعصين الكنيسة وتجرحين العقيدة المسيحية، وهذا يدينك.

جان دارك: إنني أرفض هذا القرار بالمنع، فلو أنني تمكنت من الهرب، لما كان من حق أحد أن يلومني على ذلك ويدعي أنني لم أنفذ وعدي، فأنا لم أعد بشيء. وهنا أود أن أعترض على تقييدي بالسلاسل وحبسي في الحديد"(بريخت، ص٢٢-٢٣).

...

"بوبير: (بعد أن ينحني أمام المراقب الإنجليزي) نحن نحذرك مرة ثانية يا جان دارك، ونلفت نظرك ألا تقولي سوى الحقيقة ردًّا على أسئلتي. هل تعلمت أي عمل يدوي؟

جان دارك: نعم، تعلمت خياطة الملابس والنسيج.

بوبير: أي أعمال كنتِ تقومين بها في المنزل؟

جان دارك: لقد كنت أقوم بالأعمال المنزلية. وأحيانًا كنت أساعد في حراسة الأبقار حتى لا يسرقها الإنجليز"(بريخت، ص٢٤-٢٥).

...

مانشون: سؤال اعتراضي.

الأسقف: (متحدثًا مع بوبير) السيد مانشون.

مانشون: هل كان الملك أيضًا يسمع أصواتًا؟

جان دارك: اذهب واسأله. ربما أخبرك.

ليفيفر: سؤال اعتراضي: على أية مسافة كنت تقفين من الملك؟

جان دارك: على مسافة رمح تقريبًا.

ليفيفر: عندما رأيت للمرة الأولى ذلك الرجل الذي تسمينه مليكك. هل كان معه ملاك؟

جان دارك: بحق الرب، لم أر هناك ملاكًا.

الأسقف: (متحدثًا مع بوبير) السيد لوفيفر.

ستيفيه: هل كانت هناك هالة من الضوء حول رأسه؟

جان دارك: كانت حوله فرقة عظيمة من الفرسان، ثلاثمائة فارس، في أيديهم خمسون شعلة مضيئة، هذا دون حساب الإشعاع الروحي.

مانشون: اسمحوا لي. هل مازلت تسمعين الأصوات.
جان دارك: لا يمر يوم دون أن أسمعها. إنني أحتاجها بمرارة.
لافونتين: ماذا تطلبين عندئذ من تلك الأصوات؟
جان دارك: انتصار حربي.
شاتيون: عندما كنت تحاربين بالقرب من باريس- هل كان ذلك اليوم عطلة رسمية؟
جان دارك: هذا محتمل.
شاتيون: هل تعتقدين أن ذلك لائق؟ أن تحاربي يوم العطلة؟
جان دارك: اسأل عن شيء آخر"(بريخت، ص٢٨-٢٩-٣٠).
...
بوبير: من كان يتحدث معك، القديسون أم الملائكة؟ أم الرب مباشرةً؟
جان دارك: القديسة كاترين والقديسة مارجريت.
الأسقف: ومن أيضًا؟
جان دارك: القديس ميخائيل.
بوبير: من تحدث معك آخر مرة؟
جان دارك: القديس ميخائيل. لقد أرسلني إلى شينون.
بوبير: وماذا يقول الآن؟ (ميدي يهتز من كتمه للضحك)
جان دارك: أن يكون وجهي بشوشًا، وأن أجيب على أسئلتكم بصراحة.
ماسيو: هل كان القديس ميخائيل عاريًا؟
جان دارك: عاريًا؟ القديس ميخائيل؟ أتظن أن الرب لا يملك ما يلبسه إياه؟
ليفيفر: هل كان قصير الشعر؟
جان دارك: (وهي نافدة الصبر للمرة الأولى) لماذا يجب على القديس ميخائيل أن يقص شعره؟
المراقب الإنجليزي: اسألها عما إذا كانت القديسة مارجريت تتحدث الإنجليزية.
المساعد: (متحدثًا إلى ماسيو) سيدي اللورد يسأل عما إذا كانت القديسة مارجريت تتحدث الإنجليزية.
ماسيو: (متحدثًا إلى جان دارك) هل تتحدث القديسة مارجريت اللغة الإنجليزية؟
جان دارك: ماذا؟ تتحدث الإنجليزية وهي في الأصل ضد الإنجليز. (يضحك المراقب الإنجليزي)"(بريخت، ص٣١-٣٢-٣٣).

فمن كل ذلك الهراء أراد "بريخت" التأكيد على فراغ منطق هيئة المحكمة، فكان الحوار الذي نسجه بينها وبين "جان" يتشكل وفق منطق "بريخت" الجدلي معتمدًا على إبراز الشيء وضده، ليتضح للمتلقي مأساة المفارقة بين جوهر الحقيقة وتمثله "جان"، ومظهر الحقيقة وتمثله هيئة المحكمة؛ فأمام ردود "جان" على القضاء، التي اتسمت بالجرأة والشجاعة ووضوح الرؤية والإدراك للحقائق واليقين بها، نجد في المقابل استخفاف القضاء بوعيها، بل وتشويهه. ويمكننا هنا القول بأن جدلية "بريخت" في تصوير تلك المواجهات بين "جان" وهيئة المحكمة تمثِّل "مواجهة العقل الأداتي بالعقل الجمالي/ إعادة تعيين وجهة نظر جديدة للموضوعات والمضامين الفنية" - بتعبير فرانكفورت، ويمثِّل موقف "جان" فيها ما حللته النظرية النقدية بأنه "تعال واعٍ لوجود مستلب"(١١٢). فلم يكن كم تلك التفاهات التي واجهتها "جان" إلا ممارسة عملية أجراها "بريخت" على مرأى ومسمع من المتلقي لكم التفاهات التي نواجهها في حياتنا ونظن أنه يتحتم علينا تبريرها. "وحسبنا هنا أن نؤكد أن التناقض الجدلي يتميز، بفضل هذا المبدأ، عن كل تضاد مزيف مبتذل، وعن كل تهريج وتجديد رخيص.. فالسلب يكون متعيِّنًا إذا كان يرد الأوضاع القائمة إلى العوامل والقوى الرئيسة التي تعمل على هدمها، وعلى إيجاد الحلول البديلة الممكنة خارج نطاق الوضع الراهن"(١١٢). ذلك هو السلب المتحقق في معالجة "بريخت"، وهو ما يتوافق أيضًا مع قول "أدورنو": "إذا كان فِعلا التأويل الفلسفي لا يمكنه أن يظهر إلا بشكل جدلي، فإن أول نقطة هجوم جدلية ستمنح له من طرف فلسفة ترعى بالتحديد المشكلات، أين يكون فيها الإقصاء أكثر ضرورة من إضافة إجابة جديدة لما هو جد قديم"(١١٣). وهذا بالفعل ما حققه "بريخت" في مواجهات "جان"

لهيئة المحكمة، فكم صيغت الكلمات التي طالما تلتها هيئة المحكمة عند "بريخت" لتعكس، وبإبداع، أفكار التسلطية التي كانت تحكم ذلك العصر:

"لافونتين: اسمعي يا جان دارك. نحن نفرق بين الكنيسة المنتصرة والكنيسة المكافحة. الكنيسة المنتصرة هي الرب والقديسون والأرواح المختارة. والكنيسة المكافحة هي الأب المقدس، الكاردينالات، مديرو الكنائس، الأساقفة، الرهبان، وكل المسيحيين. هذه الكنيسة المجتمعة على الأرض تحت قيادة الرب، معصومة من الخطأ. هل تودين أن تدخلي في حماها؟"(بريخت، ص٥٩).

كما مثَّل لنا "بريخت" عنف اللا عقلانية كما حللها رواد فرانكفورت[١١٤].

الأسقف: أسألك للمرة الأخيرة يا جان دارك. هل تريدين أن تدخلي في حمى الكنيسة؟

جان دارك: ما هو ذلك بالضبط؟ الكنيسة؟ لا. لا أريد أن أدخل في حماكم أيها القضاة.

الأسقف: هل تريدين أن تدخلي في حمى البابا؟

جان دارك: قدني إليه حتى يمكنني أن أجيبه.

الأسقف: هل تريدين أن تدخلي في حمى المجمع المقدس في بازل؟

جان دارك: ما هو ذلك الشيء؟ المجمع المقدس في بازل؟

ليفيفر: هذا هو اتحاد ممثلي الكنائس. هناك يوجد الإنجليز كما يوجد ممثلو حزبك أيضًا.

جان دارك: هذا يمكنني أن أدخل في حماه.

شاتيون: بازل!

ليفيفر: هذا من حقها.

شاتيون: هذا غير ممكن.

بوبير: فيم تفكر إذن؟

الأسقف: من قدم النصح لهذه الفتاة؟

ماسيو: لا أحد.

شاتيون: لماذا توجه إليها هذه الأسئلة؟

الكاتب: هل يمكنني أن أكتب ذلك في الملف بشكل نهائي؟

الأسقف: لا. انتظر.

جان دارك: الذي في صالحي تمنعه من كتابته.

الأسقف: اسكتي! بما أنك يا جان دارك لم تسمعي نصيحتنا ومازلت تنكرين الحقيقة، نجد أنفسنا مضطرين لأن نقوم بإرسالك للتعذيب. دعها تلقي نظرة على آلات التعذيب يا سيد ماسيو. (يقودها الحراس إلى المنضدة التي عليها آلات التعذيب).

شاتيون: فلتجيبي إذن يا جان دارك.

ليفيفر: فلتخضعي إذن.

دستيفيه: استسلمي يا فتاة.

لافونتين: هذا لن يفيد أحدًا.

شاتيون: هنا، يا جان دارك، يقف الحرس مستعدين، حتى يقودوك بالقوة والعنف إلى طريق الحقيقة، حتى يمكن لروحك بهذا الأسلوب أن تعيش لحظة خلاص. (يغمى على جان دارك) يحضرونها إلى الأمام ثانية).

جان دارك: لو أنكم بهذه الآلات قطعتم جسدي قطعًا، وانتزعتم روحي من لحمي المسكين، فلن أقول لكم غير ما قلت. ولو أنني اضطررت لقول شيء آخر، فسوف أحكي فيما بعد أنني اضطررت بالقوة لقول ذلك.

ماسيو: (بصوت خافت) هل نبدأ؟

لافونتين: فلنوفر عليها ذلك.

الأسقف: (بصوت عال) بملاحظة قسوة قلب تلك الإنسانة، والأسلوب والطريقة التي ترد بها على أسئلتنا، نحن القضاة، نرى أن التعذيب لن يجدي شيئًا معها، لذلك ننصح بعدم تعذيبها، أرجعوها إلى السجن. (يرجع بجان دارك إلى السجن).''(ص٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣).

هكذا ينطبق على مهاترات هيئة المحكمة مع "جان" عند "بريخت" ما عرَّفه رواد النظرية النقدية بـ"دائرية الترغيب القمعي"(١١٥) الذي يتمثَّل في استمرار تهديد "جانٍ" بالتعذيب، ويعضده "بريخت" بتمثيل المنطق السائد وأسلوب قلب المواقف والخطط المعدة مسبقا:

''المساعد: سيدي دوق بدفورد بدأ يتذمر. إنه يرجوكم الإسراع في الانتهاء من هذا الاستجواب. نحن نرى أن تلك المحاكمة لا لزوم لها.

الأسقف: على دوق بدفورد أن يلاحظ أننا في محكمة كنيسة ولسنا في محكمة عسكرية. وبالمناسبة يمكن لدوق بدفورد أن يكون مطمئنًا- سيد بوبير''(بريخت، ص٣٦).

فبذلك أسهم أسلوب "بريخت" في إيضاح ما الذي استوعبته "جان" بخصوص حقيقة هيئة المحكمة، وهو ما يعادل استيعاب الوعي الإنساني للمخططات التي تحيكها الرأسمالية. فإن تلك المحاكمة ما هي إلا مخطط معد مسبقا هدفه الأسمى القضاء على الوعي الإنساني المتمثِّل في "جان"، وإن ذلك الحكم/ الهدف الأسمى معد مسبقا، ذلك الذي عرضه "بريخت" أولا على لسان الأسقف:

''ماسيو: إلى أين يريدونها أن تذهب؟

الأسقف: هناك. حيث يريدون (ينصرف)''(ص٧٤).

ثم فسره على لسان "دكتور دوفو":

''بائعة السمك: السمك الطازج. (توجه الحديث للدكتور دوفو) سمك عظيم اليوم يا دكتور.

دكتور دوفو: (يختار السمك) هذه السمكة التي هناك، ذات العيون الحساسة. لابد أنها أيضًا قد سمعت أصوانًا. وأنهم قد نصحوها أن تبتلع السنارة.

...

الفلاحة: يجب ألا يسخر المرء من الدين. هذه الفتاة ساحرة. هذا كل شيء.

بائعة السمك: شيء مؤسف. أن تكون ساحرة في الوقت الذي تقف فيه ضد الإنجليز.

الفلاحة: إن أصواتها تأتي من الشيطان.

بائعة السمك: أصواتها لا تقول أكثر مما يردده جميع الناس، إنه يجب طرد الإنجليز من فرنسا.

الابن: قديسة تلك الفتاة.

الفلاحة: اسكت أنت.

دكتور دوفو: (متحدثًا مع سمكته) قديسة أم ساحرة، فقد اصطادوك. وهكذا سوف يقومون بشوائك''(بريخت، ص٥١-٥٢).

أما "شو" فيأتي توظيفه لهيئة المحكمة ضمن أساليبه المتعددة، التي سبق وذكرنا كثيرًا منها، في تشويه قضية "جان" برمّتها وتشويه انتصار الفرنسيين وتشويه الدين ورجاله... ففي بنائه لحوارات هيئة المحكمة، سواء في مواجهة "جان" أو في عدم حضورها، نجد "شو" يعتمد على إبراز ازدواجية المنطق عند رجال الكنيسة في تلك الآونة من وجهة نظره، وإبراز المنطق الذي تتطور من خلاله اتفاقيات اللوردات مع الكنيسة على حد قوله، وكيفيات التفاوض بينهما على المصالح المشتركة بينهما. فلم يخرج استخدام "شو" لهيئة المحكمة عن كونها مساحة درامية لترسيخ المزيد من ذاتية المؤلف، فيطل علينا من خلالها بوصفه سياسيًّا مخضرمًا في بناء المناقشات بين الأطراف: القس الإنجليزي والأسقف الفرنسي واللورد الإنجليزي":

''ورك: [يكون قد توقع شرًّا فوقف] مولاي، إني أعتذر إليك عن الكلمة التي قالها القس جون دي استوجمبر. إن معناها في إنجلترا غير معناها في فرنسا، فلفظة خائن في لغتكم معناها رجل خدَّاع غدَّار لا يحفظ عهدًا ولا يرعى ذمة، أما في بلدنا فهي تعني في كل بساطة رجلاً لا يُخلص كل الإخلاص لمصالحنا الإنجليزية.

كوشون: إني متأسف، فقد كنت أجمل هذا [يهبط في كرسيه في وقار].

ورك: [يعود فيجلس مغتبطًا بانفراج الأزمة] وفيما يخصني أنا، أودّ أن أعتذر إن كنتُ استهنتُ بحرق هذه الفتاة المسكينة. إن قلب الجنديّ منَّا يقسو ويتصلد عندما يرى مناطق من الأرض كاملة تُحَرَّق المرَّةَ بعد المرَّةَ، في برودة قلب واطمئنان بال، على أنها جزءٌ

عادي من واجبات حربية وخُطَط يوميّة دورية لا بد من نفاذها. ولولا قسوة القلب هذه، ولولا تصلّده، لجنَّ المرء منَّا جنونًا، أو على الأقل لجننتُ أنا. فهل لي أن أتجرأ فأفرض أن مولاي أيضًا حاله كحالي، وأنه من كثرة ما اضطُرَّ إلى شهوده من حرق الزنادقة حينًا بعد حين، أصبح مضطرًّا إلى النظر إلى هذه الحوادث البشعة نظرة المرء إلى واجب معتاد هيّن مألوف.

كوشون: نعم إنه واجب أليم...''(شو، ص٩٠-٩١).

في ذلك الحوار السابق على قصره يمكننا أن نحلل ثلاثة ملامح فرانكفورتية؛ الملمح الأول متمثِّل في التلاعب بالألفاظ ذلك الذي ذكره "ماركوزه"[١١٦] ومثَّله بـ"القنبلة النظيفة"، نجده تمامًا عند "شو": ''واجب أليم''، والذي يتكرر في مواضع كثيرة أخرى نذكر منها:

''دستيفيه: سيدي، إني أنا المدّعي، فكان من واجباتي الأليمة أن أقوم بعرض الدعوى ضد هذه الفتاة، ولكن صدّقني لقد والله وَدِدْتُ أن أُلقي بالتهمة جانبًا وأهرع إلى جانب الفتاة أدفع عنها وأحميها، لولا علمي أن رجالاً أكثر مني علمًا وأرفعَ درجات في التُّقَى والفصاحة والإغراء قد ذهبوا إليها يحاجّونها، ويجادلونها''(شو، ص٣٥).

أما الملمح الثاني فيتمثل في فكرة التلاعب بـ"عندكم" و"عندنا"[١١٧]، فبالرغم من أن المعنى واضح، فإنكم ستتقبلون ما نقدمه لكم، وستتقبلونه كما سوف نصيغه نحن بالطبع! فالمشكلة في "لغتكم" ولغتنا" لذا علينا أن نعمم "لغتنا" كي نعيش في "سلام"! فقد اتفق "هوركهيمر" و"أدورنو" مع رؤية "نيتشه" التي يمكن تطبيقها أيضًا على موقفي كل من المحكمة والمفوض الإنجليزي، من أن "التنوير يتصرَّف إزاء الناس والأشياء تصرُّف الديكتاتور، ويتعرَّف عليهم بالقدر الذي يستطيع فيه التلاعُب بهم.. "إنها الثقة المبالغ فيها في إمكان السيطرة على العالم"[١١٨]. وهي ينطبق عليها تحليل "نيتشه" الذي تتوافق معه فلسفة النظرية النقدية، من أن "مشاريع التحديث وظواهر المدنية الحديثة تُخفي وراءها زيف قيمها من جهة ماهي قيم، وتستبطن إرادة قوة واهنة وارتكاسيّة تزحف لتُهيمن على نُظم الثقافة بمحدداتها جميعًا... ورَسّخت في الوعي والممارسة سمات أساسية سعى "نيتشه" إلى كشفها.. كيفما تتبدّى بما هي عدمية في مآلها"[١١٩].

أما الملح الثالث فيتمثَّل في تحقق مفهوم "العقل المطلق" الذي انتقده "أدورنو" في فلسفة "هيجل" وذلك حينما قال "هيجل": "كل ما هو عقلاني واقعي وكل ما هو واقعي عقلاني"، إذ يرى "أدورنو" أن ذلك قد أدَّى في نهاية الأمر إلى شمولية العقل الملتصق بالهيمنة، الذي ينزع إلى السيطرة على كل شيء؛ فقد قامت الحضارة الغربية ومازالت على هذه السيطرة وأداتها اللا إنسانية"[١٢٠].

ومن تحليل تلك الملامح الثلاثة عند "شو" بمنظور النظرية النقدية يمكننا القول إن "شو" بذاته هنا يمثل منطق الرأس مالية؛ بما يعني أنه تحليل لموقف "شو" نفسه الذي أطل علينا به من خلال معالجته. ولا يتوقف تحليل فكر "شو" بوصفه أحد أذرع الفكر الرأسمالي عند هذا الحد، ولكن نضيف إليه أيضًا موقفه المتمثِّل في شخصية "كوشون"، خاصة في كل دفاع "كوشون" عن "جان" الذي هو دفاع الكنيسة عن ظاهرية حريتها، هو ممارسة ظاهرية للحرية، معروف ما في باطنها من خِنوع وخضوع وحب في استمرار السلطة وإغداق العدو بالمال، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر بداية من المنظر السادس (ص١٣٠) **وما يليه:**

''وَرِك: [في لطف] هذه أخبار طيبة يا سيّدي. ولكني لن أحاول أن أخفي عنكم أن قوس الصبر لدينا يكاد ينقطع.

كوشون: لقد عرفتُ هذا عندما سمعتُ جنودكم يتهددون بالإغراقِ كلَّ من يعطف على الفتاة من أهل بلادنا.

وَرِك: يا لَلْخبر! أبهذا القدر يتهدّدونهم! وعلى كل حال فهم لا يضمرون لك أنت إلا الود يا مولاي.

كوشون: [في شدة] أرجو أن لا يضمروا لي ودًّا، فإني عازم أن أقضي بالعدل في أمر هذه الفتاة. إن عدل الكنيسة لا سخرية فيه يا مولاي.

المحقق: [وهو يعود] لا أذكر يا مولاي أن تحقيقًا أعدل من هذا وقع في حياتي. إن الفتاة في غَناء عن محامين يدافعون عنها، فالذين يحاكمونها أخلص الناس صداقةً لها، وهم جميعًا يرجون أحرّ الرجاء أن تنجو بروحها من هلاك مقيم.

دستيفيه: ... [ينفجر بغتة في فصاحة خطابيَّة يستاء منها كوشون والمحقق أشد استياء، وكانا قد بقيا عندئذ يُنصتان إلى ما يقول في موافقة رضيَّة ورعاية أبوية]. لقد تجرأ قوم فقالوا إننا نُصدر فيما نعمل عن كراهية وبُغض. ولكن الله شهيد إنهم لكاذبون. فليسألوا

أنفسهم: أعذَّبْناها؟ كلا. وليسألوا أنفسهم: هل انقطعنا أبدًا عن أن نترجَّاها ونتعطَّفَها ونتوسَّل إليها أن تأخذها الرحمةُ بنفسها فتعودَ إلى كَنَف الكنيسة عودة فتاة ضالّة إلى كنف أمّ تحبها؟ هل نحن...

كوشون: [يقاطعه في جفاء] تبصَّر أيها الكاهن في الذي تقول. إن ما تقول حق كلُّه، ولكنك إن أنت نجحتَ فأقنعت اللورد به، فلستُ بضامن لك الحياة، ولا لنفسي.

ورك: [يخالف كوشون فيما يخشى، ولكنه أبعد ما يكون عن إنكاره] مهلاً، مهلاً، يا مولاي، إنكم قساة جدًّا علينا نحن الإنجليز المساكين. ومع هذا فلا شك أننا لا نشاركلكم رغبتكم في تخليص الفتاة، وهي رغبة لا شك مصدرها الورع والتقوى. بل أزيد فأقول لك قولاً واضحًا قاطعًا إن موتَها ضرورةٌ سياسية آسَفُ لها، ولكني لا أجد مندوحة عنها. فإذا أطلقَتِ الكنيسةُ سراحها..

كوشون: [يخرج عن طوقه فيتهدّد في شراسة وزهو] إذا أطلقتِ الكنيسةُ سراحها، فالويل كل الويل لمن يضع عليها إصبعًا، ولو كان الإمبراطورُ نفسُه ربَّ هذا الإصبع. إن الكنيسة أيها اللورد لا تخضع للضرورات السياسية.

المحقق: [يتدخل بينهما في نعومة] لا يَقْلق بالُك على النتيجة أيها اللورد، فإن لك في هذا الأمر حليفًا لا يُغلب، يُصرّ على أن تُحْرَق الفتاة أشدَّ من إصرارك.

ورك: هذا حليف نحن في شديد الحاجة إليه، فمن يكون؟

المحقق: الفتاة نفسها، فإنك إن لم تَسُدَّ فمها بقطنة، فستفتحه، وكلَّ مرَّة تفتحه تُثبت التهمةَ على نفسها عشراتِ المرَّات.

دستيفيه: هذا حق أيها اللورد. إن شَعري يستقيم على رأسي كلما سمعتُ فتاةً في هذا السن تنطق بكل هذا الكفر.

ورك: على كل حال قُوموا لها كل ما تستطيعون من معونة ما دمتم توقنون أنها غير نافعة [يحدّد النظر في كوشون]، إني لَيَعْروني الأسفُ إذا أنا اضطُرِرْت إلى العمل بغير رضاء الكنيسة.

كوشون: [يخلط، في تهكم، بين إعجاب باللورد واحتقار له] أفبعد هذا يقولون إن الإنجليز منافقون؟ إنك أيها اللورد تعمل لحزبك حتى بما فيه هلاك نفسك. فأنا أمام هذا الإخلاص لا أمتلك إلا الإعجاب. ولو أني أنا لا أستطيع أن أذهب بنفسي إلى الحد الذي ذهبتَ إليه، فإني أخاف عليها اللعنة"(شو، ص١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨).

بذلك يندرج دفاع الأسقف "كوشون" عن "جان" عند "شو" تحت ما فسره رواد النظرية النقدية بـ "وضعية الفضيلة الأخلاقية"/"الواقعية البطولية"[١٢١] "تحت هذا الشعار الواهن: "أخدم ما لا ينتهي، لأن الخدمة والحياة شيء واحد". والواقع أن هذا التشكيل للواقع يتخذ لنفسه بطولة لا يمكن تبريرها بالعقل ليتمكن من التضحية اللازمة للحفاظ على النظام القائم"[١٢٢]. فهو لم يطلب من "جان" فقط أن تقوم بذلك، وإنما هو نفسه كان يقوم بذلك على أكمل وجه.

"كوشون: قد سبق أنْ حذّرتك يا چان من هذه الإجابات الوقحة فهي لا تأتيكِ بخيرٍ أبدًا"(شو، ص١٥٤).

...

"كوشون: ... چان سأسألك سؤالاً خطيرًا جدًّا فتأمَّلي قبل أن تجيبيه فعليه تتوقف حياتك ونجاتك. هل تقبلين في كل ما صنعتِ، خيرًا كان أو شرًّا، حكمَ كنيسة الله في أرضه؟...

چان: أنا بنت من بنات الكنيسة، أمينة مؤمنة، وسأطيع الكنيسة...

كوشون: [يميل إليها بصدره في تلهّف ورجاء] تطيعينها حقًّا؟

چان: ما دامت لا تأمرني بالمحال. [...]

دستيفيه: إنها تنسب الخطيئةَ والسخطَ إلى الكنيسة بقولها إن الكنيسة تأمر بالمحال.

چان: إذا أنتم أمرتموني أن أعلن أن الذي قُلْتُهُ وفعلتُه، وأن الذي رأيته من رؤى، وتجلَّى لي من أمور، لم يكن مأتاه من الله... فهذا الذي أعنيه بالمستحيل. فإذا أمرتني الكنيسة أمرًا - مهما كان - ينتقص به أمر الله فلن أطيع للكنيسة أمرًا فيه عصيان الله.

الخبراء: [وهم غاضبون مستاءون أشد استياء] أوه! الكنيسة تنقض أمر الله. هذه زندقة مكشوفة. هذا كفر لا كفر بعده... وهلم جرا.

دستيفيه: [يرمي بأوراق الاتهام من يده] مولاي: أتريد شيئًا بعد هذا؟

كوشون: أيتها المرأة، إن الذي قلتهِ الساعةَ يكفي لحرق عشرةٍ من الزنادقة. ألَا تأبهين للنُذُرِ؟ ألا تفهمين؟"(١٥٨-١٥٩).

...

"كوشون: لقد أهلكت نفسك بلسانك. لقد جاهدنا في خلاصك من التهلكة حتى أشرفنا بأنفسنا على التهلكة. وقد فتحنا لك الباب مرة بعد مرة. وأنت تغلقينه في وجهنا ووجه الله في كل مرة. فهل تدعين بعد الذي تقولين أن الذي أنتِ فيه من لطف الله؟"(شو، ص١٦١).

...

كوشون: أيها المرأة، هل إلى هذا الحد بلغ بك الجنون؟ ألا تدركين بعد كل هذا أن أصواتك قد خدعتك؟

چان: لا، لا. هذا مستحيل.

كوشون: مستحيل! إن هذه الأصوات ستؤدي بك إلى الطرد من الكنيسة، ثم إلى هذا الجذع الذي ينتظرك هناك لتُحْرَقِي عليه.

لدڤينو: [يجاهد في تعزيز الحجة التي بدأها الأسقف] هل وفتْ لك هذه الأصوات بوعد واحد منذ أسروكِ في كُمبين؟ إن الشيطان قد خانك. إن الكنيسة تفتح لكِ صدرها لترتمي فيه.

چان: [وقد يئست] نعم، هذا حق. إن أصواتي خدعتني، والشياطين هَزِئَتْ بي، وقد انهار إيماني. لقد غامرْتُ كثيرًا، وخاطرْتُ ما خاطرْت، إلا هذه النار، فلن يمشي برجلَيه طوعًا إليها إلا مخبولٌ معتوه. إن الله الذي منحني العقل لا يقبل أن أمشي بهذا العقل راضيةً إلى مثل هذه الموتة.

لدڤينو: الحمد لله الذي شاء لك النجاة في آخر ساعة.

كوشون: الحمد لله.

چان: وماذا عليَّ أن أفعل الآن؟

كوشون: تُمضين إشهادًا بإنكار البدعة التي جئتِ بها.

چان: أُمضِي؟ معنى هذا أن أكتب وأنا أُمِّيَّةٌ لا أعرف الكتابة.

كوشون: إنكِ أمضيت كُتُبًا عدّةً فيما مضى.

چان: نعم. ولكن يدًا كانت تُمسك بيدي فتهديها بالقلم الذي فيها. على أني أضع علامتي[١٢٣] على ما تريدون"(شو، ص١٦٧-١٦٨-١٦٩).

...

"لدڤينو: [ينهض ويبده ورقة] مولاي: هذه صورة التوبة التي تُمضيها الفتاة.

كوشون: اقرأها لها.

چان: لا تتكلف هذا العناء، فأنا أُمضيها"(شو، ص١٧٠).

فكم "يختفي وراء هذا التسامح المطلق "تسامح اضطهادي"، يُظْهِر شكلاً جديدًا، فريدًا، من أشكال القضاء على الحرية: هو ذلك الذي تنعدم فيه الحرية نتيجة لعملية منح الحرية، ويزيد فيه القمع كلما ازداد التسامح"[١٢٤]. وهكذا يسلم الضمير زمام أمره للتشيؤ، لإكراه الأشياء الكوني، وليس ثمَّة مجال للشعور بالذنب أو الإثم في هذا الموقف"[١٢٥]؛ "إن الضمير السعيد ليس له من حدود"[١٢٦]؛ "هو خير مثال على "الامتثالية الجديدة" وهو يحجب عن نفسه الصلة التي يمكن أن تكون بين واقعتي: الحرب والازدهار"[١٢٧].

ومن عند "كوشون" ننتقل إلى "آنوي" الذي استخدمه في معالجته معادِلاً للمنطق الرأسمالي الخالص وفقا لتحليلات النظرية النقدية، إنه يتبع الأسلوب نفسه والخطوات نفسها وبالمنطق نفسه، فنجده يمثل العديد من الأفكار، مثل:

"منطق التبرير"، الذي يعاون الاحتلال ورجاله تجنبًا للفوضى:

"واريك:... هل أنت مؤمن حقًّا، يا مولاي المطران؟ اغفر لي فظاظتي، ولكننا وحدنا.

كوشون: (ببساطة) إيمان طفل، يا مولاي. ولذلك تراني أقدم عليك ما يشغلك خلال هذه القضية. لذلك ترانا، مساعدي وأنا، نحاول بأقصى طاقتنا أن ننقذ جان. وبالرغم من كوننا كنا متعاونين صادقين مع النظام الإنجليزي الذي كان يبدو لنا حينئذ أنه الحل الوحيد لحالة الفوضى الشاملة"(آنوي، ص٩٤).

...

"كوشون: ... وقد تلكأنا تسعة أشهر قبل أن نحملها على أن تقول لكم "نعم" تلك الفتاة الصغيرة التي هجرها الجميع. وسيكون من السهل عليهم فيما بعد أن يصفونا بالمتبربرين...

واريك: تسعة أشهر. هذا حق. يا لها من ولادة عسرة، ولادة هذه القضية! إن الكنيسة، أمنا المقدسة، لا تعبأ بطول الوقت حينما يطلب إليها أن تلد عملاً سياسيًّا صغيرًا. وأخيرًا انتهى الكابوس! والأم والمولود بصحة جيدة.

كوشون: لقد فكرت كثيرًا في ذلك، يا مولاي. صحة الأم، كما تقول، هي التي كانت تشغل بالنا، وبحسن نية ضحينا بالطفل حينما اعتقدنا أنه ليس هناك ما يمكن فعله غير هذا. وكان الرب قد لاذ بالصمت منذ أن ألقي بالقبض على جان. فلم يعد أحد يسمعه، ولا هي، رغم كل ما قيل، ولا نحن بكل تأكيد. أما نحن فقد استمررنا في روتيننا المعروف..."(آنوي، ص٩٥-٩٦).

لينـدرج بـذلك "منطـق التبريـر" تحـت مـا حللـه رواد النظريـة النقديـة بـ "الطـابع العقلانـي للسيطرة"[١٢٨] أو "الطابع العقلاني للا عقلانية"[١٢٩]، فإنه "نتيجة لدمج عالم الإنسان الخاص في المجال العام، أدى إلى حرمانه من الأساس المستقل للحكم على الأشياء"[١٣٠]. ذلك حتى تنقلب الحقائق تمامًا، ويتحول الجاني إلى صاحب حق:

"كوشون: جان، انصتي إلي جيدًا، وحاولي أن تفهميني. ملكك ليس ملكنا. هناك معاهدة شرعية المضمون والصورة تجعل من مولانا هنري السادس دي لانكستر ملكًا على فرنسا وإنجلترا. وهذه القضية التي نحن بصددها لا علاقة لها بالسياسة... وإنما نحن في هذه اللحظة نحاول فقط، بكل قوانا وأطهر نوايانا أن نعيد شاة ضالة إلى أحضان الكنيسة أمنا المقدسة. ولكننا بشر، رغم كل شيء يا جان، نحن رعايا مخلصون لجلالة الملك هنري، وحبنا لفرنسا الذي لا يقل قدرًا ولا صدقًا عن حبك لها - هو الذي جعلنا نعترف به ملكًا عليها، لكي تنهض من عثراتها وتضمد جراحها، وبوجه خاص لكي تخرج من هذه الحرب الطاحنة المديدة التي أدمتها.. أما المقاومة العابثة من جانب الأسرة الأرمنياكية والطموح المضحك من قبل هذا الذي تسمينه مليكك للوصول إلى العرش، فكل ذلك لا نسميه نحن إلا تمردًا وإرهابًا ضد السلام الذي كان على وشك التحقق. إن الدمية التي تخدمينها ليست مولانا، افهمي ذلك جيدًا.

جان: قل كل ما شئت أن تقول، فلن تستطيع شيئًا. إنه الملك الذي ولاه عليكم ربنا الله"(آنوي، ص١٤٧-٨).

وبذلك يمثل "كوشون" أيضًا آلية توليد مشاعر اليأس والإحباط في داخل النفوس[١٣١]:

"كوشون: ... ارجعي إلى أحضان أمك الكنيسة تواضعي لها تأخذ بيدك. أنا مقتنع بأنك في أعماق قلبك، لم تكفي لحظة واحدة عن أن تكوني إحدى بناتها.

جان: نعم، أنا بنت الكنيسة!

كوشون: أوبي إلى أمك، يا جان، دون تحفظ! وستقدر نصيبك من الخطأ، فتنقذك من هذا الضيق الذي يتولد من حكمك عليها بنفسك، لن يكون عليك أن تفكري في شيء، بل ستخضعين لما تقرره عليك من عقاب، ثقيلاً كان أم خفيفًا- في النهاية تذهبين في سلام'! لابد أنك في حاجة إلى السلام'(آنوي، ص١٨٢).

...

"كوشون: ... إن ملكك نفسه قد سار في طريق السياسة الرشيدة، وأظهر في الخطابات التي قرأناها لك أنه لا يريد، بأية حال، أن يدين بعرشه لتدخل إلهي أنت أداته"(آنوي، ص١٩٢).

فبذلك يكون "كوشون" "قس" "آنوي" ممثل هيئة المحكمة، المعادل الدرامي للفكر الرأسمالي الذي يقوم على إيهام الإنسان بأنه لا يستطيع أن يصل للخير والحق من داخل نفسه، وعليه دائمًا أن يكون تابعًا لمرشد، هو الوحيد القادر على إخباره بالجيد والأصوب، وهو الوحيد العارف بحقائق الأمور، وأن كل ذلك ليس من شأن الإنسان أن يفعله من نفسه وبنفسه:

"جان: (ظلت مبهوتة، تواصل الكلام) إذا كان الشيطان جميلاً، فكيف يتأتى لنا إذن أن نعرف أنه الشيطان؟

المدعي: أن تسألي قسيسك.

جان: ألا يمكن للإنسان أن يعرفه وحده؟

المدعي: كلا. ولذلك لم يكن هناك خلاص خارج نطاق الكنيسة"(آنوي، ص٤٧).

وينطبق على هذا الحوار ما انتقده "ماركوزه" قائلا: "ولقد كان المثاليون الألمان يرون في هذه الفلسفة تعبيرًا عن استسلام العقل، فعندهم أننا حين ننسب وجود الأفكار العامة إلى قوة العادة، والمبادئ التي يُفهَم بها الواقع إلى الآليّات النفسية، فكأنّنا بذلك ننكر الحقيقة والعقل؛ وأنه في

حال أن التصورات العامة لم تثبت أنها قابلة للانطباق على التجربة دون أن تكون قد نشأت من التجربة، لكان على العقل أن يخضع لما تمليه عليه التعاليم التجريبية... وهذا بما لم يدع مجالا للشك، فيه هجوم على شروط الحرية الإنسانية، إذ إن حق العقل في توجيه التجربة جزء لا يتجزأ من هذه الشروط"[١٣٢].

ويمثل "آنوي"، إلى جانب كل ما سبق، مبدأ رأسماليًّا يزيد من تعجيز الإنسان، وهو تصنيف إمكانات المعرفة في مستويات الغنى والفقر:

جان: لا يمكن للإنسان أن يكون معه قسيسه دائمًا، إلا بالنسبة للأغنياء. هذا أمر عسير بالنسبة للفقراء"(آنوي، ص٤٧-٤٨).

إنها أيديولوجيا الرأسمالية في رفض مقولة الإنسان المجرد التي حللها رواد النظرية النقدية[١٣٣].

ويضيف "آنوي" لممارسات الرأسمالية لتعجيز الإنسان أن الطموح ممنوع، فله من العظماء فقط من يستحقه، في ربط بينه وبين سياسة التجهيز الرأسمالي للمستقبل بوأد طاقة الحاضر أو على الأقل برمجتها:

"واريك: مصلح معلومات جيدة يجب عليها دائمًا أن تتنبأ بكل شيء بنت صغيرة ممسوسة في مكان ما من إحدى القرى النائية وتتكلم عن إنقاذ فرنسا. يجب أن يعرف ذلك على الفور، وأن يتم التفاهم مع الأب لكي يضع من دونها المتاريس ويقضى على المسألة وهي في البيضة... هذا يكلف ثمنًا غاليًا فيما بعد ..."(آنوي، ص٦٤-٦٥).

كما يمثل المفتش عند "آنوي" أيضًا صوت الوصاية على الإنسان، أو ما عرفته النظرية النقدية بـ"الشكل المفوض للوجود"[١٣٤]، الذي يتمثَّل في إيهام الإنسان أنه غير أهل لحكم نفسه أو الرقابة على نفسه، أو فهم أولوياته أو حتى التعامل بأبسط المفاهيم:

"المفتش: إننا نقرأ فقرات من الإنجيل في قداس يوم الأحد، ونطلب إلى قسيسينا أن يفسروها. فهل ترانا ترجمناها إلى اللغة الدارجة؟ هل وضعناها في متناول جميع الأيدي؟ أليست جريمة كبرى أن نترك النفوس البسيطة تحلم وتستنبط من نصوص لا يصح أن يفسرها أحد غيرنا؟..."(آنوي، ص١٦٤).

ولكن صوت الوصاية على الإنسان ذلك هو من جعله "آنوي" يعترف بالحقيقة الكبرى في النهاية:

"المفتش: (يطأطئ الرأس، مثقلاً، ويقرر بصوت مكتوم) لن أهزمها أبدًا"(آنوي، ص٢٢٦).

فبوضوح، شكلت هيئة المحكمة عند "آنوي" السلطة، وحملت أغلب أفكارها المقيتة؛ ومنها استطاع "آنوي" من خلال ممثل محكمته "كوشون"، الذي يمثل بدوره "آلة معتقد الماهية" بالمنظور الفرانكفورتي[١٣٥]، مناقشة أهم القضايا التي طالما حكمت بها الرأسمالية العلاقة بين الخاص والعام، بما يتوافق إيجابًا مع الكثير وتحليلات النظرية النقدية[١٣٦]. كما أبرز "آنوي" من خلالها أسباب وجود "العقل الأداتي" - الذي سوف نحلله فيما بعد تحت عنوان موقف الشعب - ذلك الذي أدانه رواد فرانكفورت في نقدهم لفلسفة "أوجست كومت" الوضعية"، حيث "تم النظر إلى المجتمع على أنه مركب من وقائع تحكمها قوانين عامة بدرجات متفاوتة... ولذا تم استبعاد أو إقصاء القيم الدينية والجمالية والأخلاقية والفلسفية التي اعتُبِرَت ميتافيزيقية"[١٣٧]. وعدّ الأعلى هو دائمًا أفضل في كل شيء، والأقل هو دائمًا منحط في كل شيء؛ وهي من إحدى صور الاغتراب كما حللته النظرية النقدية - وسوف نحلله فيما بعد تحت عنوان جدلية الاغتراب والوجودية.

كل ذلك، مع ملاحظة أن "آنوي" جعل مشهد المحاكمة بداية معالجته، وخشب الحريق موجود في نوع من تقنية كسر التوقعات، وكانت أولى الكلمات: "كلنا هنا؟ إذن هيا إلى القضية فورًا. فكلما أسرعنا كان ذلك خيرًا. بالنسبة للجميع"(آنوي، ص٣٣). **فلم تكن تلك الكلمات في البداية عبثًا أبدًا، وإنما يمكن القول إن الفكرة والغاية الأساسية عند "آنوي" قد صاغها في كلماته الأولى تلك، فهي دعوة للوعي والإسراع في الاتحاد والسير قدمًا في خطوات إيجابية لصالح الإنسانية.**

بذلك التحليل الفرانكفورتي، يمكن عدّ هيئة المحكمة في المعالجات الثلاثة - إذا استثنينا منها معالجة "شيللر" - تمثيلا دراميًّا للكيفية التي بها "أخذت العقلانية بُعدًا سياسيًّا ملازمًا للسيطرة الشاملة على الإنسان- بغض النظر عن غرض الكاتب وراء ذلك التمثيل- لتعادل ما حللته

فرانكفورت بـ"المنطق الأكثر تطورًا"[١٣٨]؛ ذلك الذي يسعى لإبداء تحفظ خاص حول كل معرفة حقيقية مفتوحة للتجربة والبحث في كل القضايا التي تتجاوز بشكل أو بآخر مجال التجربة ونسبيتها فقط في كل التحصيلات الحاصلة في القضايا التحليلية. وانطلاقا من هذا، ستصبح المسألة **الكانطية** في بنية تشكيل الأحكام التركيبية – القبلية - ببساطة **دون موضوع**، لأن مثل هذه الأحكام لا توجد على الإطلاق. وكل تفكير ما، يتجه إلى ما وراء المثبت تجريبيًّا، مرفوض[١٣٩]. هكذا يتأكد التحليل الفرانكفورتي بأن "الإشكالية هنا تتمثل في أن عقلانية هذا النوع من العلم الاجتماعيّ تأخذ وجهًا آخر، إذ يغدو من الواجب تجاوز الطابع العيني الكاذب والزائف... إذ يعزل الوقائع ويفتتها ويجمدها داخل منظومة قمعية... ليحيلها... إلى مجرد تقليص قمعي للفكر"[١٤٠].

