# دازاين الغريب

## تجليات أصالة البطل في رواية "الغريب" لألبير كامي من منظور هيدغري

## The Outsider's Dasein: Aspects of Authencity in Camus' The Outsider according to Heidegger

**طالب دكتوراه: مسعود مزارة**

**المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة – الجزائر**

messaoud.mzara@gmail.com

**الملخص:**

تسلط الدراسة الضوء على دراسة الشخصية الرئيسية في رواية "الغريب" لالبير كامي من منظور مفهوم هايدغر عن الدازاين. ان هذا التحليل الدازايني يركز خاصة في مفهومه عن الأصالة وفقدها. إن القلق الوجودي في فلسفة هايدغر، مؤشر واضح على أن الحياة لا معنى لها، ولكن الإنسان صاحب الحضور المركزي في هذا العالَم هو الذي يُعطي الحياةَ معناها، ويَمنح الشرعية والمعقولية للوجود، وبالتالي فالإنسان يصنع نفْسه بنفْسه ويصنع عالَمه المحيط به. ولا يمكن للإنسان أن يجد نفْسَه إلا إذا كان حراً. والحرية هي العيش بأصالة, ولحظات الزيف يعني فقدها. لا يمكن للكائن الإنساني أن يشعر بذاته وأن يختبرها إذن كإمكانية إلا في إطار ما يدعوه هايدغر "استباقية الموت". فالإنسان هو ذلك الكائن المنذور، حقًا وأصلًا، للموت. ذلك لأن كينونة الإنسان لا يمكن أن تكون منفتحة على ذاتها وعلى الآخرين إلا من حيث أنها كينونة معرّضة بصورة دائمة لإمكانية الانغلاق عن كل ما هو موجود.

**الكلمات المفتاحية:** الدازاين, الأصالة, الزيف والابتذال, القلق, الموت

**Abstract:**

The study aims at analysing the protagonist of Albert Camus' novel, " The Outsider" in the light of Heidegger's notion of Dasein. This kind of Daseinanalysis focuses primarily on the the Heideggerian idea of Authencity. A dasein can be either authentic or inauthentic. This entails an endless state of angst or anguish. A state of a being less or more free. A permanent anticipation of death, according to Heidegger, is the fate of the authentic man.

**Keywords:** Dasein, Authencity, Inauthencity, Angst, Death

في مستهل كتابه "الرجل المتمرد" يكتب ألبير كامو قائلا: "هنالك جرائم مبعثها العاطفة وهناك جرائم مبعثها المنطق، والحدود التي تفصلهما مبهمة، غير أن القانون، بشكل مريح، يفرق بينهما عن طريق فكرة الإصرار والترصد، نحن في زمان الترصد والجرائم الكاملة، لم يعد مجرمونا أطفالا عزلا يعطون الحب مبررا لجرائمهم، إنهم على العكس من ذلك، ناضجون وحجتهم دامغة: إنها الفلسفة القادرة على خدمة كل شيء، وحتى أن تجعل من القتلة قضاة"[1].

هذه العبارة الكاشفة تنفع، ربما، أن تكون ديباجة لرواية "الغريب" المشرقة والمحيرة، فبطل الرواية قاتل، ولكنه قاتل من نوع خاص، قاتل غير نمطي، ومن يدري ربما يكون في النهاية فيلسوفا، أو مستخدما لفلسفة ما.

وماذا لو كانت فلسفة الألماني " مارتن هايدغر" إحداها؟ ألا تنفع فلسفة صاحب " الوجود والزمن" لتسليط الضوء على بطل "الغريب" وجعله "اقل غرابة" "Démystifie"؟. وخاصة في مفهومه عن الأصالة وفقدها "Authencity/ Inauthencity"؟ إن القلق الوجودي في فلسفة هايدغر، مؤشر واضح على أن الحياة لا معنى لها، ولكن الإنسان صاحب الحضور المركزي في هذا العالَم هو الذي يُعطي الحياةَ معناها، ويَمنح الشرعية والمعقولية للوجود، وبالتالي فالإنسان يصنع نفْسه بنفْسه ويصنع عالَمه المحيط به، ولا يمكن للإنسان أن يجد نفْسَه إلا إذا كان حراً. والحرية هي العيش بأصالة, ولحظات الزيف يعني فقدها.

فلسفة هايدغر تقوم على فكرتين مركزيتين هما الوجود والعدم وضمن هذه الثنائية على الإنسان أن يشعر بالقلق تجاه مصيره لأن نهايته الحتمية هي الموت. وهي قائمة على ثلاثة أركان :القلق ، الاغتراب، الموت. للوهلة الأولى يبدو هايدغر ذلك الفيلسوف التقليدي الذي يطمح إلى بلوغ الحقيقة " الموضوعية" وباني نظام نسقي, عماده ولبناته مصطلحات أكاديمية ارتبطت بكانت وهيغل , وغايته تفسير معنى "الوجود". وعلى قاعدة من سؤال, في الظاهر يبدو تخمينيا "ماذا نعني حقا بكلمة ' وجود'؟"[2] حاول التأسيس ل" انطولوجيا أساسية".

ولكن الحقيقة أن سؤال هايدغر هو ابعد ما يكون عن الظن والتخمين. أليس هو " دونا عن سائر الأسئلة, أكثرها أساسية و محسوسية ,"والإجابة عنه بمقدورها ترك اثر ملموس على أية حياة"[3]. وقبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكلاسيكي, " ما يوجد؟" فالأجدر بنا, حسب هيدغر, الإجابة أولا عن معنى " يوجد". والسبيل الى ذلك هو بالانطلاق من ال" دازاين" الأصيل, والذي هو التمثيل المخلص للوجود. فكونك " دازاين" هو ما يجعلك تطرح هذه الأسئلة. فهي تهم فقط الكائن الأصيل. الذي بقدر ما "أخفيت" أصالته أعطيت سلفا.[4] "فما يعطي المعنى هو البحث عن تلك الأصالة"[5] فما يجعل الدازاين أصيلا, لا مجرد نسخة أخرى ضمن أخريات, هو التساؤل والبحث والصيرورة, أي, كوعي متسامي transcendent consciousness, يهدف بقصدية intentionality إلى أن يصير أصيلا "[6]

إن الكائن المتضمن بهذا الشكل في التساؤل الذي يطرحه حول الكينونة لا يسمّيه هايدغر، « إنسانًا» ولا حتى «ذاتًا» بل يسمّيه **دازاين**، وهو لفظ استُعمل في اللغة الألمانية لترجمة اللفظ اللاتيني Existentia الذي يعني حرفيًا الكينونة – هناك( أو الكائن–هناك .)وسيعطي هايدغر هذا اللفظ مدلولًا خاصًا جدًا، حيث لم يعد لفظ Dasein يعني لديه الوجود بصفة عامة، بل أصبح يخص فقط نمط كينونة الكائن الإنساني .يجيب هايدغر عن هذا السؤال بتبيين أن لمسألة الفلسفية، أي مسألة الكينونة، تجد أصولها وجذورها في كائن خاص قادر على طرح تساؤلات لا بشأن الكائنات الأخرى فحسب، بل بشأن كينونته نفسها أيضًا؛ إذ إن فهم الكينونة نمط من أنماط الكينونة أو سلوك إنساني :إن أساس الكينونة إذن هو الإنسان، أي ذلك الكائن الذي لديه فكرة الكينونة. هكذا نرى أن مسألة الكينونة تصبح، مع هايدغر، أكثر المسائل تجسُّدًا وعينية :مسألة الكينونة هنا ليست مسألة بالغة التجريد بل مسألة ملموسة تخص ذلك الكائن نفسه الذي يطرح هذه المسألة، وذلك لأن هذه المسألة وهذا السؤال المتولد عنها يشملان المتسائل ذاته.[7]

إن غاية التحليلات الوجودية الأساسية– التي تشكّل القسم الأول من الجزء المنشور من **الكينونة والزمن**–هي بالضبط تعريف كينونة الدازاين في كليتها. ومنطلق هذا التحليل هو الكينونة اليومية للكائن الإنساني (أوللدازاين)، الذي تُعتبر بنيته الأساسية هي الكينونة– في –العالم؛ فالعالم ليس داخلًا في علاقة تخارج مع الكائن الإنساني، لأن هذا الأخير ليس ذاتًا بحاجة إلى الخروج من ذاتها لتذهب نحو موضوعات العالم، بل إن الكائن الإنساني وجود على مقربة من الأشياء دومًا، وهو في حالة تفاعل وتبادل دائم معها .يتعلق مدلول الكينونة– في–العالم بظاهرة واحدة موحَّدة يقوم تحليلها على استخراج اللحظات البنيوية الأساسية من أجل التوصل، بعد ذلك، إلى فهم ما يشكّل كيان هذه الكينونة ووحدتها[8].

يقول «هيدجر»:إذا قبلت الموت في حياتي واعترفت به وواجهته مباشرة، سأحرّر نفسي من قلق الموت وحقارة الحياة، وحينها فقط سأكون حرًا في أن أصبح نفسي. يضفي هيدجر صفتين جوهريتين على الدازاين:1. الدازاين موجود: «يكمن جوهر الدازاين في وجوده».2. الدازاين يخصني: «الكينونة التي تقع على عاتقنا مهمة تحليلها، هي دائماً ملكي».