انعكاس جدلية الفكر على جدلية البناء الدرامي:

يُعرِّف "ماركوزه" الشكل الجمالي بأنه "ما يكون نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة أو تاريخية، شخصية أو اجتماعية) إلى كلية مكتفية بذاتها، قصيدة، مسرحية، رواية، إلخ"... "فمن خلال الشكل الفني يمكن أن يقدم الفن صورة أخرى وجديدة"[١٤١]. "ومهارة الناقد إنما تتشكل إذن من قدرته على إيجاد معطيات العلاقة الطردية ما بين مساحة تلك المسافة الجماليّة التجريبيّة وبين لحظتها التاريخيّة، وبراهين انعكاساتها على بواطن الذات الإنسانية"[١٤٢]. وهذا ما سوف تقوم الباحثة بعمله فيما يلي.

بالنسبة إلى "شيللر" فلم تكن هناك جدلية وراء بنائه الدرامي، إذ كان بناءً كلاسيكيًّا تقليديًّا، إلا في المشهد الأخير، وذلك ما سوف نحلله تحت عنوان قادم عن جدلية مشهد النهاية في المعالجات الأربعة.

أما جدليّة البناء الدرامي عند "بريخت" فنجدها وقد اتخذت منحى ماركسيًّا، توافَق كثيرًا مع ماركسية النظرية النقدية[١٤٣]؛ ويمكن رصد ذلك بمجرد التحليل الأولي للعناصر الأساسية في السِياق:

أولًا: المكان هو السوق:

''٢١ فبراير ١٤٣١. ساحة السوق في روين المحتلة من الإنجليز. يشاهد جمهرة الناس كيف يقود النبلاء الإنجليز ورجال الكنيسة الفرنسية المبجلون، المناضلة جان دارك إلى المحاكمة.

سوق روين. جمهرة من الناس، بينهم عائلة قروية (أب، أم، أخت زوجها، ابن، وطفل)، بائعة سمك، لجرين، سيد أنيق، فتاة لعوب، تاجر خمور، دكتور دوفو، الجلاد في ثيابه اليومية، جنديان إنجليزيان. أجراس وطبول.''(بريخت، ص١١).

ثانيًا: الأحداث كان محورها موضوعات السوق التي توازت في كل مشهدٍ تقريبًا مع أحداث المحاكمة وأحداث مشهد حرق "جان"؛ والحوار من بدايته مرورًا بوسطه وصولًا إلى نهايته، وأغلبه كان عن السلع وتفاوت فرص الشراء بين أبناء الوطن والمحتلين الأغراب:

المشهد الخامس: السوق الأسبوعي في روين.

''موقفان للبيع. الفلاحة وابنها، تبيع الجبن والزبد والبيض. بائعة السمك تبيع السمك... جندي إنجليزي محمل بالبضائع يقف عند موقف الفلاحة. يطلب منها ٢٠ بيضة، أربع قطع جبن وكيسين من الزبد. يسمح للفلاحة بأن تأخذ النقود من جيبه.

الفلاحة: (تعد) ٢٠، ٢٢، ٢٤.

امرأة فقيرة الرداء: بيضتين يا سيدتي.

(يقترب الجندي من بائعة السمك ويشتري أكبر سمكة عندها. يقترب بجيبه من البائعة، فتأخذ بنفسها النقود)

الجندي الإنجليزي: (ينصرف متجهمًا).

ثالثًا: نجد أن "بريخت" اختار لمشهد النهاية تلك الهوية الماركسية، مؤكدًا على قيمة مبادئها، مستعيدًا معها مشهد حرق "جان" في تأكيد درامي جدلي منه على ترابطهما المنطقي الأكيد:

''مشهد النهاية...

بروبيه: بصعوبة. كيف حال محصول العنب عندكم هذا العام؟

لجرين: لم أكن هنا العام الماضي. لكن الفتيات تقلن إن محصول العنب رائع مثل عام ٢٨. (يسمع غناء الفتيات وهن يقطفن العنب).

الفتيات: (تغنين) أمام القضاء شهورًا ثلاثة. وكل فرنسا في انتظار. لآخر مايو. ولم يسمعوا قط أقوالها، القضاة. وفي آخر الشهر. سيقت إلى النار في المحرقة. على يد جلادهم، في الهواء ارتعاش المشاعل. يعلو هبوب الرياح من البحر. قالت بصوت جموري، بنت فرنسا. يا أهل فرنسا. كافحوا. من أجل أرض فرنسا التي تزرعونها.

لجرين: هذه الأغنية، تسمع الآن في جميع أرجاء فرنسا. "النهاية"'(بريخت، ص٩٣-٩٤).

رابعًا: التواتر المتمثِّل على طول المعالجة في المشكلات الصغيرة التي صوّرها "بريخت" في السوق بين البائعين والمارة كما لو كانت هي أهم أسباب حرق "جان" دون الأسباب الأخرى المعروفة عن قصة "جان" – وسيتضح ذلك الملمح أكثر تحت عنوان الوجودية في تصوير الشعب:

"المشهد الثامن... (في حانة أسماك بتري) تجلس مجموعة من الأسر القروية أتت من القرى المجاورة، وهم يأكلون...

"لجرين: أرى هنا أناسًا محترمين. هل يعرف أحد منكم القراءة؟

القس الشاب: ماذا تريد أن تقرأ؟

لجرين: نسخة من خطاب، جان دارك إلى الإنجليز، قبل أن تهاجمهم في أورليانز. لا أدري إن كنتم تريدون أن تسمعوه.

القس الشاب: (رث الملابس) هل يبدو على ردائي أنني اشتريته بنقود إنجليزية؟ (يقرأ)"(بريخت، ص٦٤).

وقرأ القس الشاب الخطاب، ثم:

"الجندي الإنجليزي: (يدخل الحانة ويطلب مشروبًا) مساء الخير. بعض النبيذ.

...

الفلاح: (يقف منتصبًا وهو نصف سكران أمام الجندي الإنجليزي) هل أنت من جنود دوق بدفورد؟ إذن اسمعني: إن دوق بدفورد رجل سكير.

السيد الأنيق: تعال يا بلانش. (ينصرفان من الحانة).

الفلاحة: جويوم!

الفلاح: إنه يسكر ويسكر من أكواب ممتلئة، وإنه لا يقدر إلا على ابتزاز الضرائب وأكل حقوق الشعب. (ينصرف الجندي الإنجليزي، مخفيًا وجهه. ضحكات عالية).

القس الشاب: فلتعطني الخطاب"(بريخت، ص٦٦-٦٧).

...

"في مدافن سانت كوين. تعرف الجموع المنتظرة تغير موقف جان دارك وسقطتها. ميدان السوق في روين. جموع منتظرة. جنود إنجليز."

"الرجل الهزيل: هل ستحرق اليوم أم لا؟ (يهز الجندي الإنجليزي كتفه).

الجندي الثاني: هذا لن ينتهي. هل سنتناول طعام الغذاء هنا في هذه الساحة؟

الجندي الأول: اللعنة.

أخت الزوج: لا يمكنكم الوصول إلى نتيجة معها، أليس كذلك؟ إنها ترفع رأسها عاليًا."(بريخت، ص٧٥).

...

"الجندي الأول: عودوا إلى منازلكم. لقد أنكرت العذراء.

الجندي الثاني: إنها ليست بعذراء.

لجرين: ما كل هذا التردد؟

...

أخت الزوج: ألن يحرقوها إذن؟

الابن: لا يمكنها أن تنكر ما هو حقيقي. لا يمكن أن ترتكب هذه الخيانة.

...

صاحب الحانة: لقد نفذت بجلدها.

الفلاحة: أهذه هي النهاية؟ هل كان ذلك كل شيء؟

الفلاح: لقد أنكرت. فلنعد إلى بيوتنا..."(بريخت، ص٧٦).

...

''السيد الأنيق: سيدتي، إنها تقول إنه يجب عليها أن تفعل ذلك من أجل الوطن.

دكتور دوفو: الوطن؟ أي وطن؟

بائعة السمك: لقد أمرتها الأصوات...

دكتور دوفو: الوطن. أليس هو سيان عند الوطن من يجلس على الحصان الأنقط، معفرًا بالتراب من ضربات الأقدام؟ دوق برجوني أو دوق أورليانز؟ أليس هو سيان عند الوطن من الذي يزرع القمح والنبيذ واللحوم والفواكه...''(بريخت، ص١٦).

...

''الطفل: هل سيأتي الجنود الإنجليز هنا ثانية يا جدي؟

بروبيه: بصعوبة. كيف حال محصول العنب عندكم هذا العام؟

لجرين: لم أكن هنا العام الماضي. لكن الفتيات تقلن إن محصول العنب رائع مثل عام ٢٨...''(بريخت، ص٩٣).

خامسًا: دعوة "بريخت" الصريحة إلى العمل على لسان بطلته "جان":

''الأسقف: هل سمحت لك الأصوات بأن تهربي من السجن في أية فرصة مناسبة؟

جان دارك: لقد رجوتها أكثر من مرة، لكنها لم تسمح لي حتى الآن.

الأسقف: هكذا؟

جان دارك: لكن هناك المثل القائل: "ساعد نفسك يساعدك الرب".

الأسقف: (للمراقب الإنجليزي) بعد إذنك يا سيدي اللورد (يوجه الحديث للحراس) نحن نأمركم... أن تشددوا الحراسة عليها، وألا تسمحا لأي شخص بالتحدث معها...

...

الأسقف: السيد جان بوبير، الأستاذ بكلية اللاهوت في باريس. نوكل إليكم متابعة الاستجواب''(بريخت، ص٢٤).

فكما اعتمدت معالجة "بريخت" في معظمها على المواجهة بين المتقابلات التي تبرز معها ما ولدها من أفكار، ففي كلام "جان": ''ساعد نفسك يساعدك الرب'' دعوة صريحة للعمل، أظهر "بريخت" في مقابلها، ومباشرة كرد فعل لها، مدى الخوف من تلك الدعوة عند المستفيدين من سلطة الاستبداد: ''نحن نأمركم... أن تشددوا الحراسة عليها، وألا تسمحا لأي شخص بالتحدث معها''.

هكذا شكلت ماركسية "بريخت" الأساس والدافع الأعم والأشمل في بناء معالجته من أولها لآخرها؛ كما شكلت منطقة التلاقي الأوضح بين فكر "بريخت" في معالجته وبين تحليلات النظرية النقدية.

أما عن جدلية البناء الدرامي عند "شو"، فبالإضافة إلى تقنية الاسترجاع التي حلَّلناها سابقًا تحت العنوان الثالث "تحليل سياق الأحداث"، فإن الباحثة تميل لأن تستكمل تحليل جدلية البناء عند "شو" إلى العنوان القادم عن جدلية تقديم وتأخير المشاهد، نظرًا لاعتماد "شو" الأساسي على تلك التقنية في تحقيق جدليته.

وبالانتقال إلى "آنوي" نجد أن الجدل يتحقق تبادليًّا بين الشكل والمضمون في معالجته، بما يؤكد أن استخدامه للعبة المسرح داخل المسرح لم يكن بهدف "كسر الإيهام"، بل لأهداف هي أعمق من ذلك بكثير، وعلى حد ما حللته الباحثة يمكن أن تتمثل بعض تلك الأهداف فيما يلي.

مثلا في إمكان التعبير عن قضايا كثيرة، وتجسيدها في الشخصيات بشكل يحتمل تعدد المعاني، في ظاهرها معنى خير، وفي باطنها معنى استبدادي؛ مثل تلك الصورة:

''الأب:... من المؤكد أن خطر الهلاك يتهدد مملكة فرنسا ونحن خير من يعرف ذلك، نحن أهل الشرق، وبوجه خاص في هذا الركن الذي يكثر فيه جنود الإنجليز. ولكن ليست هذه المرة الأولى وأغلب الظن أنها لن تكون الأخيرة التي تتعرض فيها مملكة فرنسا لخطر الهلاك، وهي تنجو منه في كل مرة. دعيها بين يدي الله. ماذا تستطيعين فعله في هذا السبيل، أيتها البنت المسكينة؟ بل ماذا يستطيعه رجل، إذا لم تكن مهنته القتال؟ لا يستطيع شيئًا''(آنوي، ص٦٠).

ففي ظاهر المعنى تديُّن وحكمة: ''دعيها بين يدي الله''، لأن نترك أمور الدنيا والبلاد لله، هو وحده الكفيل بها ولا يؤثر فيها تصرف البشر! وفي باطنها خضوع وضعف نتجا عن تحديد من هم أعلى

للأدوا ر الموكلة لمن هم أدنى؛ تلك الأدوار التي استطاع "آنوي" اللعب بها من خلال مسرحه التكعيبي:

"كوشون: ... ليس في مقدورنا إلا أن نقوم بلعب أدوارنا، كل ودوره، حسنًا كان أم سيئًا، على نحو ما هو مسطور، ولا يصح أن يتخطى أحد دور غيره"(آنوي، ص٦٣).

فكلام "كوشون" هنا بفضل خاصية اللعب بالمسرح داخل المسرح أصبح يحتمل أن يؤخذ على كلا المحملين: الجد واللعب، من خلال آلية مواراة الفكر في الخيال. وقد تمثَّلت الدعوة المستترة فيما وراء معالجة "آنوي" نفسها في دعوة الإنسان لمواجهة نفسه. ومن ثمَّ، وبعد أن يواجه الإنسان نفسه، فمن خلا ل المسرح داخل المسرح استطاع "آنوي" أن يعرض الإنسان عاريًا دائمًا أمام نفسه، ليجعله من داخل نفسه رافضًا لكل الرذائل التي تناولتها المعالجة؛ فمن خلال الانتقال بين مستويات الأحداث، والتمكن من التلاعب بالحوار أثناء تلك الانتقالات، تمثَّلت أيضًا طبيعة التعارض الكامن بين البشر، ونقول التعارض وليس الاختلاف، فالاختلاف ليس بالأمر السيئ، بينما التعارض، قد وصل بمجتمعات تلك الحقبة لفقد التمييز بين الخير والشر!

ويتوافق أسلوب "آنوي" ذلك كثيرًا مع الأسلوب العام لتحليلات النظرية النقدية للأفكار التي تحكم بها الرأسمالية. وعليه، فبالرغم من التشاؤم الذي قد يظن البعض أنه يغلب على فكر "آنوي" في معالجته، فإنه في رأي الباحثة ما كان إلا من أجل إظهار مدى رذالة التشاؤم، ليطلق من خلال تلك الحالة الرغبة الإنسانية في التحرر من عقاله. لذلك لا يمكننا القول إن "آنوي" كان متشائمًا، ولكنه كان يقدم في معالجته "جرعة مكثفة" من الواقعية.

ونذكر أيضًا تمكن "آنوي" من توظيف حالة التوتر بين العناصر الدرامية بما يعادل التوتر بين عناصر الحياة الاجتماعية الحقيقية. فما كانت شخصياته إلا ممثلين للطبقات الاجتماعية السائدة حينها، فإن أبرز هو بعض نماذج الشخصيات التي لا أمل فيها، فما هم إلا انعكاس لصورهم في المجتمع(١٤٤). وفي ذلك يتوافق "آنوي" مع رواد فرانكفورت في كونهم يوضحون المواقف ويبرزون سيئاتها، ويستنهضون الإنسان من داخل نفسه، دون أن يقدموا حلولاً على كيفية "افعل ولا تفعل".

كما تمكن "آنوي" من خلال تكعيبيّته ربط ما يدور بداخل الناس بما يحدث خارجهم. وكذا ما دار في زمن "جان" بما جرى في زمنه. وكلاهما فكرتان اتسمت بهما تحليلات النظرية النقدية- كما سبق وذكرنا تحت العنوان الثالث من هذا البحث- الأولى قيامها على فكرة أن ما هو خاص ما هو إلا انعكاس لما هو عام جدًّا، وقد انعكست في فلسفة "آنوي" بأن الحياة ما هي إلا مزيج الداخل والخارج، فمن خلال التكعيبية استطاع "آنوي" أن يعرض ويفسر أغلب الظروف التي كانت تسود فترة "جان" التاريخية، وما لها من مؤثرات على "جان" وقصتها، وعلى بقية الشخصيات الأخرى أيضًا. أما الفكرة الثانية التي تميَّز بها "آنوي" واقترب بها من الفكر الفرانكفورتي، فتتمثَّل في عدّه زمن "جان" مرآة صالحة لتعكس زمانه؛ ونقول زمانه وليس فكره، وهو ما يختلف به "آنوي" عن "بريخت"، إذ إن الأخير قد عرض فكره أكثر من عرضه لزمانه. فقد استطاع "آنوي" من خلال قصة "جان" أن يُعبِّر عن أمراض أصابت شعوب عصره، حيث مثَّل فيها الفقر المضني والغنى الفاحش، وكيف أنهما إحدى صور ونتائج الرأسمالية. كما صوَّر حالات الاضطراب والقلق التي ظهرت في صور وأشكال وردود أفعال مختلفة، ويمكن عدّ معالجة "آنوي" لقصة "جان" تُمثِّل أحد ردود الأفعال تلك، إذ إنها "انعكاس حتمي" لظروف بيئته وحاضره على نفسه. وقد تعامل "آنوي" مع أمراض عصره تلك بنوع من "التطهير" بمعناه الحديث، على طريقة "الواقعية السوداء" أو "الثورة الساخطة"، فمن جهة مثل ابتذالها ابتذال المجتمع الذي أوجدها؛ ومن جهة أخرى أكد "آنوي" من خلالها عدم تخليه عن حريته الإنسانية المطلقة وغير المشروطة. فمعالجته تمثل ميلودراما الحياة لا ميلودراما الدراما، التي تجسد لنا حقيقة أن الحرية لا تتجزأ، فإما أن يكون التطهير مطلقا وإما أنه لن يكون على الإطلاق.

وأيضًا من خلال المسرح داخل المسرح والتمكن من الانتقال بين مستويات الأحداث، أُتيح لـ"آنوي" إمكان قراءة المستقبل من الحاضر بيقين، مع اعتماده أسلوبًا أشبه بأسلوب المخططات الرأسمالية نفسه بسخافته، والمتمثل في حتمية تحقيق النتائج المخطط لها، ما أضفى على كتابة "آنوي"

لأحداث معالجته صيغة التقرير الذي اعتمد على واقع المعرفة التامة بالأحداث ويقين بمسارات تطورها:

"كوشون: ... والآن سأوجه إليك ثلاثة أسئلة جوهرية، فأجيبني بـ"نعم" ثلاث مرات، وبذلك يصل جميع من هنا إلى بر الأمان، أنت التي ستموتين ونحن الذين سنحكم عليك بالموت"(آنوي، ص١٩٤).

فمع ملاحظة أن "بر الأمان" هنا هو من نوع بر الأمان الوهمي، الذي حلَّله رواد فرانكفورت بعدة مفاهيم، منها "حالة الاتضاع المراقب"[١٤٥] و"شبح التحرر"[١٤٦]، نلاحظ كيف أتاح التحدث عن الأحداث بمنطق اليقين، تمثيل آلية واقعية- آلية الرأسمالية في الواقع- كشفت للمتلقي الكيفية التي تسير بها أمور حياته من خلف الستائر كما لو أنه حاضر في مطبخ الأحداث. وهي أيضًا آلية قريبة الشبه لأسلوب رواد النظرية النقدية في تحليل الماضي والحاضر وتوقعاتهم عن المستقبل. فكانت معالجة "آنوي" وكأنها تحمل تنبيهًا لأن ماضي الإنسان لا يموت، وإنما يشكل مستقبله، فالماضي السيئ يحمل حاضرًا سيئًا ومستقبلاً تملؤه المآسي وربما يؤدي للانتحار (أو إقبال على الموت بأي شكل من الأشكال)، فهي دعوة لحسن التصرف في كل الأوقات، فتاريخ الإنسان كله متصل ببعضه، وهي الفكرة نفسها التي أكدتها سائر تحليلات النظرية النقدية.

ولعلنا نلاحظ كيف أنه ليس من السهل في معالجة "آنوي" فصل الأطراف التي يوجه لها "آنوي" الاتهام ضمنًا، أهي "جان" في مواجهتها الصارمة - تلك الصرامة التي طالما أكد رواد فرانكفورت على رفضها على مدار تحليلاتهم - أم هم البشر في تخليهم عنها، أم هم البشر في دناءتهم وسوئهم، أهو المجتمع، أهي الحياة... وكأن "آنوي" يريد قول إن معظم مآسي الإنسان هي نتاج الشر الموجود في بيئته.

كل ما سبق يمكن أن نضيف له قدرة التكعيبية على تحرير "آنوي" من الالتزام المطلق بالتاريخ، سواء أكان تحررًا من قالب مسرحيات السيرة الذاتية، أم تجنبًا لأن يتم عدّ "آنوي" مزيفا أو محرفًا للتاريخ. وإن كان "آنوي" بالفعل قد راعى ذلك، فله الحق، إذ إن حكاية "جان دارك" قُدِّمت قبله عددًا من المرات- غير تلك المتناولة في ذلك البحث- وإن تعاطي المتلقين معها لن يكون بحماس إذا قدمت في بناء درامي تقليدي.

هكذا ارتبطت جدلية فكر "آنوي" بجدلية بنائه الدرامي، وارتبط كلاهما بأفكار وتحليلات النظرية النقدية، حتى إننا لم نكد نفرق من منهما تأثَّر بالآخر، لولا علمنا بالمرحلة الزمنية التي كتب فيها كل منهما.

<u>جدلية تقديم وتأخير المشاهد/ جدلية مشهد النهاية:</u>

نبدأ مع "شيللر" حيث كان رسمه لمشاهده منذ المنظر الثالث عشر من الفصل الرابع يوحي باقتراب النهاية:

"دو شاتل": (وقد عاد) يا جان دارك! إن الملك يأذن لك بالخروج حرة من المدينة؛ والأبواب مفتوحة لك. لا تخشي أي إهانة؛ إن حماية الملك تحميك، وأنت يا كونت دونوا، اتبعني، فالشرف يمنعك من البقاء هاهنا وقتًا أطول. يا لها من خاتمة! (يخرج) (دونوا يفيق من ذهوله، ويلقي نظرة على جان، ويرحل. تبقى هي وحدها لحظة من الوقت. وأخيرًا يظهر ريمون. يبقى بعض الوقت بعيدًا. وينظر إليها بألم صامت. ثم يتقدم بعد ذلك، ويمسك يدها).

ريمون: اهتبلي هذه اللحظة، تعالي! تعالي! فالشوارع خالية. أعطيني يدك؛ سأقتادك. (تنظر إليه. ثم ترفع عينيها صوب السماء. وعند رؤيتها له تبدو أول علامة على شعورها. تمسك يده بقوة وتبتعد)"(شيللر، ص٢٨٨).

لكنها في الحقيقة لم تكن النهاية إطلاقًا، بل انقلبت الأحداث وصولاً إلى نهاية مختلفة تمامًا عن تلك التي أوهمنا بها "شيللر"، فبعد أسر "جان" نتفاجأ بأن قيودها تنفك بمعجزة وتتمكن من الهرب، لتبدأ نقطة تحول "جان" من منتهى الضعف إلى منتهى القوة؛ ففي المنظر الرابع عشر، من الفصل الخامس، يتغيَّر المسرح ليمثِّل ساحة القتال، ونجد الملك والدوق و"جان" مجروحة جراحًا شديدة، والجميع يعتقد أنها ميتة، ثم تفيق...

"(جنود ومعهم رايات مرفوعة يشغلون عمق المسرح، وأمامهم: الملك ودوق برجوني يمسكان بين أذرعهما جان وقد جرحت جراحًا قاتلة ولا تبدي أي دليل على أنها حية، يتقدمون إلى مقدم المسرح. آنيس تصل مندفعة)

آنيس: (تلقي بنفسها بين ذراعي الملك) أنتم أحرار؛ أنتم أحياء، وأنا أراكم.

الملك: أنا حر؛ ولكن انظري بأي ثمن (مشيرًا إلى جان).

آنيس: جان! يا إلهي! إنها تحتضر.
الدوق: إنها انتهت. إنها ملاك يغادر الأرض. انظري كيف هي راقدة بدون آلام، هادئة كطفل نائم...
...
آنيس: عيناها تتفتحان؛ إنها لا تزال حية!
الدوق: (مدهوشًا) هل تعود إلينا من قبرها؟ هل تغلبت على الموت؟ إنها تنبض. إنها تقف!
جان: (تتأمل حواليها) أين أنا ؟
الدوق: بين شعبك، يا جان، وسط أهلك!
الملك: بين ذراعي ملكك وبين أحبائك.
جان: (بعد أن ركزت نظرها فيه طويلاً) كلا، أنا لست ساحرة، من اليقين أنني لست ساحرة.
الملك: أنتِ قديسة، أنت ملاك. بيد أن الظلمات غطت عيوننا.
جان: (تتطلع حواليها بابتسامة مليئة بالهدوء) وأنا حقًا في وسط شعبي، لم أعد محتقرة ومنفية... لكنني لا أرى رايتي أنا...
الملك: (مشيحًا بوجهه) أعطوها رايتها. (يأتون بالراية إليها؛ تقف دون أن يسندها أحد، ورايتها في يدها. السماء تلمع ببريق وردي).
جان: ألا ترون قوس قزح يلمع في الهواء، والسماء تفتح أبوابها الوردية؟ إنها تقف هناك، رائعة بين جوقة الملائكة، وهي تحمل على صدرها ابنها الأبدي، وتبسط إليّ ذراعيها وهي تبتسم. بماذا أشعر؟ إن سعبًا خفيفة ترفعني ودروعي الثقيلة تتحول إلى قميص ذي أجنحة. هناك في عليين، هناك في عليين. الأرض تهرب من تحتي. قصير هو الألم، وخالد هو السرور! (الراية تفلت من يدها، وتسقط وهي ميتة عليها. الكل يمكثون وقتًا طويلاً في انفعال صامت، وبإشارة من الملك توضع عليها كل الرايات بحيث تغطيها تمامًا)"(شيللر، ص٣٣٦-٣٣٨).

تلك هي رسالة "شيللر" الأساسية: "قصير هو الألم، وخالد هو السرور"، التي ألحقها بدفعة اطمئنان بأن تموت "جان" وسط أهلها، حاملة رايتها، ويغطيها ملكها وشعبها بالرايات، عوضًا عن موتها حرقا كما في التاريخ.

يمكننا أن ننظر لتلك النهاية من منظورين؛ أما الأول منهما فأنها مجرَّدِ نهاية كلاسيكية لبطلة تراجيدية في دراما كلاسيكية جديدة مكتملة العناصر، خاصة أن النهاية لم تكن مقحمة على الدراما، وإنما جاءت في تناغم مع الخط الدرامي الذي أسس له "شيللر"، فمنذ البداية وصولا لحذفه مشهد المحاكمة وهو يتجاهل الحقائق التاريخية لصالح بناء نهاية "جان" بتلك الشهامة والإقدام والشجاعة، إذ تموت متأثرة بجراحها في معركة وهي تحاول إنقاذ الملك من الأسر ولا تموت حرقا، تموت بعد أن حققت النصر لوطنها وليس قبل تحرير فرنسا، تموت وهي واقفة وغير مستسلمة لآلامها من جراح الحرب لتكون تلك الأخيرة هي الحقيقة الوحيدة التي احتفظ بها "شيللر" عن موت "جان دارك" من التاريخ. ومن ذلك المنظور الأول نقول إن المشَاهِد عند "شيللر" قد بنيت وفق منطق "شيللر" لا التاريخ.

أما من المنظور الثاني فيمكننا تحليل نهاية معالجة "شيللر" بمنظور نقدي فرانكفورتي، ومن زاويتين مختلفتين، الزاوية الأولى تناقض التوظيف الدرامي للشخصيات مع الواقع، إذ لم تواجه "جان" النهايات التي يواجهها الإنسان في واقع الحياة، فيمكن عدّ نهايتها بالمنظور الفرانكفورتي نهاية كاذبة تدلس عقل الإنسان. أما زاوية النظر الثانية فيمكن أن تهدينا إلى عدّ تلك النهاية قائمة على بث طاقة القوة في المتلقي، تلك التي تتوالد بتحقق الإنسانية، حيث إنه لم يلجأ "شيللر" لإعادة الاعتبار إلى "جان" من خلال قضاة ومحكمة عُقِدَت بعد أعوام من موتها - كما صوره "شو" مثلا - ولكنّ "شيللر" أعاد الاعتبار إلى "جان" في قوتها التي صورها في النهاية، لما لها من قدرة على بعث الأمل في النفوس واستنهاض وعي المتلقي.

ومن فكرة بعث الأمل واستنهاض المتلقين، ننتقل إلى "بريخت" الذي لم يتجاهل مشهد حرق "جان"، ولم يعدّ أن حرقها من شأنه توليد مشاعر الخوف أو الإحباط، بل إنه وظفه توظيفا عكس ذلك تمامًا، حتى إنه جعل مشهد الحرق محور معالجته، وزاد على ذلك أنه جعل شخصياته الثانوية تتغنى به لأعوام بعد وقوعه:

"(يسمع غناء الفتيات وهن يقطفن العنب).

الفتيات: (تغنين) أمام القضاء شهورًا ثلاثة. وكل فرنسا في انتظار. لآخر مايو. ولم يسمعوا قط أقوالها، القضاة. وفي آخر الشهر. سيقت إلى النار في المحرقة. على يد جلادهم، في الهواء ارتعاش المشاعل. يعلو هبوب الرياح من البحر. قالت بصوت جمهوري، بنت فرنسا. يا أهل فرنسا. كافحوا. من أجل أرض فرنسا التي تزرعونها.

لجرين: هذه الأغنية، تسمع الآن في جميع أرجاء فرنسا. "النهاية""(ص٩٤).

فقد تمثلت جدلية "بريخت" في معالجته مشهد حرق "جان" بمنظور واقعي، بوصفه ثمنًا للحرية المحققة، وفكرة تولد مشاعر الحماس والتحدّي والرغبة في استرداد الحقوق داخل نفس المتلقي، ولذلك لم يجعل "بريخت" مشهد إحراق "جان" نهاية معالجته كمان كان نهاية حياة "جان دارك"، بل صوّره كشرارة البداية في حكاية النصر، الحكاية الأساسيّة والفكرة التي بنيت لأجلها معالجة "بريخت"، لينطلق منها إلى أحداث بعد مرور خمس سنوات، ولكنها لم تكن أحداث إعادة محاكمة "جان" لإعادة الاعتبار إليها، وإنما اعتمد "بريخت" على الشعب في ذلك، فاختار أن يعيد اعتبار "جان" بقوة الشعب وحكم النصر، لا بقوة القانون ولا بالتأريخ، فقد رد اعتبار "جان" عندما بدأ "الشعب" في تحرير وطنه بالاتحاد واستكمال مشوار "جان":

''بروبيه: (للطفل) أتسمع؟ الفرنسيون يأخذون مكانهم في فرنسا.

الطفل: هل رأيت العذراء يا سيد لجرين؟

لجرين: لقد رأيتها وهم يحرقونها يا بيير.

بروبيه: لقد قادت فرنسا.

لجرين: نعم، لكن فرنسا قد قادتها أيضًا.

بروبيه: كنت أظن أن هناك أصواتًا تقودها.

لجرين: نعم. أصواتنا.

بروبيه: ماذا تقصد؟

لجرين: كانت القصة هكذا: في البداية، كانت تقف أمام الشعب في طريقها للأعداء، وهكذا وعندما كانت سجينة في البرج في روين، لم تعد تسمع شيئًا عنا، وصارت ضعيفة مثلي ومثلك. بل لقد أنكرت. وعندما أنكرت، غضب لذلك الناس البسطاء في روين، فحطموا رؤوس الإنجليز في الميناء. وعندما علمت بما حدث. ولا أحد يدري كيف علمت، ثابت لرشدها مرة أخرى واستردت شجاعتها. وتأكدت أن المحكمة ليست بمكان أكثر سوءًا للمعركة من قبور أورليانز. وهكذا صنعت من سقوطها الهائل نصرنا العظيم. وعندما صمت فمها، سمع صوتها.

بروبيه: نعم، إن الحرب لم تنتهِ بعد''(ص٩٢-٩٣).

ليؤكد "بريخت" للمتلقي ما أكدته النظرية النقدية في فروعها الأربعة - الفلسفية والاجتماعية والنقدية والجمالية- أن الوقت والفرص متاحة دائمًا، وأنه لا يفصل بين الشعوب وبين حقوقها إلا الوعي، وعي الـ"نحن" إذ لا يكفي وعي الـ"أنا" وحده. فإن "جان" كانت تمثل فكرة، لو كانت وحدها كانت قد ماتت أفكارها مع حرقها، لكن الأفكار لا تموت عندما تعمل بها الجموع، بل ربما كان حرق "جان" قد أحيا فكرتها إذ نشرها مع رمادها إلى أماكن وعقول لم تكن تتخيل أنها سوف تصل إليها يومًا ما.

أما جدلية تقديم وتأخير المشاهد في معالجة "شو" فإنها أكثر ما تتمثل في مشهد النهاية، ذلك الذي يُعدّ تمثيلا مطابقا لما أطلق عليه رواد النظرية النقدية "الامتصاص الثقافي"(١٤٧)، ويمكن القول إن الامتصاص قد بدا متعمَّدًا من "شو"، لما اختاره لذلك المشهد تحديدًا من بنية درامية تختلف تمامًا عن بنى جميع المشاهد السابقة في معالجته؛ فقد أقام بنية مشهده الأخير على خلط الحلم بالواقع، والأحياء بالأموات؛ ليتمكن بذلك من خلط التاريخ بذاتيته المفرطة؛ فقد كان الحلم هو السياق الذي اختاره "شو" للمشهد، ولم يأخذ فيه من الواقع سوى قيامه على حقيقة تاريخية وهي إعادة محاكمة "جان" بعد أعوام من موتها وقرار المحكمة بإعادة الاعتبار لها، وكانت أحداث هذا المشهد بعد خمسة وعشرين عامًا من حرق "جان":

''[ليلة عصيبةٌ من ليالي يونية عام ١٤٥٦، شديدة الريح مضطربة، جاءت بعد أيام شديدة الحر من أيام الصيف، فكثر من ذلك برقها ودَوِّى رعدها. أما المكان فحجرة نوم قصر ملكي بها سرير رقد عليه شارل السابع ملك فرنسا، وهو المعروف قديمًا بالدوفين.

أما الآن فلقبوه شارل الفاتح. وهو في عامه الحادي والخمسين... وقد أظلت السرير مِظَلَّةٌ نُقشت عليها شارة الملك. ولولا هذه المظلة، ولولا وسادات من الريش هائلة، لما فرّق الإنسان بين هذا السرير وبين أريكة عريضة فُرِشت عليها ملاءاتٌ وعُلّقت ستائر..."(شو، ص١٨٧).

"[يدخل لدڤينو على الملك... وقد تقدم به السن خمسة وعشرين عامًا فوق ما عهدناه، وهو لا يزال يحمل الصليب الذي كان حَمَله في رُوَان عندما حرقت جان...].(شو، ص١٨٨).

ونفهم من "لدڤينو" أنه كان يخبر "شارل" بنتيجة محاكمة أجراها "شارل" بأثر رجعي لتبرئة "جان"، وأن التبرئة وقعت، ولكن يتضح أن هدف "شارل" لم يخص "جان" كما هو معروف بالتاريخ:

"شارل: يا صديقي، ما دام أن الناس لن تقول الآن إن التي توَّجتني ساحرة زنديقة، فلست أبالي كيف حللتم العقدة...

لدڤينو: نعم، فقد أعلنوا على رؤوس الأشهاد أن قضاتها الأقدمين كانوا مفسدين غشّاشين نصّابين حقودين. أربعة أكاذيب يا مولاي.

...

لقد ألغي الحكم القديم إلغاءً تامًّا، واعتبر كأنه لم يكن فلا قيمة له ولا أثر.

شارل: هذا جميل. إذن فلن يستطيع الآن أحدٌ أن يتحدَّى صحة تتويجي؟

لدڤينو: تتويجك الآن كتتويج الملك داوود وشرلمان. كلها في القدسيَّة سواء.

شارل: هذا غاية الأمل..."(شو، ص١٩٠-١٩١).

لتظهر بذلك أولى ملامح الامتصاص الثقافي في المشهد الأخير عند "شو" مع بدايته، فالظاهر أن بناء المشهد أقيم على حقيقة تاريخية وهي إعادة محاكمة "جان"، لكنَّه في باطنه قد أقيم بدافعين ذاتيين لـ"شو"، الدافع الأوّل استمرارية التأكيد على دناءة رجال الدين، سواء أولئك الذين حاكموا "جان" أو هؤلاء الذين أعادوا الاعتبار إلى "شارل". والدافع الثاني هو استمرار التأكيد على حقارة الفرنسيين ويمثلهم في ذلك المشهد "شارل" الذي أنقذته وتوجته "جان". فكان المشهد الختامي بذلك مثل خطة ثعلبية شمل بها "شو" أغلب أفكاره الذاتية.

وبمتابعة المشهد، نجد أن روح "جان" تبدأ في الظهور لـ"شارل" وهو نائم، وتأتي روح "كوشون" الميّت أيضًا وروح "دونوا" الحي، وروح الشاب الجندي الذي أعطى لـ"جان" الصليب وقت حرقها، وينضم لهم لاحقا القس الإنجليزي "دي استوجمبر"، ثم الجلاد، ثم الإنجليزي الإرل "ورك"؛ ثم رجل من الأحياء يتبيّن أن وظيفته إعلان قرار الكنيسة بخصوص إعادة محاكمة "جان"، ثم المطران والمحقق. ويدور حوار حول مصير كل منهم، حوار طبيعي ومتوقع، ولكن أهم ما فيه كان ما جاء على لسان الجندي الذي أعطى لـ"جان" الصليب:

"شارل: كيف يجد المرء جحيمه؟

الجندي: لن تجد فيها كثيرًا مما تكره يا سيدي. جوّها مفرح. كأنك سكران دائمًا دون أن تدفع للخمر ثمنًا. وصُحبةٌ من أرقى طبقة: أباطرة، وبابوات، وملوك من كل صنف"(شو، ص٢٠٤).

وبغضّ النظر عن فكرة أن الذي أعطى "جان" الصليب قد دخل النار! فإنه من ذلك الحوار القصير الذي صاغه "شو" صياغة أشبه بـ"الحكمة"، يتمثَّل لنا في تلك الحكمة اللا عقلانية مظهر مما أطلق عليه رواد النظرية النقدية "التفريغ الثوري للفنون"[١٤٨]، حيث "إن الثقافة الرفيعة – وتنطبق هنا على معالجة "شو" – كانت أيضًا ظاهر الحرية، إذ كانت ترفض المسالك القائمة، ومثل هذا الرفض لا يمكن قطع الطريق عليه إلا بواسطة تعويض، يبدو باعثًا على الرضى من الرفض نفسه"[١٤٩]. وهذا نفسه ما بنى عليه "شو" مشد النهاية:

"دي استوجمبر: إني أسأل أهل قريتي أن يكونوا على غاية الحذر. أقول لهم: "إنكم إذا استطعتم أن تروا ما تفكرون فيه، لفكرتم فيه على خلاف ما تفكرون. إنكم لو رأيتموه لهزَّكم هزَّةً عنيفة. أي نعم. هزَّةً عنيفة جدًّا". فيقولون جميعًا: "نعم يا أبانا، إنا نعلم أنك رجل رحيم، وأنك لن تؤذي ذبابة". فهذا قول جميل يُريحني كثيرًا. أنا بطبعي لست رجلاً قاسيًا"(شو، ص٢٠٥).

فجدلية "شو" هنا ينطبق عليها ما حلله رواد النظرية النقدية تمامًا: "إذ يقيم البرهان على أن الصراعات التي لا حل لها... قابلة اليوم لحلٍ تقنيٍ أو لـ "انحلال". وأن "كل الجرائم والمظالم

المقترفة بحق الإنسانية تُسوى اليوم وتُبَرر من قبل بيروقراطية وتنظيم عقلانيين، ولكن مركزهما الحيوي غير منظور مع ذلك"[١٥٠] :

''الجندي: ومن قال إنك قاسٍ؟

دي استوجمبر: آه إني فعلت فَعلة قاسية مرَّةً، لأني لم أكن أعرف كيف تكون القسوة. لأني لم أكن رأيتها قط. فترى من ذلك أنه لابد لك من رؤيتها، فإذا رأيتها فقد نجوْتَ واهتديت.

كوشون: ألم يكن لك في آلام المسيح عبرةٌ كافية؟

دي استوجمبر: لا. لا. لا أبدًا. إني رأيت آلام المسيح في الصور، ورأيتها في الكتب، وتأثرت بها تأثرًا كبيرًا على ما حسبت. ولكن لم يكن لشيء من هذا فائدة. فلم يَهْدِني المسيح وما لاقاه من ألم، ولكن هدتني فتاة رأيتها بعيني تُحْرَق فتموت. منظر فظيع. أوَّاه. فظيعٌ جدًّا. فهذا الذي هداني. وبعده صرت رجلاً غير الذي كنتُه قَبْلاً، ولو أن صوابي يغيب عني أحيانًا.

كوشون: أمعنى هذا أنه لابد من مسيح يُعَذَّب ويُقْتَل في كل جيل لِيَهْدِيَ مَنْ لا خيال لهم؟

چان: إذا كنت بإحراقي قد نَجَّيْت من كانوا يقعون تحت عذاب هذا الرجل إذا هو لم يرني أحترق، فوالله ما كان حرقي عبثًا''(شو، ص٢٠٥).

وهنا يدس "شم" السم في العسل، فبالمنظور الفرانكفورتي نرصد هنا "التحاليل اللغوية المنطقية.. والبحث عن "معنى" الأشياء.. لا يعدو أن يكون أكثر من بحث عن معنى الكلمات.. وأن عالم الإنشاء والسلوك الراهن يمكن أن يقدم معايير مناسبة للجواب.. إنه كما نرى عالم عقلاني، يسد منافذ الهرب جميعًا، بحكم ثقل جهازه واستطاعته"[١٥١] .

كما يمكن تفسير مجموع ما جاء في ذلك المشهد بما حلّله كل من "هوركهيمر" و"أدورنو" بـ"تجاور التمايز، المحافظ من الناحية الثقافية، بين أسلوب أصيل وأسلوب مصطنع. بإمكاننا عدّ الأسلوب مصطنعًا"، "أما المضمون المزعوم فلم يعد يتجاوز واجهة لا رونق فيها، فما ينطبع في ذهن الإنسان ليس إلا تتابع العمليات المندمجة والآلية.. ولا وجود لأية حبكة"[١٥٢] .

ويستمر "شو" في الاستهزاء بقدسية القضايا الإنسانية، ليختتم مشهده في جوٍّ من الكوميديا الساخرة التي كان قد بدأ بها معالجته، وينهيه بالتأكيد بسخافة عجب "جان" بنفسها:

''چان: ... والآن حدثوني بالذي ترون: هل أنهض من بين الأموات وأعود فيكم إلى الحياة؟

[ينهض الجميع مذعورين، وعندئذٍ يهبط على المكان ظلام مفاجئ تمحي معه الحيطان فلا يرى إلا السرير والرجال].

چان: ماذا جرى! هل لابد من حرقي مرة أخرى؟ أليس لي عند أحدكم كنف رحيب؟

كوشون: الموت خير للزنادقة. إن عيون أهل الدنيا لا تميز بين الزنديقة والقديسة، فارحميهم [يخرج من حيث أتى].

دنوا: اعذرينا يا چان فنحن لا نزال غير أهل لك. أنا عائد إلى فراشي [يخرج هو أيضًا].

ورك: إنّا نأسف على أخطائنا الصغيرة. ولكن الضرورات السياسية لابد منها... فائذني لي.. [يخرج...].

المطران: إن رجوعك لن يجعل مني رجلاً كالذي ظننتني إياه. وكل ما أقوله إني إذا لم أجسر على مباركتك، فإني مع هذا أرجو أن ينالني حظ من بركتك. وإلى أن يحين أوان هذا فإني... يخرج.

المحقق: إني في الأموات، وقد شهدت بأنك ساذجة بريئة، ولكني مع كل هذا لا أرى كيف يمكن الاستغناء عن ديوان التحقيق والأحوال هي ما هي. لهذا... [يخرج].

دي استوجمبر: أرجو ألا تعودي. يجب ألا تعودي. فلابد أن أموت مطمئنًا. اللهم أنزل على عبادك السلام. [يخرج].

الرجل: إن الرأي برجوعك إلى الدنيا لم يخطر لهم على بال عندما نصبوك قديسة، فلابد لي من الرجوع إلى روما للحصول على تعليمات أخرى [ينحني انحناءة رسمية ثم يذهب].

...

شارل: عزيزتي المسكينة چان. لقد هربوا منك جميعًا إلا هذا الجندي الحقير الذي لابد له أن يعود إلى جهنم إذا انتصف الليل. فماذا بقي لي أنا أن أصنعه إلا أن أتبع دُنوا فأذهب إلى فراشي كما ذهب [يذهب إلى سريره].

...

چان: أي رب، وقد خلقت هذه الأرض الجميلة، متى تستقبل هذه الأرضُ قديستك بالترحاب؟ متى يا رب، متى؟

"النهاية"''(شو، ص٢١٤-٢١٥-٢١٦).

فينهي "شو" أمر "جان" أن تعود وحيدة، مغرورة كما صورها منذ البداية.

هكذا يمثل "شو" خير تمثيل ما حلله رواد النظرية النقدية من أنه "في العصر الحاضر.. المجتمع، بما له من طاقة على الامتصاص، يستهلك ويستنفد مضامين الفن التناحرية بتمثُّله إياها. وفي ميدان الثقافة، يتجلى النظام الكليّ الاستبداديّ الجديد في صورة تعدُّد وتناغم تتعايش فيه الآثار والحقائق المتناقضة، على أعلى ما يكون من التناقض، في جو من السلم واللا مبالاة"(١٥٣).

وبالانتقال إلى "آنوي" وتحليل جدلية تقديم وتأخير المشاهد في معالجته، نجد أنه اعتمد على تغيير ترتيب الأحداث تمامًا، تارة بالتقديم وتارة بالتأخير، وذلك باعتماده على لعبة المسرح داخل المسرح التي حللناها سابقا، ولكن بالنظر تحديدًا إلى المشهد الأخير عند آنوي" نجده مركبًا ومختلفا:

"بودريكور: أوقفوا! أوقفوا! أوقفوا! (الجميع ينهضون تمر فترة من القلق)... أوف وصلت في الوقت المناسب! (يصرخ في كوشون) لا يمكننا أن ننتهي على هذا النحو، يا مولاي! لم نلعب دور التتويج كما قد قلنا إننا سنلعب كل شيء! ليس ذلك من العدل في شيء! من حق جان أن تلعب دور التتويج، هذا جزء من تاريخها.

كوشون: (مصدومًا) هذا حق! كنا سنرتكب ما يجافي العدالة!

شارل: أترون؟ كنت واثقًا أنهم سينسون تتويجي! لا أحد مطلقًا يفكر في تتويجي. ومع ذلك فقد كلفني غاليًا.

واريك: (منبارًا) التتويج أيضًا! هذه قلة ذوق! حضوري هذا الاحتفال من غير اللائق، يا مولاي، سأختفي. مهما يكن من شيء، فقد انتهى الأمر تم إحراقها. حكومة صاحب الجلالة أصابت هدفها السياسي (يخرج).

كوشون: (يصيح في الجلاد) حل النصب، أيها الرجل! فك وثاق جان! أحضروا لها سيفها وعلمها.

(الجميع يندفعون مبتهجين إلى النصب والحزم. شارل الذي بدءوا يلبسونه ملابس التتويج، يتقدم نحو الجمهور مبتسمًا).

شارل: هذا الرجل على حق. النهاية الحقيقية لقصة جان، النهاية الحقيقية التي لن تنتهي أبدًا، النهاية التي لن يكف الناس عن تداولها بعد أن يكون كل شيء قد نسي واختلطت أسماؤنا...

بودريكور: (مبتهجًا متحمسًا، يرفع الحزم مع الآخرين) الحمد لله الذي جعلني أصل في الوقت المناسب البلهاء كانوا على وشك إحراق جان دارك! أتتصورون هذا؟

الأب: (الذي يشترك أيضًا في رفع الحزم مع الأخ) تقدم وأخرج أصابعك من أنفك! اتخذ لك من أختك قدوة لك! انظر إليها، كيف تحتل مكان الشرف، كيف يشعر المرء بالفخر أن يكون أباها!... كنت دائمًا أقول إن هذه الصغيرة سيكون لها شأن... (أقيم، على عجل، مذبح بالوسائل التي في متناول اليد، مكان نصب الحريق... ... كل الحضور يحثون. لا تبقى واقفة غير جان مستقيمة العود، معتمدة على علمها، تبتسم للسماء، كما في الصور. كبير المطارنة يضع التاج على رأس شارل... ... وينزل الستار على هذه الصورة الجميلة لكتب جوائز الأطفال. النهاية"(آنوي، ص٢٢٧: ٢٣٠).

فيمكن النظر لمشهد النهاية عند "آنوي" بنظرتين كلتاهما ذات دلائل درامية قوية، أما الأولى؛ فإن "آنوي" أراد التعبير عن فكرة أنه حتى عند التراجع عن فعل شائن من قبل هؤلاء، يكون السبب لعبة جديدة، ويتم الأمر دائمًا في مهزلة حقيقية. وأما الدلالة الدرامية الثانية التي يمكن التقاطها من مشهد النهاية، فإنه وفقا لأسلوب "آنوي" الذي حللناه في كل ما سبق، تكمن فكرته هنا في أن الصورة الأخيرة هي التي تبقى في الذهن، لذا جعل آخر مشاهده التتويج ليكون الانتصار هو الباقي في أذهان المتلقين وليس الحرق- وهو مخرج يقترب نوعًا ما من ذلك الذي قدَّمه "شيللر" ولكن بأسلوب "آنوي" المختلف في التخلص الدرامي؛ وهو أسلوب درامي يقترب من أسلوب رواد النظرية النقدية في تحليلاتهم التي حرصوا فيها على بعث الأمل في طاقة وقدرة وقوة الإنسان برغم كشفهم لمدى شناعة المخططات الرأسمالية التي تعرضت وتتعرض لها الإنسانية.

- <u>جدلية التعبير عن الاغتراب والوجودية بالمنطق الفرانكفورتي:</u>

إن النظرية النقدية تتناول الوجودية بشكل اجتماعي لا فلسفي، "إذ "يجري تفسير العلاقات الشمولية كعلاقات وجودية، متمشية مع الوجود.. وأن ما هو وجودي بعيد عن أي معيار أو مقياس عقلي يقع وراءه؛ إنه هو نفسه "المطلق"، وهو متعذر على أي نقد وتبرير عقلانيين؛ وعلى هذا تُطرح الظروف والعلاقات الشمولية على أنها أشد العوامل دلالة في "تقرير" الوجود... حالة من الأمور من خلال وجودها نفسه وحضورها نفسه تكون "مُعفاة" من التبرير، أي حالة من الأمور

وجودية/ أنطولوجية التبرير بمجرد الوجود... والمطلوب فيها هو فاعلية كلية، وعينية كلية، وتسييس كلي، لكل أبعاد الوجود، وإن ذاتية الفكر وموضوعية وحيادية العلم تعدان هرطقة أو تزييفا"..؛ كما أنه "لا يوجد معيار أساسي أو عام في الوجودية لتحديد أي الوقائع والظروف هي التي تعد وجودية، فهذا متروك من ناحية المبدأ لقرار المَنظر الوجودي"[١٥٤]. فالوجودية بذلك المعنى هي المسبب الأهم في توالد شعورِ الاغتراب الإنساني بالتحليل الفرانكفورتي.

والممارسة الإبداعية التي تعبر عن ذلك الاغتراب وتلك الوجودية من المنظور الفرانكفورتي هي تلك التي فيها "التعبير عن الاغتراب يصبح ذا قيمة جماليّة تدخل في صلب تكوين الرواية المعاصرة وليس مضمونًا فقط"[١٥٥]. وعليه سوف تقوم الباحثة بتحليل محورين تبادليين في قصة "جان دارك" في المعالجات الأربعة، تم تحديدهما وفقا لكونهما يسمحان بتمثّل منطق الوجودية والاغتراب الناتج عنها بالمنظور الفرانكفورتي، وهما: محور خاص بـ"جان" وموقفها في مشهدي التراجع عن موقفها ثم إقبالها على إعدامها حرقا، والثاني خاص بالشعب وموقفه من "جان".

<u>الاغتراب في موقف تراجع جان عن أقوالها:</u>

بالنسبة إلى معالجة "شيللر" فعندما تجاوز "شيللر" مشاهد المحاكمات كما سبق وذكرنا، فإنَّه بذلك لم يعط مساحة درامية لتصوير موقف تراجع "جان". أما "بريخت" فقد أبدع في توظيف الاغتراب بالمفهوم الفرانكفورتي في تمثيله لتراجع "جانِ" عن موقفها، إذ أعطاه مساحة درامية استطاع من خلالها تعزيز الفكرة التي ناقشناها سابقا عن قوة الـ"نحن"، والتي سوف نستكمل تحليل قوتها عند "بريخت" عند تحليل موقف الشعب. أما هنا فقد صور "بريخت" الاغتراب بداية فيما وقعت فيه "جان" من "دائرية الترغيب القمعي":

"المشهد التاسع. "٢٤ مايو ١٤٣١. في كنيسة الرهبان بالقرب من مدافن سانت كوين. **تحت التهديد بالحرق**، وتحت ضغط إحساسها المرهق بأنها **وحيدة تمامًا**، توقع جان دارك إقرارًا بإنكار كل ما قالت. منزل الراهب بالقرب من مدافن سانت كوين. لافونتين. تحضر جان دارك. حراس إنجليز وضابط إنجليزي. أجراس. تسمع ضجة جموع الشعب عند دخول جان دارك.

لافونتين: أنتِ الآن في كنيسة الرهبان بمدافن سانت لوين. تماسكي أيتها الأخت العزيزة، ففي الميدان تنصب المحرقة.

جان دارك: (بصوت منخفض تمامًا) أيها القديس ميخائيل.

لافونتين: (يتقدم نحوها) صدقيني يا جان دارك. مازال يمكنك حتى تلك اللحظة أن تنقذي نفسك.

...

"إيرار: فليساعدها الرب. فحالتها الجسدية سيئة"(بريخت، ص٦٧-٦٨).

ثم عزز "بريخت" من تصوير الاغتراب في تراجع "جان" عندما ربطه بتخلي الناس عنها، والمتمثل في انقطاع الأصوات عنها- كما سبق وذكرنا:

إيرار: لقد خدعتك الأصوات، وانقطعت عن المجيء. إنني أعرف ذلك. هل جاءت لك اليوم؟ هل جاءت بالأمس؟

جان دارك: لا، لم تأتِ بالأمس.

إيرار: وأمس الأول يا طفلتي؟

جان دارك: لم تأت.

إيرار: أترين كيف تخلّت عنك؟ لكن المحرقة في انتظارك هناك. وفي يدي هنا إقرار، لو أنك قدرت الموقف، ووقعت على ذلك الإقرار، وأنكرت كل ما فعلته، فلسوف تخرجين من السجن.

جان دارك: (بأكية) لم أفعل شيئًا.

إيرار: لو لم توقعي قرار الإنكار، فهذا يعني النار أيتها الأخت. (بإشارة منه تفتح البوابة، فتسمع الأجراس والضجيج) ألا تفضلين أن تبقي في أحضان أمك. الكنيسة؟ فكما هو مكتوب: مثل كرمة العنب، لا يمكنها أن تثمر من تلقاء نفسها. سوف تظل عيدانًا جافة. (جان دارك لا تجيب). إنني أتحدث معك يا جان دارك. (بإشارة من ماسيو تغلق البوابة).

ماسيو: أرجو المعذرة. إن لم أكن قد أخطأت، فإنني أعتقد أنني سمعتها تقول: "سوف أفعل ذلك". (يقترب الجميع من جان دارك) لقد قالت: لو أن المجتمع المقدس في بازل اقترح عليها التوقيع، فسوف تفعل ذلك.

بوبير: لا، أيتها الأخت العزيزة. يجب عليكِ أن تقرري ذلك الآن.

جان دارك: لا يمكنني أن أقف.

بوبير: سوف أسندك.
شاتيون: وقعي هنا.
جان دارك: إنني لا أعرف الكتابة.
لافونتين: سوف أمسك بيدك.
شاتيون: وقعي بسرعة.
جان دارك: أريد أن أفكر في الأمر أولاً.
بوبير: الجلاد ينتظر في الخارج، في يده الشعلة.
لافونتين: وقعي، وقعي!!
جان دارك: أشعر بالإغماء.
لافونتين: تشجعي يا جان دارك.
شاتيون: يجب أن توقعي.
جان دارك: أين؟ لا يمكنني أن أرى. (يمسك لافونتين بيدها. توقع) أفضل أن أوقع عل أن أحرق.
الأسقف: يوم طيب يا فتاة. لقد أنقذ الجسد والروح. (متحدثًا مع الأخ راؤل) ناولني ذلك الحكم.
بوبير: لقد غررت بك الأصوات يا طفلتي.
جان دارك: فعلاً، لقد خدعتني"(بريخت، ص٦٩-٧٠-٧١-٧٢).

إن "جان" تخلّت عن موقفها مباشرة إثر شعور الاغتراب الذي تمكّن منها عند إدراكها تخلي الناس عنها، فمثّلت "جان" بتراجعها الضعف الإنساني الطبيعي الذي يصيب الإنسان في وحدته إثر كم الضغوط الوجودية - بالمفهوم الفرانكفورتي - التي يقع تحت وطأتها، كتلك التي لاقتها "جان" من هيئة المحكمة، والتي يمكن تحليلها ضمن "دائرية الترغيب القمعي" التي سقطت "جان" فيها فلاقت نفسها لا تقوى منفردة على مواجهتها؛ وفي ذلك كله إضافة إلى شدة مرضها؛ نجد أن "جان" "بريخت" قد وقعت تحت وطأة أمور شديدة القوة لا شك أنها تؤدي حتمًا إلى شعور الاغتراب: الوحدة والسجن والمرض وقسوة الضغوطات، أمور إذا وقع تحت وطأتها أي إنسان فهو معذور في ضعفه. وبذلك نجد أن "بريخت" قد استطاع تمثيل الاغتراب والوجودية بالمنظور الفرانكفورتي في صلب بنائه الدرامي بتعبير رواد فرانكفورت، وليس تصويرًا عابرًا أو مقحمًا، فقد أبدع على طول معالجته في توفير مساحة وزمن دراميّ لازمين وغير زائدين، تمكن من خلالهما أن يبرز طبيعة الناس حول "جان"، فبدلاً من وقوفهم بجانبها وهي تدافع عن حقوق الإنسانية التي سوف تعود عليهم بالنفع، قاموا بتداول سيرتها بالباطل وإصدار الفتاوى بشأنها وبتفسير أحوالها وفق ظنونهم السيئة:

الفتاة اللعوب: لماذا ورطت نفسها؟ لماذا لم تبق في المنزل؟ (السيد الأنيق يوافق على ذلك).
لجرين: لأن الإنجليز جاءوا إلى فرنسا، لأن الإنجليز يحتلوا فرنسا حتى نهر اللوار، لأنهم يريدون أن يبتلعوا هذا البلد كله، لأنهم خلعوا الملك، لأن ذلك الملك وحده كان عاجزًا من أن يدافع عن نفسه.
الفلاحة: لأن، لأن، لأن، أيبرر كل ذلك كل من النوبات الحمقاء؟ أن تجري مع الجنود بملابس الرجال؟"(ص١٥-١٦).

...

الفلاحة: يجب ألا يسخر المرء من الدين. هذه الفتاة ساحرة. هذا كل شيء.
بائعة السمك: شيء مؤسف. أن تكون ساحرة في الوقت الذي تقف فيه ضد الإنجليز.
الفلاحة إن أصواتها تأتي من الشيطان"(بريخت، ص٥١).

كل ذلك بالرغم من علمهم بقوة ما فعلته:

بائعة السمك: أصواتها لا تقول أكثر مما يردده جميع الناس، إنه يجب طرد الإنجليز من فرنسا.
الابن: قديسة تلك الفتاة.
الفلاحة: اسكت أنت"(بريخت، ص٥١).

...

''الفتاة اللعوب: إنها آتية، إنها آتية.
الجندي الإنجليزي: إلى الخلف، إلى الخلف.
الفلاحة: خذ بالك من البيض يا يوجين.
الفتاة اللعوب: يا لها من فتاة صغيرة.
أخت الزوج: ثقيلة عليها تلك السلاسل بالتأكيد. إنها تشبه التفاحة الصغيرة. (يضحك تاجر الخمور)
لجرين: أمام هذه التفاحة الصغيرة، هرب الإنجليز.
دكتور دوفو: من أجل هذه التفاحة الصغيرة، دفع دوق بدفورد اثني عشر ألف جنيه لدوق لوكسمبرج.
الفلاح: لماذا إذن؟
بائعة السمك: حتى لا يهرب الإنجليز أمامها مرة أخرى.''(بريخت، ص١٧-١٨).

وبالرغم من ذلك أيضًا كانوا يتداولون أخبارها على هامش حياتهم، وظلَّ كلّ مشغول بأحواله الخاصة، وكأنهم لا يشتركون مع "جان" في قضية وطن مسلوب!:

لجرين: لقد أمسكوا بها بالقرب من كومبيين حبسوها في قفص. وجرجروها...
الفتاة الأولى: حقًّا؟
لجرين: جهزي لي أشيائي.
الفتاة الثانية: إلى أين أنت ذاهبة؟
لجرين: إلى روين، كي أشتري رطلاً من السمك.''(بريخت، ص١٠-١١).

وكصراحة "بريخت" المعتادة ومباشرته مع المتلقي وعدم تلاعبه بالمواقف والألفاظ، حرص "بريخت" أن يبرز مدى فجاجة الناس عندما لا يهتمون بأمر من اهتم بأمرهم، وأن قضايا الإنسانية لن يكتب لها الانتصار إذا لم يلتف حولها جموع الناس:

''الفتاتان: (تغنيان) جميعكم أوغاد. جميعكم خونة. أواه، كم صبرنا. أواه، كم قاسينا، من أجل حظ إنجلترا. من أجل عار وطننا فرنسا. مرغتم بذلك السلوك الوطن العزيز في الفضيحة، والفقر: تحاربون، كي يسود الظلم لا العدالة، فلتنصتوا لما نقوله لكم: ظلوا خدمًا للأعداء، عبيدًا لهم، خونة. لكن لا تنسوا، آخر أيامكم التعسة''(بريخت، ص٩-١٠).

لذلك نقول إن "بريخت" قد تمكّن في معالجته من تقديم نموذج درامي مثالي للوجودية وناتجها الاغتراب بالمفهوم الفرانكفورتي، من حيث المسببات ومن حيث ملامح التمثُّل.

وبالانتقال إلى تصوير موقف تراجع "جان" عند "شو" فقد بدا مختلفا، إذ جادل "شو" في تمثيله وقتًا، فتخطاه في البداية بمراوغة أشبه بالجدل السياسي، وحاول أن يظهر وكأنه يكتب بحياد تام! حتى إن أسلوبه في البداية تشابه كثيرًا مع أسلوب "شيللر" مثلا في واقعة أكل السمك المسموم التي ألحقها بتفسير "جان" لمنطقية هروبها من السجن:

''المحقق: [في حُنُوّ] اجلسي يا چان [تجلس على مقعدها] لونك اليوم متغير يا چان، فهل أنت مريضة؟
چان: أشكرك شكرًا جزيلاً. عندي من الصحة الكفاية، ولكن الأسقف بعث لي شَبُّوطًا فأكلت منه فأحدث لي سوءًا.
كوشون: أنا آسف، لقد أمرتهم أن يرسلوه صابحًا.
چان: لقد أردتَ الإحسان إليَّ، وأعلم هذا، ولكن هذا السمك لا يوافقني، وقد ظن الإنجليز أنك أردت سَمّي.
كوشون والقس: [معًا] ماذا! لا، يا مولاي.
چان: [تسمّر في حديثها] إن الإنجليز مصممون على أن أُحْرَق كما تُحْرَق الساحرات، لذلك بعثوا إليّ طبيبهم ليُصِحَّني. ولكنه أُمِرَ ألَّا يُدْمِيَني، لأن القوم السفهاء يحسبون أن السحر يخرج من الساحرة عند إدمائها. لهذا اكتفى بسيّي فسماني أسماء قذرة. لماذا تتركوني في أيدي الإنجليز؟ إن الواجب أن أكون في يد الكنيسة. ولماذا تربطوني إلى ساق من خشب؟ أخشية أن أطير؟
دستيفيه: [في غير رقة] أيتها المرأة، ليس لك أن تسألي المحكمة، ولكن نحن الذين نلقي عليك السؤال.
كُوْرسل: عندما حَلُّوا عنك القيد، ألَمْ تحاولي الهربَ بالنطِّ من برج يبلغ ارتفاعه ستين قدمًا؟...(شو، ص١٥١-١٥٢).

...

''دستيفيه: لماذا نططت من البرج؟

...

چان: لماذا يهرب السجين من سجنه إذا وجد ممرًا ؟
دستيڤيه: إذًا أنتِ حاولتِ الهرب ؟
چان: بالطبع نعم، ولم تكن هذه أول محاولة من نوعها. إنك إذا تركت باب القفص مفتوحًا طار العصفور.
دستيڤيه: [ينهض] إن هذا اعتراف بالزندقة، وإلى هذا ألفِت نظر المحكمة.
چان: زندقة! يسمى هذا زندقة! أأنا زنديقة لأني حاولت الهرب من السجن ؟
دستيڤيه: بدون شك. إذا كنتِ في يد الكنيسة فحاولت عمدًا أن تُفلتي منها، فأنتِ إذن تهربين من الكنيسة، وهذه زندقة.
چان: هذه سخافةٌ بالغة لا أظن مغفّلاً تبلغ به الغباوة إلى حدّ تصديقها.
دستيڤيه: أسمعتَ يا مولاي كيف تسبُّني هذه المرأة وأنا أؤدي واجبي [يجلس غاضبًا].
كوشون: قد سبق أنْ حذّرتك يا چان من هذه الإجابات الوقحة فهي لا تأتيكِ بخيرٍ أبدًا.
چان: وماذا أصنع وأنتم لا تكلمونني بالمعقول. إنكم إذا عَقَلتم عَقَلت"(شو، ص١٥٣-١٥٤).

بذلك نلمس أيضًا حرص "شو" الواضح على ألا يجعل اغتراب "جان" الظاهر في ردودها على هيئة المحكمة، نتيجة سفه أو كِبر منها كما اعتاد "شو" تصويرها منذ بداية معالجتهِ، لكنه تلك المرة صوَّر "جان" في كامل وعيها، تعرف جيدًا ما تواجهه، وتعلم جيدًا مصيرها، وتأبى إلا أن تواجه:

"المحقق: [يتدخل] أرى هنا خطأ في الإجراءات. إنك يا سيدي المدَّعي نسيت أن الإجراءات لم تُفتتَح رسميًا. إن الأسئلة لا تُلقى عليها إلا بعد أن تَحلف على الإنجيل أنها ستقول الحق كلّه.
چان: إنك تقول هذا لي كل مرة، وقد قلت لك المرة بعد المرة إني سأخبرك بكل ما يتصل بهذه المحاكمة، ولكني لن أقول لك الحق كلَّه، إن الله لا يأذَن في الحق كلِّه أن يقال. وحتى إن أنا قلته فلن تفهمه. والمثل القديم يقول: إن من قال فوق ما يجب أن يقال فمصيره إلى المشانق. إني سئمت هذه المناقشة. لقد كررناها تسع مرّات قبل هذه. إني حَلَفتُ بمقدار ما أريد أن أحلف، ولن أحلف فوق ذلك أبدًا.
كورسل: مولاي، لابد من تعذيبها.
المحقق: أسمعتِ يا چان؟ هذا جواب كل عناد، ففكّري قبل أن تتكلمي. أأريتهوها آلات التعذيب؟
الجلّاد: إنها حاضرة يا مولاي وقد رأتها.
چان: لو مزقتموني عضوًا عضوًا حتى تخرج هذه الروح من هذا الجسد، ما نطق لساني بشيء فوق ما نطق. ماذا عندي فوق هذا مما تفهمونه؟ على أنّي لا أحتمل الألم. فإذا أنتم عذبتموني، قلت لكم ما تشاءون حتى يذهب الألم فأعود إلى إنكاره، فماذا أنتم صانعون؟(شو، ص١٥٤-١٥٥).

وبذلك يكون "شو" قد أوجد المبرر – دراميًّا - لضرورة تعذيب "جان" بإيهامنا أن إمضاءها على الاعتراف لم يكن إلا خدعة كانت تحاول "جان" أن تكسب بها الموقف والوقت، ولم يكن ذلك اعترافا حقيقيًّا عن قناعة؛ فقد اعتمد "شو" على تصوير موقف "جان" على أنه تلاعب من فرنسية خادعة بحسب تفكير "شو". ويستمر على تأكيد وعيها التام في تلك المجادلات، ليدخلها بذلك الوعي في جدل مطوَّل امتد حتى ص ١٦٦ بينها وبين "كوشون" و"دستيڤيه" ثم المحقق، تفرَّع لموضوعات مختلفة وتافهة، مثل:

"دستيڤيه: ... ولكني بكل احترام أوجّه النظر إلى جريمتين فظيعتين خطيرتين، لم تنكرها الفتاة. أولاهما أنها تخاطب الأرواح الشريرة، فهي على اتصال بعالم خبيث. وثانيهما أنها تلبس ملابس الرجال، وهذا أمر شنيع فيه خروج عن الطبيعة، وإهدار للعفة...
چان: هل القديسة المباركة كترينة روح شريرة؟ وهل القديسة مارغريت روح شريرة؟ وهل ميكائيل الملك الأعظم روح شريرة؟
كورسل: وما أدراكِ أن الخيال الذي يبدو لك ميكائيل؟ أليس يبدو لكِ عاريًا ؟
چان: ولماذا يبدو لي عاريًا ؟ أم تحسب أن الله فقير لا يقدر على كسوته؟
...
لدڤينو: أحسنتِ جوابًا يا چان.

المحقق: هذا في الواقع جواب طيب. ولكن ليس في الأرواح الشريرة روح واحدة تبلغ البلاهة منها أن تتراءى لفتاة صغيرة في صورة فاضحة تبعثها على النفور منها، وهي إنما تريد أن توقع في نفسها أنها رسول الله الأعلى. اسمعي يا چان. إن الكنيسة تقول إن هذه الأطياف إنْ هي إلا شياطين تستدرجك إلى مواطن اللعنة، فهل تقبلين ما تقوله الكنيسة؟

چان: أنا أقبل رسالة الله، ولا أدري كيف يرفضها رجل يخلص الإيمان للكنيسة؟''(١٦٢-١٦٣).

...

''المحقق: ... فأنا أسألك آخر مرة أن تخلعي هذا الزي الزريّ، وأن تلبسي كما يلبس النساء.

چان: لن أفعل. ... أصواتي تقول لي البسي كما يلبس الجنود.

لدڤينو: چان، چان، ألا يثبت لك هذا أن هذه الأصوات أرواح شريرة؟...

چان: ... إنها نصيحة منطقها بسيط واضح ما كنتُ أحسب أنه يتعمَّى على أحد. فأنا جندية عشت بين الجند. وأنا الآن سجينة يحرسني جنود. فإذا أنا لبست لبس النساء، نظروا إلي نظرة الرجال إلى النساء...''(١٦٣-١٦٤).

...

''چان: ... لقد قلت لكم أسلموني إلى الكنيسة ولا تتركوني ليل نهار بين أربعةٍ من جنود الإرل ورك. أبين هؤلاء تريدونى على الظهور في غلائل النساء؟

لدڤينو: عَلِمَ الله أن الذي تقوله خطأ فاضح، ولكني أرى فيه ذرّة من فطنة أهل الدنيا قد يجوز مِثْلُها على مِثل هذه الفتاة القَرَوية الساذجة.

چان: لو كنا في قُرانا سُذَّجًا مثلكم في محاكمكم وقصوركم لما وجدتم القمح الذي تصنعون منه خبز يومكم.

كوشون: أخي مرتان، هذا جزاؤك منها على محاولتك دَفْعَ السوء عنها.

لدڤينو: يا چان إني أحاول أن أدفع عنك السوء. ومولاي الأسقف يحاول أن يدفع عنك السوء. والمحقق يعطيك من عدالته نفسَ القسط الذي يعطيه لابنته. ولكنك عمياء، أعماك صلفٌ زائد، وكبرياءٌ تترفع بك عن معونة الناس.

چان: لماذا تقول هذا؟ أنا لم أقل ما يسيء. أنا لا أفهم ما تقول.

المحقق: إن القديس أَثَنَسيوس، باركه الله، قرّر في تعاليمه أن اللعنة تَحِقُّ على من لا يفهمون. فلن يكْفي المرء أن يكون ساذجًا. ولن يكفيه أن يكون ما يسميه السذَّج طيبًا. إن سذاجة البصيرة المعْتمة والقلب المظلم كسذاجة البهيم، سواءً بسواء.

چان: خذوها عني: إن في سذاجة البهيم لحكمةً كبرى، وإن في حكمة العلماء أحيانًا لسخافة كبرى''(شو، ص١٦٤-١٦٥-١٦٦).

فمن كل ذلك الجدل يتبيَّن أن "شو" كان يعطي لنفسه مساحة لتأكيد أن "چان" بكامل وعيها؛ وذلك في رأي الباحثة تمهيد لأمرين، الأوّل أن يدخل لموقف تراجع "چان" عن أقوالها وهو قد برهن أكثر من مرة أن "چان" لم تقع تحت أي مؤثرات، وأن كل مواقفها كانت من عقلها. والثاني أن رذالتها هي التي اضطر بسببها أعضاء المحكمة أن يهدِّدوها بالموت؛ ومن ثم يبدأ شعور "چان" بالاغتراب متمثِّلا في تردُّدها، الذي أصابها نتيجة الاهتزاز والخوف، والذي أعازه "شو" لضعف نفسها وركونها إلى بعض الأكاذيب التي لا تقوى على المواجهة بها حتى النهاية، فلم يربط اغترابها وضعفها لا بالناس ولا بحيل المحارب ولا بأي شيء سوى ضعف نفسها:

''چان: [تنظر حولها في حيرة اليائس تطلب النجدة] ربّاه.

لدڤينو: لا تيأسي يا چان، فالكنيسة رحيمة، وسبيل النجاة لا تزال مفتوحة، فادخليها.

چان: [وقد دخلها الأمل بعد اليأس] نعم. إن أصواتي وعدتني بأني لن أُحرَق. والقديسة كَترينة أمرتني بأن أتشجَّع وأن لا أخاف.

كوشون: أيها المرأة، هل إلى هذا الحد بلغ بك الجنون؟ ألا تدركين بعد كل هذا أن أصواتك قد خدعتك؟

چان: لا، لا. هذا مستحيل.

كوشون: مستحيل! إن هذه الأصوات ستؤدي بك إلى الطرد من الكنيسة، ثم إلى هذا الجذع الذي ينتظرك هناك لتُحْرَقِي عليه.

لدڤينو: [يجاهد في تعزيز الحجة التي بدأها الأسقف] هل وقّتْ لك هذه الأصوات بوعد واحد منذ أسروكِ في كُمپين؟ إن الشيطان قد خانك. إن الكنيسة تفتح لكِ صدرها لترتمي فيه.

چان: [وقد يئست] نعم، هذا حق. إن أصواتي خدعتني، والشياطين هَزِئَتْ بي، وقد انهار إيماني. لقد غامرْتُ كثيرًا، وخاطرْتُ ما خاطرْت، إلا هذه النار، فلن يمشي برجلَيْه طوعًا إليها إلا مخبولٌ معتوه. إن الله الذي منحني العقل لا يقبل أن أمشي بهذا العقل راضيةً إلى مثل هذه الموتة.

لدفينو: الحمد لله الذي شاء لك النجاة في آخر ساعة.
كوشون: الحمد لله.
چان: وماذا عليَّ أن أفعل الآن؟
كوشون: تُمضين إشهادًا بإنكار البدعة التي جئتِ بها.
چان: أُمضِي؟ معنى هذا أن أكتب وأنا أُميَّةٌ لا أعرف الكتابة.
كوشون: إنكِ أمضيت كُتُبًا عدّةً فيما مضى.
چان: نعم. ولكن يدًا كانت تُمسك بيدي فتهديها بالقلم الذي فيها. على أني أضع علامتي على ما تريدون"(شو، ص١٦٧: ١٦٩).
...
"لدفينو: [ينهض ويبده ورقة] مولاي: هذه صورة التوبة التي تُمضيها الفتاة.
كوشون: اقرأها لها.
چان: لا تتكلف هذا العناء، فأنا أُمضيها"(شو، ص١٧٠).

ولم يكتفِ "شو" بتصوير ضعف نفس "جان"، لكنه عزَّز من سوء الفرنسيين بتصويره تناقد ردود أفعالهم تجاهها بأسلوبه الخاص في قلب الحقائق:

"القس: أنا أعرف أن الفرنسي خوان... أنا أعرف ما يصنع أرل ورك عندما يعلم أنكم تخونوه..."(شو، ١٦٩).
...
"القس: نعم أنت خائن. وأنتم جميعًا خونة. ماذا صنعتم غير الركوع بين يدي هذه الساحرة اللعينة..."(شو، ص١٧٠).

هكذا صور "شو" الاغتراب في ومن داخل نفس "جان"، تصويرًا يندرج تحت سياسة "شو" الرأسمالية في تثبيط عزيمة المتلقي وتعزيز شعور الإحباط الذي مارسه منذ بداية معالجته.

أما "آنوي" فقدَّم معالجة خاصّة عن موقف تراجع "جان" عن أقوالها، ثم ردَّتها عن موقف التراجع. أما عن الموقف الأول الذي نحن بصدد تحليله هنا، فقد استغله لبناءَ حوارات ذهنية وجودية، استطاع من خلالها أن يرد شعور "جان" بالاغتراب إلى أغلب الأطراف التي من شأنها تشكيل أزمة الاغتراب تلك بشكل عام، في تصورات تناسبت كثيرًا مع الوجودية الفرانكفورتية، كما كان لها عميق الأثر في المعالجة الدرامية. ونذكر من تلك التصورات ما ذكره "آنوي" ذكرًا عابرًا عن هجر الناس لـ"جان":

"كوشون: ...وأما جان التي لم يكن لها تكويننا المتين الأصلاب والتي كانت قد اعتراها الشك، وأنا واثق مما أقول، وهجرها الناس والله، فقد استمرت هي الأخرى، راجعة من فورها إلى الله بعد لحظة ضعفها الوحيدة"(آنوي، ص٩٧).

كما أرجع "آنوي" ضعف "جان" وتراجعها عن أقوالها إلى ضعفها أمام تسامح المطران معها:

"المدعي: مولاي المطران قاد هذه المناقشات بنوع من التسامح تجاه هذه الفتاة لم أستطع أن أفهمه! ومع ذلك، فأنا أعرف من مصدر وثيق أنه يأكل على مائدة الإنجليز. فهل هو يأكل أكثر من ذلك على مائدة الفرنسيين؟ هذا هو السؤال الذي أوجهه لنفسي.
المفتش: (يبتسم) أما أنا، يا سيدي المدعي، فلا أوجهه لنفسي. فالمسألة ليست مسألة مأكل أو مشرب إنها أخطر من ذلك. (يجثو على ركبتيه فجأة ناسيًا الآخر) يا ربي، لقد شئت في اللحظة الأخيرة أن يخضع الإنسان ويذل في شخص هذه الفتاة. لقد شئت له، في هذه المرة، أن يقول "نعم". فلماذا شئت في نفس الوقت أن تولد رحمة غير مصرح بها في قلب هذا الرجل الهرم الذي أبلته حياة المصالحة التي حكم عليها بمقتضاها؟ ألن تشاء إذن أبدًا، يا ربي، أن يتخلص هذا العالم من كل أثر للإنسانية، لكي نستطيع أن نقصره على تمجيدك، في سلام؟"(آنوي، ص٢٠٥-٦).

ويسترسل "آنوي" في حوار ذهني بين "جان" ونفسها:

"جان: ... لكن المطران كان يتكلم بلطف، وقد بدا لي أكثر من مرة أنه هو الذي كان على حق. أغلب الظن أن هذه مشيئتك، يا إلهي، ثم إني أيضًا خفت من شدة الألم..."(آنوي، ص٢١٣).

ذلك التسامح الذي أوضح "آنوي" مغزاه الحقيقي:

"واريك: (يقترب، وهو ينشق وردته) حسن، يا مولاي، مرت بي لحظات كنت أتساءل خلالها أي نزوة غريبة كانت تدفعك إلى إنقاذ هذه الفتاة، مهما كان الثمن.. وعما إذا لم تكن ميالاً إلى خيانة ملكك بعض الشيء.
كوشون: أي ملك، يا مولاي؟

واريك: (يتعاظم بعض الشيء) قلت ملكك. وليس لك إلا مليك واحد، على ما أظن؟ نعم، كنت أخشى أن تضيع أموال جلالته سدى بسببك. ثم فكرت: فوجدت أن الاستنكار يكفينا ببراح كثير للحد من قدر شارل الصغير. بل إن ذلك يمتاز بأنه يجنبنا نتائج الاستشهاد التي لا يمكن أن يقدر مداها إنسان، مع ما يتسم به الشعب في الوقت الحاضر من عاطفية خارقة. فالنار ووسطها هذه الفتاة الصغيرة التي لا تلين، تتسم بشيء من سيما النصر بالنسبة للجانب الفرنسي في القضية. أما الاستنكار فحالة تدعو إلى الرثاء بالنسبة لصاحبه. وهذا يكفينا''(آنوي، ص٢٠٨-٩).

ففي تصوير "آنوي" ذلك تمثيل لقراءة "ماركوزه" لفلسفة "هيجل" أن السلب كامن في قلب كل شيء؛ أي إن كل شيء يحملُ في داخلِه نقيضه، ويحملُ أيضًا عوامل رفضه، والثورة عليه من أجل تجاوزه"[١٥٦]. وبالعودة إلى مردود ذلك الموقف على شعور "جان" بالاغتراب، والذي مثَّله "آنوي" بمنتهى البساطة والوضوح:

''جان: (التي لم تعد إلا فتاة حائرة مرتبكة) أأرسم دائرة أم صليبًا. أنا لا أعرف كيف أكتب اسمي''(آنوي، ص٢٠٧).

لينتقد "آنوي" صفة "جان" السيئة على لسانها، التي قادتها لتلك الحيرة والارتباك عندما تخلَّت عن شجاعتها:

''جان: اعتنوا بشارل. لابد أن يتحلى دائمًا بالشجاعة''(آنوي، ص٢١٠).

لينتقل "آنوي" من تلك البساطة في التعبير إلى تصوير ملمح نفسي تميَّز به عن المعالجات الأخرى، إذ مثَّل قدرة الظالم على إيهام المظلوم بصدق ادعاءاته، حتى يصل به الأمر إلى لوم نفسه بنفسه!:

''جان: ... بعد طول التفكير لعلي لم أكن إلا فتاة أصابها الغرور؟ وقد أكون أنا التي اخترعت كل هذا؟ على كل حال لابد أن يكون من الخير أيضًا، أن يجد الإنسان نفسه في سلام، وأن تزول عن كاهله كل مسئولية، وأن يصبح مجرد هيكل يجره، بكل مسكنه، من يوم ليوم... (برهة صمت أخرى، تتمتم) لابد أنها كانت فوق طاقتي، كل هذه القصة... وتسقط فجأة منتحية على كرسيها...''(آنوي، ص٢١٤).

ففي لحظة وصول "جان" "آنوي" لمرحلة تفضيل السلام عن الحق، كانت "جان" "آنوي" هي الوحيدة بين نظيراتها في المعالجات الأربعة التي قالت لـ"واريك": "مولاي"!:

''واريك: ... وهكذا. لقد حرصت على أن أقوم لك بهذه الزيارة القصيرة من باب المجاملة، كما يقوم المتنافسان في إحدى المباريات الرياضية بالمصافحة بعد انتهاء الدور. أتعشم ألا أكون قد ضايقتك...(آنوي، ٢١٦-٢١٧).

...

(ينحني) سيدتي. (يتجه للخروج، جان تستدعيه).

جان: مولاي!...

واريك: (يستدير) نعم؟

جان: (تسأل دون أن تنظر إليه) ألم يكن من الخير أن أحرق؟ أليس كذلك؟

واريك: قلت لك إن الجحود يعني نفس الشيء بالضبط بالنسبة لحكومة صاحب الجلالة...

جان: لا، بالنسبة لي..