الصفة الأولى التي تبدو بديهية، تنص على أن الدازاين، وهو الكائن المهموم بكينونته، لا يمكنه إلا أن يكون موجودًا قبل كل شيء: من الجوهري أن يكون موجودًا. يبدأ هيدجر عبر الإشارة إلى «الجوهر» في صياغة ما يعنيه بالكينونة...

بنفس الطريقة التي يتشابك بها الدازاين مع العالم، يتشابك كذلك مع الأشخاص الآخرين. بالنسبة لهيدجر، نحن لا نوجد كأفراد مستقلين. بل بنفس الطريقة التي أُلزمنا بها بالوجود في العالم، نحن ملزمون كذلك بالوجود مع الآخرين. بالنسبة لهايدجر، من المستحيل أن يوجد «أنا دون الآخرين» لذا في مقاربة هيدجر هناك دائمًا خطر يهدد الدازاين من قبل قوة «الآخر» كلية الحضور. بتعبير هيدجر، مما يعني «الآخر» موجود هناك في خلفية التفكير. لكن مع ذلك فالقيام بالفعل فقط عبر التلقي من الـ«الآخر» يعرض الدازاين لخطر «الزيف» أو انعدام الأصالة بحسب تعبير هيدجر .يصبح الدازاين مزيفًا مفتقدًا

للأصالة حين ينكر «ذاتيته». في موقف الزيف وانعدام الأصالة يقف الدازاين معرضاً لخطر التنازل، والحيرة النفسية، والاستيلاء من قبل الآخر، حتى يصير «كل يصير الجميع آخر، ولا أحد هو نفسه». تشير الأصالة والزيف إلى نمطين من أنماط الوجود مع درجات مختلفة من التأكيد على «الذاتية». يصف هيدجر نمطي الوجود هذين بمصطلحات الرؤية والضوء. ترتبط الأصالة بالطبيعة النورانية – استضاءة الكينونة – في حين يغطي الزيف ضوء الكينونة إذعانًا لبصيرة الـ "الآخر".

إن ما يميّز الدزاين الهايدغري هو **انفتاحية** هذا الكائن تجاه ذاته وتجاه الكائنات الأخرى، وهي السمة التي يعتبر هايدغر أنها تشكّل الصفة الخاصة المميزة للوجود، ليس مجرد كيان جوهري قائم، بل كائن هو باستمرار في حالة " ارتماء وانقذاف". وهو لا يحقق وجوده إلا من خلال العلاقة الثلاثية التي يقيمها مع ذاته، ومع الموجودات الأخرى، ومع العالم .ليس الوجود الإنساني وجودًا متمركزًا حول نفسه، كما هو الأمر في مفهوم الذات محور الفلسفة الحديثة, بل هو، على العكس من ذلك، كائن أو كينونة منفتحة والعلاقة بآخر غير ذاته في أساسها – كما يقول هايدغر « منخرجة.» [9]

وحتى عندما لا نكون منشغلين بالأشياء وبأنفسنا يُداهمنا هذا " الكلّ من الموجودات الأخرى والعالم" مثلا في القلق الأصيل. ما معنى القلق الأصيل؟ وهل هناك قلق أصيل وآخر غير أصيل؟ وما دخل هذه الحالات الوجدانية الشخصية في ماهية الميتافيزيقا؟ القلق الأصيل، يُعرّفه هايدغر بأنه القلق العميق الذي يَغدُو ويَرُوح في باطن الإنسان مِثل الضباب الصّامت الذي يجمع كلّ الأشياء، كلّ الناس بمن فيهم نحن، في واقع لامُبالاة غريبة هذا القلق ليس بالشيء السلبي والمكروه، كما هو الأمر عند الإنسان "السويّ" ولا ينبغي أن يُنظرَ إليه من جهة أنه أمر عرضيّ وعابر، بل هو على العكس من ذلك الواقع الأساسي لوجودنا بل إنه يكشف عن الوجود في جملته.

فالإنسان يقلق لأنه يدرك بأنه محكوم عليه في النهاية بالموت الذي هو العدم نفسه، فمنشأ القلق عند هايدغر هو الخوف من العدم، وهنا يقول هايدغر " :وما الخوف إلا حالة الخوف المطلق أمام العراء المطلق ."فالقلق هو الذي يجعل الانسان يتعرف على وجوده اللامشروع والوجود الحقيقي أو الأصيل عند هايدغر إنما هو ذلك الوجود الذي تشعر معه الذات أنها قائمة بنفسها، مسؤولة عن ذاتها، وأنه لابد أن تتحمل مسؤولية وجودها واختياراتها، وأن تكون قادرة على اتخاذ القرارات بوعي كامل بالأوضاع والظروف التي تحيط بها.

فالوجود الأصيل عند هايدغر هو الوجود المفعم **بالقلق** الوجودي" والقلق على نحوين :قلق من الشيء وقلق على الشيء والموجود في العالم يقلق على إمكانياته التي لن يستطيع مهما فعل أن يحقق منها غير جزء ضئيل جدا :أولا لأن التحقيق يقتضي الاختيار لوجوه والنبذ لسائر الوجوه، وثانيا لأن ثمة حقيقة كبرى تقف دون استمرار التحقيق ألا وهي الموت[10].

إن القلق يختلف جوهريا عن الخوف، الخوف مرتبط دائما بموضوع محدد حيث يتفق فينا إحساس بالخطر من هذا الشيء. إن الخوف هو استمرار خوف من شيء محدد على شيء محدد داخل العالم. اذا كانت هذه هي حالة الخوف فإن حالة القلق لا تشبهها" فالقلق هو دوما) قلق أمام (... ولكنه ليس أبدا قلق أمام هذا الشيء أو ذاك، فالقلق " أمام ".هو دوما " قلق على "..ولكنه ليس قلقا على هذا أو ذاك[11] فالقلق إذن غير قابل للتحديد وليس هناك ما يجده بحد.

إذن ما يشعرنا بالقلق هو بالأحرى الوجود في العالم، يقول هايدغر :"إن ما يشعر المرء بالقلق هو الوجود في العالم بما هو كذلك[12]" .القلق اذن هو الشعور الأنطولوجي الأول الذي ينبه الانسان ويفتح عينيه على حقيقة وجوده، فالقلق هو الطريق الذي يجد لمرء نفسه بواسطته.

أما الوجود الزائف أو المبتذل " Inauthentique " عند هايدغر فهو ذلك الوجود العيني الذي تهبط فيه الذات بنفسها إلى مستوى الموضوع، فتميل إلى الانغماس في المجموعة، فهو وجود نمطي غارق في الحاضر حيث ينفصل الشخص عن امكانياته الذاتية والخاصة ويصبح تابعا لإرادات الآخرين فيسقط في حالة من الاغتراب ويتحول وجوده إلى شيء غريب عنه. فالعالم الذي نعيش فيه هو عالم مشترك بيني وبين الآخرين، إلا أن هذا الوجود مع الآخرين قد يكون إيجابيا، وقد يكون سلبيا وهو ما يسميه هايدغر بالوجود الزائف. كيف للإنسان أن يتخلص من هذا الوجود الزائف ليحقق وجوده الأصيل؟ يجيب هايدغر أن" الإنسان عندما يهرب من وجوده الزائف مع الآخرين يجد نفسه أمام حقيقة الموت الذي يضعه أمام اختيارين لا ثالث لهما، إما أن يفر إلى الآخرين ويحتمي بهم فيعود بالتالي إلى عالم الزيف والسطحية، وإما أن ينعزل لوحده، لينتظر مواجهة مصيره المحتوم.

فهايدغر ينادي بالعلاقة مع الآخرين، فالذات لا يمكنها أن تبقى منعزلة، فهي دائما منفتحة على الآخرين، لأنها دائما في وجود مشترك .والإنسان لا يستطيع السيطرة على الأوضاع التي وجدها ولا يستطيع تغيير هذه الأوضاع .فالإنسان عند هايدغر " كائن وحيد في العالم أتى من عالم مجهول ويتجه إلى مستقبل هو العدم أو الموت"[13]. إذن فالوجود عند هايدغر لا يقتصر على الموجود الفردي الواقعي، أي لا يقتصر على الكائن الموجود بل يتعداه إلى طبيعة الكائن بصفة عامة .وهايدغر ينظر إلى الانسان باعتباره موجودا في العالم يعيش مع الآخرين، يفكر ويتصرف وسط الجماعة وليس بمعزل عنهم، هذا النوع من الحياة يسميه هايدغر بحالة **السقوط**.

فحالة السقوط تعني أن الوجود في هذا العالم لم يكن أمرا متوقفا على إرادة الانسان؛ بمعنى أنه قد رمي به في هذا العالم فسقط فيه فلا يملك هذا الانسان إلا التسليم بهذا العالم الذي يعيشه،" لكن هذا السقوط لا ينطوي على معنى من معاني الذم، بل هو أمر إيجابي، إذ بغيره ما كان يمكن وجودي أن ينكشف لنفسه، ولولاه لظل وجودي في إمكانيات للوجود لا نهاية لها، إن سقوطي معناه أيضا) خروجي– عن ..وهذا الخروج–عن ..هو الذي فيه أحقق إمكانيات وجودي " .حالة السقوط هذه اذن هي الطريقة الوحيدة للحضور لدى العالم.