واريك: ... بل من السوقية والغباء والشعبية، كما قلت لك، أن يقدم الإنسان على الموت، بأي ثمن، لا لشيء إلا ليتحدى العالم ويقذف بالشتائم وهو فوق النيران.

جان: (بوداعه، كما لو كانت تكتم نفسها) ولكني أنا من الشعب، غبية.. ثم إن حياتي، ليست كحياتك، مفروشة بالورود، ناعمة، مستقيمة المسالك، بين الحرب والصيد والمتع... أنا، ماذا يبقى لي حينما أصبح ولست جان؟

واريك: ... ولكنك تعرفين أن كل شيء يسوى بمضي الزمن.

جان: (تتمتم) ولكني لا أريد للأمور أن تسوى لا أريد أن أحياه، أن أحيا زمنكم.. (تقف كما لو كانت من المرضى بالمشي أثناء النوم، تحدق بعيدًا فيما لا ندري ماذا) أترى جان وقد عاشت، والأمور وقد سويت... جان وقد أنقذت، وربما حل بها الأسن على معاش صغير في بلاط فرنسا؟

واريك: (مغيظا) ولكني أقول لك إنه لن تمضي ست شهور حتى لا يكون هناك شيء اسمه بلاط فرنسا!

جان: (تكاد تضحك، بألم) جان وقد قبلت كل شيء، وعلا كرشها وأصبحت أكولاً... جان تتزين بالمساحيق، تلبس الطرطور، تتعثر في فساتينها، تهتم بكلبها الصغير أو برجل يتبع خطاها، من يدري، جان متزوجة؟

واريك: ولم لا؟ لابد دائمًا من أن نضع لكل شيء نهاية أنا شخصيًا سأتزوج.

جان: (تصيح فجأة بصوت آخر) ولكني لا أريد أن أضع نهاية! على أية حال ليست هذه النهاية لا أريد نهاية لا تنتهي!... (تنهض وتنادي) مولاي الملاك ميكائيل! أيتها القديسة مرجريت! أيتها القديسة كاترين! مهما طال الآن صمتكم فإني لم أولد إلا يوم كلمتموني. لم أعش إلا منذ ذلك اليوم الذي نفّذت فيه ما أمرتموني به وأنا على صهوة الجواد والسيف في يدي! هذه وليست تلك هي جان! ليست الأخرى التي ستتورم وتشحب وتهزي في أعماق الدير- أو تجد عيشها الرخي- بعد أن تنقذ... ... يا إلهي! .. ها أنا ذي أرد إليك جان! مماثلة لنفسها وإلى الأبد! ناد جنودك يا واريك أمرتك فعجل! عدلت عن الجحود، عدلت عن ملابس النساء، أصبح في وسعهم أن يستخدموا نارهم، وأخيرًا سيتحقق لهم عيدهم!

واريك: (ضجرًا) دعيك من الحماقات، أرجوك أنا راض بما كان، وقد قلت لك ذلك..."(آنوي، ص٢١٧-٢٢٠).

ويتمثل في ذلك الحوار جدلية المردود النفسي الذي حلله رواد النظرية النقدية لذروة الاغتراب الذاتي/ التدمير الذاتي[١٥٧]، ويمثِّله أيضًا مردود دائرية "الكبت" كما ناقشها "ماركوزه" مستعينًا بفكر "فرويد"[١٥٨]. كما قدَّم "آنوي" فلسفته حول مسببات ذلك الاغتراب أيضًا بتداعيات عقلية متناثرة الأطراف، وتألق عند تمثيله لموقف يلتقي فيه الإنسان بعدوّه:

"واريك: وأنا الذي جئت لتهنئتك! نتيجة موفقة، في الواقع، لهذه المحاكمة. كنت أقول لكوشون إني جد سعيد لنجاتك من النار. لأننا إذا غضضنا النظر عن عطفي الشخصي عليك فإني أعتقد أن مصلحتنا جميعًا أن جنبناك الاستشهاد"(آنوي، ص٢١٤).

...

"واريك: ... فبالرغم من أصلك المتواضع، كانت ردودك رائعة. والحقيقة أن النبيل على استعداد دائمًا للموت من أجل شرفه أو من أجل مليكه، أما أفراد الشعب صغار الشأن، فإنهم هم وحدهم الذين يقومون[١٥٩] على الموت دون هدف. ثم كانت طريقتك في محاورة هذا المفتش ومداورته تسليني جدًّا. ذلك المخلوق التعس! هؤلاء المثقفون هم أبغض الناس عندي في هذا العالم، أولئك الأشخاص الذين لا قوام لهم. يا لهم من حيوانات مقززة! هل أنت حقيقة عذراء؟"(آنوي، ص٢١٥).

فقد حاول "آنوي" معالجة تيه الإنسان الذي يصاب به في اغترابه بحيل نفسية، وذلك بتصويره الحال الذي كان من الممكن حدوثه إذا جرت الأمور على ما يرام بين الإنسان/"جان" وبين عدوه/"واريك"، فتصويره الصورتين بجوار بعضهما بعضًا فيه إبراز لكم اللا شيء الذي سوف يجنيه الإنسان إذا تخلى عن نفسه بتخليه عن قضيته. ونحلل في ذلك ملمحين وجوديين فرانكفورتيين عند "آنوي"، أما الملمح الأول فيتمثَّل في منطق "آنوي" الذي يتوافق مع الفكر الفرانكفورتي: "ولكني لا أريد أن أضع نهاية!"، **أما الملمح الثاني فيتمثَّل في ذروة الاغتراب المتمثِّل في اليأس القاتل للإنسان، إنه هدف العدو - ويعادله الرأسمالية عند فرانكفورت - وقد تحقق. فقد ابتغى "آنوي" من وراء تصوير اغتراب "جان" التأكيد على فكرة أنه عندما يصاب الإنسان بالتفكير في نفسه فقط فإنه "يجد نفسه مختنقا من اليأس عاجزًا وبائسًا ولا يعرف طريقا إلى الأمل... فإما أن يستسلم لمقدراته من ظالميه، وإما أنه يذهب للموت بأي طريقة ممكنة[١٦٠].**

<u>الوجودية في موقف جان من حرقها:</u>

فكما يرى "ماركوزه" أن "السلب" هو النبض المحرك للفكر والواقع معًا"[١٦١]، هكذا مثَّل إحراق "جان" في معالجتي "بريخت" و"آنوي"، إذ كان حدثًا يحمل في داخله نقيضه؛ اختلف تمثيله في معالجة "شو"، ولم تتطرق له معالجة "شيللر".

ولنبدأ من عند "بريخت" الذي أقام معالجته في الأساس على موقف إحراق "جان"، وأحسن توظيفه كما أحسن رواد فرانكفورت توظيف "الجدل السلبي"، ذلك عندما أبرز "بريخت" قوته وقدرته على بعث الأمل في نفوس المتلقين، عندما صوَّر "بريخت" طاقة القوة التي يبثها الحق في نفس صاحبه، بالتبادل مع طاقة القوة التي يستمدها الإنسان من مؤازرة من حوله، فنجد "جان البريختية" في عز ضعفها تستقوي بالأصوات التي كانت تسمعها:

"بوبير: متى كانت آخر مرة سمعتِ فيها الأصوات؟

جان دارك: اليوم.

الأسقف: وماذا قالت لك؟

جان دارك: لقد قالت لي أن أجيب بشجاعة على أسئلة القضاة...''(بريخت، ص٣١).

كما أقام "بريخت" أغلب الحوار وأغلب ردود أفعال الأشخاص لتعكس تلك الفكرة الفرانكفورتية حول "السلب"، وكيف لطاقته أن تكون النبض المحرك للفكر والمعالج للواقع:

المشهد السادس. (٩ مايو ١٤٣١. في سجن القصر الملكي. جان دارك وهي تهدد بالتعذيب)...(بريخت، ص٥٦).

'' شاتيون: جان دارك. إذا كنت لا تعترفين بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية المقدسة، فسوف تكون نهايتك بعد المحاكمة في المحرقة.

جان دارك: حتى وسط النار، لا يمكنني قول شيء آخر.

شاتيون: جان دارك. لقد وضحنا لك كم هو محرج وخطير أن نبحث في الأشياء بفضول زائد عن الحد اللازم، تلك الأشياء التي تتجاوز نطاق الفهم البشري. وأن نصدق الأشياء الجديدة، وأن نبتدع أشياء جديدة وغير مألوفة. وأن الشيطان يفهم كيف يخفي نفسه داخل الفضول البشري...''(بريخت، ص٥٧).

...

''شاتيون:... لقد أجمع كل أساتذة ودكاترة جامعات باريس على أن ما تدعينه من سماعك لتلك الأصوات ومشاهدتك لتلك الرؤى كذب حقيقي. ولأنك لم تسمعي لنصحنا، امتلأت نفسك بالكبرياء واعتقدت أنك تسمعين أصواتًا من الرب مباشرةً... دون أن تلاحظي أن الرب يختبر أمثالك من البشر المغرورين برؤى شيطانية. نحن نحذرك وننصحك بأن تتغلبي على غرورك هذا، وأن توقفي ذلك الكذب، إن لم تعودي اليوم إلى حظيرة الكنيسة، فستبقى روحك في النار الأبدية وجسدك في النار الزائلة.

جان دارك: هل تعتقدون أنني سوف أهتز من مثل تلك الأقوال، وأنه يمكنني العودة إليكم؟

الأسقف: يا سيد لافونتين.

لافونتين: جان دارك. أيتها الأخت العزيزة. لا تدعي الأمور تزداد سوءًا. لو أنك سمعت أصواتًا بالفعل، أيتها الأخت العزيزة، فلترضخي لرأي أساتذة جامعة باريس، الذين أجمعوا على أن تلك الأصوات مجرد وهم وتخريف. ماذا سوف تقولين، لو أن أحد رجالك المحاربين لم يطع أمر ضابط من ضباط الملك؟ ما رأيك أنت شخصيًا، في أنك لا تطيعين كنيستك؟ فلتتنازلي أيتها الأخت العزيزة، حتى توفري روحك ذلك العذاب الأبدي. إنني خائف أشد الخوف على حياتك. فلترضخي إذن. أرجوك بحرارة، حتى يمكننا أن ننقذ روحك وجسدك.

جان دارك: لقد رضخت لأمر الرب. ماذا تريدون أكثر من ذلك.''(بريخت، ص٥٨-٥٩).

...

''شاتيون: هنا، يا جان دارك، يقف الحرس مستعدين، حتى يقودوك بالقوة والعنف إلى طريق الحقيقة، حتى يمكن لروحك بهذا الأسلوب أن تعيش لحظة خلاص. (يغمى على جان دارك، يحضرونها إلى الأمام ثانية).

جان دارك: لو أنكم بهذه الآلات قطعتم جسدي قطعًا، وانتزعتم روحي من لحمي المسكين، فلن أقول لكم غير ما قلت. ولو أنني اضطررت لقول شيء آخر، فسوف أحكي فيما بعد أنني اضطررت بالقوة لقول ذلك''(بريخت، ص٦٢).

لنجد أن "بريخت" الذي نعلم جميعًا أنه استغنى عن الحبكة في مسرحه، قد أوجد نوعًا من الحبكة في تمثيله لموقف عودة "جان" إلى وعيها، في لحظة أشبه بالانكشاف أو المعرفة الأرسطيَّة، لحظة تؤكد منطق فرانكفورت عن القوة التي يستمدها الإنسان من المعرفة والفهم، والتي تقوده إلى تكشف الحقائق:

''الجندي الأول: عودوا إلى منازلكم. لقد أنكرت العذراء.

الجندي الثاني: إنها ليست بعذراء.

لجرين: ما كل هذا التردد؟

...

أخت الزوج: ألن يحرقوها إذن؟

الابن: لا يمكنها أن تنكر ما هو حقيقي. لا يمكن أن ترتكب هذه الخيانة.

...

صاحب الحانة: لقد نفذت بجلدها.

الفلاحة: أهذه هي النهاية؟ هل كان ذلك كل شيء؟
الفلاح: لقد أنكرت. فلنعد إلى بيوتنا"(بريخت، ص٧٦).

...

"في سجن لاتوردي شامب. لقد فهمت جان دارك صوت الشعب، وركبت رأسها ثانية.
السجن. جان دارك في ملابس الرجال. يدخل أسقف بوفيه ولافونتين.
الأسقف: لقد ارتديت ثانية ملابس الرجال؟
لافونتين: لماذا تدعينا نأسف من أجلك هكذا، أيتها الأخت العزيزة؟ الآن لا يمكننا إنقاذك. لقد نقضت وعدك. أنت مرتدّة. أنت مفقودة تمامًا.
جان دارك: بماذا وعدتكم؟
الأسقف: هل سمعت الأصوات ثانية في تلك الفترة؟
جان دارك: نعم.
الأسقف: وقد قالت لك...
جان دارك: أنني ارتكبت في حق قضيتي خيانة كبرى.
الأسقف: لكنك أنكرت أمام الشعب كله.
جان دارك: نعم، لأنني لم أفهم وقتئذ، ماذا يعني الإنكار أمام الشعب كله. لقد أنكرت بدافع الخوف من النار. لكنني في المعركة، لم أخش النيران، لأنني لم أكن وحيدة، بل كنت محاطة بالناس وفي وسطهم. الآن فقط، ابتدأت في الشك في هذا الشعب، واعتقدت أنني قد مت، وأنهم لم يلاحظوا ذلك، واصلوا شرب نبيذهم. لكنهم كانوا يعرفون كل شيء قبلي، دائمًا. لم يكن شيئًا بلا معنى.
الأسقف: ما هذا الذي كان يعرفه صناع البراميل وبائعات السمك؟
جان دارك: سيدي الأسقف. سوف يأتي يوم يجلس فيه مزارعو العنب في تورين مع بحارة نورماندي. عندئذ سوف تختفون"(بريخت، ص٨٣، ٨٤).

لكنها لم تكن المعرفة الأرسطية، إنما هو الوعي البريختي المتوافق كليًّا مع توابع الاغتراب والوجودية الفرانكفورتية؛ فوفق التحليل الفرانكفورتي يمكن أن نقرأها بأنها حبكة الوقائع الحيوية الفعلية لا الحبكة الدرامية، هي لحظة يمر بها كل إنسان استعاد عقله لسبب أو لآخر. إذ تعدّ "جان" "بريخت" هي نموذج "المحارب" الذي تحدث عنه "ماركوزه"[١٦٢] بوصفه أحد أنماط الشخصيات غير القابلة للاندماج في هذا العالم المتناقض، وكذا الأطراف المعادية لها، وموقفهم منها قد تحدث عنه "ماركوزه" قائلا: "وهذا البعد لا يمثله في الأدب الأبطال الدينيون أو الروحيون أو الأخلاقيون (فهم غالبًا- أي الأبطال- ما يؤيدون النظام القائم)"[١٦٣]. وبنطبق على موقف "جان" "بريخت" من الإقدام على الحرق فكرة "بنيامين" عن "مبدأ اللذة السالبي"[١٦٤]، حيث "إن العقل الذي تُمكّنُه بصيرته من مقارنة قيم اللذة المؤقتة، والألم التالي، يصبح قاضيًا للذة، وقد يصبح هو نفسه أسمى لذة... ليست متعة الجسد والمباهج الأخرى هي التي تنتج الحياة اللاذة، بل العقل الرزين الذي يبحث عن أسس لكل اختيار"[١٦٥]. ففي فعل السلب من قبل "جان" والمتمثِّل في الثّبات على الموقف بالرّغم من التلفيقات والتهديدات التي تواجهها بمفردها، يتصاعد الموقف، ويتولد عنه في النهاية وعي المغفلين من الشعب من حولها:

"قرية في تورين. جاك لجرين منهمك في وضع برميل نبيذ. الجد بروبيه. يدخل رجل عجوز من قرية مجاورة في يده طفل...
لجرين: الأيام تمر كالخيط من الإبرة أيها الجد. كل الأشياء مترابطة في هذا الزمن... لم يعد هناك إنجليز أيها الجد. لم يعد هناك إنجليز.
بروبيه: كيف حدث ذلك؟ كيف لم يعد هناك إنجليز؟
لجرين: عمال المدن، النساجون، دباغو الجلود وبائعات الخضار في الأسواق قد قاموا بضربهم وطردهم"(بريخت، ص٩١).

كما لم يفوت "بريخت" أن يتبع ذلك بما يبعث الأمل في نفوس المتلقين ويستنفرهم لـ "العمل الإيجابي"[١٦٦] الذي بإمكانه تغيير العالم:

"المشهد السادس عشر. "بعد مرور خمس سنوات، يبدأ تحرير فرنسا النهائي واتحادها، بعد قيام الشعب في باريس. تخطو الحركة الشعبية خطوات الأسطورة جان دارك الصغيرة"(بريخت، ص٩١).

وفي سطور ماركسية فرانكفورتية عبّر "بريخت" عمّن كانوا هم شرارة التحرر الفرنسي، وكيف كان ذلك التحرر في الأصل إنسانيًّا، وعقليًّا، وفكريًّا، وهو ما جلب التحرر العسكري والسياسي. ثم يؤكد "بريخت" صراحة على لسان "لجرين" الحفيد، ما عبّر عنه مستترًا في كلمات "جان" القائدة من قبل، أنها تستمد قوتها من أصوات الشعب:

"بروبيه: (للطفل) أتسمع؟ الفرنسيون يأخذون مكانهم في فرنسا.

الطفل: هل رأيت العذراء يا سيد لجرين؟

لجرين: لقد رأيتها وهم يحرقونها يا بيير.

بروبيه: لقد قادت فرنسا.

لجرين: نعم، لكن فرنسا قد قادتها أيضًا.

بروبيه: كنت أظن أن هناك أصواتًا تقودها.

لجرين: نعم. أصواتنا.

بروبيه: ماذا تقصد؟

لجرين: كانت القصة هكذا: في البداية، كانت تقف أمام الشعب في طريقها للأعداء، وهكذا وعندما كانت سجينة في البرج في روين، لم تعد تسمع شيئًا عنا، وصارت ضعيفة مثلي ومثلك. بل لقد أنكرت. وعندما أنكرت، غضب لذلك الناس البسطاء في روين، فحطموا رؤوس الإنجليز في الميناء. وعندما علمت بما حدث. ولا أحد يدري كيف علمت، ثابت لرشدها مرة أخرى واستردت شجاعتها. وتأكدت أن المحكمة ليست بمكان أكثر سوءًا للمعركة من قبور أورليانز. وهكذا صنعت من سقوطها الهائل نصرنا العظيم. وعندما صمت فمها، سمع صوتها.

بروبيه: نعم، إن الحرب لم تنته بعد"(بريخت، ص٩٢-٩٣).

وهكذا يختتم "بريخت" معالجته بكلام ذلك الحفيد الواعي، وإجاباته المقتضبة المؤكدة، التي عكست صنعة "بريخت" الذاتية أيضًا ورغبته في شحذ طاقات شعبه ضد الإنجليز بتصوير مشهد الحرق فقط في مسرحيته، إذ أراد للمتلقي إدراك مدى رذالة موقف كل من لم يهتم من الشعب، وكم كانت أفعالهم خسيسة. لقد استطاع "بريخت" أن يجعل من مشهد الحرق قوة دافعة للتغير الحتمي بما يؤكد تصورات الفكر الفرانكفورتي.

أما "شو"، ففي معالجته بعد أن سمعت "جان" ما في الورقة التي أعدّتها لها هيئة المحكمة لتمضي فيها على تراجعها، وبعد أن تمضيها، تُفاجأ أن تلك الورقة سوف تدرأ عنها فقط عذاب الموت حرقا، فيصور "شو" تراجع "جان" عن اعترافها أنه كِبر وأن ضعفها الإنساني هو ما جعلها لا تقوى على استمرار النضال وتحمُّل السجن، كما ينهيه بتصوير خواء علاقتها بالله:

"المحقق: [يأخذ الورقة من كوشون] بهذه التوبة نعلن أنك سلمتِ من الخطر الذي كان يتهددك، فلن تُطْرَدِي من الكنيسة [يرمي الورقة إلى المنضدة].

چان: أشكرك.

المحقق: ولكن بما أنكِ أذنبتِ في حق الله والكنيسة المقدسة إذنابًا كبيرًا، وادَّعيتِ الدعاوى، وتغطرست وتكبّرت تكبُّرًا شديدًا فاضحًا، وبما أننا نرجو لك التكفير عن سيئاتك إذا أنت تأمَّلتها فريدة وحيدة، وبما أننا نرجو لكِ في هذه الوَحْدة بعدًا عن الغواية والرجوع إلى تلك الخطايا، لهذا نحكم عليك، لخير روحك، ورجاء توبة نرجوها لك تمحو عنك أدران الذنوب وتردُّك في النهاية إلى الله طاهرةً مطهَّرة، نحكم عليك بأن تَأكلي خبز الندامة، وتشربي ماء الكرب، في سجن دائم إلى آخر يوم لك على هذه الأرض.

چان: [تنهض في ذعروغضب شديد] سجن دائم! إذن لا تُطلقون سراحي؟

لدڤينو: [وقد أخذه العَجَب بعضَ الشيء] نطلق سراحك يا بنيَّةُ بعد الذي أتيت من خبائث؟ أتَحلَمين؟

چان: إذن فردّ إليّ الورقة وما كتبتُ عليها [تسرع إلى المنضدة وتنتزع الورقة التي عليها وتمزّقها شرَّ تمزيق] أشعلوا النار. حياةُ السجون كحياة الفئران في الحجور، خيرٌ منها النار فدونكم فأوقدوها. ما كذبتُ أصواتي أبدًا.

لدڤينو: چان! چان!

چان: ما كذبتُ أصواتي، لقد أخبرتْني أنكم مغفّلون [تحدث هذه الكلمة استياءً كبيرًا] ونصحتْني أن لا أستمع إلى كلمات منكم خالبة، وأن لا أرتكن إلى صَدَقة منكم كاذبة. وعدتوني الحياة ثم ها أنتم تكذبون[تُسْمَعُ من القوم ثائرة غضب] كل حياة عندكم حياةٌ ما نَبَضَ القلبُ

فيها. كل حياة عندكم حياة إلا حياة الحجر. إني لا أخشى الخبز والماء. إني أعيش على الخبز، فمتى سألتكم غيره؟ وليس في شرب الماء عذاب ما دام الماء نقيًا. ليس في أكل الخبز عذاب، ولا في شرب الماء كرب، ولكنَّ الكربَ والعذاب أنْ تُغْلِقُوا دُونِيَ الأبواب فلا أرى نور السماء ولا بهجة الأرض في حقولها وأزهارها، وأن تُقَيِّدُوني بالسلاسل فلا أستطيع أن أركب في الرجال للقتال أو أن أتسلق الجبال، وأن تحملوني على أخذ أنفاسي من هواء فاسد في جوٍّ رطب مظلم، وأن تضربوا حجابًا بيني وبين كلّ شيء من شأنه أن يأخذ بيدي إلى كنف الله، ويعود بي إلى محبة الله، وقد كادت تذهب بها من قلبي هذه المخابثُ التي تأتون والحماقات التي تصنعون"(شو، ص ١٧٢- ١٧٣- ١٧٤).

فمن ذلك الحوار الذي يصعب اختصاره، يختصر "شو" شخصية "جان" في المخادعة والضعف والسطحية والتفاهة والاندفاعية، وكثير من رذائل الصفات الإنسانية، التي أرجع إليها "شو" موقفي التراجع الأول والثاني؛ ليظهر بذلك أن عودة "جان" إلى موقفها من جديد هو أيضًا موقف مخزٍ آخر لها، وليس شجاعة. ثم ينهي "شو" كلمات "جان" بالتأكيد على غرورها وبما لا يدع مجالًا لتعاطف المتلقي معها:

لدڤينو: أيتها الخبيثة. إذا كان الوحي الذي يأتيك من الله، أفما كان في وسعه أن يُنْجِيَكِ مما أنت فيه؟

جان: إن طرائق الله في تصريف الأمور غيرُ طرائقكم. إن الله قد شاء أن أرتقي في أحضانه ولكن عبر النار. ذلك لأنني ابنته ووليته. وأنكم لا تستأهلون أن يعيش بينكم مثلي. فهذه آخر كلماتي إليكم. [يقبض عليها الجنود]"(شو، ص١٧٦).

هكذا كانت جدلية "شو" تؤسسها أفكاره الذاتية، كما تتطابق مع افتراضات الوجودية الفرانكفورتية، إذ مثَّل "شو"، من خلال تصويره لـ "جان"، النموذج الذي طالما انتقده "ماركوزه" وعرّفه بـ "الماهية النمطية"/"القيمة المادية للماهية"، إذ "الذاتية النقدية للنزعة الذاتية العقلانية أصبحت تعني أن تؤسس وأن تبرر حقائق الماهية القصوى، تلك التي تستند إليها جميع الحقائق النظرية والعملية.. وأصبحت ماهية الإنسان والأشياء داخلة فقط في الحرية الخادعة.. حرية الفرد المفكر.. حرية الأنا أفكر الديكارتية (الحرية المحصورة في حدود الفكر لا التجربة). وتحدَّدت لمعرفة الماهية وظيفة أوليَّة هي ربط الحرية النقدية للفرد فقط بالضرورات، المعطاة من قبل؛ فلم تعد المسألة هي تلقائية الفهم، بل استقبالية الحدس، هي التي تفيد في أن يصبح الإنسان "آلة معتقد الماهية"[٣٧].

أما "جان" "آنوي" فهي في البداية لم ترفض السجن، ولم تفضّل عليه الحرق، لكنها قبلته، وناقشت الأمر بهدوء في ذلك الحوار الوجودي الذي حللناه سابقا:

"واريك: أغلب الظن أنك ستنتقلين إلى سجن الكنيسة...

جان: مولاي!

واريك: نعم؟

جان: (تسأل دون أن تنظر إليه) ألم يكن من الخير أن أحرق؟ أليس كذلك؟"(آنوي، ص٢١٧).

على أن ذلك لم يتعارض مع تشبثها بالحرق من قبل، فقد صوره "آنوي" بعد إدراكها أن مجهوداتها ذهبت عبثًا وهباءً، فقد كان لـ"آنوي" نظرة مستحدثة، وبالأحرى هي سياسية، عن أسباب حرق "جان":

"واريك: ... ولنصل إلى جوهر الموضوع. إن حكومة جلالة الملك في أمسّ الحاجة إلى تحقير هذا الملك الصغير المتعفن المدعو شارل، وأن تعلن على مسمع العالم المسيحي أن تتويجه لم يكن إلا إحدى المساخر، وأن التي تزعمه ساحرة، ملحدة، مغامرة، فتاة جنود.."(آنوي، ص٥٣)...

"واريك: ... يا لها من وقاحة، وأي وقاحة، أن يذهب شخص من آل فالوا ليتوج نفسه ملكًا على فرنسا تحت سمعنا وبصرنا؟ وأن يفعل هذا في رانس، في عقر دارنا؟ أن يجرؤ على اختطاف فرنسا من بين فكينا، أن يسلب التراث الإنجليزي... إذن سارعوا بجعلها تقص حكايتها الصغيرة وأحرقوها، وليته الأمر. لقد كنت أمزح منذ لحظة فبعد عشر سنين سيكون العالم بأسره قد نسي هذه القصة"(آنوي، ص٥٤-٥٥).

هكذا غيَّر "آنوي" من ترتيب القبول والرفض من قِبَل "جان" تجاه موقفي التراجع عن الأقوال ثم الإقبال على الحرق؛ في بناء درامي استطاع من خلاله "آنوي" أن يصور لنا التصور الحديث عن التاريخ القديم؛ بالإضافة إلى تصوير "آنوي" الدقيق لثقة السياسة الرأسمالية العمياء في خطتها

لبرمجة الشعوب. ويمكن القول إن رؤية الماضي من منظور الحاضر الواقع هنا يقترب نوعًا ما مع ما صوره "شو" في المشهد الأخير، لكن عند "آنوي" هو يخبرنا عن الماضي بمنظور الحاضر مباشرة دون إبداء التوقعات أو المرور على طبيعة الخلافات والاختلافات حوله، هو يمسك ببداية الخيط وآخره فقط. وفي موضع آخر، نجد "آنوي" يقترب نوعًا ما أيضًا من تصوير "بريخت" للمستقبل:

''المفتش: (للجلاد) هيا، أشعل النار، بسرعة. يجب أن يحيطها الدخان من كل جانب، حتى لا يعود أحد يراها! (لواريك) لابد من المسارعة. فبعد خمس دقائق يا مولاي، سيصبح الناس جميعًا في جانبها.

واريك: أخشى أن يكون ذلك قد تم بالفعل''(آنوي، ص٢٢٤).

كما أن "آنوي" عرض جزءًا من موقف "جان" من الحرق على لسان من حولها:

''المفتش: (يكرر بعصبية وهو يجري من واحد إلى آخر) يجب العمل بسرعة! يجب العمل بسرعة! يجب العمل بسرعة!''(آنوي، ص٢٢٥).

''المفتش: (الذي لا يجرؤ على النظر، يسأل لادفنو الذي يوجد بالقرب منه مادًّا الصليب إلى جان) أتراها تنظر أمامها في خط مستقيم.

لادفنو: أجل، يا مولاي

المفتش: دون ضعف؟

لادفنو: أجل، يا مولاي.

المفتش: (يسأل بألم تقريبًا) وهناك شبه ابتسامة على شفتيها، أليس كذلك؟

لادفنو: أجل، يا مولاي.

المفتش: (يطأطئ الرأس، مثقلاً، ويقرر بصوت مكتوم) لن أهزمها أبدًا.

لادفنو: (مشرقًا من فرط الثقة والبهجة) كلا، يا مولاي!''(آنوي، ص٢٢٦).

هكذا نرصد ملامح الوجودية بالمفهوم الفرانكفورتي عند "آنوي" في حرصه، حتى مشهد النهاية، على المقابلة الدائمة بين الإنسانية وأعدائها، فإن "جان" تمثل البطلة الخيِّرة، لكن أقصى ما في وسعها كان التعبير عن الرفض والإنكار، فطاقتها لم تقوَ على المواجهة حتى النهاية؛ وكان بداية قتلها المعنوي عندما قوبلت بالإنكارِ والتسفيه، إلى أن وصل بها الأمر إلى تقبل السجن، ذلك السجن الذي استخدمه "آنوي" معادلاً للمعنى المقابل للإنسانية؛ في توافق مع الفكر الفرانكفورتي الذي طالما أكد أنه في التخلي عن الإنسانية عواقب وخيمة، وعكس الإنسانية بالمرة، كتلك العواقب التي حرص "آنوي" على تصويرها في صور متخيَّلة على لسان "جان" كما ذكرنا سابقا. فإن ما تحقق مع "جان" "آنوي" قبل الحرق هو مثل القتل أكثر من مرة، بدءًا من القتل غير المباشر من شدة سوء المجتمع مرة، ومن خذلان الناس مرة أخرى.

ومن الممكن لأحد أن ينتقد "آنوي" في بناء شخصية "جان" بذلك الضعف، ثم إقبالها - بالرغم من ضعفها - على تصرف هو أقوى من قدرة ذاتها، وما لا يمكنها التصدي له:

''جان: ... لابد أنها كانت فوق طاقتي، كل هذه القصة...''(آنوي، ص٢١٤).

ولكن بالنظر إلى أن ضعفها كان من طبيعتها الخيرة التي تسعى دائمًا إلى المثالية إلى حد الخبَل:

''جان: مولاي يكلمني بلطف، ولكني لا أدري إذا كان ذلك من أجل إنقاذي أم من أجل قهري. لما كان لزامًا عليه، بالرغم من كل شيء، أن يأمر بحرقي بعد قليل، فإني أسامحه''(آنوي، ص١٨٩).

لكن من الواضح أن تلك كانت إحدى أفكار "آنوي" التي أراد تأكيدها، وهي استحالة الحياة بتلك المثالية التامة، وضرورة الأخذ في الحسبان قدرات المحيط الخارجي؛ وهو ما يتوافق مع ما قاله "ماركوزه" في نقده لجوهر فكر "الظاهراتية المادية - ما بعد المثالية" عند "إدموند هوسرل"[١٦٨]، من أن "المعرفة المتحرِّرة من التوتر بين الوقائع والماهية، تصبح إدراكا"[١٦٩]. فإن "جان" عندما غفلت لفترة عن قدرات محيطها الخارجي كانت أقصى نتيجة وصلت إليها بعد استعادة وعيها هي الإدراك، ولم تستطع أن تتعداه إلى فعل حاسم. تلك هي "جان" "آنوي" التي عاشت حالة "اغتراب الذهن" التي استخلصها "ماركوزه" من فلسفة "هيجل"، والتي تعني الشعور بأن "عالم الأشياء، الذي هو أصلا نتاج عمل الإنسان، ومعرفته، أصبح مستقلا عن الإنسان، وصارت تَحكمه قوى وقوانين لا يمكن التحكم فيها، ولم يَعُدْ الإنسان يتعرَّف على ذاته من خلالها"[١٧٠]. فإن

سقطة جان" الأساسية عند "آنوي"، فيما يخص تعاملها مع هذا العالم، تكاد تتمثَّل في مثاليّتها المفرطة، وكذا في دفاعها عمَّن لا يستحقون الدفاع عنهم جراء سلبيتهم المضنية؛ وفي كلتا الحالتين انتهي الأمر بـ"جان" عند المواجهة الصارمة التي حذّر منها رواد فرانكفورت[١٧١]، كما ذكرنا سابقا، ونبَّهوا إلى أن أغلب الحلول لا تُطبّق بصرامة، وإنما تحتاج إلى سياسة النفس الطويل؛ كما أن تصوير "آنوي" لـ"جان" بتلك الصفات فيه ملامح توافق مع المثالية الهيجيلية كما فسّرها "ماركوزه"[١٧٢] مرتبطة بشكل أساسي بنزعة رفض للواقع القائم في لا معقوليته، وسعي دائم إلى إقرار حُكم العقل في عالم التّجربة[١٧٣]. وإن أكثر ما يمكن وصف سقطة "جان" "آنوي" من خلاله هو "استشهاد "ماركوزه" بفكرة سقوط الإنسان: "فمن الجائز أن تكون المعرفة قد سبّبت الجرح الذي يصيب وجود الإنسان، هي الجريمة والإثم، ولكن البراءة الثانية أو "التوافق الثاني"، لا يمكن اكتسابها إلا من المعرفة.. كما لا يمكن أن يتم الخلاص على يد أحمق ساذج"[١٧٤].

وخلاصة ما يخص تحليل الاغتراب والوجودية بالمنظور الفرانكفورتي في المعالجات الأربعة، يمكن إيجازها وفقا للتحليل الفرانكفورتي، فيما قاله "ماركوزه" في معارضته لجوهر الفلسفة المثالية الكانطية: "ولا يكون حرًّا إلا ذلك الذي يُدرك الضرورة على أنها ضرورية، ومن ثمَّ يقهر ضرورتها ويرفعها إلى مرتبة العقل"[١٧٥]. فكما تبيَّن لنا في المعالجات الأربعة أن "الأوضاع المستقرة ليست من الضروري على الإطلاق أن تكون أوضاعًا مستحبَّة"[١٧٦]، فاستقرار القوانين لا يعني أنها قوانين صالحة؛ إنها "لا عقلانية النزعة الطبيعية"[١٧٧]، حيث تصبح "هذه الطبيعة كشيء يبرّره وجودها نفسه، إنما تقف في وجه ذلك الذي يتطلب التبرير العقلاني"[١٧٨]. "هي العقل الذي "بلا جذور"، هي التبرير للقوى اللا عقلانية لمجتمع لم يعد يُبَرَّر عقلانيًّا، وينغمس في الظلام الخفي.. في ضوء المعرفة التصورية.. وهذا مقصود به بتر الإدراك والنقد، إن الواقع لا يُقر بالمعرفة، إنه لا يُقر إلا بالإقرار نفسه"[١٧٩].

وهو ما يفرض نضال الإنسان كما ناقشه "ماركوزه" في فلسفة "هيجل": "والحق أنه ما لم ينجح الإنسان في إعادة توحيد الأجزاء المنفصلة لعالمه، وفي إدخال الطبيعة والمجتمع في حظيرة العقل، لظلَّ إلى الأبد مكتوبًا عليه الإخفاق والإحباط... فمهمة الفلسفة في عصر الانحلال العام هذا، هي إيضاح المبدأ الكفيل باستعادة الوحدة الكلية المفقودة"[١٨٠]. تلك هي المهمة التي كان "بريخت" أكثر من أوكلها إلى "جان"؛ إذ قامت بتلك المهمة قبل وبعد حرقها؛ وكان ثاني أكثر من اقترب من تلك المهمة هو "آنوي". ومن ذلك يمكننا القول إن "جان" عند كل من "بريخت" و"آنوي"، كل بطريقته، استطاعت بفطرتها أن تجعل المتلقي يصل إلى ما وصل إليه أصحاب فرانكفورت بفكرهم، من أن "النضال الذي يُفتَرَض أن يقودنا للحل الموائم، لا يمكن أن يتخذ بعد الآن الأشكال التقليدية، فنظرًا للميول الكلية الاستبدادية التي تميّز المجتمع أحادي البعد، كفت وسائل الاحتجاج التقليدية أن تكون فعّالة"[١٨١]. لذلك كانت "جان" نموذجًا مثاليًّا للتناول الإبداعي في المعالجات الدرامية التي كانت لاتسعى مسعى مقاربًا لما سعى إليه رواد النظرية النقدية، إذ من خلالها تأكد أن "المصلحة الحقيقية للأفراد هي مصلحة الحرية، وإذا كانت الحرية الفردية الحقيقية يمكن أن تتعايش مع الحرية العامة الحقيقية، بل لا تكون ممكنة حقا إلا في ارتباطها بها؛ وإذا كانت السعادة تقوم أساسًا في هذه الحرية، فإن هذه ليست مجرد قضايا تقولها الأنثروبولوجيا الفلسفية عن طبيعة الإنسان، بل هي أوصاف لموقف تاريخي حققته البشرية لنفسها في الكفاح مع الطبيعة"[١٨٢]. كما ينطبق على "جان" "بريخت" و"آنوي" ما حلله "ماركوزه" من أن "الناس عندما يكونون قد نضجوا، سيواجهون ويتبادلون رغباتهم، وستكون مسئوليتهم أكبر؛ لأنه لن تعود لديهم لذة زائفة.. إن الحقيقة التي يرتبط بها الفرد المتحرِّر في السعادة، هي عامة وخاصة"[١٨٣].

الوجودية في تصوير الشعب[١٨٤]:

وبالنسبة إلى "شيللر" فإنّنا إذا استخدمنا التحليل النقدي الفرانكفورتي، خاصةً منذ الاستهلال وحتى الفصل الأول، فلن نجد أكثر من انقسام الناس تحت الضغط - ذلك إذا اعتبرنا أن ضغط الحرب هنا يقابل ضغط حروب الرأسمالية الذهنية في النظرية النقدية - ما بين جبان وشجاع، غافل وواعٍ، مدبر عن الحرب ومقبل عليها...؛ وسوف نجد الحديث عن خيانة بعض أبناء فرنسا،

كما يعد إهمال الملك لبلاده من أشد أنواع الخيانة، في مقابل حماسة النبلاء: "جان" و"دونوار" و"آنيس". وهي جميعها – من المنظور الفرانكفورتي – توظيفات درامية مُثِّلت في مفارقات وُفِّق "شيللر" في بنائها – حتى تلك اللحظة من التحليل الدرامي، ويمكن عدّها – وفقا للنقد الفرانكفورتي – تؤسِّس وتمهِّد لتتبُّع نواتج كل حالة إنسانية وفقا لموقفها.

فبداية، يتمثل العقل الأداتي في تصرف الأفراد العاديين بالمنطق نفسه الذي يتصرف به أصحاب المصالح وأذرع السلطة المحتلة المستبدة، ويظهر ذلك عند "شيللر" بدءًا من أول وصف له لمشاهد الحرب:

''تيبو: (يخاطب برتران) تكلم! أي مصيبة حربية جديدة حدثت؟ أي أنباء حملها أولئك الهاربون؟

برتران: كان الله في عون الملك، ورحم الله هذه البلاد! لقد هُزمنا في معركتين كبيرتين، وها هو ذا العدو رابض في قلب فرنسا وضاعت كل الأراضي حتى نهر اللوار Loire، والآن حشد العدو كل قواته لمحاصرة أورليان.

تيبو: ليحم الله الملك.

برتران: مدفعية لا حصر لها قد أوتي بها من كل الأطراف... تتدفق غيوم الحرب المؤلفة من الشعوب على ميادين أورليان، ومن خليط اللغات غير المفهومة. يدوي المعسكر بالجلب الخانق. ذلك لأن البرجوني القوي[١٨٥]، المستولي على البلاد، قد حشد جميع قواته: أهل لييج Liege وأهل لوكسمبورج وأهل هينو Hainault، وأهل نامور Namur وسكان بلاد البرابنت السعيدة وأهل جنت Gent، أهل الترف الذين يتفاخرون بالقطيفة والحرير، وأهل بلاد الشواطئ البحرية التي ترتفع مدنها بصفاء فوق ماء البحر، والهولنديين أصحاب القطعان الخلابة، وأهل أوترشت Utrecht، بل وأهل فريزلند الغربية المتطرفة الذين يطلّون على القطب المتجمد. كل أولئك لبوا نداء الحاكم البرجوني المسيطر، ويريدون الاستيلاء على أورليان.

تيبو: يا له من شقاق مليء بالبلاء والشقاء أن توجه أسلحة فرنسا ضد فرنسا.

برتران: وحتى الملكة العجوز "إيزابو" Isabeau ذات الكبرياء، الأميرة البافرية يراها لابسة الملابس الجديدة وتركب فرسها خلال المعسكر، وبكلمات مسمومة قارصة تهيج كل الشعوب للثورة ضد ابنها، الذي حملته في بطنها... ... وسالزبوري Salisbury الرهيب، مدمر الأسوار يقود الحصار، ومعه ليونل أخو الأسد Talbot الذي جندل الشعوب في المعارك بسيفه البتار، وقد أقسموا بكل وقاحة على أن يجلبوا العار على كل العذراوات، وأن يقدموا للسيف قربانًا كل من جاء بالسيف. لقد شيدوا أربعة أبراج عالية للمراقبة هيمنوا منها على المدينة. وفي أعلى يرقب دوق سالزبوري بنظرة متعطشة للقتل ويحصي العابر السريع في الأزقة. وأربعة آلاف قذيفة وزن الواحدة منها قنطار قد ألقي بها على المدينة فهدمت الكنائس، والبرج الملكي لكنيسة نوتردام قد أحنى رأسه الشاهق. وحفروا أروقة بارود، فصارت المدينة القلقة تقوم على جحيم... (جان تستمع بانتباه مشدود وتضع الخوذة على رأسها).

تيبو: أين كانت إذن السيوف الشجاعة: سانتراي Sain-trailles ولاهير LaHire ودرع فرنسا باستار البطل الشجاع الذي ساق العدو أمامه بكل قوة؟ وأين الملك نفسه؟ وهل ينظر إلى محنة الدولة وحال مدنها دون أن يحرك ساكنا؟''(شيللر، ص٨٤: ٨٦).