إلا أن الوجود في العالم لا يفيد الوجود مع الأشياء فقط، فإلى جانب الأشياء يوجد الأحياء "الغير" ولهذا فإن الوجود عند هايدغر هو أيضا وجود مع الغير في العالم، وهذا الوجود مع من شأنه أن يزيف من الوجود الأصيل، فيجعل من الوجود وجود مبتذل وزائف، ويجعل من الحياة حياة متشابهة ذلك لأن الأنا أو الآنية تعيش بين آنيات وبالتالي فهي لا تعيش عيشتها الذاتية الخاصة، بل تعيش على غرار هذه الآنيات، فالإنسان وسط مجموعة من الناس تجده يفكر كما يفكرون ويعمل كما يعملون ويقيس الأمور بمقياس الناس. فهذه الأنا عندما تنغمس في المجموعة ، تصبح نسخة امن الناس، تردد ما يقولون وتسلك سبيلهم، وبذلك يُقضى على فردية الفرد، وبالتالي على وجوده الحق والأصيل ويصبح مجرد شيء ضمن أشياء. ليس مجال الحياة اليومية إذن هو المجال الذي سيستطيع فيه موجود "مشتت الاهتمام" أن يعثر على وحدته، لأن هذا المجال ليس المجال الذي يكون فيه الكائن الإنساني منتميًا إلى ذاته ومطابقًا لها . يمكن للكائن الإنساني أن يكون ذاتَه إمّا بصورة ملائمة وإمّا بصورة غير ملائمة، لأن هذا الكائن هو إمكانيته ذاتها، ولأن عليه أن يتملك كينونته الخاصة به. في ما « عدم الأصالة » و « الأصالة » و « عدم الصدقية » و « الصدقية.»[14]

هذا الدازاين الزائف, غير الصادق والأصيل يصير " في–متناول–اليد" للآخرين. خاضعا وجاهزا للاستعمال, للتلاعب وللملاحظة. بفقد الشعور الفريد للكينونة, فإنني اجعل من ذاتي نهبا " للدكتاتورية الحقة لأي كان, تنشرني وتبلع ذاتي الأصيلة, وتطرحني أرضا إلى مستوى العوام" . في عالم الزيف" كل واحد هو آخر, ولا احد هو ذاته". حفظ التوازن الهش بين الشعور بالكينونة والشعور بالعالم والذي هو علامة الأصالة, ينهار عندما يستسلم الدازاين ويعطي نفسه بالكلية للعالم ويستغرق في تفاصيله. عندما لا يكون الدازاين ب"جانب نفسه" يكون حينها قد " سقط بعيدا" عن الإمكانية الأصيلة ليكون ذاته وهو قد "خضع" للعالم. السقوط هو الاستغراق في حالة الكينونة–مع–بعضنا, والتي هي لحظات الثرثرة والفضول والابهام.[15] ويصف لنا هايدغر توجه الدازاين نحو شكل الوجود الزائف ك" غوص في اللجة" السحيقة لليومي العدمي المزيف والسالب, الذي ملؤه الحديث "الفارغ" 'idle talk' ( في مقابل الخطاب "الاصيل" authentic 'discourse)[16] حينها يغدو العالم غريبا وموحشا, والنفس فيه يتيمة. وتصير "جزءا" من–ضمن–العالم, شيئا كغيره من الأشياء[17].

**1/ تجليات الأصالة والزيف في شخصية "الغريب":**

تسرد رواية "الغريب" بشكل كرونولوجي أفعال وإشارات مورسو، حتى الأقل شأنا، بطريقة واضحة ودقيقة، واستخدمت لذلك حتى الروائح والحرارة والضوء الساطع، في القسم الأول من الكتاب، يظهر لنا "مورسو" غريبا جدا، في طبعه وسلوكه، فلا يبدو أبدا مدركا لما له وما عليه، عاجزا بين التمييز بين ما هو خير وما هو شر، عن قياس نتائج أفعاله وفي الحقيقة يبدو طفلا.

في القسم الثاني، هو في السجن، ينتظر المحاكمة، التي تنتهي بإعدامه وهناك تمر عليه لحظات كثيفة من وعي الذات. إن هذه الحبكة البسيطة في السطح، تخفي تحتها عمقا فلسفيا عميق الغور، عن غربة الإنسان وجوهره المنعزل، وهو ما يعطي تفسيرا لبقاء الرواية، سبعين عاما بعد صدورها في (1942) ، محافظة على راهنيتها وطزاجتها، وعملا مركزيا في الأثر الفني لألبير كامو، وعلما عليه.

"إنها رواية لا تفحص الواقع وإنما الوجود"[18]، وهي رواية من "الشكل الكبير للنثر، حيث يختبر الكاتب إلى أقصى مدى، عبر أنات تجريبية (شخصيات) بعض مواضيع الوجود"[19].

إن بطل الرواية يشترك مع بقية الشخصيات في صفة طاغية ومكرورة، إن كل الأفراد الذين تصفهم الرواية هامشيون، فهم وحيدون، مقطوعون من أسرهم وخلفياتهم الاجتماعية، يكابدون معاناة الملل والحياة الرتيبة، ولا يبدو أنهم يجدون سهولة في إضفاء معنى للحياة اليومية التي يعيشونها.

إن الحضور الطاغي والجاذبية الشديدة التي يبعثها بطل الرواية في المتلقي تكاد تلغي حضور بقية الشخصيات، فلا يكاد المرء يراها، وهي قابعة في ظل هذه الشخصية الفريدة ولكن لا مناص من تسليط الضوء على هذه "الانيات" التجريبية، فهي وإن كانت حسب تصنيف فورستر، شخصيات سطحية، وفي الغالب منمذجة Typifié وغالبا بدون عمق بسيكولوجي، فهي كانت فاعلة في دفع الحبكة إلى الأمام وإعطاء الحدث مداه.

وسيكون العمل بالأساس، إضافة إلى مقاربات أخرى، معتمدا على أطروحات علم النفس والتي نراها جد مفيدة، في هذا المقام لتفكيك شفرة الغرابة والعبث الذي ميز عمل ألبير كامو.

إن الشخصية الأهم بعد البطل، هي بلا شك شخصية الأم، وتأتي هذه الرتبة في اعتقادنا لتأثير الأم، غير المباشر، على الحدث، ففي لحظة من لحظات الرواية، بدا أن البطل مدان ليس بسبب جريمة القتل، ولكن بجريمة عدم البكاء في جنازة أمه.

وفي الظاهر القريب المتناول، لا يبدو أن للبطل روابط قوية مع أمه، وحتى عندما كانت مسجاة في التابوت رفض رؤيتها: "تقدم (البواب) نحو التابوت، ولكني أوقفته سألني "ألا تريد رؤيتها؟ فأجبته "لا؟"[20] وفي أخريات حياتها المترملة قررت أن توصي بدفنها وفق الطقوس الدينية رغمم أنها كانت ملحدة، وازدادت وحدتها وطأة حتى أنها، في نزوة طفولية، ربطت نفسها في علاقة عاطفية مع "توماس بيريز" أحد العجزة نزلاء الملجأ[21].

وحسب منطق الرواية، فإنه ليس من الصعب القول أن العلاقة بين ميرسو وأمه كانت لغتها الصمت، وأنه كانت هناك مسافة بسيكولوجية تفصلهما عن بعضهما، وكان نادرا ما يتذكرها: "لأول مرة منذ وقت طويل فكرت في أمي"، وفي يوم ارتكابه ليوم الجريمة فإن الشمس التي ضايقته ليست,لا أكثر ولا أقل, إلا "الشمس نفسها يوم دفنت أمي"[22].

أليس مصدر هذه اللامبلاة في سلوك البطل اتجاه أمه، والتي انسحبت بعد ذلك على بقية العالم، هو بالضبط واحد، علاقة متوترة في حياته المبكرة. إن بطل الرواية وكاتبها، عاشا بنفس الكيفية، عاشا حياة بلا أب، فمنذ طفولتهما المبكرة كانا يتيمين من جهة واحدة، والأم كانت العالم كله في طفولتهما، وهذا التعلق بالأم هو مصدر صراعات داخلية لا واعية في ذاتية البطل، وربما أملى عليه عقله الباطن أن تكون البرودة هي ما يميز أمه في علاقتها بالعالم.

"إن لبرودة الأم، في جدلية الحياة النفسية، معينات أخرى، فهذه البرودة ضرورية لاحتفاظها بـ "وجه العذراء" ومن ثم لتكريس الانفصال لدى المعصوب الأوديبي – الذي هو الابن – بين تيار الحب وتيار الشهوة"[23]، في نهاية الرواية، وعندما تستبد بالبطل لحظة وعي كثيفة، فان ذكرى أمه تحل عليه بكل قوة ومعها رغبة في التصالح ورغبة أخرى في التكفير، إن هذين الدافعين لا يحضران في ذهن المرء إلا إذا طغى عليه، إحساس بالذنب، وهذا الإحساس ليس طارئا على نفسية البطل، فهو يعتقد أنها الوضع الطبيعي للأشياء,"وعلى أية حال فان الإنسان يكون دائما مذنبا بصورة ما"[24].

وعبر البطل عن شعور خاص قائلا: "نفذ إلى نفسي هذا السلام العجيب اللطيف العجيب ... ولأول مرة منذ وقت طويل فكرت في أمي"، وهو يتصالح معها أكثر حين يقر لها بفكرة أن تتخذ عشيقا لها، "وبدا لي أني فهمت لماذا اتخذت لها في أخريات حياتها "خطيبا" كما لو كانت تريد أن تبدأ الحياة من جديد"، هو أيضا يريد أ يفعل ذلك اقتداء بأمه "وأنا أيضا احس بأني مستعد لأن أحيا من جديد"[25].

وهو ربط رمزي للعلاقة بينه وبين أمه في لحظاته الأخيرة، أن البطل استبدت به رغبة غامضة للتكفير والتطهير عن طريق العقاب في نفس السياق الذي حضرت فيه ذكرى أمه. "ولكي ينتهي كل شيء على ما يرام ولكي لا أشعر كثيرا بالوحدة لم يعد أمامي إلا أن أتمنى أن يحضر متفرجون كثيرون، يوم تنفيذ الحكم بإعدامي، وان يستقبلون بصيحات الكراهية"[26].

إن التركيز على علاقة البطل بأمه ربما يكون مفسرا لطباع البطل الشاذة ففي النهاية، ربما تكون لا مبالاته، وهدوءه الغريب نتاج رغبات عدوانية مكبوتة، عدوانية ظهرت بشكل فج وصارخ مرتين،

لحظة إطلاقه النار أربع مرات على جثة هامدة، ولحظة الغضب المتوحش الذي أظهره في وجه القس الذي زاره في زنزانته قبل الإعدام. إن توحد البطل واستكفاؤه بنفسه ربما لا يكون في النهاية إلا غطاء لعدوانية عميقة ومكظومة: "الكائن العدواني والمنافس يكون في جوهره متوحدا ومعزولا واستكفائيا"[27].

إضافة إلى الأم، نجد أيضا رئيس العمل، وهو في علاقة ميكانيكية روتينية مع "ميرسو". و"سيلست" صاحب المطعم والذي لا يظهر في الرواية إلا كصاحب المطعم الذي يوفر للبطل حاجة بيولوجية، هي الطعام، كل يوم فترة الغذاء. يظهر بعد ذلك كشاهد في المحاكمة، ولكن بشهادة خرقاء، لا يعتد بها.

ثم الملجأ بكل الكورس الذي يشغله: المدير، البواب وزوجته، مجموع العجزة، الممرضة وقسيس مارنجو، مع كلبه الأجرب، وريمون جاره الأقرب، والذي دخل البطل بسببه دراما القتل، وهو شخص مدعي، شديد الصخب، يعاشر امرأة عربية وبسبب اهانته لها، أو بسبب عقدة الشرف، تعرض للاعتداء من طرف الثلاثة العرب.

ثم ماري، الفتاة التي كان يلتقيها في المسبح ويعاشرها، وهي تمثل نداء الحس والغريزة، ورغم وعده بالزواج، فان البطل لم يكن في العمق يكن لها أي أحاسيس قوية، هي فقط مصدر سعادة البطل لأنها بحسيتها وجسدها مثلت خروجا من العبثية وارتياحا مؤقتا وعابرا، ذلك، أنه بالنسبة لميرسو، فان التعبير عن الرغبات الحسية الشهوانية ارتبط بإغراء كان يجد صعوبة في التحكم فيه.

الشيء اللافت في الشخصيات الثانوية التي أثثت رواية كامو هو مدى سطحيتها. إنه من الممكن أن تغير بشخصيات أخرى في سياقات مشابهة دون أن يختل بناء العمل وقصديته العامة، إنها مجرد خيالات وأشباح أمام الحضور المفرط في حضوره للبطل.

إن هذه الرهافة التي تلاقينا بها الشخصيات في عمل كامو تذكرنا برأي "لوكاتش" عندما صرح "نجد في أعمال كامي ذاتها انحدارا بالشخصية الإنسانية. ان شخصيات الطاعون تبقى ظلالا. وهي مهما كانت موحية كقصة مجازية للوضع الإنساني، ومهما كانت المشاكل الخلقية التي يثيرها وصف كامي للطاعون، فهي مشكلات مرهفة. ومع ذلك فليس الأسلوب المقتصد الذي يحافظ عليه بتماسك رائع هو السبب في الانحدار، إنه الافتقار إلى منظور، فحياة شخصياته بلا اتجاه، بلا دوافع بلا تطور"[28].

وإذا كان هذا الرأي بصدد الطاعون، فأنا أرى لأني قرأت الروايتين أن هذا الرأي ينسحب على رواية الغريب، وإن كنت أعتقد أن شخصية ميرسو ولو بشكل نسبي أبعد من أن تكون بطلا.

**2/ عبثية البطل:**

"يعلم المرء أن الشمس أحيانا مظلمة"هكذا يعتقد البير كامو، وهكذا هو بطله الغريب جدا، فبساطة ميرسو الآسرة، ومنطقه الصارم، في مخاطبته للعالم والسير فيه، يبدو النتيجة الطبيعية لبذل جهد خارق وطاقة كبيرة للحفاظ على "التوازن" من أن يهتز.

حين قتل مرسو العربي، أدرك مباشرة أنه داس على اللغم، في الحقل الواسع الذي أراده أن يبقى صامتا، ساكنا، دون أحداث كبرى، "فهمت أني حطمت توازن النهار، الصمت المتميز للشاطئ الذي كنت فيه سعيدا"، يأتي مصير ميرسو ليفضح الاختلاف الواسع مع مصائر بقية الشخصيات، مصائر مبتذلة ، عادية وتافهة. فنصيبهم وحشية الشيخوخة والموت، ولا مهرب لهم، ومصيرهم يؤكد أيضا على الانعدام الرهيب للتفاهم بين البشر، أنهم آملون في التفاتة الآخرين إليهم، غير أن الآخرين لا ينظرون، ولا يصغون، ويغادرونهم إلى موتهم.

ميرسو لا ينتظر من الآخرين شيئا. انه يرفض أن ينخرط في منظومة الرياء الاجتماعي، وهذه هي مأساته، وبدا أن سعادة ميرسو هي في الحفاظ على عالمه الخاص المكرر من الرتابة المطمئنة التي لا يفسدها شيء ، وجود مدور لا بداية ولا نهاية له.

ولكن العالم تسرب إلى هذه الرتابة، وعبث بها، قبل لحظة القتل على الشاطئ يقول مرسو: "فكرت أنه علي الآن أن أستدير فينتهي كل شيء، غير أن شاطئا بأكمله كان يرن بالشمس ويدفعني من الخلف دفعا"، وكانت النتيجة أن وجد نفسه أمام الباب الذي تجنبه بإصرار. الباب الذي قادته إليه الرصاصات التي أفرغها في الجسد الميت: "وكأنها أربع دقات قصار دققتها على باب الشؤم"[29].

يتكشف مرسو كشخص غير تقليدي، غير نمطي, خارج المجتمع وقيمه، تلقيه للأشياء يجعل منه كائنا هامشيا. لا يتلقى من الأشياء إلا صداها، ويظهر عاجزا عن إظهار انفعالاته، إنه رجل بلا نزوات، بلا ملامح، فلا نجد له في الروايات صفات جسمانية أبدا، وملامحه النفسية لا يكاد القارئ يقبض عليها.

في علاقته الحسية مع "ماري" بدا عاجزا عن الحب الحقيقي. فقط هو يرغبها. يظهر مرسو كرجل قاعدي، يكاد يكون بدائيا، مشغولا في يومياته بتصريف حاجاته الأكثر أساسية, والأكثر بيولوجية: الأكل، النوم، الجماع. يتكشف كحيوان هادئ تقوده غرائزه، وهذا الملمح الغرائزي المهيمن على بطلنا، يتناسق مع العناصر المحيطة به، كالشمس، البحر، الرمل...

إن طغيان عناصر "الماء" و"الشمس" و"النجوم" في الرواية، وتواتره عبر ثنايا السرد يرمز غالبا للتطهير والاندماج، والانخراط مع العناصر الأولية للعالم، وربما رغبة في الانحلال والذوبان فيها، إن هذا اللجوء المتكرر إلى الطبيعة، دليل غربة البطل عن النسق الاجتماعي المحيط به، والذي لا يجد في نفسه أي دافع للتعامل معه.

إن الانغماس في عناصر الطبيعة، يعطي للعمل صبغة أسطورية ويجعل منه معادلا موضوعيا للتطور الانفعالي للبطل. كثير من النقاد يرون اللاوعي "العام" شبيها "برحلة ليلية" يقصد بها: "أسطورة من الأنماط الأولية بالأساس تتضمن تغييرا روحيا في المسافر، في شكلها الكلاسيكي الرحلة هي نزول داخل الأرض، متبوعة بالعودة إلى الضوء"[30].

يتكشف مرسو أيضا عن جمود شديد في مشاركة الآخرين مشاعرهم، أو على الأقل التظاهر بذلك، عندما تسأله "ماري"، إذا كان يحبها، اعتبر ذلك لا يعني شيئا وعندما تظهر الحزن لذلك فإنه لا يظهر المواساة ولا يحاول أن يظهر تفهمه للأمر "لحظة بعد ذلك سألتني إذا كنت أحبها، أجبتها أن هذا ليس مهما، ولكن يبدو أنه لا، وحينئذ بدا عليها الحزن"[31].

إن استهلال الرواية أعطى تجسيدا لغرابة البطل، أن الشكل الذي بدأ به الاستهلال جاء إلى حد كبير موفقا في تحديد لا نمطية البطل والعمل بكامله، فقد خلا منذ البداية من تقديم الشخصيات، وجاء في جمل قصيرة خالية من الحوار، الكتابة تمت بمساعدة الضمير الأول، يتغلغل القارئ في القراءة مكتشفا منذ البداية أن الأحداث تسرد ببساطة شديدة بمساعدة تركيبات نحوية قاعدية، غالبا جملا أسمية.