فمن كل ذلك الحوار الذي من الصعب أن يختصر، نفهم كيف كانت وحشية الحرب على فرنسا، وكيف تجمع عليها الأعداء بسبب خيانة أبناء فرنسا أنفسهم، والذي اتبع فيه "شيللر" الحقيقة المتداولة من أن الملكة نفسها كانت شريكة في تلك النكبة على فرنسا. ليصور "شيللر" في خطٍ موازٍ مع تصويره لمشاهد الحرب كيف أن النكبة تأتي عندما يؤثر أصحاب السلطة مصلحتهم الخاصة على مصلحة الأوطان، ولا يهتمون بكم الذعر والموت اللذين ينشرونهما بين الناس بحماقتهم! وفي المقابل من تلك المشكلة، نجد أن الأطراف المستضعفة تسهم بلا شك في تفاقم تلك المشكلة، بدءًا من رب البيت – الملك، وهو ما سبق وذكرناه عن تحليلات الفكر الفرانكفورتي– وهو نفسه ما استرسل "شيللر" في توضيحه خلال المنظر الثالث:

''برتران: إن الملك يقيم بلاطه في مدينة شينون، والشعب غير موجود، وهو لا يستطيع أن يخوض ميدان المعركة. ماذا تجدي شجاعة القواد وسواعد الأبطال إذا كان الخوف الشاحب يشل الجيش؟...''(شيللر، ص٨٦).

فالملك نفسه يجعل مكان إقامته في مكان آمن قدر الإمكان ويبتعد بقدر الإمكان عن أماكن الدمار والحرب! فما بالك بالشعب. وها هو ذا "برتران" يستكمل كلامه:

"وإن خوفًا كأن الله هو الذي أرسله، قد استولى على صدور أشجع الشجعان. وعبثا تدوي أوامر الأمراء. وكما تتجمع وتتزاحم الأغنام، حين تسمع عواء الذئب، لا يبحث الفرنسي إلا عن أأمن المدن، وقد نسوا سمعتهم العريقة...''(شيللر، ص٨٦).

وكأن خوف الناس خطيئة تسلط عليهم من ورائها غضب الله، تلك هي إحدى خطايا الإنسان التي طالما سلط عليها الضوء رواد النظرية النقدية في شروحاتهم حول العقلانية الأداتية[١٨٦]، خوف الإنسان ووقوعه في براثن جُبنه، دون حتى أن يقدم على محاولة ينال بها شرف إما العيش بكرامة وحرية وإنسانية وإما الموت بكرامة وشجاعة. فالنوع الأول من الإنسان صنفه رواد فرانكفورت في "وضعية الفضيلة الأخلاقية/ الواقعية البطولية"[١٨٧]، وأنه أحد المسهمين في تفاقم مشكلته ومشكلة الإنسانية، ووصفهم "شيللر" هنا بأنهم كالأغنام لا تفعل سوى أنها تتجمع وتتزاحم حين تسمع عواء الذئب. وأما النوع الثاني، فهو ذلك الذي نجد منه "جان" و"بودريكور" الذي يستكمل عنه برتران كلامه:

''برتران: ... وقد سمعتهم يقولون إن فارسًا واحدًا قد جاء بفرقة ضعيفة إلى الملك وفيها ستة عشر علمًا.

جان: (بسرعة) وما اسم هذا الفارس؟

برتران: اسمه بودريكور Baudricour كان يحاول بصعوبة أن يفلت من جماعة العدو الذين يطاردونه بجيشين.

جان: وأين يوجد هذا الفارس؟ خبرني إن كنت تعرف.

برتران: إنه في مكان لا يكاد يبعد مسيرة يوم عن فوكولير Vaucouleurs.''(شيللر، ص٨٦).

وفي موضع آخر نجد أن "شيللر" استبدل بحقيقة حرق "جان" تمجيد الفرنسيين لها كما في مشهد النهاية عندما فقدت "جان" وعيها وسقطت على الأرض ميتة، وقام شعبها بتغطيتها بالرايات، كما لو كان امتنانًا منهم لكل ما قدمته لتحرير وطنها. فالشعب عند "شيللر" انقسم ما بين خائن لها وما بين مستجيب لمحاولاتها في التوفيق بين أبناء وطنها وإزالة الخلافات بينهم؛ وقد جعل "شيللر" القسم الثاني هو المنتصر في النهاية حتى أن "جان" ماتت وقد تحولت قضيتها إلى قضيتهم. ولا شك في أن هذا كله يتبع منطق "شيللر" الأساسي في بناء معالجته كما سبق وحللنا في أكثر من موضع سابق. ويمكن القول إن هذا المزج بين الأفكار، بين ما هو حقيقي وما هو مبتغى ومبني من خيال "شيللر"، يجعل المتلقي يشعر وكأن الأحداث ليست بغريبةٍ عنه، بل قريبة منه وتمسّه بشكل ما، فإن هؤلاء الناس بالرغم من جهلهم وعقم أفكارهم، استطاعوا أن يستردّوا وعيهم ويلتفوا حولَ الحق وينتصروا لقضيتهم، ليشعر بذلك المتلقي أنه يمكن أن يكون هو نفسه أحد شخصيات تلك الحكاية، فيشعر أن الكفاح والحرب والنصر ليسوا بأمور بعيده عنه، وأن ذلك المزج يمكن أن يحرك داخله الإيمان بقضايا الحرية الإنسانية ويولد بداخله شرارة الرغبة في خوض الحروب من أجلها.

ومن التغييرات أيضًا التي أحدثها "شيللر" في التاريخ واستخدمها لاستنهاض الشعب كان موقف صمت "جان" أمام الاتهامات، الموقف الذي صوره "شيللر" تصويرًا كلاسيكيًّا وجعله أمرًا إلهيًّا، ولم يربطه بخذلان الشعب لـ"جان"؛ إنه سكوت "جان" الذي أُجبرت عليه لتسير وفق مقدرات مصيرها، وفي الوقت نفسه إنه وقوع الشعب الفرنسي في خطيئته التي تلقنه درسًا قاسيًا ولكنه مهمّ؛ الفرنسيون لم يشكوا في أن السماء ارتعدت من هول اتهام أبيها لها، وانقلب الظن السيئ عليهم.. ثم و"جان" تصف ذلك بأنها سُنَّة الحياة! إنها خطيئة الشعب الفرنسي، إنها سقطة النبلاء التي أوقعتهم من جديد في الحرب والهزيمة:

''ريمون: أوه! تعالي، تعالي، ولنسارع بالإعلان للعالم كله عن براءتك.

جان: من أرسل هذا التشويش سيعرف كيف يبدده... وأولئك الذين نبذوني الآن وأدانوني، سيعترفون بخطئهم، وستسيل الدموع أسفًا على مصيري.

...

جان:... أنت لا ترى إلا النظام الطبيعي للأشياء، لأن الغشاوة الأرضية تغشي على نظراتك. أما أنا، فقد رأيت الأشياء الخالدة بعينيّ. من دون القدرة السماوية، لا تسقط شعرة من على رأس إنسان...''(شيللر، ص٣٠٠-٣٠١).

ويؤكد "شيللر" من جديد على فكرة مصير الإنسان المحتوم، تلك التي تتوافق مع فلسفة "هيجل"، ولكن في المنطقة البعيدة عن الفكر الفرانكفورتي، لأنه يتصوَّر أن الكل مسيَّر وفق نظام حتميّ وثابت... فكأنّه لا عمل ينفع، ولا سعي يجدي! وهو ما يخالف تمامًا فكر فرانكفورت. ومع ذلك يمكننا أيضًا تحليل تصوير "شيللر" للشعب بمنظور فرانكفورتي آخر غاية في الأهمية، وهو

أن "شيللر" بوصفه ألمانيًّا، ووفقًا للظروف التي كانت تعيشها بلاده آنذاك، قد أراد بمعالجته أن يوقظ وعي الشعب الألماني الخائف والمستسلم للنبلاء الإقطاعيين، أن حياة الإنسان دائمًا سوف يتخللها صراع بشكل أو بآخر، شاء الإنسان أم أبى، فعلى الإنسان أن يخوض صراعات حياته، التي سوف تُفرض عليه بشكل ما، بنبل وكرامة، لأن الحياة سوف تنتهي لا محالة، فعلى الإنسان أن يعدّ لحياته ولموته ما يُخلِّد أفعالهُ ويديم سيرته ويبقى خيرًا لغيره. وتلك هي قوة الإنسان وقوة جماعة الإنسان. فعند "شيللر" عندما أقرَّ الناس بعدم ربوبية العذراء، وأن بها مسًّا من الشيطان، خسروا نصرهم، وهجمت عليهم جيوش الأعداء من جديد:

الفصل الخامس، المنظر الأول: ''المسرح يمثل غابة وحشية، يشاهد في العمق مصارعات بين فحامين. الظلمة كاملة. ضربات عنيفة من الرعود والبروق، مختلطة بطلقات نارية. فحام وزوجته. يصفان هول المنظر...''

''الفحام:... إن ضجة المدفع تختلط بزمجرة الرياح والعاصفة؛ والجيشان قد اقترب كلاهما من الآخر، بحيث لم يعد يفصل بينهما إلا الغابة، وكل لحظة يمكن أن تأتي بانفجار هائل.

الزوجة:... لكن الأعداء كانوا قد هزموا هزيمة تامة؛ فمن أين جاء أنهم يضغطون علينا من جديد؟

الفحام: لأنهم لم يعودوا يخشون الملك. فمنذ أن أقروا في رانس أن "العذراء" هي ساحرة، ومنذ أن أصبح الشيطان لا يمدنا بالنجدة، فقد تراجع كل شيء إلى الوراء''(شيللر، ص٢٩٠).

ولكن مع الأسف "شيللر" يوظف ذلك بعكس الرؤى الفرانكفورتية، ففي المنظر الرابع، من الفصل الخامس، عندما كانت "جان" تخبر "ريمون" عن براءتها، وأن كل ما يحدث هي حلقات في سلسلة قدرها:

''جان:... إن مصيري يقتادني، لا تقلق، سأبلغ الهدف دونما حاجة إلى البحث عنه.

ريمون: إلى أين تريدين أن تذهبي؟ هناك يوجد الإنجليز، وهم أقسموا أن ينتقموا منك انتقامًا داميًا. وهناك يوجد أهلنا الفرنسيون الذين نفوك وطردوك.

جان: لا يمكن أن يصيبني إلا ما لا مفر منه''(شيللر، ص٢٩٨).

...

''ريمون: (يمسك يدها) أولاً تريدين أن تدخلي في داخل ذاتك، أن تتصالحي مع الله، وأن تعودي بالتوبة إلى حضن الكنيسة المقدسة؟

جان: وأنت أيضًا تعتقد أني ارتكبت الخطيئة الفظيعة؟

ريمون: وهل أملك غير هذا؟ ألم يكن سكوتك اعترافًا؟

جان: أنت يا من تبعتني في شقائي، أنت الكائن الوحيد الذي بقي مخلصًا لي، أنت يا من تمسكت بي بينما العالم كله نبذني، أتعتقد أنني مذنبة وأني أنكرت إلهي! (ريمون يسكت) آه! هذا قاس.

...

ريمون: لكنك بقيت ساكتة لما وجهت إليك هذه التهمة الفظيعة!...

جان: إن هذا الصمت كان استسلامًا للمصير الذي فرضه عليَّ الله ربي.

ريمون: ولم تستطيعي أن تجيبي أباكِ بشيء.

جان: لأن هذا جاء من أبي، فإنه أيضًا من الله. إنها محنة فرضتها يد أبوية.

ريمون: السماء نفسها شهدت بأنك مذنبة.

جان: السماء تكلمت فكان عليَّ أن أسكت.

ريمون: كيف؟ لقد كان في استطاعتك بكلمة واحدة أن تبرئي نفسك، لكنك تركت الناس في هذا الخطأ المؤسف.

جان: لا يوجد خطأ؛ فقد كان ذلك حلقة في نظام مصيري.

ريمون: ماذا! هل احتملت، ظلمًا، هذه الإهانة، ولم تصدر من فمك أي شكوى!...

جان: أكنت أستحق أن أكون مبعوثة من الرب، إذ أنا لم أحتمل إرادة ربي وأن أطيعها طاعة عمياء؟ وأنا لست بائسة كما تظن... وهذه العاصفة في الطبيعة، التي هددتها بالنهاية، كانت مواتية لي؛ إنها طهرت العالم وطهرتني. إن السلام في قلبي وليكن ما يكون! لم أعد أشعر في نفسي بأي ضعف''(٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠).

هكذا يعود بنا "شيللر" ثانيةً إلى فلسفة "هيجل" أن الإنسان مسيّر وليس مخيرًا، وذلك إضافة إلى الفكرة التي ذكرناها سابقا عن اعتبار "جان" أن الاتهامات التي وجهت إليها إنما هي عقاب الله لها على مشاعر الحب! بمعنى أنها طهرتها من خطيئة الحب. وهنا يمكن اعتبار تفكير "جان" وإدراكها لذلك الذي توصلت إليه، هو نقطة تحول باهتة/ غير واضحة لـ"جان" من منتهى الضعف لمنتهى القوة – على حد تعبيرها!

ولكن أيضًا يمكن تعويض ذلك الفكر بالنظر بطريقة أخرى، مثلاً كيف أن "شيللر" يعرض الموقف للشعب من حيث الفعل ورد الفعل، ففي وعي الشعب الفرنسي قوته وقوة "جان" أيضًا بالرغم من تخليهم عنها سابقا، ففي المنظر العاشر من الفصل الخامس:

''السابقون، يوزباشي (يجري باندفاع). ليخبر معسكر الإنجليز بأن الجيش الفرنسي قد اقترب، و"جان" تفرح، و"ليونل" يعيد عرضه على "جان" أن تكون له وسوف يحميها من شعبها وجيشه...

''اليوزباشي: أسرع، أسرع، يا أيها الجنرال، كل الجيش في حال استعداد للقتال. إن الفرنسيون[١٨٨] يتقدمون، ورايتهم منشورة؛ والوادي كله يلمع ببريق أسلحتهم.

جان: (بحرارة) الفرنسيون واصلون، أيها الإنجليز المتعجرفون، انزلوا الآن في ساحة القتال، المطلوب الآن هو القتال بشجاعة.

فاستولف: أيتها المجنونة، أوقفي نشوة السرور هذه؛ إنك لن تري نهاية هذا اليوم.

جان: سأموت، لكن وطني سيكون منتصرًا؛ إن الشجعان ليسوا بعد في حاجة إلى ساعدي.

ليونل: إني أحتقر هؤلاء المحاربين المختبئين. في عشرين معركة شاهدناهم يهربون لمجرد رؤيتنا، قبل أن تقاتل هذه البطلة في صفوفهم، ومن كل هذا الشعب (الفرنسي) أنا لم أخف إلا منها هي وحدها؛ ولكنهم نفوها. تعال يا فاستولف، سنجدد لهم مواقع كريس وازنكور. أما أنت أيتها الملكة فامكثي في البرج، واسهري على "العذراء" حتى الفصل في المعركة. وسأترك خمسين فارسًا لحمايتك.

فاستولف: ما هذا! أنعدو لملاقاة الأعداء، ونترك خلفنا هذه المجنونة؟

جان: وهل امرأة مقيدة في الأغلال تخيفك؟

ليونل: يا جان عديني بألا تفلتي وتهربي.

جان: رغبتي الوحيدة هي أن أستعيد حريتي.

إيزابو: ضاعفوا لها الأغلال...''(شيللر، ص٣٢٢-٣٢٣).

وأيضًا، مع أولى كلمات الملك في الدفاع عن نفسه، فبعد الكثير من الأخذ والرد بين الملك و"دونوا" في وجود "آنيس"، نجد الملك يصف حالته في صراحة:

''الملك:... لقد كان في وسعي أن أزود بالهناء شعبًا هادئًا، لكني لا أستطيع أن أقع شعبًا متوحشًا عاصيًا. أنا لا أستطيع أن أفتح بالسيف قلوبًا أضلتها الكراهية وأغلقتها.

آنيس: إن الشعب أصيب بالعمى؛ إن خطأً أضله؛ لكن ليس بعيدًا اليوم الذي فيه ستتبدد هذه الفورة''(شيللر، ص١١٦).

لنجد أن الملك بدأ يعرف قدر نفسه، وحدود قدراته، وتخلى عن جدالاته حول عدم مسئوليته وما إلى ذلك من ثرثرات تنم عن شخص جبان أهوج. وهنا في الوقع يتجسد صوت "شيللر" في تعريف الناس (الشعب) بأنفسهم وبسقطاتهم، الذي يتبعه ببث طاقة الحماس في نفوسهم، بعدما وضع يده على خطيئتهم، بكلام "آنيس" التي كانت دائمًا مصدر إمداد "شارل" بالحماس، ومعها "دونوا"، فلم يستطيعا تقبل الأمر، ولم يقبلا استسلام الملك:

''آنيس:... لا تترك ساحة القتال باندفاع ... دافع عن أورليان كما لو كنت تدافع عن حياتك ذاتها...

الملك: ... هل ينبغي عليَّ - مثل هذه الأم العقوق - أن أدع ابني يقسم بحد السيف؟ كلا، ينبغي بالأحرى عليَّ أن أتخلى عنه كي يبقى حيًّا.

دونوا: كيف؟ مولاي، أهذا كلام ملك؟... (شيللر، ص١١٧) ... اطرد إذن شفقة النساء هذه، التي لا تليق بقلب ملك، ودع هذه الحرب تنشر نيرانها، لأنها أُشعِلَت، وليس عليك أن تلوم نفسك على أنك أنت الذي أشعلتها باستخفاف وطيش... ... إن أمة لا تستطيع أن تضحي بكل شيء عن طيب خاطر في سبيل شرفها هي أمة جديرة بالاحتقار.

الملك: (مخاطبًا الحكام) لا تنتظروا أي جواب آخر. وليحفظكم الله! أما أنا فلا أستطيع.

دونوا: إذن! إله النصر سيتخلى عنك إلى الأبد، كما تتخلى أنت عن مملكتك التي ورثتها عن آبائك. وما دمت أنت تخليت عن نفسك، فإنني أنا أيضا أتخلى عنك. ليست القوات المجتمعة لبورجوني وإنجلترا هي التي تخلعك عن العرش، بل جبنك وتخاذلك... (شيللر، ص١١٨) ... أما أنا فسألقي بنفسي في أورليان، مدينة أبي، وسأدفن تحت أنقاضها"(شيللر، ص١١٩).

إنه تصوير ذهني لأغلب الأفكار التي من الممكن أن تَرد في عقل أشخاص يمرون بالموقف نفسه؛ لذا يمكن القول إن "شيللر" لم يصور موقف الشعب إلا بقدر الأفكار التي هدف إلى توصيلها بمعالجته؛ وحيث إن هدفه كان إنسانيًا سياسيًا/ أو سياسيًا إنسانيًا، في قالب درامي ومن خلال بطلة تراجيدية، نجده لم يهمل، لا في بناء معالجته ولا شخصية بطلته، علاقة العام بالخاص، ولم يُعلِ جانب العقل على جانب الروح ولا العكس، فقد جعل بطلته محاربة ومناضلة ولا تعرف الرحمةَ في حربها، ولكنه لم يتخلَّ عن الجانب الإنساني لا في شخصيتها ولا في تصويره لمواقف الشعب.

أما "بريخت" فقدٍ بدأ وانتصف وانتهى من وبـ وإلى الشعب، وأكثر ما يخص استخدام "بريخت" للشعب ذُكِرَ سابقا في تحليل الأصوات التي كانت تسمعها "جان" عند "بريخت"، ونضيف إليها هنا بعض الأفكار التي ضمّنها "بريخت" في تمثيله للشعب، مثلا في جعله وسيلة لتأهيل المتلقي منذ البداية لإدراك الفكرة أساس معالجته: الشجاعة وما تبثّه من قوة في نفس صاحبها، وفي مقابلها الخيانة وما تُسببه من ضعف ووهن في نفس الخائن؛ حيث استمر حرص "بريخت" على تغذية تلك الفكرة مرارًا خلال الحوار:

"الأسقف: هل سمحت لك الأصوات بأن تهربي من السجن في أية فرصة مناسبة؟

جان دارك: لقد رجوتها أكثر من مرة، لكنها لم تسمح لي حتى الآن.

الأسقف: هكذا؟

جان دارك: لكن هناك المثل القائل: "ساعد نفسك يساعدك الرب".

الأسقف: (للمراقب الإنجليزي) بعد اذنك يا سيدي اللورد (يوجه الحديث للحراس) نحن نأمركم... أن تشددوا الحراسة عليها، وألا تسمحا لأي شخص بالتحدث معها..."(بريخت، ص٢٤).

ففي كلام "جان": "ساعد نفسك يساعدك الرب" دعوة صريحة للعمل، ليظهر "بريخت" في مقابلها ومباشرة، كردة فعل لها مدى الخوف من تلك الدعوة عند المستفيدين من سلطة الاستبداد: "نحن نأمركم... أن تشددوا الحراسة عليها، وألا تسمحا لأي شخص بالتحدث معها". **هكذا اعتمدت معالجة "بريخت" في معظمها على المتقابلات التي تزيد من حدة المواقف فتبرز معها أصول الأمور وما ولدها من أفكار ديكتاتورية. وهو يصور ما حلله "ماركوزه"[١٨٩] أن "أساس الديكتاتورية.. أنها تتخطى الوضع الواقعي للشعب وقوة الاستيعاب: "إن الديكتاتورية تفترض وضعًا يكون صادقا فوق الشعب، لأن الشعب سلم به؛ إن التسليم هو أساس الديكتاتورية: يا له من برهان "وجودي" صادق":**

شاتيون: جان دارك. لقد وضحنا لك كم هو محرج وخطير أن نبحث في الأشياء بفضول زائد عن الحد اللازم، تلك الأشياء التي تتجاوز نطاق الفهم البشري. وأن نصدق الأشياء الجديدة، وأن نبتدع أشياء جديدة وغير مألوفة. وأن الشيطان يفهم كيف يخفي نفسه داخل الفضول البشري..."(ص٥٦-٥٧).

وتتأثر عناصر ضعيفة النفس من الشعب بذلك، وتتخذه أسلوب حياة، حتى يتحقق بذلك ما يحلله "ماركوزه": "يصبح السلوك في تلك الأنثروبولوجيا الجديدة لا يعني "التقرير للصالح"، لأن هذا يفترض أن الإنسان يعرف لصالح أي شيء يقرر، والأحرى أن نقول إن السلوك يعني الانطلاق في اتجاه ما (الوقوف في جانب) عن طريق تفويض للمصير"[١٩٠]، وهو ما مثله "بريخت" في بعض عناصر الشعب:

بائعة السمك: ليس لدى الفتاة ما يدعوها للضحك.

الفتاة اللعوب: يقال إنها تسمع أصواتًا وترى الرؤى، هل هذا صحيح؟

الفلاحة: أتسمع. إنها ترى الرؤى.

الفلاح: اسكتي.

تاجر الخمور: سوف يتأكد من ذلك السادة المثقفون"(بريخت، ص١٢-١٣).

فإن "بريخت" يمثل ما حللته فرانكفورت: الكيفية التي تحول بها الإنسان إلى ترس في آلة البيروقراطية، وكيف أن الأنظمة الحاكمة أصبحت هي التي تُشكل مشاعره وأفكاره وأذواقه وتُوجِّهه الوجهة التي تريد، فالمجتمع الرأسمالي الصناعي يكشف يومًا بعد يوم عن اغتراب الإنسان وتشيُّئِه[١٩١].

كما أن موقف الشعب عند "بريخت" نجده يتماشى مع تحليلات "بنيامين" التي علَّق بها على اختلال المنطق الماركسي من أنه "لم يُفسد الطبقة العاملة الألمانية شيء بقدر ما أفسدتها فكرة أنها تتحرك مع التيار"[١٩٢]، فنجد "السيد الأنيق" عند "بريخت" يظن في نفسه الحكمة مبررًا المحافظة على النظام، تمامًا كما تجنّب "كوشون" عند "آنوي" الفوضى بحفاظه على وجود الإنجليز:

"السيد الأنيق:... إن الإنجليز جماعة فجة غير متحضرة. إنهم يرتكبون أخطاء غير معقولة في معاملة الشعب. هذا حق. لكنهم في تلك اللحظة هم الذين يحافظون على النظام.

الفتاة اللعوب: (متحدثة إلى بائعة السمك) إنه يتحدث عن النظام. هذا ما أحبه. لكنه لم يدفع لي الإيجار منذ أسابيع"(بريخت، ص٧٧).

...

السيد الأنيق: على المرء أن يحتفظ بهدوئه. هناك مكان لكل شيء. كل شيء في مكانه. إنني لا أكلف جزار الخنازير بطهي العشاء لي.

الفتاة اللعوب: ادفع الإيجار.

السيد الأنيق: فتاة قروية، مهما كانت ذكية، تظل فتاة قروية. العلاقات السياسية بين فرنسا وإنجلترا، يا إلهي! هذا شيء معقد، هذا جدل تاريخي- كيف يمكن لفتاة قروية أن تفهم ذلك؟

الفتاة اللعوب: ادفع الإيجار"(بريخت، ص٧٧-٧٨).

فبالرغم من أن تحليلات هذين الألمانيين ("ماركس" و"بنيامين") جاءت تحت معطيات اجتماعية وتاريخية مختلفة، فإنها تتطابق وتتكرر؛ فإن الناس في السوق في الجزء الأول من معالجة "بريخت" يمثلون اختلال المنطق الماركسي كما حلله "ماركوزه"[١٩٣]، وأوضح ملامح اختلال طبيعة الطبقة العمالية التي كان يعوِّل عليها "ماركس" في نظريته "الحتمية الاقتصادية" "ما لم تعد معه الطبقة العاملة واسطة للتغيير الاجتماعي المأمول، بعدما نجحت الرأسمالية في تحوير إمكاناتها وامتصاص طاقتها"[١٩٤]. وقد تمثَّل ذلك في العديد من المظاهر والوقائع في معالجة "بريخت"، نذكر منها مثلا حالة ذكر الوقائع المخزية على أنها "أمر واقع" - كما في الاستشهادات السابقة - أو عدّها "مجرد وقائع" وتستمر معها الحياة:

"السيد الأنيق: إنني لست مع الإنجليز. كل ما أقصده هو أنه لا يمكن أن يكسر قفل الباب مرة واحدة بالفأس، فمن المحتمل أن يحتاجه المرء بعد ذلك. عاملات السلخانات وعمال المجاري يندفعون في غليان وطني، هذا طيب. إنهم يتحرشون بالحارس الإنجليزي، رائع. فقط: إلى أين يقودنا ذلك؟ عند أية مرحلة سوف يتوقفون؟ إن بوابة سجن لا تختلف كثيرًا عن بوابة الفندق الذي أمتلكه"(بريخت، ص٧٧).

هكذا يُمثِّل "السيد الأنيق" عند "بريخت" تحليل "ماركوزه": لانعكاس مخططات الرأسمالية على الشعوب، حيث "إن التسامح المطلق الذي يسمح فيه لكل رأي بالتعبير عن نفسه، بحيث يتساوى الحق والباطل، الصحيح والمزيف، البناء والهدام، التقدمي والرجعي، هو سلاح يخدم الرأسمالية، ولا يلحق بها أي أضرار، ففي ظل هذه المساواة المطلقة، تضيع قضية التقدم الإنساني وتُزيَّف، ويتميع الموقف العام للمجتمع"[١٩٥]. فإضافة إلى قوة الشعب التي صورها "بريخت" في وقعها على ثبات "جان" على موقفها، نجد أن "بريخت" صور في بعض عناصر الشعب أيضًا تمثيلات متعدِّدة لتحليلات رواد النظرية النقدية لمظاهر التضحية بالعقل النقدي، وفكرة "تسطيح المجال الذاتي وامتصاص حرية الفرد العارف"[١٩٦]، حيث "اختفى من هذا الفكر "الشغف بالحرية" والشغف بالسعادة الحقة للفرد"[١٩٧]، لنجدها و"قد تجسَّدت كما في النظرية المادية... فإن هذه النظرية تصوَّرت الاهتمام بماهية الإنسان على أنه مهمة التنظيم العقلاني للمجتمع"![١٩٨]: "سوف يتأكد من ذلك السادة المثقفون"**. فإن ما حدث هو أن "فلسفة أخلاق القيمة المادية، تصبح فلسفة أخلاق الأنماط الشخصية، حيث لا تعود معايير الفعل معطاة عن طريق العقل**

الفردي أو الكلي، بل بدلاً من هذا "يجري تلقّيها"؛ فهنا أيضًا تحل التبعية المقلقة محل الحرية التلقائية الذاتية"... "هذا جزء من بشارة أيديولوجيا الحقبة الاحتكارية الرأسمالية، حيث الهيمنة عن طريق... تسليم القوة إلى شخصيات قائدة أنموذجية، فيها تختفي مصالح هذه الجماعات، عن طريق صورة نظام شخصي جوهري للقيم"[١٩٩].

كما يعدّ الشعب عند "بريخت" تمثيلا للفكر الأيروسي الذي استقاه رواد النظرية النقدية من علم النفس الحضاري عند "فرويد"[٢٠٠]، حيث تمثَّل "الكبت الشديد، الذي لا يَصْحَبه أي إشباع حقيقي أو متعة حقيقية"[٢٠١]، ذلك "التفسير الفرويدي المبدئي الذي قدَّمته فلسفة النظرية النقدية لانحطاط القيم الفردية داخل المجتمعات الرأسمالية الصناعية الحديثة، وللكيفية التي أحكمت بها الأخيرة اللجام على الأفراد واستخدمتهم، دون مقاومة منهم، بل وبرغبةٍ جامحةٍ منهم، في تحقيق مصالحها"[٢٠٢].

أما "شو"، فتحليل موقف الشعب في معالجته يمثِّل خير تمثيل ما حلّله رواد النظرية النقدية إذ ربطوا ربطًا فلسفيًّا بين ترسيخ الاغتراب والوجودية وبين نوع السعادة/ اللذة الذي تم تعزيزه من قبل الديكتاتورية[٢٠٣]. وذلك عندما استخدم "شو" مظاهر الفكاهة المفرطة لينطلق منها إلى ترسيخ مشاعر الخوف والقلق... في نفوس المتلقين، وفي ترسيخ بعض المزاوجات الباطلة بين الأفكار والمشاعر المشتتة، تمامًا كما تؤكد تحليلات فرانكفورت[٢٠٤]؛ فمنذ المنظر الخامس تبدأ نية "شو" الفعلية في الظهور:

''المطران: ... إنكِ كنتِ تحترمين سلطان الكنيسة وسلطان هذا المنصب لمَّا جئتِنا أوّلاً. وعندها كنت تتحلّين بفضيلة التواضع الجميل. ولكن لمّا كافأكِ الله عليها بالتوفيق دخل العُجبُ نفسَك وهو بئس الخطيئة. إنها المأساة الإغريقية القديمة تعود فتتمثّل فينا. إنه الغرور ينحدر بصاحبه إلى عاقبته المحتومة.

شارل: نعم إنها تخال أنها تعلم خيرًا مما يعلم الناس جميعًا''(شو، ص١١٥-١١٦).

هكذا يبث "شو" في نفوس المتلقين ذريعة التحفظ على "جان" بالرغم من كل ما جنته من نصر لوطنها، وهكذا يجعل "شو" الأمر في منتهى البساطة عندما يصور انقلاب "شارل" عليها ببساطة، بل ويُمَتطِقه، رغم أنه كان أكثر من استفاد من "جان"؛ ويستمر "شو" في ذلك:

''دنوا: ... وعندها تقع في الأسر، يأسرها رجلٌ مُبْغَت محظوظ يتقاضى على فعلته ستة عشر ألفًا من الجنيهات يدفعها إياه الإرل وَرِك Warick.

چان: [يداخلها العُجب والسرور] ستة عشر ألفًا! أَعَرَضُوا كلَّ هذه الآلاف لأسري؟ أفي الدنيا كلُّ هذا المال؟

دنوا: نعم، في إنجلترا. والآن حدّثوني جميعًا: مَنْ منكم يرفع عند ذاك إصبعًا لخلاص چان من الإنجليز إذا هم أسروها؟ وقبل أن تجيبوا دعوني أجيبكم نيابةً عن الجيش. في اليوم الذي فيه يُمسك بها ويَشدّها عن جوادها إنجليزي أو برجندي ثم لا يصعق صعقًا، في اليوم الذي تُلْقَى فيه في غيابة الجبّ فلا يبعث لها بطرس الرسول مَلَكًا يفتح لها أبوابه ويطيّر مزاليجه وقضبانه بِمَسَّةٍ من يده، في اليوم الذي يتبين فيه للعدوّ أنّها كمثلي تمامًا تُغْلَب وتقهر، في هذا اليوم لن تساوي حياتها لدى الجيش حياة جندي واحد...

چان: إني لا ألومك على ما تقول يا چاك، فأنت إنما تقول الحق. نعم لن تعدل حياتي حياةَ جنديّ واحد إذا خذلني الله. ولكن عندها قد تراني بلادي جديرة بالفداء بعد الذي صنعه الله لها على يديَ.

شارل: اعلمي أنه لا مال عندي، فهذا التتويج الذي جَنَيتِ به عليّ قد بذلتُ فيه آخر درهم أمكنني اقتراضه.

چان: إن الكنيسة أغنى منك، فعلى الكنيسة اعتمادي.

المطران: أيتها المرأة: إنهم عندها يسحبونك في الطرقات ثم يحرقونك حرق الساحرات''(شو، ص١٢٢-١٢٣).

وهنا إن شئنا بمنظور فرانكفورتي أن نحلل تلك السطور لفهمنا كيف أنه على الإنسان أن يشد عضده بنفسه، فكم كانٍ من قريب عدو مقيت؛ وإن شئنا أيضًا لقرأناها بذاتية "شو" المفرطة في تصوير الفرنسيين أنذالاً يتخلون حتى عمّن جلبت لهم النصر بعد أن كادوا يهلكون. وقد استمر "شو" في إظهار كم الانقلابات التي ينقلبها على "جان" كل من حولها، وكل من كان مقتنعًا بها ويبارك شجاعتها، إلى درجة تبث الخوف والتوتر الشديد في نفوس المتلقين:

''المطران: لا أبارك لكِ وأنتِ على عُجبك وعصيانك.

چان: أوّاه! لماذا تظلّ تؤلمني بهذا القول. أنا لستُ مُعْجَبة بنفسي، ولست عاصية. أنا بنت فقيرة جاهلة، لا أعرف الألف من الباء، فكيف أكون بنفسي معجبة. وكيف تقول إني عاصية، وأنا دائمًا أطيع ما أسمع من أصواتٍ لأنها تجيء من الله.

المطران: إن صوت الله في الأرض هو صوت الكنيسة، أمّا ما تسمعين من أصوات فهي أصداءٌ لفكرك وعنادك.
چان: هذا غير صحيح.
المطران: [يحمر غضبًا] تقولين لمطران كَتِدْرائيّة إنه يكذب. ثم تقولين بعد ذلك إنك غير مُعجَبةٍ ولا عاصية.
چان: أنا لم أقل أبدًا إنك كذبت، بل أنت الذي قلت ما يكاد يكون معناه أن أصواتي كَذَبَتْ. فمتى كذبت أصواتي؟ وإن أنت لم تؤمن بها، وحتى إن هي لم تكن إلا أصداء لفكريَ البسيط ومنطقي الساذج، فهل هي أخطأت يومًا؟ ونصائحكم، ومأتاها من الأرض، هل هي أصابت يومًا؟
المطران: [في غضب] مضيعة للوقت إنذارُك وتحذيرك!
شارل: إنها تدور، ثم تعود دائمًا إلى الشيء الواحد: أنها دائمًا مصيبة وغيرها مخطئ.
المطران: أنصتي إلى هذا، فهو آخر إنذار لك. إنك إن حقَّ عليكِ الهلاك لاستمساكك بآراء نفسك دون آراء أوليائك الروحانيين، فسوف تتبرأ منك الكنيسة، وسوف تدعك لما يجره عليك كبرياؤكِ وادعاؤكِ من بلاء..."(شو، ص١٢٤-١٢٥).

...

"المطران: ... وقد قال لك ابن الفاعلة إنك لو أَلْحَحتِ فاستمسكت في القتال بآراء يمليها عليك الغرور دون آراء نصائحك ورؤسائك في الجيش..."(شو، ص١٢٥).

...

"المطران: ... فهذا الجمّ الغَفِيرُ من الناس لا يستطيع لك الخلاص. نحن، لا غيرنا، نستطيع لك الخلاص. نحن لا غيرنا...
چان: [ترفع بصرها مشيرة إلى السماء] لي هناك أصدقاء، ولي هنالك أولياء نصحاءُ خيرٌ منكم يا هؤلاء.
المطران: عبثًا أتحدث إلى قلب مُغْلَق وأُذُن صمَّاء. إنك ترفضين حمايتنا، وتعملين جاهدةً على كسب خصومتنا، فمن الآن فدافعي أنت بنفسك عن نفسك، فإن أخفقتِ فعليك رحمة الله.
دنوا: إن الحق ما قيل يا چان فاتّبعيه.
چان: لو أني اتبعت مثل هذا الحق بالأمس، فإلى أيّ حال كنتم تصيرون. إنكم لا عَوْنَ فيكم ولا نصيحة. نعم أنا في هذه الدنيا وحيدة. وقد كنت فيها أبدًا وحيدة. تَركتُ أبي لِأَسْعِف بلادي، فطلب إلى إخوتي أن يغرقوني في البحر إذا لم أطعه فأرعى غنمه، بينما فرنسا تجري دماؤها على الأرض سفحًا. وما ضرَّه أن تجري دماها، إذا غاشت خرافة ناعمةٌ في محتوك حماها. وحسبت أني أرى نُصَرَاء خلصاء لبلادي في بلاط مَلِكها، فلم أجد إلا ذئابًا يتنازعون على قطعٍ من أشلاء وطنٍ ممزَّق. وحسبت أن لله أحبابًا في كل مكان، لأن الله محبٌّ لكل إنسان. واعتقدت في سذاجتي أني سأجد فيكم قلاعًا رواسخ تدفع الأذى عني، فإذا بي أجدكم تخلعوني خلع النعال البالية. ولكني الآن قد تكشّفتُ لي حقيقتكم فعرفتُها عيانًا، ورأيتُ الحق في أمركم عُريانًا، ولن يكسب أحد من معرفة الحق خسرانًا. وتتهدّدونني بوَخَدَتي، وما بي والله ذعرٌ منها. إن فرنسا وحيدة. وإن ربي لوحيد. فما وحدتي إلى جانب وحدة قومي ووحدة الله ربيَّ. لقد تعلَّمتُ الآن أن وحدة الله هي سر قوته. ألا ما كان حال الله لو أنه أصغى لنصائح منكم حقيرة، تصدر عن قلوب مريضة غيورة. قوة الله في وحدته، وكذلك قوتي ستكون في وحدتي بجوار الله... والآن أخرجُ إلى الشعب، إلى عامة الناس ودهمائهم، فلعل الحب الذي أجده في عيونهم يفرّج عني كَربة البغضاء التي أجدها في عيونكم. إنكم ستفرحون جميعًا لحرقي، ولكني إن سرت إلى النار، فإنما أسير عبرها إلى الخلود في قلوب الناس، ففي هذه القلوب سأحيي أبد الآباد. والآن تداركني بلطفك يا رحمن...
ذو اللحية الزرقاء: إن المرأة لا تطاق..."(شو، ص١٢٦-١٢٧-١٢٨).

هكذا يلبس "شو" الحق بالباطل، فيجعل "جان" تدافع عن نفسها بالحق، فلا أحد يمكنه إنكار أن "شو" ترك المساحة لـ"جان" لتدافع عن نفسها، ولكن في سياق يحوِّل دفاعها عن نفسها إلى صورة الغرور والغطرسة.

وهنا أيضًا ينقلب حتى الصديق "دنوا"، خوفًا من أن تفوته مسيرة الحماية، بالرغم من أنه يعلم جيدًا حقيقتها:

"دنوا: أُشْهِدُ الله لو أنها سقطت في نهر اللّوار لقفزت وراءها في كامل سلاحي أنقذها من الماء، ولكنها إن فعلت في كُمِين فَعْلة المجانين، فأخذها العدوُّ، فإني لتاركها للأقدار تفعل بها ما تشاء"(شو، ص١٢٩).

وأيضًا من حيل قلب المواقف عند "شو" أن "جان" لم ترد عداوة الكنيسة والمطران، بل أرادت مباركته وهو الذي ربط مباركته لها وحمايته لها بانصياعها لرأيه هو وليس لقناعتها، ثم وبعد ذلك قلب عليها الأمور كلها:

"المطران: إن المعجب بنفسه لا يأمن الزلل يا چان. وفي العُجْب التردّي"(شو، ص١٢١).

وكما أن المطران عند "شو" يمثل حيل الرأسمالية التي حللها رواد النظرية النقدية، لتكن معنا كن مثلنا، أو لنكن أعداءك[٢٠٥]:

"چان: ... فأنت لن تدعهم يحرقوني.

المطران: كيف السبيل إلى منعهم؟

چان: تتكلم باسم الكنيسة، فأنت عينٌ جليل من أعيانها. فإن أنت حميتني وباركتني فلن ينالني في الدنيا أذى أينما ذهبت.

المطران: لا أبارك لك وأنتِ على عُجبك وعصيانك"(شو، ص١٢٤).

وفي عز كل مشاعر الخذلان تلك التي ظل "شو" يبثها في نفوس المتلقين، نجده يلحقها بما يلحق في قلوبهم الرعب أيضًا من بني جنسه - الإنجليز:

"وَرِك: إننا إن خفنا شيئًا لم نستطع أن نحكم إنجلترا يا مولاي"(شو، ص١٣٨).

إن "شو" يستمر في إظهار قوة الإنجليز حتى في عز هزيمتهم، ويلحق ذلك بمناقشة تظهر مدى تفاهة الفرنسيين في تفانيهم إحكام الحكم على "جان" التي قامت لأجل الدفاع عنهم:

"كَورسل[٢٠٦]: مولاي، لقد جَهِدْنا جُهدًا كبيرًا فاستخلصنا أربعًا وستين خطيئة يدور عليها اتهام الفتاة. والآن علمنا أنّها خفِّضت من دون استشارتنا.

المحقق: يا سيد كَورسل، أنا الذي خفَّضتها. وإني لمعجب أشد الإعجاب بغيرتك التي أظهرْتَها في استخلاصك لهذه الخطايا الأربع والستين. ولكن في اتهام الزنادقة، كما في أي أمر من أمور الحياة الأخرى، يوجد حد للكفاية من كل شيء. وعدا هذا فعليك أن تذكر أن أعضاء المحكمة ليس لهم جميعًا مثل ذكائك ودهائك وتبحّرك، وأن بعض ما تظهر أنت من علم عظيم جدًّا قد يتراءى لهم سخافة عظيمة جدًّا. فمن أجل هذا رأيت أن أخفّض التُّهم الأربع والستين إلى اثنتي عشرة.