تبدو الأفعال ميكانيكية,عارية. تصدم بالأساس أولئك الذين تعودوا على قراءة الرواية التقليدية. "الملجأ يبعد كيلومتين عن القرية، سرت على قدمي، أردت رؤية أمي فورا"[32]، لا نجد توصيفات، نعلم أن الأم توفيت، ولكن بدون توصيفات ولا ذكر للأسباب، فقط تتلاحق الأحداث هكذا بكل بساطة وصفاء.

إن هذا الغياب للتوصيف يقوي شعورنا بغياب الذاتية لدى ميرسو: "قلت نعم فقط حتى لا أكثر الحديث"[33]، ولكننا لا نعرف لماذا لا يريد أن يبسط في الكلام، التأبير في الرواية جاء داخليا، أي أن الأحداث ينظر إليها من خلال عيني السارد، مرسو. لا يتورط البطل شخصيا في السرد ويستعمل فقط نفس اللهجة، لهجة حيادية، لا تسمح بتسرب أي انفعال، إن موت الأم يحكي بنفس لهجة القيلولة التي يأخذها أو السيجارة التي يدخنها.

نحن إذا أمام صورة لبطل غير نمطي، لا مبال تماما، ولا يحل في الأحداث، إنها فقط تنزلق عليه، انه يفعل فقط لأن العادة تفرض نفسها "أكلت في المطعم، عند سيلست، كما العادة"، بل نرى العكس، نرى سيلست في تلك اللحظة يعبر عن نفسه بالقول: "ليس لدينا إلا أم واحدة"[34]، الروابط المنطقية مفقودة في النص، والذي يعكس الطابع الميكانيكي والاعتيادي واليومي للسارد.

ومن الانفعالات النادرة لميرسو عبر كامل ثنايا النص رغبته في البقاء فورا مع أمه والإشارة إليها بـ "ماما" وهو لفظ انفعالي طفولي. أو عندما ينتابه شعور بالذنب عندما يرد على رئيسه في العمل "ليست غلطتي"[35].

المشهد الختامي يتبدى أكثر إنسانية ويرفع عن القارئ بعض الحرج أو الانزعاج الذي لازمه طيلة الرواية. وقتا قليلا قبل إعدامه، يظهر مرسو أكثر صفاء ووعيا بمحيطه ويحل عليه "كشف" يجعله في انسجام مع نفسه ومع العالم، وهي لحظة "التطهير حسب المصطلح الأرسطي للتراجيديا، فالتراجيديا حسب أرسطو، محررة وتسمح بتصفية المشاعر والتطهير عن طريق التماهي.

يبلغ الاحتجاج، عند مرسو، ذروته في الفصل الاخير "وحينئذ شعرت كأن شيئا ينفجر داخلي، ولا أعرف لماذا، فشرعت أصرخ بأعلى صوتي أشتمه (الكاهن) وأمسكت به من ياقة ثوبه الكهنوتي وأفرغت عليه كل ما يعتمل في صدري، وأنا اهتز بانتفاضات فيها الفرح والغضب... واختنقت وأنا أصرخ بكل هذا... وبعد أن أغادر شعرت بالسكينة"[36]، ويعثر البطل أخيرا على الانسجام، وهو من تأثير الحوار الداخلي التطهيري، يجد البطل في نفسه القوة للولوج في الصفاء ووعي النفس، يلعب الكاهن هنا دور الإسقاط، انعكاس الذات على المرآة، إن غضبا مكبوتا داخل نفس مرسو تجد لها متنفسا عند الكاهن الذي يكن له الاحتقار والبغض. بفضله نجد البطل يعبر بعبارات من مثل: "شعرت بالسكينة" "شعرت أني مجهد"، "الحياة من جديد"، "نفذ إلى داخلي هذا السلام"، "لأول مرة منذ وقت طويل"[37]...

بفضل هذا التطهير يتصالح البطل مع نفسه، وهو على أعتاب الموت "وأنا أيضا أشعر بأني مستعد لأن أحيا من جديد وكأن هذا الغضب الحانق الذي استولى علي اجتث الشر مني، وأفرغني من الأمل"، "لأول مرة تتفتح نفسي على اللامبالاة الحنونة للعالم، وأحسست أني كنت سعيدا ولا أزال كذلك"، وكأننا أمام بطل تراجيدي، يولد من الموت، والموت يحرره، والغريب أنه في هذا الفصل، والبطل لا يفصله عن لحظة إعدامه إلا ساعات قلائل، أن نجد أنفسنا أمام مفارقة زمنية، وهي الاستعمال الملحوظ لصيغ المستقبل بكل أنماطها (Futur/plus-que-parfait) و(vivre J'aurai pu) أو( du fond de mon avenir) ، وكأن البطل ما زال أمامه مستقبل يعيش فيه، وهكذا يعي البطل حياته بموته، والموت يصبح مرادفا للوعي والصفاء "مع نجوم على الوجه"[38]، وهذا الفرح الغريب والفجائي بموته، يتضمن فكرة أنه يقترب من اللحاق بأمه.

إن تجاوز التمرد والتذمر، الذي بلغه البطل، يجعله جديرا بأن يعيش الأعراس مع العالم وعناصره، الموت جعل هذا الانسجام ممكنا، ولم تعد السعادة مستحيلة ذلك أنها غدت مرادفة للرضا والتقبل وعبثية الحياة، أي الاستسلام وعدم محاربة ما لا يمكن تلافيه.

يظهر مرسو كبطل تراجيدي وعبثي في آن، العبث، أي القطيعة مع توازن العالم، في فقدان التنسيق مع عناصره، إن الفعل الاجرامي لمرسو عند قتله للعربي هو اعلان حرب ضد نظام الطبيعة، لم يعد التناسق ممكنا ونظام اليوم تخرب "فهمت أني حطمت توازن النهار"، لم تعد هناك إمكانية للتراجع "عندها ترنح كل شيء" إن العبث يتجسد في الغياب الكامل لدوافع الجريمة، ولا يبدو البطل مالكا لإرادته "البقاء هنا أو الذهاب، هو امر سيان" وهو غير مسؤول تماما عن فعله "استجاب الزناد للضغط". وكأن المسدس انطلق من نفسه، كل شيء يهرب منه ويصبح غريبا، ويستولي عليه العبث، ويصبح فعل القتل نظيرا لعبث صريح.

حتى الزمن يبدو مشاركا ومتواطئا. فيبدو متجمدا، وكأنه يراقب الأحداث "مرت ساعتان ولم يتقدم النهار"، إنها نفس الشمس ذلك اليوم الذي دفنت فيه أمي"، والصورة المجازية تزيد في تقوية هذا الجانب القدري "محيط من معدن يغلي"، و"البحر بكل أنفاسه المتسارعة والمخنوقة, بأمواجه الصغيرة"[39].

الضوء لعب أيضا دورا مهما، وبدا كأنه المسئول عن فعلة مرسو. فقد غبش بصره "صورته راحت تتراقص أمام ناظري"، "عيناي عميت خلف هذا الستار من الدموع والملح"، وفقد التحكم ربما بسبب "لعبة الضوء والظلال"[40]، وهذا الإعشاء البصري جعل مرسو يعتقد أنه اعتدي عليه حتى بلغ به الأمر أن راح يتخيل خنجر العربي سيفا ثم ترسا، وهكذا وكأن الشمس صارت هي القدر الذي قاد البطل إلى فعله المحتوم. الشمس، وهي كلمة تكررت ثماني مرات في النص.

إن هذا الإنسان العبثي لا يستجيب للمشاعر إلا في لحظات نادرة من الضعف الشديد، إن عالمه هو الأرض وسبيله إلى هذا العالم هي حواسه، "لم ألبث أن غفوت بتأثير من حرارة جسمها"، وعندما يزج به في الزنزانة فإن علاقته بماري تكون قد انتهت لأنه لا سبيل الى لمسها: "خارج فرقة أجسامنا الآن، ليس هناك ما يجمعنا، وابتداء من اليوم، ستأخذ ذكراها من نفسي شكل اللامبالاة. إن حواسه الخمس هي نافذته على العالم كالسمع: "وكنت أسمع دقات قلبها الضعيفة"[41]، واللمس: "كان ساقها ملتصقا بساقي وكنت ألمس.."[42].

إن المفارقة تتجسد في فكرة أن مرسو رمز للإنسان البريء الذي لا يحسن لعبة الرياء الاجتماعي، لقد حكم على نفسه بالنفي والإبعاد عندما لم يتجاوب مع آليات النفاق والمواربة والمجاملة والمداهنة التي تضمن سيرورة المجتمع في أطر من التنازل والتفاوض.

إن عبثية البطل من عبثية كاتبه فقد عرف عن ألبير كامو هذا التوجه نحو فلسفة العبث، وقد عبر عن ذلك في الكثير من كتاباته، وقد كان كامو يعتبر تلك فلسفة، ونفسه فيلسوفا، ولكن كتاباته لم تبلغ المنظومة والدقة الاصطلاحية للكتابات الفلسفية الخالصة وبقيت عند حدود الأدب والتأملات.

يقول في كتابه "أسطورة سيزيف" بصدد فكرة العبث في الوجود الانساني: "وجدنا على هذه الأرض لكي نحيا ونعيش، وتعودنا على الحياة قبل السؤال عن لماذا؟ سرعة الأيام تهوي بنا إلى تقادم أجسامنا، تيار يجرنا نحو الموت، وليس هناك مشهد يبعث على السخرية من إنسان يفتخر بشبابه، فلا معنى لذلك، إلا تخطيطا بيانيا ينحدر به إلى الموت"[43].

وهذه النظرة التشاؤمية حول افتقاد المعنى في الوجود الإنساني يتواتر في مواضيع كثيرة من أعماله: "سنستيقظ كل يوم، نركب الحافلة للعمل أربع ساعات في اليوم، نتناول إفطارنا ثم نعود إلى العمل لأربع ساعات أخرى وبعدها ننقلب إلى بيوتنا لنتعشى وننام، وهكذا على مر الأيام، وفي يوم ما، بعد الملل، يبدأ التساؤل وتصيبنا الدهشة"[44].

وربما يكون كامو جسد كل فلسفته في التمثال الذي نحته وسماه "مرسو" والذي صب فيه كل قلقه ورغبته في الحياة وافتتانه بالموت "الموت السعيد" كما يسميه: "أنا لا أريد أن أكذب على هذا العالم، ولا أرضى أن يكذب عليّ أحد، أريد أن يقودني وضوحي إلى أقصى الأماكن حتى أشهد نهايتي بكل غيرتي على الحياة وجزعي من الموت"[45].

**3/ تشظي الذات واختلال العالم:**

خطأ مرسو كامن في ذاته، إنه يتصرف في وضع إنساني نمطي بلا نمطية قاتلة، وكأن روحه في لحظة ما من زمن حياته، تكلست. ولأنها صارت من صخر فإنها قاومت بصلابة الصخر وبرودته وصممه، ولكن لا بد أن تحل لحظة التفتت، وكامو نفسه يبرر محاكمة بطله ببساطة "لأنه لا يلعب اللعبة" ولكن لماذا مرسو لا يريد أن يلعب لعبة المواضعات الاجتماعية؟ لماذا يصر على التشرنق داخل ذاته الجافة؟

يقول "جرمين بري" إن مرسو "غريب على المجتمع، لأنه يرفض أن يهادن عرفها وطقوسها"[46].

في لحظة كشف يدرك مرسو بنفسه أنه من طينة أخرى غير طينة البشر الآخرين، ويجده أمرا مبررا أن يضحي بنفسه "المارقة" "الشاذة" في سبيل القبيلة، "لم يبق لي إلا أن أتمنى أن يكون ثمة عدد كبير من الجمهور يوم إعدامي وأن يستقبلوني بصرخات الكراهية"[47].

"مرسو هنا يصبح ضحية مراسمية، وتصبح نهايته تأليها شعائريا"[48]، "من الواضح أن موقف مرسو الذهني في أول الأمر عاجز عن معالجة أبسط حياة ممكنة وجوهر "العبث" في قضية أنه لعدم إكتراثه، انحاز إلى العنف والموت، لا إلى الحب والحياة، إنه لم ينطق بأي سؤال وأخطأ خطأ فاحشا... وهكذا فإن كامو يوحي في "الغريب" بأن الإنسان في وجه العبث لا يجب أن يبقى في وجوده سلبي، فالإخفاق في التساؤل حول معنى فرجة الحياة إنما هو الحكم على أنفسنا كأفراد وعلى الدنيا بأسرها بالصيرورة إلى لا شيء"[49].

وربما تكون الجملة الموحية التي ذكرها أحد الباحثين مفسرة لذاتية البطل الشاذة،: "لم يكن مرسو إنسانا في هذا العالم، إنه ذاته"[50]، وهذا ما منح مرسو، دون أن يعي ذلك، صفة التعالي والتكبر، إنه لا يجد ما يقوله للبشر، ولا يتواضع حتى للإجابة عن تساؤلاتهم، ليس للآخرين الحق في استخراج كلمة منه، إنه فقط يغمغم، ليس للآخرين الحق في استخراج كلمة منه، إنه فقط يتلفظ أمامهم عندما يرى أن هنالك داعيا ملحا، أو فقط يقول: "نعم، حتى لا يتحدث أكثر"[51]، إن أهم سمة من سمات مرسو، كما رأى كامو نفسه، هي "رفضه الكامل أن لا يقول شيئا إلا ما يعتمل في صدره"[52]، إن مرسو رجل متوتر – بتعريف كامو – إنه في تحدي واضح للوجود أمامه، وعبثية فلسفية يسير على نهجها، في تحد لقواعد اللعبة التي صاغها المجتمع.

إن العبث واللامعقول الذي يستولي على مرسو "هو أقصى درجات التوتر، وهو يبقى على هذا التوتر بمجهوده الشخصي المنفرد، لأنه يعرف أنه عن طريق هذا الإدراك، وعن طريق التمرد المتجدد كل يوم، إنما يقيم الدليل على الحقيقة الوحيدة بالنسبة إليه، وهذه الحقيقة ليست إلا التحدي، وهي أولى النتائج العملية التي تترتب على عملية الرهان"[53].

إن غرابة البطل تتجلى في الرغبة الملحة التي لا تغادره للذوبان في عناصر الطبيعة. إن الشمس التي تحرق وتحيل الأشياء رمادا، والبحر الذي يحيط الأجسام عن كل جانب وكأن رحما ضخما أحاط بها، هي مواضيع متكررة في العمل، وربما اختار كامو لبطله اسم مرسو رمزا لهذين العنصرين الطاغيين.

فصوتيا يحيل اسم مرسو الى mer (البحر) و soleil (الشمس)، ورغبة الانحلال والعودة الى رحم الأرض، يشارك كامو نفسه هذه الرغبة مع بطله، وتتكرر في أعماله الابداعية أو النقدية بشكل متواتر، فمثلا يختار كديباجة لعمله "الإنسان المتمرد" مقولة للشاعر الألماني هولدين جاء فيها "وبكل انفتاح أكرس قلبي للأرض الجادة والمتألمة، وغالبا وفي الليلة المقدسة، أعد بأن أحبها بكل إخلاص حتى الموت، بدون وجل، مع حملها الثقيل من القدرية، وأن لا أحتقر أيا من ألغازها، وهكذا، أوثق إليها بوثاق أبدي"[54].

إن ألبير كامو في أعماله وخاصة في الغريب، ينشد عالما خاصا به، لم ينجح في تبيان معالمه، ولكنه –على الأقل – ليس العالم الذي نعرفه، إن فنه: "اتهام دائم للعالم أو تمرد على الحدود الطبيعية للوجود، وعلى حقيقة الموت، ولا يمكن لمثل هذه التمرد أن يدمر العالم الذي يسعى إلى نبذه، ولكنه يستطيع – على الأقل – أن يخلق عالما من الأنماط والمثل يتفق مع آماله[55].

إن جدلية العالم والذات، في عالم منهد، تغدو عملية معقدة إلى أقصى الحدود، ويصبح أول ضحاياها في العالم الفني لألبير كامي، هي الشخصيات وعلى رأسها الشخصية الرئيسية، إنها تدفع ثمن رغبة الكاتب في مساوقتها مع هذا العالم المختل، "وتفقد الشخصيات كل الصفات الفردية، وكل الصفات للإنسان كإنسان، ويبدأ كامو يشكو من ضياع سر التصوير العميق، وقد تنبض رواياته بالحيوية إلا أنها تفتقر إلى المادة الإنسانية والروح الإنسانية، ويترتب عن هذا الاهتمام بالوضع الإنساني مجرد كتابة رمزية"[56].

نجد في رواية الغريب أن العالم الذي يعيش فيه السارد، العالم الذي قبله الجميع بدون تساؤل فيما مضى، استبدل بعالم آخر غير مفهوم، لا مكان فيه للتحليل المنطقي، انعدمت فيه الغايات الأخلاقية، عالم يتفكك, انعدمت فيه الوحدة بين الإنسان وحياته، انها عالم عبثي و"النتيجة النهائية للمنطق العبثي، هي في الواقع، المحافظة على هذه المواجهة اليائسة بين التساؤل الإنساني وبين صمت العالم"[57]. كما ان انه عالم متثائب. حيث ال"هم "هو المهيمن. يذكر بالمفهوم الذي نَحَته هايدغر, في محاضرة بتاريخ 1929، "السأم العميق"؛ باعتباره النفسية الأساسية في تلك الفترة. ووفقا له، فقد أصبح الوجود مملاً للإنسان.

إن هذا التفكك والاختلال يأخذ في النص تعبيره الشكلي في النص، إن تجربة التشظي تتخذ لها معادلا موضوعيا في الأسلوب الذي تكتب به تجربة اللامعقول في الرواية، فوضع مرسو كغريب يتأكد برفضه التفسيرات الاجتماعية لألفاظ بعينها "أخذ مني وقتا أن أفهم المدعي العالم، في هذه اللحظة، فقد قال "عشيقته"، أما بالنسبة لي فقد كانت فقط "ماري"[58].

إن الروابط المنطقية وحروف العطف التي تنطوي على العلة والمعلول، نادرة في النص كثيرا، ونجد بدل الربط المنطقي، تتابعا بسيطا في كلمتي "و" أو "ثم"، وهي بناء يوحي بالتفكك، وتغدو الجمل وحدات مستقلة لا جسور بينها، وهذا الاقتضاب والتقتر يزيد في إحساس بغرابة عوالم النص، وهذه الفقرة كمثال تعطي صورة لهذا الاقتضاب:

"كان يسكن في غرفة واحدة لها مطبخ من دون نافذة، فوق سرريره تمثال من الجص أبيض ووردي، وصورتان لأبطال رياضيين وصورتان أو ثلاث لنساء عاريات، وكانت الحجرة قذرة والفراش غير مرتب"[59].