كَورسل: [يُصْعَق] اثنتي عشرة!!!

المحقق: صدقني إن في الاثنتي عشرة كفاية لما تريد.

القس: ولكن بعض التُّهم الخطيرة قد اختُصِرَت حتى انعدمت أو كادت. مثال هذا أن الفتاة اعترفت فعلاً بأن القديستين المباركتين مرغريت وكترينة، وكذلك الملاك الأعظم ميكائيل، كلموها بالفرنسية. وهذا اعتراف له خطورته.

المحقق: لا شك أنك تحسب أن خطابهم إياها كان لابد أن يكون باللاتينية؟

كَوشون: لا، بل هو يرى أنه يجب أن يكون بالإنجليزية.

القس: بالطبع يا مولاي.

المحقق: ولكن بما أننا جميعًا على ما أظن متفقون على أن الأصوات التي تسمعها ليست سوى أصوات لشياطين يُغرونها باللعنة، فلن يكون من التأدب في حقك، أو حق ملك الإنجليز، أن نزعم أن الإنجليزية لغة الشياطين. وعلى هذا فاصرف النظر عما قلت...

القس: على كل حال أنا أحتج وكفى.

كَورسل: إنه لَيَصْعُب علينا أن يذهب جهدنا هباءً. إن هذا مثل جديد لما لهذه الفتاة على المحكمة من مؤثرات شيطانية...

كَوشون: أتزعم أني واقع تحت مؤثرات شيطانية؟

كَورسل: أنا لا أزعم شيئًا يا مولاي، ولكن يظهر لي أن مؤامرةً دُبِّرت لكتمان واقعة لابد من إفشائها، هي أن الفتاة سرقت حصان أسقف سِنْليس Senlis.

كَوشون: [يجاهد في كظم غيظه] ليست هذه محكمة للشُّرْطة. وبعد، أفي مثل هذه السخافات تُنْفَق أوقاتنا؟

...

المحقق: أقول لك، في احترام شديد، إننا إذا تشبَّثنا بمحاكمة الفتاة في ذنوب توافه، ثم اضطررنا إلى تبرئتها منها، فتحنا لها الباب إلى الإفلات من جريمة الزندقة الكبرى..."(شو، ص١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢).

...

"المحقق: ... إن فرنسا كلها ليس فيها قرية لا تستطيع أن تُتهم بنانها بمثل هذه التهم، فكلهن يرقصن حول أشجار مسكونة، وكلهن يصلين عند آبار مسحورة، ومنهنَّ من لا تتحرَّج من سرقة حصان البابا لو وجدت إليه سبيلاً. فالزندقة الزندقة يا سادتي هي التهمة التي نحاول من أجلها... فتمسكوا بتهمة الزندقة يا سادة وانصرفوا عمَّا عداها"(شو، ص١٤٣).

هكذا يستغل "شو" كل موقف إما للاستهزاء بالفرنسيين وإما لإظهار عظمة الإنجليز في جميع الجوانب، وجميع المواقف لا يلبث إلا أن يلحقها بإعادة هدم صورة "جان" بأساليب خبيثة:

"المحقق: ... إن الزندقة تتراءى في أولها بريئةً، أو فوق ذلك محمودةً، ولكنها تجرّ في أعقابها أهوالاً فظيعة من خبائث ... إن ديوان التحقيق قضى قرنين يناهض صنوفًا من هذا الجنون الشيطانيّ. وقد تبين له أن هذا الجنون يبدؤه دائمًا قومٌ جهلاء مغرورون يعارضون بآرائهم آراء الكَنيسة، وينتحلون لأنفسهم تفسير مشيئة الله. على أني أحذّركم أن تقعوا في الخطأ الذي يقع فيه الناس كثيرًا، فتحسبوا أن هؤلاء البلهاء كذابون منافقون. فهم يعتقدون صدقًا وإخلاصًا أن وحي شياطينهم وحيٌ من الله. لذلك أسألكم أن تَحْذَرُوا أن يَغْلب عليكم ما أودعه الله في قلوبكم من رحمة... أيها السادة، بعد هنيهة تقع عيونكم على بُنَيَّة صغيرة تقيَّةٍ عفيفة. نعم هي كذلك، فالأشياء التي يتحدث بها أصدقاؤنا الإنجليز لا يدعمها دليل، بينما الأدلة كثيرة على أن غلوها الذي غلت فيه كان غلوًّا في الدين والمكرمات لا في الدنيا والدنيّات. وهي ليست من الفتيات التي تدل خشونة تقاطيعهن على جمود قلوبهن. وليست من اللاتي تقضي عليهم الصفاقة الظاهرة في وجوههن والقِحَة البادية في سلوكهن، قبل محاكمتهن. والعُجْب الذي بثه الشيطان فيها فانساقت به إلى الموقف الخطير الذي هي فيه لم يترك أثرًا على محيّاها. وقد تستغربون إذا قلت لكم إنه لم يترك أثرًا حتى على طباعها، فيما سوى الأمور الخاصة التي تُعْجَب بنفسها فيها. لذلك ستجدون فيها عُجْبًا شيطانيًّا، وتواضعًا طبيعيًّا، قد جلسا من نفسها مجلسًا سويًّا. فإلى هذا فتنبهوا، ومنه فاحذروا. ومعاذ الله أن أدعُوكم إلى تقسية قلوبكم، فإن عقابها - إن نحن قضينا عليها - عقابٌ غاية في القسوة يُفْقِدنا الأملَ في رحمة الله إن نحن قضينا به وفي قلوبنا ذرة من ضغن عليها. إنكم تكرهون القسوة، وإن كان منكم رجل لا يكرهها فأنا آمره بأن ينجو بنفسه ويفرّ من لعنة الله بترك هذه المحكمة المقدسة توًّا. ولكن إن أنتم كرهتم القسوة فاعلموا أن أقسى القساوات أعقابًا تسامحٌ في زندقة... واعلموا أن الغضب بئس الناصحُ فاطرحوه، وأن الشفقة قد تذهب بكم مذهبًا شرًّا مما يذهب بكم الغضب، فاطّرحوا الشفقة. ولكن لا تطرحوا الرحمة..."(شو، ص١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨).

في خطبة طويلة جدًّا للمحقق أمام جموع الحاضرين إلى المحكمة، يتمثل المكر السيئ في مهارة الجدل وقلب الحقائق، والإيهام بما يرغب، وزرع الأكاذيب في العقول؛ هو ما عرفه رواد النظرية النقدية بـ "الامتثالية الجديدة"[٢٠٧]، التي حللها "ماركوزه" بقوله "من جهة نجد أن التمتع بالسعادة غير مسموح به إلا بشكل روحاني مثالي، ومن جهة أخرى، فإن إضفاء الطابع المثالي يلغي معنى السعادة"... "ولا يهم أن الإنسان حي، ما يهم فقط هو أنه يعيش بقدر الإمكان على ما يرام؛ وهذا هو مفهوم من مفاهيم الثقافة الإيجابية: "على ما يرام"[٢٠٨]. وهذا ما يمكن تحسسه من جميع ما سبق وما سوف يأتي من تحليل لمعالجة "شو" دون الحاجة إلى إعادة تكراره هنا. لكن ما يمكن قوله هنا فيما يخص الشعب أن معالجة "شو" تُشعِر بانطباع هو على العكس تمامًا من مفهوم الجدل السلبي؛ فإن كل استخدام "شو" لعناصر الشعب يظهر معنى أن تنعكس نتائج الاستبدادية الرأسمالية على الشعب بتحليل فرانكفورت: "والمفروض على جماهير تأسرها الكلمات بشكلٍ أو بآخر، قد يكون مدمرًا، للذاتية العقلية ولحرية الفكر وللمسئولية، بل وقد يؤدي إلى.. رفض التغيير، وقد يُقلّل بالمثل من إلحاح العقل، ومن الألم والتوتر اللذين يصاحبان النشاط العقلي الذاتي، وهكذا يكون عدوانًا مؤثِّرًا ضد العقل في وظائفه النقدية المقلقة من الناحية الاجتماعية"[٢٠٩]. لذلك يمكن عدّ معالجة "شو" عدوانًا على العقل البشري بما حاول "شو" غرسه فيها على لسان عناصر الشعب التي ذكرناها، لنرى من جديد كيف تتحقق عنده وضعية "التشيؤ من أجل السعادة"[٢١٠] التي سبق وحللناها في فكاهته غير المبررة.

أما "آنوي"، فكان كـ "شو" في أن أكثر تمثيله للشعب لم يكن بجموع الشعب أو عامته، بل بنماذج من الشعب تتحدث عنه أو باسمه، وكان منطقه الأساسي في بناء حوار تلك النماذج منطقا عقلانيًّا بالدرجة الأولى، سواءً في الأفكار، أو في أسلوب تدرجه لعرض تلك الأفكار. فالشخصيات الثانوية في معالجة "آنوي" تمثِّل من تحليلات فرانكفورت "تلك الرغبات الإنسانيّة التي تسير، عن كامل إرادة منها، في تحقيق المصالح العليا، تنطوي على كثيرٍ من الآمال والأحلام التي هيأتها الرأسمالية للأفراد، بعد أن أغرقتهم سابقا في دوامة مآسٍ مجتمعيّة لا منتهية، تَصوَّروا أن

السبيل الوحيد للنجاة منها هو ذلك الطريق المليء بالخيرات الذي أهداهُم إياه القدر... حتى سار الجميع على الخطى نفسها، متبعين الآمال والأحلام - الوهمية نفسها"[٢١١]. فنجد أن "منطق الإحباط"[٢١٢] لم يكتفِ "آنوي" بوروده على لسان عضو هيئة المحكمة، بل أورده على لسان الإنسان البسيط نفسه:

''الأم: لن تركبي حصانًا أبدًا! ليس هذا من تقاليد أمثالك ما هذه التطلعات إلى ما يفعل العظماء!''(آنوي، ص٦٩).

إنه تصوير قصور الطموح الذي كان مسيطرًا على شعوب تلك الفترات بالفعل، والخوف على المصلحة الشخصية، على بساطتها وضيقها، ما يثنيهم عن إدراك المصلحة الكلية أو العامة والعمل من أجلها:

''الأب: (خارجًا عن طوره وهو يتخيل هذا المستقبل) تنقذين فرنسا؟ ومن سيحرس بقراتي خلال هذا الوقت؟ أتظنين أني ربيتك وقمت بكل هذه التضحيات التي عملتها من أجلك لكي تذهبي للتسلية مع الجنود بحجة إنقاذ فرنسا، في هذا الوقت الذي وصلت فيه إلى السن التي يمكن فيها أن تكوني نافعة في المزرعة؟ يا سلام! سأعلمك، أنا كيف تنقذين فرنسا. (يندفع عليها ويغمرها بالصفعات والركلات بصورة وحشية)''(آنوي، ص٦٢).

بهذا المعني قدَّم لنا "آنوي" صورة "العقل الأداتي"[٢١٣] وكيف "أن إنكاره للميتافيزيقا أدَّى إلى اعترافه بما هو موجود وقائم، ودفاعه عنه والتمسك به ورفض كل ما يتجاوزه"[٢١٤]. ليؤكد "آنوي" بذلك أن موقف الشعب هو ما عزَّز منطق الطبقية الحاكم لمجتمعات الرأسمالية، وهو ما لا يختلف في قسوته عن موقف المحكمة؛ كما نضيف إليه موقف المحارب:

''بودريكور: ... أما بالنسبة لنوابي، فمما لا يقبل الجدل أني أذكى منهم بكثير. طبعًا، فأنا القائد وإذا لم تكن هذه القاعدة من المسلّمات البديهية، لم يكن من الممكن أن يكون هناك جيش. ومع ذلك... – لا مانع عندي من التنازل إلى الثرثرة معك في هذا. فغرابة موقفنا والاختلافات الاجتماعية الضخمة التي تفرق بيننا تجعل هذه الأحاديث التي لا غد لها عديمة الخطر''(آنوي، ص٨١-٨٢).

غير أن الجديدٍ بخصوص العقلانية الأداتية[٢١٥] في المجتمعات المتقدمة - التي يمثلها "آنوي" - أنها اتخذت شكلا أكثر معقولية، أي أصبحت تضفي طابعًا عقلانيًّا على السيطرة بحيث يصبح "قبول هذا الواقع - بل تأكيده - هو المبدأ المنهجي المعقول الوحيد"[٢١٦]. وهو ما جعل "ماركوزه" يقول: "إن العقلانية الأداتية قد غدت عقلانية سياسيةٍ"؛ "بحيث إنها بدلا من أن تلغي سيطرة الإنسان على الإنسان، وسيطرة منتجات عمله عليه، تُنظم هذه السيطرة وتهذِّبها.. ويصبح التقدم كميًّا ويتجه إلى تأخير التحول من الكم إلى الكيف، إلى أجل غير مسمى - أعني إلى تأخير ظهور أحوال جديدة للحياة مع أشكال جديدة للعقل والحرية"[٢١٧].

وقد تمثلت "العقلية الأداتية" عند "آنوي" في مستوييها:

- العقلي، وتمثَّل في: - الشعب: الأب والأم. - والوسائط بين الأعلى والأقل: المحارب "بودريكور".

- العملي، وتمثَّل في هيئة المحكمة وممثّلها القس "كوشون".

وكل منهم يمكن استخلاصه من الاستشهاد السابق، أما المستوى الأول العقلي فتحقَّق من خلال وصف "بودريكور" لنفسه، فهو مستوى يكمن في العقل لدرجة جعلت التعامل من خلاله من الثوابت الاجتماعية. وأما المستوى الثاني فتحقق من خلال تبرير "بودريكور" لحديثه مع "جان"، وهو مستوى التجربة العملية التي برغم تعارضها الكامل مع المنطق، فإن التعامل بها أصبح يتم من دون استغراب. وكما في معالجة "شو" أيضًا نجد الشعب عند "آنوي" يعكس وجهي عملة الأيروس الفرويدية، كل وفقا لردة فعله التي يظن أنها باختياره، ولكنه في الحقيقة يتبع المدار نفسه، لـ "مجتمع دائري مغلق، لا يدع ذرة تخرج عن مجاله، وإن خرجت، فإنها حتمًا ستفقد مدارها، ويصيبها الهلاك، فتفنَى"[٢١٨]؛ تلك النتيجة التي صور "آنوي" حدوثها بالفعل مع "جان":

''مفتش التحقيق: انصتي جيدًا إلى ما سأسألك عنه يا جان. أتعتقدين أنك في هذه اللحظة في حالة أفضل؟

جان: (صافية جدًّا. تسأل): أي لحظة يا سيدي؟ لم أعد أعرف أين أنا الآن من كل هذا. فقد اختلط كل شيء. أتعني في البداية حينما كنت أسمع الأصوات أم في نهاية القضية حين فهمت أن مليكي وأن رفاقي أيضًا قد هجروني، أم حين خامرني الشك، أم حين جحدت ثم رجعت؟(آنوي، ص٥١).

فقد ركز "آنوي" أكثر من مرة على تصوير "تيه الإنسان" بين حقيقته، وبين ماضيه وواقعه، وبين عدم قدرته على توقع وتأمين المستقبل. ولكن إن كان "شو" قد مَثَّل التيه ليُعَزِّز منه، فإن

"آنوي" كان على العكس تمامًا، إذ مَثَّله بأسلوبٍ يدعم "سبيل الخلاص الوحيد من تلك الدوامة، في رأيه وأيضًا بمنظور روّاد النظرية النقدية، الذي يَتمثَّل في "تنشيط الفكر النقدي"، أو بتعبير آخر، ضرورة إعمال العقل؛ فذلك في رأيهم هو بداية طريق يجب على البشر أن يسلكوه من أجلِ استرداد وعيهم، وإعادة الاعتبار لخصوصيَّتهم وذاتيتهم وفرديتهم"[٢١٩]؛ فكان ذلك هو المسلك الذي سلكته "جان" "آنوي"، إذ أخذ "آنوي" على عاتقه من خلال معالجته مهمة توعية المتلقي كما سبق وذكرنا. وهو ما ينطبق مع منطق أصحاب النظرية النقدية - كما سوف نرى، "فالعقل عند أصحاب النظرية النقدية هو أساس مشروع يتمثَّل في إعادة الوعي بأهمية إعمال التفكير، وبناء رؤية جديدة للفكر بعد التعرف على أسباب انحطاط العقل... فالأمر يختص بإعادة إحياء العقل في حد ذاته تمهيدًا لحياة إنسانية حقيقيَّة"[٢٢٠]. وهكذا تحديدًا يتمثَّل أمر الشعب في تمثلات العقل عند "آنوي"، التي تتجسد بوصفها خطًا موازيًا للأحداث طيلة المعالجة.

ولنبدأ مثلاً من ذلك الحوار الذي من الصعب اختصاره:

''جان: ... أما دوق بورجونيا... تقول آخر الأنباء أنه يتكلم في زواج ابنه بأميرة إنجليزية. أتعي هذا؟ والجيش الفرنسي، أنت تعرفه جيدًا. فتيان صالحون قادرون على تسديد الحراب وكيل الضربات، ولكنهم مميضو الجناح، وقد وقر في أذهانهم أنه لم تعد هناك جدوى، وأن الإنجليز سيظلون دائمًا هم الأقوى. ودونوا، الابن غير الشرعي، قائد ماهر ذكي، وهو أمر نادر الوجود في الجيش، ولكن لا يصغى إليه أحد، وكل ذلك قد بدأ يصيبه بالضيق. وها هو ذا يقصف ويعربد مع عواهره في معسكره - ولكن ذلك أيضًا سأمسه بيد الإصلاح، ولن يضيره الانتظار - ثم أنه يعتقد أنه سيد عظيم جدًّا، كجميع الأبناء غير الشرعيين... وفوق كل شيء فإن أمور فرنسا ليست أموره، فليتحرك هذا العليل شارل ليدبر أمر تراثه، أما أمثال لاهير وسانتراي فثيران هائجة يريدون أن يهاجموا دائمًا، وأن يكيلوا بسيوفهم طعنات هائلة تتكلم عنها كتب التاريخ، أنهم أبطال المفاخر الفردية... أنت تفهم يا صغيري روبير، أن الحرب ليست شوطًا من أشواط كرة القدم أو مباراة رياضية، لا يكفي أن يلعب فيها المرء بكل قواه، مع احترامه لقواعد الشرف... لابد من النصر. لابد من الحيلة والذكاء (تلمس جبهته) لا بد لما بداخل هذا الرأس أن يعمل. وأنت أنت الذي تمتاز بالذكاء، تعرف أكثر مما أعرفه أنا.

بودريكور: كنت دائمًا أقول ذلك. لم يعد الناس يفكرون بدرجة كافية، في أيامنا هذه. انظري إلى نوابي. أفظاظ على استعداد دائم لضرب السكان، هذا كل ما عندهم ولكن الذين يستطيعون التفكير، لا أحد يحلم بالاستفادة منهم.

جان: لا أحد. ولذلك ينبغي أن يتصدوا هم أنفسهم للتفكير في ذلك مع كل ما يفكرون فيه. وبالذات أنت الذي منحت نعمة التفكير، تصبح ذات صباح مشرق، فتجد فكرة في رأسك، فكرة عبقرية تستطيع أن تنقذ كل شيء.

بودريكور: (قلقًا) في رأسي فكرة؟

جان: دعها تأت. أنت في سبيل الحصول عليها. ففي رأسك، حيث يجري كل شيء بسرعة، وحيث يوشك النظام على أن يصل إلى تمامه، تراك تعيد ترتيب الأمور وتضع كل شيء مكانه في نفس اللحظة التي نحن فيها. مظهرك لا يوحي بشيء من ذلك، وهذا هو سر عظمتك، ولكنك تضع كل شيء في نصابه. أنت في سبيلك إلى صفاء الرؤية. من الأليم أن أقول ما سأقول ولكن الذي لا شك فيه أنه لا يوجد الآن في فرنسا من يرى الموقف بوضوح وصفاء ذهن.

بودريكور: أتعتقدين ذلك؟

جان: هذا ما أؤكده لك''(آنوي، ص٨٥، ٨٦-٨٧-٨٨).

فقد عبَّرت "جان" بذكائها عن الدوامة التي غرقت فيها مجتمعات الرأسمالية، من عدم توازن الأدوار، واتحاد أصحاب المصالح بما فتَّت قوى وبدَّد أحقيّة أصحابِ المصلحة الحقيقيين: الشعب، في تسيير شئون حياتهم وبلادهم... ومن وراء ذكائها وفطنتها سلَّم "بودريكور"! واستمر الحوار بينهما حتى الصفحة ٩٢ على الوتيرة نفسها، أن تستمر "جان" في قول ما تريد أن تسمعه من "بودريكور" وتوهمه وكأنها تسمعه على لسانه هو، وتلعب معه لعبة الوهم نفسها التي كان هو - أحد ممثلي أقطاب الرأسمالية - يلعبها مع الناس:

''بودريكور: ... ليكن في علمك أني لا أفقد ماء وجهي، فإني أتخلص من الورطة بصرخة أو صرختين، وأتخذ قراري بالرغم من كل شيء. المهم أنه مادامت هناك قيادة فلابد من اتخاذ قرار، أيًا كان. في البداية يشعر المرء بالرعب، ثم يتحقق بالتجارب أن الأمور كلها تستوي... مهما كان من أمر القرار الذي يتخذ وهكذا ترين أن بودريكور ضئيل جدًّا. تتوق نفسي إلى اتخاذ قرار

هام، قرار على نطاق البلد كله... لا أقصد حكاية ذات أبعاد لا وزن لها، أو الأمر بشنق بعض جنود فارين، بل شيئًا خارقًا للعادة بعض الشيء، يلفت إليّ نظر المستويات العليا...

جان: ... إنه أنا بالذات قرارك الذي يجب أن تتخذه القرار الذي سيلفت إليك الأنظار..."(آنوي، ص٨٢-٨٣).

هي همجية الرأسمالية وتحوير مفهوم السلطة حتى تحويله إلى فوضوية عارمة، وذلك عندما يستند لأساسات غير المطلوبة منه. هكذا مثَّل "بودريكور" صور السلطة الرأسمالية وأبعادها الفوضوية وحماقاتها المخزية... وفي المقابل منه مثَّلت "جان" "آنوي" صوت العقل الإنساني الذي طالما استنفره رواد فرانكفورت، ليتعامل مع تلك الفوضوية بحكمة ومن دون صدام، وأن يفكر مثل تفكيرهم: "كيف يحوِّل الأمر لصالحه من دون الدخول في استفزازات ومواجهات وحروب". وهذا ما استمرت "جان" في القيام به بالفعل، ولم يكتف "آنوي" بذكاء "جان" في ذلك الحوار، ولكنه صاغ فحواه بصيغة مباشرة على لسان "واريك":

"واريك: (الذي تابع المنظر كله، مستمعًا، لكوشون) من الواضح أن هذه البنت على شيء! أعجبتني كثيرًا طريقتها في قلب كيان هذا المعتوه وجعله يعتقد أنه هو الذي يفكر.

كوشون: من جهة ذوقي الشخصي، أجد في هذا المنظر شيئًا من الفظاظة. وينبغي لها على أية حال أن تجد لها مع شارل طريقة خيرًا من تلك.

واريك: مولاي المطران، في مهنتك كما في مهنتي، أجد أن طرائقنا لا تختلف عن طرائقها. ما معنى أن نحكم الناس- سواء أكان ذلك عن طريق هراوة الحاكم أم عصا القس - إلا أن نجعل البلهاء يعتقدون أنهم هم الذين يريدون بأنفسهم ما نحملهم نحن على رؤيته؟ لا حاجة لتدخل الرب في هذا الموضوع. وذلك ما يسليني في هذا المنظر. (يميل في أدب نحو المطران.) اللهم إلا إذا كان المرء مضطرًا إلى ذلك بحكم المهنة"(آنوي، ص٩٣).

وهنا نجد "آنوي" يُلمِّح على "المطران" بما صرَّح به "شو"، ولكنّ الغرض مختلف أيضًا، فإن كانت أغراض "شو" ذاتية كما حللناها، فإن "آنوي" كانت أكثر القضايا التي غلب عليه تجسيدها هي فكرة احترام الإنسان، التي جسَّدها حسيًّا وعقليًّا في معالجته؛ فتلميحاته وكذا قسوته إنما تحركان الحس والوجدان، اللذين جعلهما "آنوي" باب العقل في إبداعه. ومن أحد أبواب العقل تلك عند "آنوي" تجسد ذلك الحوار:

"شارل:... ماذا تريدين أن تطلبي مني أيضًا مما لا تحمله قواي؟

الملكة يولاند: أن تستقبل العذراء...

شارل: إذن أنت لا تجدين أني على ما أنا عليه لا أثير الضحك بصورة كافية؟ أأستقبل فتاة قروية مجنونة؟ الحقيقة أنك يا حياتي قد خيبت ظني فيك بعدما كنت اعتبرتك امرأة عاقلة...

الملكة يولاند: لقد سبق أن قدمت لك آنيس، يا شارل، ضد رغباتي كأم، ولكن من أجل خيرك. والآن أرجوك أن تأخذ هذه العذراء. هذه الفتاة شيء خارق للعادة، على الأقل هذا ما يعتقده جميع الناس، وذلك هو المهم.

شارل: (ضجرًا) أنا لا أحب العذراوات. ستقولين أيضًا إني عادم الرجولة، ولكن هذا الأمر يخيفني... ثم لدي آنيس التي لا تزال تعجبني... لست أقصد أن أوجه إليك أي ملام، ولكنك في حياتك تمارسين مهنة غريبة، يا حياتي وأنت ملكة...

الملكة يولاند: (تبتسم) إنك لم تفهمني، يا شارل. أو لعلك تتظاهر بعدم فهمي. إنما أطلب إليك أن تأخذ هذه الفلاحة الصغيرة عضوًا في مجلسك، لا في سريرك.

شارل: هنا أستطيع أن أقول لك، رغم ما أكنه نحوك من احترام، بأنك مجنونة جنونًا مطبقًا، يا حياتي. في مجلس، ومع كبير المطارنة، لاترموس الذي يعتقد أنه من سلالة الآلهة، آخذ فلاحة صغيرة ليست لها أية قيمة؟ لعلك تريدينهم، إذن أن يفقئوا عيني؟

الملكة يولاند: (بلطف) أعتقد أنكم جميعًا في حاجة إلى فلاحة، بالذات في مجالسكم. إنهم العظماء الذين يحكمون المملكة، وهذا عدل، فإن الله هو الذي وضعها بين أيديهم... ولكن دون أي قصد مني للحكم على قرارات العناية الإلهية، أجدني في غاية الدهشة في أنها لم تعطهم قدرًا صالحًا من البساطة وحسن البصيرة، هذا الذي أغدقته على أكثر مخلوقاتها تواضعًا.

شارل: (متهكمًا) ومن الشجاعة!

الملكة يولاند: (بلطف) ومن الشجاعة يا شارل.

شارل: قصار القول أنك، يا حياتي، إذا لم أكن مخطئًا في فهمي، تريدين أن تعهدي بالحكومة إلى الشعوب. إلى هذه الشعوب الطيبة التي تستحوذ على جميع الفضائل؟ أتعرفين ماذا يفعل هذا الشعب الطيب. حين تعمل الظروف على وضع السلطة بين يديه؟ هل قرأت تاريخ الطغاة؟

الملكة يولاند: أنا لا أعرف شيئًا عن التاريخ، يا شارل. في زمني لم تكن بنات الملك يتعلمن شيئًا غير الغزل، كغيرهن.

شارل: أما أنا فأعرفه، أعرف هذه السلسلة المتتابعة من الشنائع والتوافه، وفي بعض الأحيان أسلي نفسي بتخيل مسيرته المستقبلية حين تظنونني أني ألعب بالخذروف.. وسنجرب ما تتطلعين إليه. سنجرب كل شيء. سيصبح أفراد من الشعب سادة المملكة لعدة قرون - يعني فترة عبور أحد المذنبات في الجو - وسيكون ذلك عصر المذابح وأشنع الأخطاء. وفي يوم الحكم حين يقام الحساب سيتبين الجميع أن أفسد أمرائهم وأثراهم بالنزوات قد كلفوا العالم، في نهاية الأمر، أقل مما كلفه هؤلاء الرجال الفضلاء. ولى عليهم عملاقًا بقبضة من حديد مختارًا منهم، لكي يحكمهم ويصر على أن يجعلهم من السعداء مهما كلف الأمر، وحينئذ ستزين أعزائي الفرنسيين، وأنت منهم، يأسفون على صغيرهم شارل، بكسله وحذروفه... فأنا على الأقل ليس عندي أفكار عامة عن تنظيم السعادة. وهم لا يدرون حتى الآن أن هذا الشيء الصغير من أقوم الأمور.

الملكة بولاند: يجب عليك أن تكف عن اللعب بالخذروف، يا شارل وألا تجلس بانحراف على عرشك. فليس هذا سلوكًا ملكيًا!''(آنوي، ص١١٠: ١١٤).

هنا لعب التخيل عند "آنوي" دورًا ينطبق عليه التحليل الفرانكفورتي لأهمية الخيال، إذ "يستطيع، بتجاوزه لما هو قائم، أن يتوقع المستقبل"[٢٢١]. فإن "آنوي" من واقع قراءته لحال الشعوب، قرأ لنا التاريخ، قص علينا الحاضر في صور من حكايات التاريخ، هو "آنوي" ذو البصيرة، صاحب الفكر، وقد صوّر بصيرته من واقع فكره في سطور تأويله الإبداعي لحكاية جانه التاريخية، إنها مستويات اللعبة التي استطاعت بحرفة مبدعها أن تجمع بين شنائع الماضي والحاضر، وتقرأ سقطات كل منهما من منظور الآخر، وتبرّر لكل منها أفعالها متكئة على ذلات الأخرى...! كما أنه تصوير في غاية البساطة وغاية العظمة لأحد المخططات الرأسمالية التي حللها رواد النظرية

النقدية: ''فأنا على الأقل ليس عندي أفكار عامة عن تنظيم السعادة''، **وكذلك تصوير لبلاهة وسطحية ردود الأفعال من خلال ردة فعل "الملكة بولاند".**

وفي حوار آخر يبرز من ناحية فكرة الإنسان نفسها عن العقل مقابل المادة، ومن ناحية أخرى نجده يبرز المبدأ الذي يمكن به محاربة تلك الفكرة الأولى البائسة؛ فبعد أن شرح "شارل" لـ"جان" لعبة الورقات(ص١٣٣) وكيف تتجمع فيها النقاط، يستكمل:

''شارل:... فالله مع كل الناس، يابنتي. إنه هو الحكم، هو الذي يعد النقط. وفي نهاية الأمر ترينه دائمًا مع من يملكون الكثير من المال والجيوش الضخمة. فلماذا تريدين أن يكون الله مع فرنسا الآن بعد أن لم يصبح لها أي شيء؟

جان: (بلطف) ربما لأنها لم تعد تملك شيئًا مطلقًا، يا شارل.

شارل: (يهز كتفه) أنت لا تعرفين ذلك!

جان: بلى، يا شارل، أكثر منك. إن الله لا يقف مع من هم أقوى، بل مع من هم أكثر شجاعة...''(آنوي، ص١٣٤-٥).

وهو ما سبق "آنوي" أن مهّد له ولكن مع ترك باب التفكير مفتوحًا قبل أن يقدم تلك الإجابة السابقة:

''كوشون: ... إن عددنا الصغير لا يسمح بتمثيل المواقع''(آنوي، ص٣٥).

في إشارة إلى أن الانتصارات لا تُحصد إلا بالعدد. ثم يلحق ذلك بالتهوين على الإنسان والتعبير عن عدم غرابة طبيعته إن هو شعر بالخوف:

''جان: ... أتدري لماذا لا يخاف السيد دي لاتريموي شيئًا؟

شارل: لأنه قوي.

جان: لا. بل لأنه غبي. لأنه لا يستطيع مطلقًا أن يتخيل أي شيء. الخنازير البرية، هي الأخرى، لا تخاف أبدًا، ولا الثيران...''(آنوي، ص١٣٧).

كما ظل "آنوي" يحافظ على احتضان الأفكار والمشاعر الإنسانية وامتصاصها بتدرج عرضها الإنساني البسيط:

''جان:... أنا شخصيًا رأيت ذات مرة غلامًا من قريتي، صيادًا صغيرًا، يطارده كلبان متوحشان فوق أرض السيد. فتوقف وانتظرهما، وخنقهما الواحد بعد الآخر.

شارل: ألم تنله منها قضمه؟

جان: من أجل هذا نالته قضمه! ليس هناك من معجزات ولكنه، مع ذلك، خنقهما. وبالرغم من ذلك فإن الله كان قد خلق الكلبين المتوحشين أقوى من صيادي الصغير. ولكنه أعطى الإنسان شيئًا آخر جعله أقوى من البهائم. ولهذا توقف صيادي الصغير عن الجري، وتخلص من كل خوفه دفعة واحدة، وقال في نفسه: "الآن خفت بما فيه الكفاية. سأتوقف واخنقهما".''(آنوي، ص١٣٩).

''شارل: أهذا كل ما في الأمر؟

جان: هذا كل ما في الأمر''(آنوي، ص١٤٠).

ولم يقف "آنوي" على التأكيد على تلك الطبيعة الإنسانية، ولم يترك الإنسان" في ارتباكه وحيرته، دون أن يُعلّمه كيف لا يكون جبانًا:

''جان:... صيادي الصغير انتهز فرصة افتراق الكلبين أحدهما من الآخر بسبب أرنب بري، لكي يتخلص منهما واحدًا واحدًا، ولكن بوجه خاص لأنه في الدقيقة التي تتخلص فيها من كل خوفك، وتتوقف رغم كل شيء، وتواجه يسارع الله بمساعدتك. (تضيف) ولكنك تعرف من يكون. إنه يريد أن يقوم أنت بالخطوة الأولى''(آنوي، ص١٤٠-١٤١).

فقد اعتمد "آنوي" على غرس قيمة عنصر الذكاء في مقابل القوة، فكلها إشارات لغباء القوى التي توهمنا بحيلها، إشارات تستنهض الإنسان كي يستثمر ذكاءه مقابل غباء متقلدي المناصب:

''شارل: (بعد برهة صمت) تظنين أن نحاولها، حيلتك هذه؟

جان: بكل تأكيد يجب أن نحاولها، يجب أن نحاول دائمًا.

شارل: (مرتاعًا فجأة من جرأته) غدًا، ليكون لدي الوقت للاستعداد...

جان: لا. فورًا. أنت على تمام الاستعداد''(آنوي، ص١٤١).

...

''جان:... أما هما سيبدآن في الخوف، في الوقت الذي تكون فيه أنت قد انتهيت منه...''(آنوي، ص١٤٢).

هكذا، بعقلانية، حرص "آنوي" على استنهاض قوة الناس، من عقولهم أولاً، ودعاهم لسرعة اتخاذ المواقف اللازمة في أحداث حياتهم. وبالفعل يصور آنوي استسلام "كوشون" وكبير المطارنة لـ"شارل" بمجرّد أن تخلى عن خوفه وظهرت قوته واتخذ قراره بسرعة وحسم.

ولكن إن كانت الفانتازيا قد سيطرت على صنعة "آنوي" فيما سبق تحليله، ففيما هو تال من تحليلات نكتشف أنه خرج منها إلى مستوى آخر من الواقعية السوداء، ربما كي لا يكون خَادعًا للمتلقي؛ وقد بدأها مع "واريك":

''واريك: (ينفجر ضاحكًا في القاع ويتقدم نحو كوشون) بطبيعة الحال، في الحقيقة لم تجر الأمور بالضبط على هذا النحو...''(آنوي، ص١٤٤).

...

''واريك: حيل الإنسان من متناقضات، يا سيدي المطران وليس من النادر أن يقتل المرء من يحب. فأنا أيضًا أعبد الحيوان، وأنا في الوقت نفسه صياد''(١٤٦).

ويحكم "آنوي" واقعيته السوداء بأن يلحق ذلك المشهد بمشهد كان أشد قسوة عندما أتى مباشرة بعد المشهد الذي علمت فيه "جان" "شارل" كيف يكون شجاعًا، لتكون "جان" أول من استخدم "شارل" شجاعته ضدها:

''واريك: ... هيا! استولينا على العصفورة الصغيرة. أطبق عليها في كومبينيا سجلنا الصفحة المدوية. وسيقوم شارل وحاشيته - دون أي اعتبار - بهجران التميمة الصغيرة التي يبدو أنها لم تعد تجلب لهم الحظ، وسيعودون على سياستهم العتيقة.. (والواقع أن شارل ولاتريموي وكبير المطارنة نهضوا في نفاق، وابتعدوا عن جان التي ظلت تصلي جاثية على ركبتيها. تعتدل مندهشة من كونها وحدها ومن رؤيتها شارل يبتعد، وعليه سيما النفاق، الحارس يسوقها).

كوشون: (صائحًا لإبراز تأثير المنظر) مليكك يهجرك، يا جان! لماذا تصرين على الدفاع عنه؟ بالأمس قرئ عليك الخطاب الذي بعث به إلى كل مدنه الطيبة، وفيه يعلن أنه ينكرك.

جان: (بعد برهة صمت، بلطف) إنه مليكي"(آنوي، ص١٤٦-٤٧).

ولا شك أن رد "جان" هو جزء من تمثُّلات العقل عند "آنوي"، فلا ننسى أنه في البداية، عندما تركت الحرية لـ"جان" أن تبدأ قصتها من حيث تريد، فاختارت أن تبدأها من البداية:

"جان: إذن منذ البداية. فبدايات الأمور، دائمًا، أجمل ما فيها..."(آنوي، ص٣٦).

فمنذ البداية يمثل "آنوي" أن طهر النفس هو الأجمل دائمًا؛ وهكذا ترتبط البداية بالذروة عند "آنوي"، ومنهما يستمر في أن يهوِّن على الإنسان أخطاءه وزلاته ويرشده لأن طريق التصحيح متاح في كل آن:

"كوشون: ... أنت، يا جان، تسامحين الإنسان؟ وتعتقدين أنه أعظم معجزات الله، بل معجزته الوحيدة؟

جان: نعم يا سيدي.

المدعي: (يعوي، خارجًا عن طوره) أنت تجدفين! الإنسان نجس، خبث، خيالات بذيئة! الإنسان يتلوى في فراشه ليلاً، وهو فريسة لغرائز الحيوان...

جان: نعم، يا سيدي. إنه الخطيئة، إنه الدناءة. ثم نره فجأة، لا ندري لماذا، يخرج من الماخور وهو ذلك الخنزير الصغير المولع بالحياة والاستمتاع، ويقفز على رأس جواد حرون لكي ينقذ طفلاً صغيرًا مجهولاً بعد أن كان قد تحمل كل المشاق في تنظيمه ليلة ممتعة...

المدعي: إنه يموت كالبهيمة منغمسًا في الخطيئة، ملعونًا، دون قس!

جان: كلا، يا سيدي، بل مشرقًا كل الإشراق، نظيفًا كل النظافة، والله ينتظر قدومه باسمًا. لأنه سلك مرتين سلوك الإنسان، مرة وهو يرتكب الشر، ومرة وهو يعمل الخير. وقد خلقه الله بالذات من أجل التناقض"(آنوي، ص١٥٦-٧).

كما قد اختار "آنوي" من بين الصفات التي نُصحت بها "جان" من الأصوات التي تسمعها الطيبة والعقل، وكأنهما يكفيان من وجهة نظر "آنوي" لسلام الإنسان الداخلي على هذه الأرض التي لا سلام سوف يتحقق عليها كاملا (وفق مبادئ الواقعية السوداء):

"جان: .. فكان هناك ضوء عظيم يبهر الأبصار جمة الظل من خلفي... وفي هذا اليوم أكتفى بأن يقول: يا جان، كوني طفلة طيبة عاقلة"(آنوي، ص٣٧).

...

"جان: .. (تصيح في وجه المدعي) .. نعم، لست في مستوى علمك، ولكني أعرف أن الشيطان قبيح، وأن كل ما هو جميل من صنع الله"(آنوي، ص٤٦).

هكذا اعتمد "آنوي" في تصويره للشعب على فكرة التحاور العقلاني، وموازنة الأمور، حتى إنه سرد وتعمق في بعض المواقف على حساب غيرها، وكان الغرض هو الإسهاب في الحوار العقلاني، مثل:

"كوشون: ... فلست بلهاء يا جان. تبرهن على ذلك عشرات الإجابات القارصة التي تصدرينها. ضعي نفسك في مكاننا لحظة واحدة. كيف تريدين منا نحن، كبشر، في أعمق مستويات اقتناعنا البشري، أن نسلم بأن الله هو الذي أرسلك ضد قضية ندافع نحن عنها؟ كيف تريدين منا أن نسلم بأن صوت الله كان ضدنا لمجرد أنك تؤكدين سماعه؟

جان: ستتحقق من صدق ذلك حينما تتم لنا هزيمتكم كاملة؟

كوشون: (يهز كتفه) إنك تجيبينني إجابة فتاة صغيرة عنيدة، باختيارها والآن، إذا نظرنا إلى المسألة باعتبارنا قسيسين، باعتبارنا محامي الكنيسة أمنا المقدسة، فهل لديك أدلة أقوى من تلك، لكي نصدق ما تقولين؟ أتظنين أنك أول من سمعت أصواتًا؟

جان: (بلطف) كلا فيما أظن.

كوشون: لا الأولى ولا الأخيرة، يا جان. تصوري أنه كلما قامت فتاة صغيرة في قريتها وجاءت إلى قسيس الكنيسة تقول له: رأيت القديس الفلاني أو السيدة العذراء، سمعت أصواتًا تقول لي هذا الشيء أو ذاك، صدقها القس وترك لها الحبل على الغارب. أتظنين عند ذلك يمكن للكنيسة أن تظل واقفة على قدميها؟

جان: لا أدري.

كوشون: لا تدرين ولكنك مفعمة بالتعقل، ولذلك أحاول أن أحملك على مشاركتي التفكير. كنت قائدة للحرب، يا جان؟

جان: (تعتدل بكبرياء) نعم. قدت مئات من الشباب الأشداء الذين كانوا يتبعونني ويؤمنون بي!

كوشون: كنت على رأس الجيش. لو حدث في ساعة هجوم أن سمع أحد جنودك أصواتًا أقنعته بأن يهاجم من هذا الباب بدلاً من الباب الذي اخترته أنت، وألا يهاجم مطلقًا، فماذا كنت تصنعين؟

جان: (تظل مرتجًا عليها برهة، ثم تنفجر بالضحك فجأة) سيدي المطران، من الواضح جدًا، أنك قسيس! وأنك لم تر صبياني عن قرب مطلقًا! إنهم يضربون بعنف ويشربونها صرفًا، أما عن سماع الأصوات...