وتتدرج الرواية في عكس هذا التفكك بإلحاحها على عنصر الزمن، فإذا كان القسم الأول من الرواية يحتوي على إشارات للزمن كـ "البارحة" و"اليوم" و"الأحد" فان القسم الثاني يتمطط ويخلو من الإشارات الزمنية الصريحة، وتحل محلها إشارات رمزية كتعاقب الليل والنهار أو الدرجات اللونية للسماء أو النجوم، وهذا الانشطار الزمني بين القسمين، رمز إلى انشطار البطل بين اللامبالاة النسبية إلى اللامبالاة المطلقة، والنتيجة الحتمية لهذا الوضع هي الدخول في صراع أساسه التمرد.

تمرد مرسو ضمني وليس تمردا علنيا يتمثل في الصمت والاقتضاب وعدم الدخول في حوار مع العالم والاكتفاء بملازمة زاوية من زواياه إلى النهاية، في رغبة للتجانس مع جزء حميم في ذات مرسو دعاه إلى هذا التمرد الصامت، وهو كما يقول –كامو – جزء أصيل من نفسية كل إنسان متمرد: "إن في كل تمرد انخراطا كاملا وعفويا للإنسان في جزء ما من ذاتيته"[60].

إن هذا الانخراط في جزء من الذات ربما هو المحاولة للثبات على شيء قار يحمي البطل من أن يجرفه العالم المتناقض الذي أمامه، إن مساحة الشك في العالم وفي ذاته هي من الشساعة بحيث تكون خصيصة له، واللامبالاة التي يقابل بها البطل العالم، ربما هي التقطير الصافي لهذا الارتياب، فعندما يغمرني عدم اليقين في تلقي العالم لنظرتي وأحكامه عليها، فإن الانسحاب هو الطريق الأسلم، فلا يستطيع أن يكون حكما على أفعالي وأقوالي من هو ليس موضع اهتمام عندي.

إن هذه النزعة التشكيكية هي ما تجعل بطل الغريب وجوديا بامتياز، "تبين أيريس ميردوك سمات البطل الوجودي، كما توضح الفرق بين الماركسي والوجودي مفضلة الوجودي على الماركسي بطبيعة الحال، ذلك أن الماركسي حسبها غير قادر على الشك في نفسه، في حين أن الوجودي يشك أبدا في نفسه وفي صحة ما يصل إليه من قرارات، ويتخذ الوجودي قراراته في الحياة في انسجام وهو يدرك أن موقفه لا يمكن أن يكون تمثيلا للحقيقة المطلقة بحال من الأحوال ولا يضمن مطلقا سلامة اختياره كما أن الوجودي يؤمن أن الطبيعة ليس وراءها أية غاية كما أنها تنطوي على العبث"، ويتجلى الميل الى الشك في كثير من عبارات مرسو المتمردة: "أما الآن فيبدو لي كأن أمي لم تمت"[61]، و"فكرت حينئذ أنه لم يكن ينبغي أن أقول ذلك"، و"على أية حال فإن الإنسان يكون دائما مذنبا بصورة ما"[62].

إن هذا التردد والشك في ذاتية البطل تنطوي على تناقض ممزق للروح، أنه من جهة رفض للعالم والآخرين يتكشف في صعوبة الدخول معهم في حوار عميق وصحي، وفي نفس الوقت استحالة الانفصال عنهم بشكل حاسم ونهائي، إن الغياب الحاد والفج لأي شكل نامي ومتطور للحوار في الرواية ظاهرة تشد انتباه المتلقي مباشرة في "الغريب" "أخبرته أن هذا ليس ذنبي، ولكنه لم يرد"، "سألني إذا كنت جئت من بعيد: قلت "نعم" حتى لا أتحدث أكثر"، "بدأت حتى أفسر له ولكنه قاطعني"، ""سألني: ألا تريد؟ قلت: لا"، "انسحبت قليلا إلى الوراء ولكنها لم تبد أي ملاحظة"، عندما كانت أمي في المنزل فإنها كانت تكتفي بمتابعتي بعينها وهي صامتة"، "وجلسنا صامتين طويلا"[63].

إن هذا الغياب للحوار داخل النص مؤشر لغياب علاقات تواصل طبيعية بين الأنا والآخرين، "من طبيعة الأعمال الدرامية الإحساس المضجر بعدم إمكانية إجراء ديالوج مباشر وصريح، وكأن الشخصيات من دون أي داع وبلا ثقة ترسل الملاحظات والردود في الفراغ ليس من أجل الإبلاغ بشيء ما، ولكن على نحو ما من أجل إيجاد شريك في الديالوج، فكم هي في حاجة ملحة إلى علاقة وطيدة وكم تلك العلاقة غير موجودة"[64].

إن هذا الغياب يكشف التناقض في الوضع الإنساني، بين رغبة البقاء ملتصقا به، والعجز عن التحاور معه، ويدفع هذه الحال إلى طبيعة متوترة في العلاقات، طابعها ضغط مكبوت ومكظوم، عندما تغيب ملكة الحوار بما لها من دور صحي وتطهيري في البوح والتنفيس عن الضغوطات والتوصل إلى تفاهم ولو غير كامل، وهذا يوحي بتفسير لعدم قدرة مرسو على البكاء على امه. أنه،بسبب الصمت الدائم بينهما, فإنها تكون قد ماتت منذ زمن طويلا رمزيا، ولم يعد هو في الحقيقة ينتظر إلا أن تموت رسميا وهو ما عبر عنه في الرواية بالقول: "بعد مراسيم الدفن ستكون القضية مغلقة وكل شيء سوف يتخذ له طابعا رسميا"[65]، إن ابنا يستعمل كلمات بإرادة ومصطلحات قانونية مثل: "قضية مغلقة" و"طابع رسمي" انما يدل على انطفاء كل عاطفة اتجاه الأم، والموت الرمزي لها.

"هنا التناقض. الإنسان يرفض العالم كما هو، دون أن يتقبل الهروب منه، في الواقع فإن البشر متمسكون بعالمهم ولا يرغبون في تركه، ويعانون من فكرة أنهم لا يستطيعون امتلاكه بالكامل ويجدون أنفسهم غرباء في عالمهم ومنفيين في موطنهم ذاته"[66]، إن فكرة التملك واستحالته في الواقع فكرة مأساوية، فكرة عن الشرط الإنساني المحكوم بعزلة لا غور لها، إننا لا نستطيع أن نتملك الذين نحبهم، ولا أن نلمس جوهرهم الأصيل وحتى الماديات هي أبعد من أن تكون متأهبة لامتلاكنا لها، فهي عرضة للتلف والضياع والانحلال، وهذا ما يدفع النفوس الذكية والعميقة، بدافع من وعي هذه الحقيقة الكونية، إلى الانكفاء على ذواتهم وعدم الثقة مطلقا في إغراءات العالم الآخر.

إن مرسو في غربته اللاواعية عن العالم ربما يكون في النهاية مدفوعا ببصيرة نافذة عرفته بهذا النقص الفادح في طبيعة الوجود البشري، إن هذا الموقف لدى مرسو يتوضح في كونه يترفع بشكل متوتر عن تقديم شروحات وتفسيرات لمواقفه، وتكراره، لعبارات تفيد أن الأمر لا يستحق أو أن الأمر سيان، "هذا لا يدل على شيء"[67]، "أجبته بنعم ولكن في العمق كان هذا متساويا عندي"، "بدا عليه التضايق وأخبرني أنني دائما أتهرب من الإجابة"، "وشرحت لها أن الأمر لا ينطوي على أية أهمية"[68].

بطل كامو الغريب بلا ملامح، الجسدية غائبة والنفسية مختزلة الى حدها الأدنى.فلا نعرف له عمرا ومظهره الجسدي غير واضح، وتختزل معرفتنا به عن طريق تتبع ردود أفعاله الخارجية، ولولا وجود هذه الميزات الخارجية فكان يمكن أن لا نراه ولا نعرف له أيضا فضيلة بارزة كالشجاعة أو الذكاء، أو التعاطف، إنه بالفعل كائن عصي على التحليل، بل حتى عن التصنيف، إنه فعلا شخص بلا ملامح، إنه رجل من دخان يجد المرء صعوبة في القبض عليه.

إن البطل، وكل شخصيات الرواية على العموم، تكاد تكون مجردة، والنثر الذي يصفها سرد عار، وكتابة بيضاء، تكاد تكون "تقريرا عن حالة مرضية" وحتى ألبير كامو، في حديثه عن الرواية الأمريكية، يتنبه إلى هذا الأمر عندما يقول: "إن هذه الرواية، الخالية من الحياة الداخلية، حيث يبدو أن البشر ينظر إليهم من وراء مرآة، تنتهي منطقيا، عندما تعطي، كموضوع وحيد، الإنسان كوسيلة، فانها تنتهي إلى خلق الباثولوجي (المرضي)"[69]، ويضيف لاحق: "إن هذه الشخصيات التي ينصبها الروائيون الأمريكيون في وجد العالم الحديث، إن هي إلا آلات شقية تعيش في أكثر الأنساق ميكانيكية، وتعتلي الساحة كاحتجاج مرضي، ولكنه عقيم"[70]

وهذه الآراء في رأيي تنسحب على كامو، ليس على بقية أعماله كالطاعون التي تختلف جذريا عن الغريب، ولكنها تصدق على شخصيات مثل مرسو.إن غرابة طباع مرسو ربما هي في النهاية ليست إلا انعكاسا لحالة مرضية وربما هي إسقاط لحالة كامو، المعروف عنه أنه كان مريضا بالربو.