كوشون: النكتة، يا جان، لست جوابًا... ولكنك أجبت على سؤالي قبل أن تتكلمي في اللحظة التي صمت فيها من شدة الحيرة. حسن، الكنيسة الحية جيش فوق هذه الأرض التي لا تزال تعج بالكفرة، والقوى الشريرة. إنها تدين بالطاعة لبابانا المقدس ولمطارديه، كما لابد لجنودك من طاعتك وطاعة نوابك. والجندي الذي يأتي صبيحة المعركة ليقول إنه سمع أصواتًا تنصحه بعدم الهجوم مصيره معروف في كل جيوش العالم - بما فيها جيشك، يقضى عليه بالصمت. وبصورة أشد وحشية مما نفعل معك حين نحاول حملك على التعقل.

جان: (منكبة على نفسها، في موقف دفاع) أن تضرب بشدة، هذا من حقك. أما أنا فمن حقي أيضًا أن أستمر في الإيمان، وأن أقول لك: لا''(آنوي، ص١٤٩: ١٥٢).

مازل "آنوي" يخاطب العقول ويحاول أن يفكك تداخل خيوط الأفكار داخل عقول المتلقين عند متابعة حوار "جان" وقصتها؛ هو يحاول أن يوازن المنطق دائمًا، وهو يرد في كل مرة على كل منطق يحتقر ضعف الإنسان، في توافق مع ردود المنطق الفرانكفورتي على كل تقليل من شأن الشباب:

''جان: ... أنتم علماء، وتسرفون في التفكير. ولم تعودوا تفهمون بسائط الأمور، لكن أغبى جنودي كان يفهم ذلك...''(آنوي، ص١٧٢).

ثم شحذ طاقات الصمود، ومجاهدة المحبطات:

''جان: (بعد برهة صمت) أما فيما يتعلق بالعقيدة، فإني أثوب إلى الكنيسة، ولكن بالنسبة لما فعلت، فإني لن أجحد نفسي، أبدًا''(آنوي، ص١٨٢).

واستمرارًا لواقعية "آنوي" السوداء، فبعد مقارنة بدأت من ص١٩٦ بين آلام "جان" وآلام المسيح! وفكرة الخضوع والرضا بالعذاب، وأن ذلك هو الحضن وهو الخير...!!! حتى ينقلب الأمر بـ"جان" إلى التوسل!:

''جان: أتوسل بكل تواضع إلى أمنا الكنيسة أن تسترديني بين أحضانها، وأخضع لحكمها...''(آنوي، ص١٩٧).

ويتحقق هنا ما وصفه "ماركوزه" أنه "لو أسلم الإنسان لعقله قيادة، لوصل إلى تصورات تكشف عن تضاد بين عقله وبين الأوضاع القائمة"[٢٢٢]؛ لنجد أن "آنوي" قد انتهى بجانه إلى تمثيل التساؤل الفرانكفورتي المهم جدًا، عمًا إذا كان العقل لا يتحمل هو نفسه جزءًا من المسئولية عن مثل هذا التطور اللّا عقلاني؟ بتعبيرٍ آخر، هل مهدت الثقافة العقليّة لتصفيتها؟[٢٢٣] هل ذاتيّتها، باطنيتها، سعادتها، تحققها الذي وعدت به من قبل، اختلطت به ونفذت إلى اللا حرية، التكيف، التعاسة، الزهد؟[٢٢٤]. فنجد أن ذلك التكيف والزهد قد انطبقا تمامًا على ما وصلت إليه "جان" "آنوي". ليثير "آنوي" بذلك بغض المتلقي لما يحدث مع الشعوب عندما تتخذ طريق التكيف والزهد في حقها وحق أيٍ ممن يتصدر للعدو من أجلها، فكانت النتيجة أن ينجرف حيث اللا حرية والتعاسة.

وربما هنا نصل إلى تفسيرات أكثر عقلانية لما طرحناه من أسئلة سابقا في تحليل نماذج شخصية "جان" حول سبب جعل "آنوي" "جان" على مثل ذلك الوهن والضعف. فوفقا لتحليلات رواد النظرية النقدية عن معنى السعادة في ظل الحياة الديكتاتورية، بأنها "من المفروض في الفرد وفق مذهب السعادة هذا أن يتصالح مع هذا العالم المشترك والأساسي. وعلى الفرد أن يثق بهذا العالم وأن يستسلم له وأن يكون قادرًا على تكريس نفسه له بدون إثم"... "وقد دخل مذهب السعادة في تناقض مع مبدأ الذاتية النقدية للعقل"[٢٢٥]؛ ولم يعد الخروج عن هذه العلاقة المتبادلة يؤدي إلى حقيقة أكثر من تكريس "الاغتراب الذاتي"/"التدمير الذاتي"[٢٢٦]، "فالعامل في الرأسمالية يغترب حين يعجز عن الاهتداء إلى ذاته، وإلى الهدف من عمله، في ظل قوى لا شخصية

مجهولة"[٢٢٧]، "إنها خطة، نوع من التنظيم الأعلى الذي يُفرض على كل فرد، ويمارِس على الجميع نوعًا من الإرهاب غير المنظور"[٢٢٨].

وإجمالًا، تؤكد قراءة الوجودية في معالجة الشعب في المعالجات الأربعة المبدأ الفرانكفورتي القائل بأن "قدرة المرء على اختيار سادته بحرية لا تلغي لا السادة ولا العبيد"[٢٢٩]. فيمكننا قول إن شخصيات المجتمع حول "جان" تعيش حالة "الاستلاب الثقافي"[٢٣٠] التي حللها رواد فرانكفورت بأنها تتحقق "عندما يتوحَّد الأفراد مع الوجود المفروض عليهم... هذا التوحد ليس وهمًا، إنما هو واقع"[٢٣١]. فنجدها عند "آنوي" تحققت في توسلات "جان" الأخيرة، وعند "بريخت": "دكتور دوفو: سوف يجد كل هذا العدد من المثقفين سببًا بكل تأكيد"(بريخت، ص١٥). أما عند "شو" فـ: "المحقق: يجب أن نعمل في حدود النظام التام"(شو، ص١٧٨). وعند "شيللر" تحققت جزئيًّا في تخلي الجميع عن "جان" في منتصف الطريق. فقد تحققت الوجودية الفرانكفورتية في تصوير موقف الشعب في المعالجات الأربعة، في تصوير كيف أنه "لم يعد هناك غير بُعد واحد ماثِل في كل مكان وتحت شتّى الأشكال... والوعي الزائف لعقلانيتها قد أصبح أمام محكمته الذاتية هو الوعي الصحيح"، "هذا النوع من الرفاهية، هو البنية الفوقية الإنتاجية القائمة على قاعدة المجتمع التعيسة"[٢٣٢]. كما يمكن عدّ "جان" بالنسبة إلى الشعب تمثُّل "شبح التحرر" الذي حلل منطقه رواد النظرية النقدية[٢٣٣]، "حين يكون التنظيم العقلاني وسيلة لممارسة الاضطهاد على عقول تقبل اغترابها عن طيب خاطر، وتعمل بإخلاص على دعم الظروف التي تزيد من قمعها"[٢٣٤]. إن ضمير الشعب يمثل "الضمير السعيد" الذي وصفه رواد فرانكفورت بأنه "هش إلى حدٍ كبير، ولا يعدو أن يكون أكثر من قشرة رقيقة ملصوقة على الخوف والتعاسة والاشمئزاز.. لنمطٍ فاشٍ في الحياة والموت.. للاتجاهات العديدة للتعاسة التي يحجبها ويتستر عليها الضمير السعيد.. بل إنَّ هذه التعاسة قابلة لأن تصبح أداة قوة وتلاحم للنظام الاجتماعي"[٢٣٥].

وبالرغم من اختلاف منطق معالجة الشعب عند المبدعين الأربعة، فيتبيَّن إجمالاً كيف "يدرك كل فرد (مبدع) أن هذه المسغبة والقسر والزهد، خاصة في الخيارات الثقافية، مطلوبة للجميع، وليس أحد بعينه هو الذي سيذعن لهذه الضرورة، بل الذي سيذعن هو الشعب"؛ وحيث إن ذلك الشعب "في الوقت الراهن لا يزال يقاومه بغرائز فردية بيولوجية (تمثلها "جان")؛ إذن فإن عمل الوضعية الأساسي سيكون "وضع هذه الغرائز في الحضيض"..؛ "وستدعمه فطنة المنَظر الذي يعلم أن هذا لا يمكن إتمامه بـ"ملكة العقل" وحدها فحسب، بل "عندما تتخذ المسغبة ثانية طابع الفضيلة الأخلاقية (وتمثلها هيئة المحكمة)، عندما لا تعود المسغبة عارًا أو تعاسة حظ، بل تصبح موقفًا كريمًا يتخذه بالنسبة للكرامة الشريفة والكلية؛ ويكشف لنا المنَظر وظيفة هذه "الفلسفة الخلقية"، وما شابهها "إنها: القاعدة التي يحتاج إليها الكلي لكي يتخذ القرارات بحزم"، "فالتعاسة تتحول إلى بَرَكة ونعمة، والمسغبة تتحول إلى مصير (وهو ما تمثَّل في تصوير الشعب)؛ والعكس بالعكس، السعي للسعادة... يصبح خطيئة (كما تم الحكم على "جان")"![٢٣٦].

❖❖❖

وهنا يحضرنا تساؤل عمَّا إذا كانت تلك هي نماذج الشخصيات الوحيدة التي يتسنَّى للناقد تطبيق التجريب الفرانكفورتي في النقد الجمالي عليها؟ والإجابة، بالطبع لا، فإن رواد النظرية النقدية أيضًا تحدَّثوا عن تطور تلك النماذج إلى نماذج أخرى، إذ قال "ماركوزه": "وصحيح أن هذه الطبائع لم تختف من أدب المجتمع الصناعي المتقدم، ولكنها لم تبق على قيد الحياة إلا بعد تحولها جوهريًّا: المرأة الشهوانية الجامحة، البطل القومي، الفتى الغاضب، ربة البيت المنهارة عصبيًّا، رجل العصابات، النجم اللامع، الزعيم، القائد الساحر. ولهؤلاء وظيفة مغايرة ومعاكسة لوظيفة روادهم الثقافيين. فهم ما عادوا صورًا لأسلوب آخر في العيش، ولكنهم بالأحرى صور وأشكال للحياة نفسها، ليست مهمتهم نفي النظام القائم وإنما توكيده"[٢٣٧].

<u>طاقة الانبثاق المعاكس/ الاغتراب في التفاوت بين الفكر والتجربة:</u>

وهنا تبدأ الباحثة في جني ثمار التحليلات السابقة، حيث تظهر أهميتها في ربط بعضها ببعض، وتبيان نتائج ذلك الربط. وبمعنى آخر يمكننا القول بأننا هنا نبدأ في استجماع ترابطات التحليلات السابقة وانعكاساتها في تحليل **"وجودية الترابط بين الخاص والعام"** وفقًا لفكر رواد

النظرية النقدية؛ إذ إن تحليلهم لـ"الانبثاق المعاكس" كان بفلسفة تستعصي نوعًا ما على الفهم الأولي، فقد عرفوه بأنه تصوير "قائم على التضاد العنيف بين حضور عالم عتيق، وبين الانبثاق المعاكس دومًا لولادة جذرية، يكون انتظارها موجودًا منذ الأزل، وتكون وسائلها، مهما كانت مختزلة، حاضرة دومًا"، فإنه حالة من "الانبهار بحكاية هذا العالم الذي يتحول فيه الشيء على الفور إلى نقيضه"[٢٣٨]. فكما يتبين من ذلك التعريف كم أنه تطلب من الباحثة كثيرًا من الشرح والتحليل كخطوات أولية نحو فهمه وتطبيقه؛ فلم يكن ليتسنى لها من قبل تحليل ملامح الانبثاق المعاكس بالمفهوم الفرانكفورتي في المعالجات الأربعة إلا بعد كل ما سبق من تحليلات؛ والتي بناءً عليها يمكنها الآن، وبكل أريحية، تحليل كيف أنه وفقا لشروط تحقق جمالية البناء الدرامي عند فرانكفورت، نكون قد لمسنا بالفعل ملامح "الانبثاق المعاكس"/ "انبعاث طاقة التحرر"/ "إعتاق رغبة التعبير"، وجميعها مصطلحات فرانكفورتية، بصورتها الإيجابية، قد تحققت في المعالجات الدرامية لكل من "بريخت" و"آنوي"، والانبثاق المعاكس بصورته السلبية قد وقع عند "شو"، وما يمكن أن نسميه بالانبثاق المعاكس المحدود عند "شيللر".

وإذا بدأنا من عند "شيللر"، فسوف نجد أن "انبثاقه المعاكس" كان محدودًا بكلاسيكيته المفرطة؛ وأن معالجته قدمت كل الدروس والعبر بصورةٍ مباشرةٍ جدًّا، لا تتطلب من المتلقي مزيدًا من جهد التأمل والتفكير والاستنتاج.

أما "بريخت" و"آنوي"، فكما لاحظنا كيف كان عندهما "الشكل الفني هو وسيلة مهمة لتحقيق ذلك الانبثاق المعاكس، شكلاً ومن ثمَّ مضمونًا، حيث كان الشكل هو ما استطاع حمل المضمون والتعبير عنه ببلاغة، فكان الشكل والمضمون في معالجتيهما هما وجها عملة الاستقلال، فمن جهة كان المضمون هو أمل الإبداع الوحيد في الاستقلال، ومن الجهة الأخرى كان الشكل هو ما يؤكد الحقائق التي عبر عنها ذلك الإبداع المستقل. وبمعنى آخر نقول إن معالجتي "بريخت" و"آنوي" أثبتتا فكرة فرانكفورت في أن المضمون وحده غير كافٍ لبناء الإبداع، فالشكل هو أساس فعل السلب في استطيقا فرانكفورت السالبة"[٢٣٩]، وهو الذي يحقق "أبدية الإبداع" التي تبتغيها فرانكفورت، والتي "ليست بأية حال أبدية أفلاطونية أو طوباوية، بل أبدية نشوانية"[٢٤٠]؛ ففي كل مرة تتم فيها قراءة معالجة "جان دارك" لا شك أن قارئها سوف يتلقاها بما يتناسب ومعطيات عصره... "هي زمن مطوي Convoluted وليست زمنًا غير محدود؛ واهتمامه الحقيقي هو بمرور الزمن في شكله الأشد واقعية"[٢٤١]. هكذا أيضًا ينطبق على معالجتي "بريخت" و"آنوي" ما أكده "بنيامين" من أن "فكرة الاهتمام بالبناء الإبداعي إنما هي في الأصل اهتمام بالتأويل الإبداعي وحضوره تحت أي بناء يتطلبه. وأن هذا هو سبيل الفن الواعي للمقاومة، ومبعث طاقته من أجل التحرر"[٢٤٢].

وأما "الانبثاق المعاكس السلبي" عند "شو"، فقد تمثَّل في "طبيعة تركيب الجملة المخفَّفة من حدة التناقض تُوفق بين المتعارضات بإدراجها معًا في بنية متينة ومألوفة"؛ تلك البنية الكلامية التي أعطانا "ماركوزه" أمثلة لها بـ"القنبلة النظيفة" و"الإشعاعات الذرية اللا مؤذية"[٢٤٣]!

ولعلنا من تحليل طاقة "الانبثاق المعاكس السلبي" عند "شو" نجدها وقد حُمِّلت أساسًا على جدلية المعادل اللغوي؛ فلا شك أن اللغة من أهم العناصر التي يمكن أن تعضد تكنيك الجدل في الدراما عمومًا، وأنها أهم عناصرها حملاً لطاقة الانبثاق المعاكس الفرانكفورتية. ولكن كي يتسنى للغة المبدع تحقيق ذلك، علينا أولاً فهم المنطق الفرانكفورتي لتحقيق ذلك، وتحليله في المعالجات الأربعة.

جدلية المعادل اللغوي:

بداية إنه وفقا لما يراه "أدورنو" من أن "الجانب المتعلق بالتجربة التي تشخص الكلمات بربطها بالناس الذين يلفظونها قد انتهى"[٢٤٤]؛ ولما أكده "ماركوزه" "إن لتقلبات اللغة خطها الموازي في تقلبات السلوك الشمولي"؛ لذلك فإن نقد/ تحليل اللغة الخالصة في النقد الفرانكفورتي "هي النقيض من فكرة النقد اللغوي، حيث "الكلمات، الجمل... هذه البنى تكمل إحداها الأخرى في مقاصدها "الأخيرة". ودون التمييز بين الشيء المقصود، وصيغة القصد، لا يمكن تحقيق فهم راسخ"[٢٤٥].

لذلك أرجأت الباحثة تحليل اللغة إلى تلك النقطة الأخيرة من البحث، كي يتسنَّى لها اكتشاف علاقتها بسابق التحليلات كافة، في سياق تحليل ملامح الانبثاق المعاكس"، تبعًا لمنطق الترابط الفكري الفرانكفورتي، أي تحليلها بعدّها **"لغة المنطق الثقافي"** للمبدع على حد تعبير "ماركوزه"[٢٤٦]، حيث "تتولد عنها أفكار أخرى... وعن طريق هذا الفكر، تفقد الكلمات بساطتها، وتزيح الستار عمَّا هو "مستتر"[٢٤٧]. وهنا في رأي الباحثة لسنا في حاجة إلى الرجوع إلى استشهادات من النصوص، ولكن وفق كل ما سبق من استشهادات نصية، سيكون اعتماد التحليل هنا على أن "يسهم في تكوين المعرفة الفكرية" وأن يكون "قابلاً للاستخدام في النقد الهادف إلى تسليط الضوء على شروط الإنسان التناحرية الحقيقية"[٢٤٨]، واكتشاف كيف أنه، وفقا لما سبق، "تصبح اللغة وظيفية، وتُسبب تقلصًا له صدى ثقافي"[٢٤٩]، أو بتعبير أصحاب النظرية النقدية، أي وفقا لكونها معادلاً للفكر الجدلي.

وبخصوص "شيللر" فكما سبق وذكرنا أن معالجته لا تحمل أي طابع جدلي، وبالتالي فإن لغته لا تعبِّر عن أي سمات تناحرية تمكننا من تحليلها بالمنطق الفرانكفورتي. لذا فسوف نبدأ هنا بتحليل معالجة "بريخت"، الذي يمكننا القول إن معالجته تندرج ضمن ما أطلق عليه رواد النظرية النقدية: "سياق الرفض"، حيث "لا تظهر عدة الفن التقليدية (الصور، التناغم، الألوان) إلا في شكل "آثار"، بقايا، أطلال من معنى ماض.. يفضح اللا عقلانية... من خلال اقتحام النظام القائم من قبل نظام مختلف للأشياء.. تعال داخل العالم الأوحد"... حيث "باتت "الكلمة ترفض نظام الجملة المعقول الموحد، إنها تفجر بنيةَ المعنى المقرر سلفا، وتصبح هي نفسها "شيئًا مطلقا" لتدل على عالم لا يطاق، عالم يتفسخ، عالم غير متصل، وهذا التدمير في البنية اللغوية يفضي إلى تدمير تجربة الطبيعة"[٢٥٠].

فقد كانت اللغة عند "بريخت" مثالاً لتحليل "ماركوزه" أن "أمثلة اللغة الأكثر إبتذالاً وعامية وتسطيحًا، بسبب طابعها المبتذل على وجه التحديد يمكنها أن تسلط ضوءًا كشافا على واقع العالم الاختباري"[٢٥١]. وهذا تمامًا ما نجده في المعالجة البرختية، فلقد كانت لغة شخصياته "تسلط ضوءًا كشافا لأنها تتجاوز عينية الموقف المباشرة وتعبيره، تتجاوزهما إلى العوامل التي تخلق الموقف وسلوك الذين يتكلمون (أو يصمتون) في هذا الموقف المحدّد. وهكذا لا يتوقف التحليل عند حدود عالم الإنشاء العادي، بل يتجاوزه ليَطال عالما مختلفا نوعيًّا، تضع لغته العالم العادي في قفص الاتهام"[٢٥٢]. ففي معالجة "بريخت" كانت "كل عبارة مختلة النظام تعبر عن اختلال العالم الذي تعبر عنه"[٢٥٣].

وبالانتقال إلى معالجة "شو" فعلى العكس تمامًا نجدها تعكس "حقيقة أن "للتعايش السلمي" مقتضياته، وحقيقة أن الإنسان تابع على نحو تام وشامل لجهاز الإنتاج، ما يتجلى في أن اللغة تحولت إلى لغة مستبدة.. لغة ستالينية وما بعد ستالينية"... فلقد أصبحت "لغة العالم هي لغة توحد وتوحيد.. وإن التوتر بين الظاهر والواقع، بين المفعول والفاعل، بين الموصوف والصفة، يميل إلى التلاشي والزوال في النمط (وهي أحد صور الاستلاب الثقافي أيضًا).. والقول واللغة يتشبعان بعناصر سحرية، استبدادية، طقسية.. تسهل التوحد المباشر بين الفاعل والمفعول، بين الحقيقة والحقيقة المقرَّرة، بين الماهية والوجود، بين الشيء ووظيفته"... "وعليه فإنه "ثمَّة تأثير معين يطال اللغة والموضوع، فبدل أن تسمح بفهم الموضوع.. تقوم بمعالجته كمحطة مجرَّدة"... إذ "تحوَّلت فيه الجملة إلى صيغة من صيغ التنويم المغناطيسي"..."في تعابير تُضَخِّم أو تُقلص بناء الجملة.. تفرض نفسها فرضًا مجسمًا متحجِّرًا ثقيلا".. "وبذلك يُحبس الفكر (أو على الأقل تعبيره – والقول لماركوزه) في اللغة الدارجة، ويُلزَم إلزامًا بألا ينتظر، بألا يبحث عن حلول تقع فيما وراء الحلول الموجودة.."[٢٥٤]. "صحيح أن هذه الوقائع هي مجرد وقائع لغوية، ولكن ما يُطلب منَّا أن ننصاع له إنما هو العالم الذي ينطق بهذه اللغة"[٢٥٥]. "إن ثمة أيديولوجيا جديدة في طريقها إلى النمو والسيطرة، أيديولوجيا تأخذ على عاتقها مهمة وصف ما هو حادث وجار، مع استبعاد المفاهيم التي تساعد على فهم ما هو حادث وجار"... "مثل هذه اللغة هي قبل كل شيء وفي آن واحد "تخويف وتمجيد... **إنها توحي أكثر مما تبرهن**.. والنصيحة تأخذ شكل الأمر"[٢٥٦]. فمن ذلك، تنطبق على لغة معالجة "شو" وصف "اللغة المقفلة، التي لا تبرهن على شيء، ولا تفسر شيئًا، وإنما هي تُبَلِّغ القرار أو الحكم أو الأمر.. وهي تقرر الصواب والخطأ بصورة لا تقبل نقاشًا، وتبرر

قيمة ما بواسطة قيمة أخرى"[٢٥٧]. تلك- بتعبير رواد فرانكفورت- هي لغة "الانحطاط"، بمعنى يحوِّل مظاهر النضال لمظاهر انحطاط، ويحول مظاهر الانحطاط لمظاهر ترق"[٢٥٨].

أما معالجة "آنوي" فكما "يشير "بنيامين" ويؤكد على سلطة الفن في تحديد استخدام وتعيين اللغة، بوصفها وسيلة تتشكل وفقا لمقتضيات التعبير عن المضمون وليس غاية للفن يمكن من خلالها بناء أو تحليل المضمون"[٢٥٩]، فتنطبق على تفاصيل معالجة "آنوي" تصور "بنيامين" كيف "أنه ليس هناك معادل حديث في الأدب، للسرعة والبساطة اللتين أصبحنا جميعًا معتادين على الإشارة بهما بكلمة واحدة، إلى كلمات مركبة، من قبيل زحام، أمة، الكون؛ لكن كتاب اليوم يملؤون هذه الفجوة، فأعمالهم التركيبية تخلق حقائق جديدة، تكون التبديات لها مركبة، قدر تركيب تلك التي يُشار إليها بالكلمات التي تدل على كياناتٍ جماعية"[٢٦٠]. وينطبق ذلك تمامًا- وإن كان بطريق غير مباشر- على معالجة "آنوي"، فمثلا نجد أن "آنوي" يستبدل الحب في معالجته بالشهوة الجنسية، وإن كان ذلك في العديد من المواضع المتفرقة والمختلفة على صورة ألفاظ عابرة؛ فمثلا، حول "آنوي" إشارة العري من الملاك ميكائيل كما جاءت في المعالجات الأخرى، إلى القديستين "مرجريت" و"كاترين":

''جان: (تستمر): ثم في مرة أخرى جاءت القديسة مرجريت والقديسة كاترين.. (تلتفت إلى المدعي بشيء من التحدي الخبيث وتقذف في وجهه بقولها) وكانتا جميلتين، هما أيضًا.

المدعي: (لا يستطيع أن يمنع نفسه من أن يقذف بقوله، وقد أحمر وجهه خجلًا) أكانتا عاريتين تمامًا؟

جان: أوه، يا مولاي! أتظن أن ربنا لا يملك من الوسائل ما يشتري بها أثوابًا لقديساته؟''(آنوي، ص٤٨).

كما كان بصورة موضحة وبارزة أكثر في لقاء "بودريكور" مع "جان" في اللعبة داخل اللعبة من ص٧٤ وحتى ص٧٧:

''بودريكور: ... هل أخبرك بنات قريتك؟ إذا جاءتني بنت تطلب شيئًا ما، فإن هذا الشيء يكون في العادة حياة أخيها الصغير أو أبيها اللص الذي قبض عليه وهو يسلب أربًا بريًّا فوق أرضي: فإذا كانت البنت جميلة حللت الحبل من حول عنقه - لأني طيب القلب - وإذا كانت قبيحة، شنقت المرحوم... ليكون عبرة لغيره! ولكن اللائي يأتين إليَّ دائمًا من الجميلات، لأنهم يدبرون أمرهم لكي يعثروا على واحدة منهم بين بنات الأسرة - وعلى هذا النحو اشتهرت بالطيبة في هذا الإقليم. إذن، ادفعي تأخذي، هل أنت على علم بالتسعيرة؟

جان: (ببساطة) لا أدري ماذا تريد أن تقول يا مولاي، الذي أرسلني هو الملاك ميكائيل...

بودريكور: (يرسم، في خوف، علامة الصليب بيده التي بقيت خالية) لا تخلطي ملائكة الفردوس بهذه الحكايات، يا وقحة!... ... ولست أقول إنك لن تحصلي على حصانك. فرس عجوز من أجل بنت جميلة جديدة كل الجدة، هذه صفقة معقولة. هل أنت عذراء؟

جان: نعم يا مولاي.

بودريكور: (الذي لم يتخل عن النظر عليها) تساوين الحصان. فعيناك جميلتان.

جان: (بلطف) المسألة أني لا أريد الحصان فقط يا مولاي.

بودريكور: (يبتسم مستمتعًا) أنت شرهة، أنت! واصلي، إنك تسليني... البلهاء وحدهم الذين يعتقدون أنهم غبنوا حين يدفعون أجرًا فاحشًا لإحدى البنات. أما أنا فأحب أن تكلفني متعتي ثمنا غاليًا. ذلك يسمح لي أن أتخيل أني كنت راغبًا حقيقة. هل تفهمين ما أريد أن أقول؟

جان: (في غاية الصفاء) كلا، يا مولاي.

بودريكور: أحسن. أنا لا أحب البنات العالمات في السرير. ماذا تريدين فوق الحصان؟ أشجار الغابة، موعد قطعها هذا الخريف، وأشعر أن مزاجي يحديني نحو الإنفاق.

جان: حراسة من الرجال المسلحين، يا مولاي، لتصحبني إلى شينون.

بودريكور: (يتركها ويغير من نغمته)... ماذا تريدين أن تعملي في شينون؟

جان: أن أقابل مولاي ولي العهد.

بودريكور: أنت طموحة أكثر من اللازم، على الأقل بالنسبة لفتاة قروية! ولماذا ليس دوق بورجونيا، ما دمت قد اتجهت في هذا الطريق؟ على الأقل ستكون أمامك من هذه الناحية، فرصة للنجاح - من وجهة نظرية بحتة - ذلك لأن الدوق ديك حار الدم... ولأنك تعلمين أن ولي العهد بالنسبة للحرب وبالنسبة للنساء... إذن ماذا تأملين منه؟"(آنوي، ص٧٤: ٧٧).

هكذا يصور "آنوي" بمنتهى الوضوح والتوفيق في الصياغة وتركيب موضع عرض الفكرة، ما ناقشه رواد فرانكفورت عن "التعطيش الجنسي"(٢٦١) وهو ما يتوافق مع فكر الفترة التي كتب فيها "آنوي"، حيث كان الاعتماد على الإيحاءات الجنسية وإثارة الغرائز أحد وسائل الرأسمالية في صرف انتباه الناس عن مناقشة معضلات حياتهم. لنفهم من ذلك أن تلك الإيحاءات الجنسية لم تكن سقطة في أسلوب "آنوي"، وإنما كانت حوارًا بين الفطرة المتمثِّلة في "جان" وما آلت إليه النفوس في زمن الرأسمالية الذي مثَّله في إيحاءات "بودريكور" وغيرها. كما كانت تلك الإيحاءات دائمًا تشعرنا كيف أن "جان" في هذه المسرحية تُمثِّل فطرة كل شيء، في مقابل مختلف الدناسات التي أصابت البشرية والإنسانية وصوَّرتها الشخصيات الأخرى، كل من موقعه داخل وخارج لعبة "آنوي" المسرحية.

ومن تحليل اللغة بوصفها معادلاً جدليًّا في المعالجات الثلاثة - إذ استثنينا من جدلية اللغة معالجة "شيللر" - أثبتَ رأي "ماركوزه" كيف أنه من الممكن من خلال اللغة، تأسيسًا على بعض التحليلات وبعض العناصر الأخرى التي تناولها هذا البحث، أن ترشدنا بربطها لعناصر التحليل مجتمعة، إلى سمة هذا الإبداع وانتماءاته، حتى لو كانت مجرَّد لغة يومية عادية. كما أنه على نحوٍ آخر فإنه من شأن اللغة أن تتحوَّل إلى لغة عِلاجية، تسهم في تحرُّر عالم الفِكر من خلال تحرُّر عالم الإنشاء وإسقاطاته ومنظوراته التي تعالج بها المفاهيم العامة"(٢٦٢). فوفقا لـ"ماركوزه" "يُقال إن اللغة الجدلية واللغة الشعرية تلتقيان على أرض مشتركة، والعنصر المشترك بينهما هو البحث عن "لغة صادقة" - لغة السلب، بوصفه "الرفض العظيم" لقبول قواعد لعبة نردها مغشوش"(٢٦٣).

٦. الخلاصة

استيعاب فكرة جدلية الانبثاق المعاكس في التحليل الدرامي من المنظور الفرانكفورتي

ومن كل ما سبق، عملت الباحثة على إيضاح كيف "يجب أن نفهم هذه الألعاب الدرامية بوصفها خبرات سحرية مع الكلمات، وليس بوصفها تسليات فنية"... "فهذا هو جوهر سحر وجمال جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون التي تودُّ فرانكفورت لفت الانتباه إليه وإلى كيفية وإمكان تحققه، وكيف بهذا المعنى يمكن للفن أن يحقق وظيفة النقد، ولا يشارك في تكريس الوضع القائم، وكيف يمكن لعناصره أن تواجه السيطرة الأداتية بقوة ودون إقحام التجربة الإبداعية في صدامات"(٢٦٤).

كما يمكننا الآن تركيز الضوء في عجالة على تأثير الخيال الإبداعي في تأسيس جدلية تلك المعالجات، سواء الجدلية السلبية أو الإيجابية؛ وكذا تأثير الخيال النقدي في قراءتها. فالخيال، سواء في الإبداع أو النقد، "هو من ركائز تحرُّر الإبداع في المنظور الفرانكفورتي"(٢٦٥). "ويرتبط عنصر الخيال عند فرانكفورت بدرجة الحرية ارتباطا مباشرًا، بل ويتحدَّد كلاهما وفقا لدرجة الآخر، فكلما تحرَّر الخيال عبَّر وأبدع أكثر، والعكس بالعكس"(٢٦٦)؛ ذلك أن "التخيُّل يشير إلى درجة كبيرة من الاستقلال عمَّا هو معطى، يشير إلى درجة كبيرة من الحرية وسط عالم من اللا حرية"(٢٦٧)؛ "وهذا التناقض هو دليل صحتها وحقيقتها - أي التجربة الإبداعية - لأن ما تحفظه وتبقيه حيًّا في الذاكرات إنما يخص المستقبل"(٢٦٨).

وعليه، وكما رأينا خلال تحليلات هذا البحث، أصبح على الناقد العامل بالمنظور الفرانكفورتي أن يتماشى مع رؤية "نيتشه" التي تتوافق معها النظرية النقدية من "وجوب "تحديد نشاط جديد للفلسفة على غِرار الفحص الطبي؛ أي وظيفة تشخيصية تؤوِّل القيم الثقافية بوصفها أعراضًا تُحِيلُ إلى مرض... هذا ما عدّه رواد النظرية النقدية تحقيقا للنّقد بالمعنى النافع"(٢٦٩).

وتطبيقا على تحليلات فرانكفورت سابقة الذكر، يمكننا القول إن طاقة الخيال عند أصحاب المعالجات الأربعة متفاوتة؛ وإنه من خلال ذلك التفاوت تمكنت الباحثة من تحليل مستويات عدة للأفكار في تعاملها مع الواقع، وهو ما يعزز النتيجة التي وصلت إليها في بحث التأويل(٢٧٠): "فإنه

من خلال خيال المبدع يتمكن المتلقي من مواجهة واقعه الذي طالما غضَّ الطرفِ عنه، فيرى مهازله ورداءة مردوده، عندما تهتز أمامه صور القوالب المسلّم بها، هكذا يرى فيُدرك اللا معقول في الواقع، في هذا البعد السياسي غير المباشر الذي تصوّره المذاهب الإبداعية الطليعيّة بخروجها عن وتجاوزها لقوالب فرَضها الواقع الرأسمالي التسلطي على الإبداع. وهذه هي إحدى أهم وسائل مواجهة برمجة الإبداع، إذ يشكل الخيال فعالية الربط بين الفن والواقع، بحيث لا يكون بينهما ارتباط مباشر وقوي ومقولب، وإنما ارتباط يُحدِثُ العقل ويلامس المشاعر المكبوتة، فيحث الإنسان على التفكير ويوقظ بداخله رغبة المقاومة". ولا شك أن كل ذلك ينعكس على درجة توافق المعالجة الإبداعية مع تحليلات النظرية النقدية، ويمكننا تصنيف المعالجات كالتالي – علمًا بأنّه سوف يتم تغيير ترتيب تناول المبدعين تبعًا لذلك، عن الترتيب الذي اتبعته الباحثة طيلة البحث:

وإذا بدأنا من معالجة "شيللر" التي تجاوزناها في كثير من التحليلات الخاصة بتحقيق الجدل الفرانكفورتي، فبالرغم من ذلك فلا يمكن أن ننكر عليها تمامًا أنها تحمل بعضًا من الفكر الفرانكفورتي، وإن انحصر في بعض العناصر المحدودة، كتغيير النهاية التاريخية لـ"جان"، فإنه يتماشى مع ما جاء في بحث التأويل من أنه **"يوحي ويمهد لواقع إنساني جديد** يرفض ويتمرَّد على الواقع المعيش، المفروض والمرفوض، ويبشِّر بإمكانات إنسانية جديدة تساعد على التجدد والتجديد في الوجود والفكر الإنسانيين"[٢٧١].

فإن "شيللر" استشعر افتقاد الشعب الألماني للقيادة الرشيدة في تلك المرحلة، فحاول أن يكون هو بفنه ملهمًا لهم، مبلورًا لأفكار وعوامل النصر، مرشدًا لأبناء قوميته في حالة التيه التي أحاطتهم بها الظروف. ليكون بذلك، من حيث الفكرة، هو مثال للمبدع الذي يتوافق فكره مع فكر النظرية النقدية؛ وذلك باعتبار أن الإقطاعيين في حقبة "شيللر" يوازيهم الرأسماليون في حقبة النظرية النقدية، فمنطقهم يكاد يكون واحدًا، ومصلحتهم وأساليبهم تكاد تتطابق.

لكن، وفي الوقت نفسه، لم تحمل معالجة "شيللر" أية سمات جدلية فرانكفورتية، وهو ما يدفعنا إلى قول إنه لا يمكننا تحليلها وفق مبادئ الفكر النقدي الفرانكفورتي بشكل كامل؛ أو بأسلوب آخر، إن معالجته تمثِّل نموذجًا دراميًّا محايدًا، لا يمكن رفضه تمامًا بالمنطق الفرانكفورتي، كما لا يمكن عدّه مناسبًا لتطبيق التجريب النقدي الفرانكفورتي.

ومن "شيللر" ننتقل تلك المرة إلى "شو"، وإن أهم ما يمكن استخلاصه من أفكار قصَدَ "شو" تحققها منذ البداية، وجعلها تتخلل العقل ببطء، وإجمالا لكل ما سبق ذكره، هي أن اتباع الفرنسيين لـ"جان" كان سببه أنَّها تمثِّل لهم الطريق الوحيد المتبقي أمامهم للنجاة من قسوة هزيمة الإنجليز لهم، فهو من ناحية تصوير لمدى قوة الإنجليز التي حوَّلت الفرنسيين إلى سكارى أو إلى ضاربي الحظ ومنتظري المعجزات من شدة عجزهم أمام الإنجليز، ومن ناحيةٍ أخرى يصوِّر من خلاله أن توقيت ظهور "جان" كان عاملاً أساسيًّا في انتصار الفرنسيين وهزيمةٍ الإنجليز، بمنطق أنه عند النصر الساحق كثيراً ما يستهتر المنتصر بعدوه ولا يلقي بالاً لمخططاته، وفي شدة الهزيمة، دائمًا يتعلق المهزوم بأتفه الأمور التي من المحتمل أن تجلب له النصر:

''پولنچيه: ... ولن ينجينا الآن إلا معجزة...

رُوبير: إن المعجزات لا بأس بها يا پولي، ولكن الصعوبة في أنها لا تقع في هذه الأيام.

پولنچيه: هكذا كنت أحسب بالأمس، أما اليوم فأنا في ريبة من ذلك [يقوم ويمشي نحو النافذة مفكرًا]. وعلى كل حال فحالنا اليوم يقضي بأن لا نترك بابًا إلا طرقناه، وفي هذه الفتاة شيء لا أدري كيف أسميه.

رُوبير: أتظن أن الفتاة تستطيع إتيان المعجزات؟ قل لي؛ أتظن ذلك؟

پولنچيه: إن الفتاة في ذاتها معجزة أو بعض معجزة، ومهما يكن من أمرها فهي آخر سهم في جعابنا، فالخير في إطلاقه لا في حبسه والرضا بالهزيمة [يمشي على غير هدى نحو البرج]''(شو، ص١٧-١٨).

...

''رُوبير: ... قل لي يا پولي، لو كنت في مكاني أكنت تأذن لفتاة كهذه أن تَختِلك عن ستة عشر فرنكًا ثمنًا لحصان؟

پولنچيه: أنا أدفع ثمن الحصان.

رُوبير: تدفعه حقًّا؟!
پولنچيه: نعم أدفعه لأعزز رأيي فيها.
رُوبير: أتقامر على أمل خائب كهذا، بهذا القدر من المال؟
پولنچيه: هذه ليست مقامرة.
رُوبير: فما هي إذن؟
پولنچيه: إنها حقيقة واقعة كالفجر الطالع. إن كلماتها وحرارة إيمانها أوقعتْ في القلب نارًا.
رُوبير: [يائسًا منه] مجنونان استويتما في الجنون والله.
پولنچيه: نحن الآن في حاجة إلى طائفة من المجانين. ألا ترى أين أدَّى بنا العقلاء؟"(شو، ص١٨-١٩).

هكذا نجد أن "شو" عالج بعض الأفكار الثانوية في قصة "جان" بمنطق غير مألوف، ربما ليكسب من خلالها مساحة يغذيها بذاتيته التي كانت وراء معالجته الدرامية للقصة، وربما بغرض تشتيت المتلقي عن أي وجه أساسي مفيد في قصة "جان"، أو ربما لكلا السببين معًا. والخلاصة أن معالجة "شو" الإبداعية تُحمِلُ لنا صورة درامية لتحليلات فرانكفورت حول "المجتمع الشمولي"/ "المجتمع ذو البعد الواحد"(٢٧٢)، الذي هو "ببساطة نِتاج اجتماع العقل الأداتي والواقعية البطولية والنزعة الطبيعية اللا عقلانية"(٢٧٣) التي انعكست على "شو" في إبداعه؛ لتمثل بذلك معالجة "شو" النموذج الذي ترفضه النظرية النقدية، حيث ينطبق على "شو" وصف "هوركهيمر" و"أدورنو": "أما الذين يُخفون التناقض بدلًا من تجاوزه بوعي في نتاجهم الخاص، فهم ضحايا الأيديولوجيا"(٢٧٤). فإن "شو" يقوم بالفعل نفسه الذي انتقده رواد فرانكفورت في الفلسفة المثالية، من حيث إن " كل المحاولات لاستخدام الذات على أنها أساس لبناء عالم ذاتي لها طابع ملتبس"(٢٧٥). فإن "شو" كان دائمًا يلوم "جان" ضمنًا على أنها أخرجت ما بداخلها إلى خارجها؛ وتلك هي - في نظر "ماركوزه" - "سقطة المثالية الكانطية؛ حيث "تحاول أن تُبقي الفكر على الأقل في حالة المحضيَّة"(٢٧٦). فتلك الديكتاتورية تنطبق تمامًا على معالجة "شو".

وعلى العكس تمامًا نجد معالجة "بريخت" تتوافق تمامًا وكليًّا مع فكر أصحاب النظرية النقدية، إذ تعد بالمنظور الفرانكفورتي مسرحية نقد اجتماعي في المقام الأول، قامت على نقد "بريخت" للنظم الاستبدادية التي سيطرت على جوانب الحياة كافة، الاجتماعية منها والذاتية، حتى أفسدت الإنسانية وشوَّهت معانيها ودمَّرت طبيعتها الفطرية، فكانت النتيجة دراما بريختية فرانكفورتية في آن واحد.

كما تتميز معالجة "بريخت" لـ"جان" عن معالجة "شيللر" بأن "بريخت" لم يستوحِ شخصية "جان" التاريخية ليدعو المتلقي للاقتداء بها، بل على العكس تمامًا، فقد استدعاها بوصفها نموذجًا يرفضه رفضًا تامًّا، ليؤكد من خلاله أن "جان" بسماتها الحقيقية المعروفه عنها في التاريخ، لم تعد النموذج الصالح لخوض حرب استرداد الحرية والإنسانية، فالحال أصبح لا يحتمل قديسة تحارب بالمواعظ، فما كان يصلح في الماضي لم يعد يصلح للحاضر أبدًا.

هكذا كانت معالجة "بريخت" مثل دعوة للتغيير والتجديد في فكر وأساليب مواجهة الجرائم التي ترتكب في حق الإنسانية بوجه عام، ومحاولة لِلتوعية بمتطلبات مشكلات وإشكاليات المرحلة الجديدة؛ فكأنما أراد "بريخت" أن يقول إنه وفقا لتغير أساليب عداوة الإنسانية، يجب على الإنسان تغيير أسلوب المواجهة، فقديمًا كان العدو يحارب ويحتل، أما حديثًا فالعدو قد غير أساليبه تمامًا، تلك الأساليب التي ناقشها أصحاب النظرية النقدية، وحللتها الباحثة من خلال أربعة الأبحاث المذكورة في المقدمة؛ لتكون بذلك معالجة "بريخت" هي المعادل الدرامي المتطابق تمامًا مع تحليلات رواد النظرية النقدية في مجالاتها المختلفة.

كما يمكن بناءً على ذلك أن نحلل عنوان معالجة "بريخت": "محاكمة جان دارك" بتأويلين نقديين، الأول سطحي ويتبادر إلى الذهن من قبل قراءة المعالجة، وهو أن "بريخت" جعل تفاصيل المحاكمة هي محور معالجته؛ أما الثاني وهو الذي تبادر إلى ذهن الباحثة بعدما وصلت إليه من تحليلات لتلك المعالجة الدرامية، أن العنوان يفسر نية "بريخت" التي ذكرناها توًّا، وإدانته لأسلوب "جان" الذي لم يعد يصلح للحاضر.

أما "آنوي" فيمكن القول إجمالاً إنه انطلق في بناء معالجته من دافع "جان"، سواء الحقيقي أو الذي أراد تمثيله في درامته: "جان: إن معجزة الله العظيمة على الأرض هي الإنسان". فتلك الجملة تختصر لنا تركيز "آنوي" الأساسي على "شعور الإنسانية"؛ فمثلاً "آنوي" هو الوحيد الذي أمعن في تصوير مشاعر الأب والأم تجاه ما تقوله "جان"، وقد أمضى في التعبير عنه صفحات كاملة (ص٥٥: ٧١)، ويبرز فقط في هذه المعالجة، مدى عظمة ما واجهته "جان" من انقسام بين واجبها تجاه أهلها وبين واجبها تجاه وطنها، ومدى ما عانته من تصورات حتى من أقرب الناس لها وتحملت في سبيل نصرة وطنها:

"جان:... هل يمكن للرب أن يريد من إنسان أن يتسبب في بكاء أبيه وأمه، وربما في قتلهم من الألم... ما أصعب هذا على الفهم!"(ص٧١).

وكأن أكثر ما أراد "آنوي" أن يبعثه في نفوس المتلقين، هو أنه بدافع الإنسانية كان من المفترض أن تعيش "جان" وتحقق طموحها الإنساني. ولا شك أن الإنسانية هي أهم المعاني التي كان يبحث رواد النظرية النقدية حول سبل استردادها، ولم ينسبوها لا لدين ولا لوطن، بل طالما أكدوا على أن قيمتها ترجع إليها نفسها، وهذا نفسه ما أراد "آنوي" أن يشعرنا به طيلة معالجته. لذا فضل أن يقدِّم خياله وفكرته وما كان يتمناه لـ"جان" على أن يقدم تاريخها؛ أو بالأحرى اختار ألَّا يغير في التاريخ وأن يخلق تاريخاً جديداً من خلال دراماته. لذلك يمكن القول إن معالجة "آنوي" تمثل فانتازيا الحياة وواقعيتها السوداء، وقد اجتمعا وتمثَّلا في فانتازيا الدراما بتأويل إبداعي متميز؛ فإننا تقريبًا نرى الصورة الكاملة لعناصر النظرية النقدية في مسرحية القبرة لـ"جان آنوي"؛ حتى أن الباحثة يمكنها أن تقول إن القبرة هي ثاني صورة إبداعية درامية للنظرية النقدية – من حيث التاريخ – بعد محكامة "بريخت" لـ"جان دارك".

وما ينطبق على معالجتي "بريخت" و"آنوي" أنهما لم ترميا إلى التغيير الاجتماعي بحد ذاته، وإنما سارتا في خطوات تنفيذه، وهي تتماشى بذلك مع فكر النظرية النقدية، حيث "لم يعد التغيير الاجتماعي محور موضوع النظرية النقدية، ولكنها وجَّهت تركيزها أكثر لمساعدة الأفراد في استرداد ذواتهم.. وغدا شغلها الشاغل إيقاظهم من حالة غياب الوعي وتقليص الفكر التي فرِضَت عليهم"[٢٧٧]؛ لينطبق عليها وصف "ماركوزه" أنها "فروض تأملية للغاية عن الطبيعة المَيتة للعدوان في مجتمعنا من الناحية الاجتماعية والثقافية"[٢٧٨].

لذلك، تمثِّل معالجتا "بريخت" و"آنوي" النموذج المثالي لتطبيق النقد الفرانكفورتي، حيث تمثلان: "الاستطيقا التي تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع وتجسد عالما حراً"[٢٧٩]؛ وكذا "قدرة الفن على "مقاومة قوى السيطرة التي تغلغلت في المجتمعات الغربية في سياق التطور التاريخي لمستجدات الحداثة"[٢٨٠]. كما ينطبق عليهما المنطق الهيجلي الذي تبنَّاه "بنيامين" أن مظهر الفن الحسي ليس وهمًا أو صدفة، أو أنه مجرد صورة لا قيمة لها، ولكنه على العكس من ذلك تمامًا، إنه بالأحرى يمثل الأساس الظاهر لتمثيل الفكرة الباطنة التي تطلب ظهورها هذا الشكل/ الحضور الحسي الخاص"، و"أن الفن ليس صورة مشوهة للواقع، أو ناقصة للحقيقة، بل هو مجال للكشف عنها ومعرفتها..."[٢٨١].

كما يعدّ كل من "بريخت" و"آنوي" بصنعتهما مثال المبدع النموذجي وفقًا للفكر الفرانكفورتي، حيث يمثلان: "المبدع الذي يقوم بالكشف عن "مدى قدرة القوى الذاتية في تحقيق تحولات في عمق الأبعاد الثقافية بوجه عام والجمالية بوجه خاص"[٢٨٢]؛ وكذلك من خلال ما حدده "ماركوزه – بالاتفاق مع "أدورنو" – في أنهما يريدان فنًّا غير عاديّ، غير مقولب، غير متوقع، غير مألوف، كي يقدم لنا الواقع من خلال تصوير مستجد ومفاجئ عن العالم"[٢٨٣].

٧. نتائج البحث

والآن، بعد محاولة الباحثة تجريب العمل بالنقد الفرانكفورتي، سعيًا منها لممارسة فكر نقديّ ونقد فكريّ أكثر وعي وفائدة، روحية وعقلية؛ تعرض الباحثة أهم نتائج البحث في مجموعات كما يلي:

- **أولاً:** تمكَّنت الباحثة من الآتي:

- استخلاص الخصائص المضمرة في المعالجات الأربعة التي تمس العام وتنعكس على الخاص، ذلك الأخير المتمثل في صنعة المبدع وأفكاره وذاتيته، وفقًا لمنظور "أدورنو" أن "الدافع الحقيقي للرواية هو كشف واقع الحياة الخارجية وحل شيفرتها، مما يسمح بظهور أمراض الحضارة المعاصرة"[٢٨٤].

- قراءة شخصية "جان" في كل معالجة وفقًا لكونها "الوسيط العابر للذاتية"، بعدّها "في كل اشتغال فني تكتشف العلاقة المتبادلة بين الذاتي والموضوعي، بين الكوني والفردي، موضوعية الوعي العام، وذاتية التناول الفني، بما يبرز معنى أن تكون "التجربة الجمالية" تجربة عابرة للذاتية"[٢٨٥] - باستثناء معالجة "شو" - وكذا كيف كان استخدام "جان" "وسيلة جماليّة للرواية - بحسب "أدورنو"[٢٨٦]؛ وكما يرى "ماركوزه" "أن خلفية تحقق ذلك الوضع إنما ترتكز على فكرة أن "الشخصية هي حامل المثال الثقافي.. التناغم الخاص وسط الفوضى العامة.. النشاط المرح وسط العمل المرير"[٢٨٧]، وبالفعل يتحقق في "جان" ذلك النموذج بمعالجاتها المختلفة.

- تحليل زوايا النظر إلى المسرحة التجريبية النقدية الفرانكفورتية[٢٨٨] في المعالجات الأربعة، من حيث مدى وكيفية تحققها، وكيف ينتهي بعضها إلى بعض ويثري بعضها بعضًا.

- **ثانيًا**: تنصح الباحثة النقاد بمراعاة الآتي عند اشتغالهم بمبادئ التجريب النقدي الفرانكفورتي:

١) إن قابلية الفكر النقدي الفرانكفورتي بفروعه الأربعة للتطبيق العملي على نماذج إبداعية، تتأسَّس أولاً على اختيار نماذج صالحة لتطبيق فكر النظرية النقدية. وقد جرى اختيار الباحثة لمعالجات قصة "جان دارك" بوصفها نموذجًا صالحا لتجريب التحليل النقدي الفرانكفورتي، بناء على:

- توافقها الأوَّلي مع تحليل رواد النظرية النقدية - وتحديدًا "ماركوزه" - للأبنية الهرمية الماهوية[٢٨٩]؛ ومهم جدًّا هنا أن نشرح مواضع الاتفاق، فقد التقطت فيها الباحثة منذ القراءات الأولى كيف "أن حدس الماهية يساعد على بناء أبنية هرمية "ماهوية"؛ حيث تشغل فيها القيم المادية والحيوية للحرية الإنسانية أدنى المراتب، على حين أن أنماط القديس والعبقري والبطل تحتل المرتبة الأولى، وأن التبعية والتضحية والمذلة تعد "ماهوية" بوصفها القيم المحورية للفرد... لتُفضي بذلك وظيفة حدس الماهية في الحدوس الماهوية المادية، إلى خضوع حرية العقل النقدية لإلغاء ذاتيتها. هكذا حلل "ماركوزه" كيف أنه من "ديكارت" فصاعدًا، كانت فكرة ذاتية العقل مرتبطة بالاتجاهات التقدميّة للبرجوازية؛ وإن قصرها على العقل العارف المجرَّد، يُشخِّص تراجعيّتها.. وكيف تطوَّر الأمر ليحل محل العقل في الحقبة الرأسماليّة الاحتكارية التسليم السكوني بالمعطيات "الماهوية" التي لا يلعب العقل في تحققها بدءًا إلا دورًا اشتقاقيًّا.. وبالتالي لا دور على الإطلاق". ولهذا، أحرقت "جان" نموذج الحيوية والحرية الإنسانية، وحياة القديس والمحارب الفاشل والملك الخانع وغيرهم.

- مثَّلت "جان" فيها فعلاً "تحرير الوعي - نشاطه ومحتوياته"[٢٩٠]، حتى في معالجة "شو"، حيث قامت ذاتيته المفرطة بتأثير عكسي، فسهَّلت على الناقد أو المتلقي المفكر رؤية أهداف "شو" الباطنية وفهم قوة "جان" الحقيقية التي جعلت مبدعًا كـ"شو" يبذل من أجل تشويهها كل ذلك الجهد.

- عندما كان أكثر ما يمكن أن يجمع أفكار النظرية النقدية بالممارسات الإبداعية هي قضايا الإنسانية، فلسفة ومجتمعًا ونقدًا وجمالا. فإنه من تلك الالتقاءات بين النظرية النقدية والمعالجات الأربعة، نذكر:

. اهتمام "شيللر" بالشعور، وتمثَّل في التحفيز، بهدف توجيه أبناء وطنه في حقبته. وقد اعتمد على المنطق.

. اهتمام "شو" بذاتيته، حتى انتصرت على أدبيته، وانحصر هدفه في رد الاعتبار إلى وطنه. وقد اعتمد على المناورات العقلية التي انقلبت عليه في كثير من الأحيان.

. اهتمام "بريخت" بالمجتمع وضرورة تغيير مسارات فكره. وقد اعتمد على المباشرة.
. اهتمام "آنوي" بالإنسان، بتوعيته بضرورة ألا يخجل من مواطن ضعفه، وبتنبيهه بأن الشر موجود مِنه وجود الهواء. وقد اعتمد على الوضوح.

٢) يجب أولاً التأكد من توافق معايير اختيار الإبداع للتطبيق النقدي الفرانكفورتي، ومن بعد ذلك تصنيف درجة توافق الإبداع أو عدمها مع النظرية النقدية. مثلما حدث في ترتيب عناصر هذا البحث.

٣) في هذا النوع من النقد الفرانكفورتي حاجة أساسيةٍ لمعرفة جنسية الكاتب وانتمائه، وهي ليست بموضع خيار من الناقد، بل هي ضرورة، خاصة إن كان الموضوع الدرامي ينتمي لنوع الموضوعات أو القضايا القومية؛ فكما لاحظنا كيف أن التأويل الإبداعي الفرنسي أو الألماني لقصة "جان" وشخصيتها وموقفها يختلف تمامًا عن التأويل الإبداعي الإنجليزي.

٤) تعد قراءة تأصيلات النظرية النقدية الفلسفية والاجتماعية، حتى قبل النقدية والجمالية، أساسًا لمثل ذلك النوع من الممارسة النقدية، ويحتاج من الناقد إلى دأب وصبر وبال طويل، وإلى اتساع مساحة نظره في الأمور والربط بينها؛ فمثلاً لم يكن كافيًا في حال هذا البحث القول بأن الإنجليزي "شو" بالطبع سوف يحط من قيمة "جانٍ" والفرنسيين كونه إنجليزيًا، فالحقيقة أن هناك أبعادًا فكرية/ فلسفية، وأخرى اجتماعية، حللها منظرو النظرية النقدية تمدنا بالأعمق من ذلك المنظور السطحي.

- **ثالثًا:** بعد تجريب الباحثة إمكان تطبيق فكر أصحاب فرانكفورت باختصاص عناصر ومضامين فنية دون غيرها بنوع من التمييز الذي يمكِن من خلاله علاج قصور النظريات الفكرية السابقة عليهم والمعاصرة لهم في تناول الفن والجمال، عملاً على "استعادة الإنسان لنفسه وإدراكه من خلالهم"[٢٩١]. وبعد أن اتضحت شروط قابلية الفكر النقدي الفرانكفورتي بفروعه الأربعة للتطبيق العملي، وبعد أن اتضحت سمات الإنتاج الإبداعي الذي يمكن تطبيقها عليه؛ أصبح واضحًا كيف أسهمت الممارسة التطبيقية للتجريب النقدي الفرانكفورتي في هذا البحث في بيان إمكان وكيفية ممارسة نقد بيني، لا يتجاهل الفكر ولا يجحد الجمال؛ ممارسة تُمَكن الناقد المفكر من تجديد النظر في:

  - العلاقة بين التاريخ والإبداع والنقد والإنسانية، العلاقة بين الوعي العام، التاريخيّ والفكريّ والتجريبيّ، وبين الوعي الإبداعي في مختلف تطبيقاته، الفنيّة والنقديّة. العلاقة بين المحيط العام في شموله، والحيز الخاص بذاتيته، وبين خصوصية تشكل العناصر الإبداعية، ومهارات وحرية الفكر النقدي.

  - الجمالية المنبثقة من قابلية تدفق روح العصر ومردودها على فكر المبدع من بين ثنايا العناصر الفنيّة، وبين فرص تحقق سبلٍ جديدة لانعكاساتها الإبداعية.

- **رابعًا:** أصبح يمكننا القول، ووفقًا لفرانكفورت، إنه ليس كل الفن لأجل الفن، "وإنما هناك فن:
  - ينتقد ويحتج على ما هو سائد ومسلم به.
  - يبرأ بنفسه عن أن يكون أحد عناصر تشويه حياة الإنسان وقهر الإنسانية.
  - يشارك في تغيير الحياة والعلاقات، والوقائع والثوابت والأحداث.
  - يشارك في إيضاح المفاهيم المشوهة والمعتم عليها.
  - يشارك في فتح آفاق جديدة للوجود في صورته الإنسانية الواعية.

٨. خاتمة البحث

أصبح يمكننا، من بعد التطبيق، التأكيد على ما أكدناه سلفًا في الأبحاث السابقة، من أن المنظور النقدي الفرانكفورتي "أتاح بالفعل إيجاد ذلك الفكر الذي امتلك من العدة المنهجية ما مكّنه أن يكون حلقة وصل غاية في الأهمية بين أقطاب شاسعة التعدد"[٢٩٢]؛ وكذلك أن "المنظور الجمالي الفرانكفورتي يتمتع بخصوصية وجدلية ممتعة للذهن الناقد بمجرَّد تخيُّل تحققها"[٢٩٣]، وهو بالفعل ما تحقق لذهن الباحثة عند تجريب تطبيقه ضمن هذا البحث الذي قام أساسًا تلبية لمناشدة رواد فرانكفورت بخلق "مسافة جماليّة تجريبيّة" تتأمن من خلال قدرة

المبدع على تجريب إبداعي كاشفاً وليس عاكسًا، وقدرة ناقد استنفرته هيكلة إبداعية مميزة على تأهيل نفسه وجمع عدته، عدةٍ ثقافيّة عامة تمكنه من الإشتغال في تحليل مختلف يتوافق وتميز الإبداع الذي يتناوله، كاشفا خصوصيته وليس مطابقا قواعده المسبقة، عاملا على ربط الجماليّ بكل دوافع تكوّنه على شاكلته المميزة"[٢٩٤]، ويقوم على "الفهم المتبادل الذي لن تعد تتسلل فيه التعاسة، حيث إن البصيرة والعاطفة لن تعودا تتصارعان بشكلٍ متشيِّئ في العلاقة الإنسانية"[٢٩٥].

---

١) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مجلة كلية الآداب- جامعة الفيوم، مج١٣، ع٢، يوليو٢٠٢١، ص-ص١٨٢٩-١٩٢٩.
"النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مجلة بحوث كلية الآداب- جامعة المنوفية، ع١٢٧، أكتوبر٢٠٢١/السنة٣٢، ص-ص٣-٨٩٥.
"التجريب في النقد الجمالي"، مجلة كلية الآداب- جامعة الفيوم، مج١٤، ع٢، يوليو٢٠٢٢، ص-ص٨٦٦-٩٤٨.
"جماليات التأويل الإبداعي"، مجلة بحوث كلية الآداب- جامعة المنوفية، ع١٣١، أكتوبر٢٠٢٢/السنة٣٣، ص-ص٣-٨٣.
وسوف تتم الإشارة إليها في الهوامش- بالترتيب- بـ "المجتمع"، "الفلسفة"، "التجريب"، "التأويل".

٢) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٣.

٣) ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن البدوي، مراجعة وتقديم: د. عطية العقاد. إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، إبداعات عالمية، ع٣٤٧ إبريل٢٠٠٤. العنوان الأصلي: "Eine romantsche Tragödie -Die Jungfrau Von Orleans"، By: Friedrich Schiller. عن دار النشر: Goldman Klassiker، (4Raflage, München 1965). (يُذكر أن "شيللر" أصدر هذا النص لأول مرة في العام ١٨٠١ وكان تحت عنوان "مأساة فتاة أورليان").

٤) عنوان النص الأصلي "محاكمة جان دارك في روين ١٤٣١ عن تمثيلية إذاعية للكاتبة آنا زيجرز"، ولكن المترجم اختصر العنوان في ترجمته إلى "محاكمة جان دارك"، ت: د. يسري خميس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨. عن النص الأصلي " Der Prozess der Jeanne D'Are Zu 1431- nach deun Hoespiel von Anna Seghers"، 1950.

٥) ترجمة: الدكتور أحمد زكي بك، عيون الأدب العربي، ع٤، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة (١٩٣٨). قرأت الباحثة هذا النص بقسم الكتب النادرة في مكتبة الإسكندرية، وكان غير مكتمل الصفحات، ينقصه عدد من الصفحات غير معروف من مقدمة الكاتب للنص التي وضعها المترجم في آخر الكتاب، كما لم يكن مذكورًا على صفحة الغلاف اسم أو تاريخ النص الأصلي. (يُذكر أن "شو" كتب هذا النص في العام ١٩٢٣ وكان تحت عنوان "القديسة جان").

٦) ترجمة وتقديم: د. محمد م. القصّاص، مجلة وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، نوفمبر ١٩٦٩. العنوان الأصلي للمسرحية "L'alouette". وغير مذكور تاريخ النص الأصلي على تلك الترجمة، لكن بالبحث تبين أن هناك نسخة للمسرحية طبعت سنة ١٩٥٣ ويُعتقد أن ذلك هو أول تاريخ نشر.

٧) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٤٤.

٨) المرجع السابق، ص٦٥.

٩) في التاسعة عشرة من عمرها.

١٠) أي الفكرة العامة لبحث المجتمع، والتي تم بلورتها في ص١٨٣٥ منه.

١١) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٢٨.

١٢) المرجع السابق، ص٩١٢.

١٣) المرجع السابق، ص٨٧٢.

١٤) للمزيد، يمكن مراجعة خلاصة بحث "التجريب في النقد الجمالي"، م.س ، ص-ص٩٢٧: ٩٣٧.

١٥) للمزيد راجع: "التجريب في النقد الجمالي"، م.س، ص-ص٩٢٤: ٩٢٧.

١٦) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٢٥.

١٧) المرجع السابق، ص٩٢٧. على أن هذا التحديد سوف يتضح أكثر مع التقدم في البحث.

١٨) المرجع السابق، ص٨٧٢.

١٩) المرجع السابق، ص٨٧٤-٥.

٢٠) المرجع السابق، ص٨٧٦-٧.

٢١) المرجع السابق، ص٨٧٧.

٢٢) المرجع السابق، ص٨٧٥-٦.

٢٣) المرجع السابق، ص٨٧٨.

٢٤) المرجع السابق، ص٨٧٥.

٢٥) المرجع السابق، ص٨٧٧.

٢٦) المرجع السابق، ص٨٨٢.

٢٧) المرجع السابق، ص٩١٢-٣.

٢٨) المرجع السابق، ص٨٧٨-٩.

٢٩) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٩.

٣٠) للمزيد عن آراء رواد فرانكفورت عن الفلسفة العلمية التجريبية، راجع: "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، م.س، ص١١-١٢.

٣١) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٤.

٣٢) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٣٧.

٣٣) وقد ألمحت إليها الباحثة في بحث "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، م.س.

٣٤) بلدة فرنسية على الشاطئ الشمالي لنهر اللوار. قصد إليها الإنجليز بعد أن تغلبوا على النصف الشمالي من فرنسا (شمال نهر اللوار)، فحاصروها وطمعوا بعد فتحها في أن تكون مفتاحًا لفتح النصف الجنوبي من فرنسا.

٣٥) هما قديستان. أما القديسة كترينة فهي راعية الفتيات وقد استشهدت حول سنة ٣٠٧ ميلادية على ما يذكرون. وأما القديسة مرغريت فاستشهدت حول سنة ٢٧٥ ميلادية.

٣٦) مقدمة المترجم للنص، ص٤.

٣٧) نهر ينبع في فرنسا ومصبه بهولندا في البحر الشمالي.

٣٨) اللورين وشمبانيا مقاطعتان في الشمال الشرقي لفرنسا.

٣٩) بلدة صغيرة على نهر موز.

٤٠) الخَوَليّ: رئيس العمال في المزرعة. والجمع: خَوَلٌ. (المعجم الوسيط).

٤١) التعبير مأخوذ عن رواد النظرية النقدية، فقد كان أساس عملهم النقدي هو البحث عن "تمثلات العقل في خصوصية البناء الدرامي"؛ ونجد له شروحًا في بحث "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، م.س، ص٥٢، ٧٨.

٤٢) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٧٨.
٤٣) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥١.
٤٤) المرجع السابق، ص٥٠.
٤٥) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥٥.
٤٦) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٣٧.
٤٧) وهو من سوف يعرفه "شو" في ص ٨١ بأنه ''رِتشَرْد ديبوشان Richard dé Beauchanp، إرل وَرِكْ Warwick. لورد شهير ذائع الصيت''.
٤٨) وهو من سوف يعرفه "شو" أيضًا في ص ٨١ بأنه ''القس المحترم السيد جون بُويَزْ إسبنسر نِيفْـِلْ دي استُوجَمْبر John de Stogumber. بكالريوس في الفقه، وحافظ الخاتم الخاص لفخامة كَرْدِنال وِنشِستر Winchester''.
٤٩) أسرة طلبوت من أعرق الأسر الإنجليزية يمتد نسبها المعروف إلى الفتح النورماندي.
٥٠) نسبة إلى بربر، ويقصد بها شمال أفريقيا ما بين مصر إلى المحيط الأطلسي.
٥١) لقب للولد الأكبر لكل ملك من ملوك فرنسا. والمقصود به هنا هو شارل السابع ملك فرنسا.
٥٢) وهي الحاجة الكامنة في الصدر.
٥٣) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٤٣.
٥٤) للمزيد عن الأهمية الدرامية للخيال وتداخل مستويات الخيال والعقل والواقع، راجع: "جماليات التأويل الإبداعي"، م.س، ص٥٥: ٥٧.
٥٥) هي جبال الپرينيه Pyrenees فهكذا كانت تسميها العرب.
٥٦) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص١١-١٢.
٥٧) راجع تحليلات "ماركوزه" عن منطق "هيجل" في الربط بين العقل والثورة الفرنسية، في "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، م.س، ص٣٢.
٥٨) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٤٢.
٥٩) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٥.
٦٠) المرجع السابق، ص٩٢٣.
٦١) المرجع السابق، ص٩٢٣.
٦٢) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٠.
٦٣) تنصح الباحثة بالرجوع إلى تفاصيل "تكنيك الجدل السلبي" في بحثيها "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، ص-ص٦٧-٦٩. و"زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، ص١٨٥١-٢. مرجعين سبق ذكرهما.
٦٤) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥٧.
٦٥) المرجع السابق، ص٥٨.
٦٦) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٠٤.
٦٧) المرجع السابق، ص٩٠٤.
٦٨) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٣٧.
٦٩) مستخلص من "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥٩.

٧٠) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٤٣.
٧١) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٦٢.
٧٢) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٦-٧.
٧٣) وهي لفظة المترجم، ويقصد بها كل ما جاء قبل تلك اللفظة من شرح مسبق لها.
٧٤) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٤٦.
٧٥) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٣٥.
٧٦) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٤٠.
٧٧) المرجع السابق، ص١٨٤٢-٣.
٧٨) المرجع السابق، ص١٨٨٠.
٧٩) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٣٥.
٨٠) المرجع السابق، ص٣٦.
٨١) المرجع السابق، ص٢٣.
٨٢) المرجع السابق، ص٢٦.
٨٣) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩١٩.
٨٤) المرجع السابق، ص٩١٩.
٨٥) المرجع السابق، ص٩٢٠.
٨٦) للمزيد عن تحليلات فرانكفورت لتقنية الضحك، راجع "جماليات التأويل الإبداعي"، م.س، ص٢٥ و٣٧.
٨٧) المرجع السابق، ص٣٨.
٨٨) للتفاصيل، راجع: "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٦٨.
٨٩) المرجع السابق، ص٣٩.
٩٠) رداء القس.
٩١) نسبةً لمقاطعات تتكوَّن منها فرنسا الآن.
٩٢) ملك إنجلترا المعروف ولد عام ١٠٢٧ ومات عام ١٠٧٨م.
٩٣) وهو الشريف، وقد بدأ "شو" في تعريفه باسمه "وَرِك" بعدما عرَّف نفسه إلى "كوشون" ص٨١.
٩٤) يعرفه "شو" في ص٨١: ''صاحب النيافة أسقف بوڤيه، المنسنيور كوشون Cauchon''.
٩٥) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥٨.
٩٦) وتتلخص في الكيفية التي تحوِّل بها الرأسمالية التناقض إلى سلاح يخدمها. انظر "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥٨-٥٩.
٩٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٧.
٩٨) فقد ناقشوها في مواضع كثيرة طيلة بحث "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س؛ نذكر منها كيفية إنتاج "الصناعة الثقافية" للحاجات الزائفة ص١٨٩٢. والكيفية التي أضحت بها الثقافة في المجتمع التكنولوجي بضاعة ص١٨٩٣. وفكرة التبضيع وكيف أنها سبيل للسيطرة وكيف تأخذ شكل إدارة، ص١٩١٠-١١.
٩٩) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٩٠٥-٦.

١٠٠) مثلاً في تحليلات "بنيامين" عن "التشيؤ من أجل السعادة"، وكيف أصبح للمتعة طابع طبقي، راجع "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨١ على سبيل المثال.

١٠١) فكرة "تزييف الحاجات وتحقيق الوفرة"، راجع "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، ص١٨٩٢.

١٠٢) مثلاً في كتاب "نقد التسامح الخالص" لـ"ماركوزه" وآخرين، راجع "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، ص١٨٤٤. والتحليلات الفرانكفورتية لظهور المجتمع "ذي البعد الواحد"، راجع المرجع السابق، ص١٨٤٧. وتحليلات فرانكفورت للخطط الرأسمالية في تعزيز الصراع الطبقي، المرجع السابق، ص١٨٦٣.

١٠٣) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص١٩.

١٠٤) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٣٩.

١٠٥) للمزيد عن تفسيرات رواد فرانكفورت لفلسفة "رينيه ديكارت" العقلانية، راجع: "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، ص-ص١٢-١٥.

١٠٦) المرجع السابق، ص١٣.

١٠٧) متزايد، لأن هذا المبدأ كان من قبل حيًّا في المحاولات الأولى لنظرية المعرفة اليونانية: فالحقيقة كليَّة وضرورية، وهي بذلك مناقضة للتجربة المعتادة المتغيِّرة العارضة... والواقع أن الفكرة القائلة إن الحقيقة مضادة للأمور الواقعة في العالم، ومستقلة عن الأفراد العارضين، قد ظلت قائمة طوال العهد التاريخي الذي كانت فيه حياة الإنسان الاجتماعية حياة شِقاق بين أفراد وجماعات متعارضة... فالكلي قد وُجِدَ بوصفه رد فعل فلسفيًّا على ذلك الواقع التاريخي الذي كانت فيه المَصالح الفردية هي وحدها السائدة في المجتمع... وازداد التضاد بين الكلي والفردي حِدَّة عندما ارتفعت في العصر الحديث شعارات الحرية العامة، وعلا صوت النداء القائل إن الناس جميعًا أحرار متساوون.. وكان الرأي السائد هو أن من المستحيل تحقيق النظام الاجتماعي الصحيح إلا عن طريق المعرفة التي يكتسبها أفراد متحرِّرون، والنشاط الذي يقومون به.. (راجع: ماركيوز، ١٩٧٠، ص٤١).

١٠٨) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص١٣-١٤.

١٠٩) المرجع السابق، ص١٤.

١١٠) المرجع السابق، ص١٤.

١١١) "جماليات التأويل الإبداعي"، ص٦٥.

١١٢) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٦٨.

١١٣) المرجع السابق، ص٦٩.

١١٤) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٦٢.

١١٥) المرجع السابق، ص١٨٦٥-٧.

١١٦) المرجع السابق، ص ١٨٨٦.

١١٧) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠.

١١٨) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٣٨.

١١٩) المرجع السابق، ص٣٩.

١٢٠) المرجع السابق، ص٣٠.

١٢١) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٥٨-٩.

١٢٢) المرجع السابق، ص١٨٥٨.

١٢٣) كان من لا يعرف الكتابة يصنع على الورقة علامة كائنة ما كانت تنوب عن اسمه ويغلب أن تكون رسم الصليب.

١٢٤) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٠.

١٢٥) ماركوزه، ١٩٨٨، ص١١٦.

١٢٦) نفسه، ص١١٧.

١٢٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٧.

١٢٨) المرجع السابق، ص١٨٧٤.

١٢٩) المرجع السابق، ص١٨٧٥.

١٣٠) المرجع السابق، ص١٨٧٥.

١٣١) للمزيد، راجع خلاصة تحليلات النقد الاجتماعي في "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، ص ص١٨٩٨: ١٩٠٢.

١٣٢) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، ص١٩.

١٣٣) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٤٠-٤١.

١٣٤) راجع تحليلات فرانكفورت حول "التسليم أساس الديكتاورية" في المرجع السابق، ص١٨٧٨-9. ومفهوم "الاغتراب الذاتي-التدمير الذاتي" في المرجع نفسه، ص١٨٨٢-٣ وما بعدها حول "اللغة..التوحد..والانفصال عن التاريخ".

١٣٥) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

١٣٦) على سبيل المثال، راجع المرتكز الثاني في "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٢٨.

١٣٧) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٢١-٢٢.

١٣٨) وأتصور هنا- والقول لأدورنو- المدرسة الجديدة لفيينا التي تطورت انطلاقاً من "شليك Schlick" تمتد اليوم مع "كارتاب Carnap" و"Duvislav" وتتعامل مع المناطقة ومع "راسل Russel".

١٣٩) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٧١.

١٤٠) المرجع السابق، ص٨٧٠.

١٤١) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سابق، ص٥٠.

١٤٢) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٠٣.

١٤٣) للمزيد عن تحليلات رواد النظرية النقدية للماركسية من المنظور الاجتماعي، راجع: "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، بدءاً من ص١٨٤٠.

١٤٤) للاطلاع على نماذج الشخصيات، يمكن مراجعة ص١٧ من معالجة آنوي.

١٤٥) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٩٩.

١٤٦) المرجع السباق، ص١٩٠١.

١٤٧) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٣٤.

١٤٨) المرجع السابق، ص٢٣.

١٤٩) المرجع السابق، ص٢٤.

١٥٠) المرجع السابق، ص٣٤.

١٥١) المرجع السابق، ص٣٤.
١٥٢) المرجع السابق، ص٣٥.
١٥٣) المرجع السابق، ٢٩.
١٥٤) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٨.
١٥٥) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٥.
١٥٦) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٣٤.
١٥٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٢.
١٥٨) المرجع السابق، ص١٨٦٦-٧.
١٥٩) هكذا وردت في الترجمة، والصوات يقدمون.
١٦٠) راجع "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، ص١٨٨٣ على سبيل المثال.
١٦١) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، ص٣٤.
١٦٢) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٥.
١٦٣) المرجع السابق، ص٢٥.
١٦٤) هذا المصطلح معروف عند أصحاب النظرية النقدية.
١٦٥) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥٨.
١٦٦) مع ملاحظة أن "العمل الإيجابي" بتعبير "بريخت" هو نفسه ما عرفه أصحاب النظرية النقدية بـ "الفعل السلبي"، وبين الإيجاب والسلب يكون الاختلاف باختلاف أبعاد التجربة والموقف العام/ مضمرات التجربة...
١٦٧) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥٦.
١٦٨) للمزيد، راجع: المرجع السابق، ص-ص٢٤-٢٦.
١٦٩) المرجع السابق، ص٢٦.
١٧٠) المرجع السابق، ص٢٨.
١٧١) على سبيل المثال في "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٩٠٦.
١٧٢) للمزيد عن أفكار "ماركوزه" عن فكرة "السلب" في المثالية الهيجيلية - بتعبير ماركوزه، راجع: "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص-ص٢٧-٣٨.
١٧٣) المرجع السابق، ص٣٥.
١٧٤) المرجع السابق، ص٧١.
١٧٥) المرجع السابق، ص١٩.
١٧٦) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٣٧.
١٧٧) المرجع السابق، ص١٨٥٩-٦٢.
١٧٨) المرجع السابق، ص١٨٦٠.
١٧٩) المرجع السابق، ص١٨٦٠.
١٨٠) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٢٨.
١٨١) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٩٠٦.
١٨٢) المرجع السابق، ص١٩٠٦.

١٨٣) المرجع السابق، ص١٩٠٧.

١٨٤) تطرَّق رواد فرانكفورت لمناقشة تعريفات ومفاهيم ومهام الشعب، في ذاته وفي كونه مردودًا للاستبداد الرأسمالي، يمكن مراجعة بعض تلك المناقشات في المرجع السابق، ص١٨٥٩، ١٨٨٠، ١٨٨٢.

١٨٥) حزب من الحزبين الفرنسيين المتصارعين على السلطة، الذين استعانوا بإنجلترا للتمكن من الوصول إلى حكم فرنسا.

١٨٦) على سبيل المثال انظر "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٤٩ وما بعدها.

١٨٧) المرجع السابق، ص١٨٥٨

١٨٨) الخطأ النحوي من مترجم النص.

١٨٩) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٩.

١٩٠) المرجع السابق، ص١٨٧٨.

١٩١) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص١٠.

١٩٢) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٤١.

١٩٣) المرجع السابق، ص١٨٤٣-٤.

١٩٤) المرجع السابق، ص١٨٤٦. هذا مع ضرورة التنويه لبعض الاختلاف بين محور تحليلات رواد النظرية النقدية بخصوص امتصاص الطبقة العمالية، ومحور تطبيقاتها على معالجة "بريخت" تبعًا لاختلاف الظرف التاريخي وأبعاده.

١٩٥) المرجع السابق، ص١٨٤٤.

١٩٦) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

١٩٧) المرجع السابق، ص٥٤.

١٩٨) المرجع السابق، ص٥٤.

١٩٩) المرجع السابق، ص٥٦-٥٧.

٢٠٠) للمزيد، راجع: مرجع السابق، ص-ص٤٩-٥٢.

٢٠١) المرجع السابق، ص٥١.

٢٠٢) المرجع السابق، ص٥١.

٢٠٣) المرجع السابق، ص٥٧: ٦٠.

٢٠٤) على سبيل المثال راجع المرجع السابق، ص٥٨.

٢٠٥) مثلاً كما في "التجريب في النقد الجمالي"، م.س، ص٨٩٩، وكما في "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، ص١٨٩٤.

٢٠٦) زميل القس الإنجليزي.

٢٠٧) للمزيد راجع: "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص-ص٢٠: ٢٣.

٢٠٨) المرجع السابق، ص٢٢.

٢٠٩) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٣.

٢١٠) المرجع السابق، ص١٨٨٠.

٢١١) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥١.

٢١٢) ويمكن مراجعة التحليلات الفرانكفورتية لـ"منطق الإحباط" في المرجع السابق، ص٢٨.

٢١٣) المرجع السابق، ص٢١-٢٢.

٢١٤) المرجع السابق، ص٢٣.

٢١٥) مصطلح "العقل الأداتي **Instrumental Reason**" يُعد من أهم المحاور التي قامت عليها تحليلات النظرية النقدية على وجه العموم، وبخصوص الشق الاجتماعي منه راجع: "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، م.س، ص١٨٥٦-٧ وما بعدهما، أما بخصوص الشق الفلسفي منه فيمكن مراجعته في "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، م.س، ص٤٠.

٢١٦) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٤٩.

٢١٧) المرجع السابق، ص١٨٥٠.

٢١٨) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥١.

٢١٩) المرجع السابق، ص٥٢.

٢٢٠) المرجع السابق، ص٧٨.

٢٢١) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

٢٢٢) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٦٢.

٢٢٣) في إشارة من "ماركوزه" إلى فلسفات "هيجل" و"كانط" وسائر الفلسفات العقلانية.

٢٢٤) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٧١.

٢٢٥) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٠.

٢٢٦) المرجع السابق، ص١٨٨٢.

٢٢٧) المرجع السابق، ص١٨٨٢.

٢٢٨) المرجع السابق، ص١٨٨٢.

٢٢٩) المرجع السابق، ص١٩٠٤.

٢٣٠) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٨.

٢٣١) المرجع السابق، ص٢٨.

٢٣٢) المرجع السابق، ص٢٩.

٢٣٣) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٩٠١.

٢٣٤) المرجع السابق، ص١٩٠٢.

٢٣٥) المرجع السابق، ص١٩٠٢.

٢٣٦) المرجع السابق، ص١٨٦٥.

٢٣٧) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٥.

٢٣٨) المرجع السابق، ص٦٢.

٢٣٩) المرجع السابق، ص٦٢.

٢٤٠) المرجع السابق، ص٦٤.

٢٤١) المرجع السابق، ص٦٤.

٢٤٢) المرجع السابق، ص٦٤.

٢٤٣) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٦.
٢٤٤) المرجع السابق، ص١٨٨٦.
٢٤٥) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٩٦-٧.
٢٤٦) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٤.
٢٤٧) المرجع السابق، ص١٨٨٤.
٢٤٨) المرجع السابق، ص١٨٨٦.
٢٤٩) المرجع السابق، ص١٨٨٣.
٢٥٠) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٩.
٢٥١) المرجع السابق، ص٥٣.
٢٥٢) المرجع السابق، ص٥٣.
٢٥٣) المرجع السابق، ص٥٣.
٢٥٤) المرجع السابق، ص٤٠.
٢٥٥) ماركوز، ١٩٨٨، ص٢٠٠.
٢٥٦) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٤١.
٢٥٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٨٧.
٢٥٨) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٣١.
٢٥٩) المرجع السابق، ص٥٣.
٢٦٠) المرجع السابق، ص٥٣.
٢٦١) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، على سبيل المثال ص٣٥.
٢٦٢) المرجع السابق، ص٥٤.
٢٦٣) المرجع السابق، ص٦١.
٢٦٤) المرجع السابق، ص٤٧.
٢٦٥) المرجع السابق، ص٥٥.
٢٦٦) المرجع السابق، ص٥٥. ولا شك أنها ليست نظرة يختص بها أصحاب فرانكفورت، وإنما هي ملمح "هيجلي" في الأصل.
٢٦٧) المرجع السابق، ص٥٦.
٢٦٨) المرجع السابق، ص٦٦.
٢٦٩) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٤٢.
٢٧٠) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥٧.
٢٧١) المرجع السابق، ص٥٨.
٢٧٢) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٦٢-٤.
٢٧٣) المرجع السابق، ص١٨٦٢.
٢٧٤) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٢٦.
٢٧٥) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره ص٢٠.
٢٧٦) المرجع السابق، ص٢٠.

٢٧٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٣.
٢٧٨) المرجع السابق، ص١٨٨٣.
٢٧٩) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٥٢.
٢٨٠) المرجع السابق، ص٥.
٢٨١) المرجع السابق، ص٤٨.
٢٨٢) المرجع السابق، ص٥.
٢٨٣) المرجع السابق، ص٥٨.
٢٨٤) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٤.
٢٨٥) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٦٠.
٢٨٦) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٨٨٤.
٢٨٧) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧٣.
٢٨٨) كما في بحث "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص ٨٨٦.
٢٨٩) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥٧.
٢٩٠) المرجع السابق، ص٦٣-٦٤.
٢٩١) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٧٠.
٢٩٢) "النظريّة النقديّة.. فلسفة نقديّة فوق تاريخيّة"، مرجع سبق ذكره، ص٥.
٢٩٣) "جماليات التأويل الإبداعي"، مرجع سبق ذكره، ص٧٩.
٢٩٤) "التجريب في النقد الجمالي"، مرجع سبق ذكره، ص٩٠٣.
٢٩٥) "زمكانيّة وبينيّة النقد الاجتماعي"، مرجع سبق ذكره، ص١٩٠٧.