إن التقوقع داخل الصمت، والتأثر سلبا وايجابا بوفرة الضوء وندرته والعجز عن الدخول في علاقات سوية مع الجنس الآخر، هي كلها أعراض مرضية نفسية، ربما تشتملها حالات ما يسمى بـ "الاكتئاب"، إن الأصحاء على تعبير فرويد هم من "احتوت شخصياتهم على مميزات الإنسان السوي والذي هو في نظر الطبيب النفساني (ادوارد جلوفان) "من يخلو من أعراض الصراع العقلي وله قدرة ترضي على العمل ويستطيع أن يحب الناس إلى جانب حبه لنفسه"[71]، ومرسو لا يحب أحدا، وحتى علاقته بماري خالية من الحب، واكتفت بعلاقة حسية خالصة: "سألتني، إذا كنت أحبها، وأجبت كما فعلت من قبل، أن هذا لا يعني شيئا وأني بلا شك لا أحبها"[72].

إن تحليل شخصية مرسو يلتقي بصعوبات تتعلق بشح في ملامح هذه الشخصية الفريدة وخلفيتها الاجتماعية، وهي تأكيد على غربة البطل وغرابة الرواية، إن أي تحليل نهائي ومستفيض لا يتساوق مع إرادة الكاتب في تحقيق لا معقولية هذا الشخص، ولأن البطل غير محتمل التحقق بهذا الشكل فإن العالم الذي يصوره لا يكون، إلا إسقاطا لعالم مفترض، قيد التنظير.

كامو نفسه يقول: "إن العالم الروائي ليس إلا التصحيح لعالمنا هذا، متتبعين رغبة الإنسان العميقة، ذلك أن الأمر يتعلق بنفس العالم، المعاناة هي نفسها الكذب والحب، أبطال الرواية لهم لغتنا، ضعفنا، وقواتنا، عالم ليس لا أقل ولا أكثر جمالا وتماسكا من عالمنا، لكنهم على الأقل، يجرون إلى نهاية مصيرهم، ولا يوجد أبدا أبطالا يهزون الواحد كأولئك الذين يمضون إلى النهاية من عاطفتهم، هنا نفقد مقاسهم، ذلك أنهم يبلغون النهاية التي لا نبلغها نحن أبدا"[73].

**4/ البطل وسقوطه:**

عبر كامو مرارا عن رغبته في أن يكتب مأساة، واعتبر أن المأساة هي الأرقى بين الفنون، و"الغريب" ربما تكون محاولته الأهم لتحقيق هذا الهدف: مأساة روائية تختلف عن المآسي المسرحية، معاصرة في مقابل المآسي القديمة عند اليونان، وبعدها عند شكسبير وراسين وكورناي.

يبدأ المسار التراجيدي للرواية بإعلان الثلم البسيكولوجي عند بطل الرواية مرسو "الثلم الذي يتمثل في طبيعة نفسية خاصة لا تتناغم مع محيطها القريب، إن جريمة القتل ما هي إلا المعادل الموضوعي لجريمة أخرى مغروزة في الطباع، إن البطل مقدر له أن يجرم ويعاقب على هذه الجريمة والتي يستشعرها هو نفسه بشكل حدسي، "وعلى أي حال فان الإنسان يكون دائما مذنبا بصورة ما"[74]. إن صورة لخطيئة الأولى في الموروث التوراتي تكشف عن نفسها هنا، ولا سبيل إلى تغيير هذا الشعور عند البطل، فبقدرة عجيبة ينتظر مرسو الضربة التي يخبؤها له القدر عندما يغلق الباب قائلا: "أجبت أن لا أحد أبدا يغير حياته"[75].

وهذا الإحساس بالخطيئة لم يكن يغادره، ففي الملجأ عندما أحاطت به زميلات أمه حول تابوتها فكر: "وخطر لي في لحظة انطباع غريب أنهن هنا لمحاكمتي"[76]، وحتى في أثناء محاكمته بدا أن البطل غير متضايق من أي شيء، وكأن المحاكمة فقط تمثيلية طقوسية للقاء قدره المحتوم عليه منذ الأزل، "رجال الدرك كانوا لطفاء معي، المحامي ربت على ذراعي، ولم أكن أفكر في شيء، طلب رئيس الجلسة، إذا كان عندي ما أضيفه، فأجبت "لا" وحينها أخذوني"[77].

بل إن البطل يغبط نفسه على هذا الحظ، كونه في الزنزانة "أستطيع القول، من جهة أخرى أني بشكل ما، كنت محظوظا أثناء كل هذا الوقت، أمي كانت غالبا تقول أننا لسنا أشقياء بالكامل"[78]، إنه أيضا يجد المتعة وهو على كرسي الاتهام، "حتى وان كان على مقعد الاتهام، فان الواحد يجد دائما إثارة في سماعهم يتحدثون عنه"[79].

إن هذه القدرة تعطي الملمح الأول للجانب التراجيدي في شخصية مرسو: "الرواية تفترض عملية التطهير، ففيها، البطل ونحن أيضا يجب أن نعيش الإحساس بعدم الهارمونية، وللعالم أن يفرغ على مسرح الأحداث كل ما هو فضيع، والبطل يأخذ على عاتقه الضربة التي يجب أن يتلقاها على أية حال أحد آخر والضربة حتمية لا مفر منها، ولكن في مقابل ذلك يكون البطل في عمق مركز الكون، لأن الرواية تكشف أن مركز الكون دائما الصراعات المفجعة التي تفتت القلب وأن تكون بطلها هذا يعني أن تكون رمز الإنسانية، تكون الأول والمتفرد"[80].

والبطل في الرواية مقتنع أن القدر اختاره لهذه المأساة: "ماذا يهمني في موت الآخرين، في حب أم، ماذا يهمني في إلهها، الحيوات التي تختار والأقدار التي تنتخب، ذلك أنه وحيد يجب أن يختارني أنا ... هل يفهم (القسيس) ذلك، هل يفهمه إذا؟ كل الناس له حظوة، ليس هناك إلا امتيازات"، إن ما حدث للبطل من قتل ومحاكمة ثم إعدام امتياز حظاه به القدر، وهو سعيد بهذا الحظ، وهذا الاستسلام للقدر ملمح آخر من ملامح البطل التراجيدي: "في التراجيديا الكلاسيكية المنطقية تقوم قوانين الجنس الدرامي بدور القدر اللحوح المتسلط الذي يخضع كل شيء، والذي لا يمكن لأحد أن يفعل شيئا ضده حتى ولو بطعنة خفيفة"[81].

والقدر في العمل الفني هو الرمز لإرادة الكاتب عبر الدراما ليقول كلمته في وجه العالم، إن قتل البطل "الغريب" ربما يكون رغبة الكاتب اللاواعية لتخليص العالم من "الضمير الشقي" الذي يسكنه، فمرسو في كامل ثنايا السرد يبدو كشبح يقض على البشر مضجعهم، وقد قتل لكي "يتسنى" الحفاظ على نظام ما "أريد أن أطرد الأشباح من عالمي فلا أملأه إلا بحقائق الجسد التي لن يسعى أن أنكر وجودها"[82]

إن قتل البطل في المنطق الدرامي، كما الانتحار في المنطق الواقعي، يعني في كثير من جوانبه رغبة في الانتقام وليدة يأس من الواقع وعجز عن العثور على مكمن للتصالح معه: "بموت البطل وبشكل متناقض ظاهريا يبدو كما لو أ الكاتب ينتقم من العالم، وهناك الجملة الشائعة "المؤلف قتل بطله" ولكن المهم أيضا بأيدي من فعل ذلك، وذلك لا يتوقف على مدى يأس المؤلف من الواقع ودرجة مشاطرته ليس فقط للمقتول ولكن لمن يقتل أيضا"[83].

والموقفان كلاهما يوجدان عند كامو، اليأس من الواقع والمشاطرة لمن يقتل، عبر كامو مرارا عن رغبته في الوصول إلى منطقة وسطى يكون فيها تصالح مع المجتمع فمثلا يقول: "ليس هناك عمل عبقري قط مبني على أساس من الحقد أو الاحتقار، فلا بد للخلاق الحقيق، في زاوية ما من قلبه، وفي لحظة ما من تاريخه، أن ينتهي دائما للمصالحة"[84]، أما يأسه من الواقع فقد كان موقفا شهيرا مكرورا عند البير كامي, وهو موجود في أغلب أعماله الفلسفية تحت مسميات "المتمرد" و"العبث" كأسطورة سيزيف والرجل المتمرد وغيرها، ويكفي أن نعرف أن كامو كان قد وسم القرن الذي عاش فيه، القرن العشرين، ب"قرن الخوف"[85].

إن قارئ الغريب يشعر أن موت مرسو موت مستحق، من الصعب تبرير هذا الشعور الميتافيزيقي، ولا أحد من النقاد مثلا أشار إلى غير ذلك، والقارئ لا يخرج محطما عند النهاية الحزينة للرواية، ولكن بالعكس يخرج وشعور غامض بالراحة الوجودية يخالجه، وهو ربما تحقيق ,ولو يسير, لمفهوم التطهير Catharsis في التراجيديا اليونانية كما عند سوفوكليس، ونجاح الكاتب في إبعاد القارئ عن شعور الأسف على البطل اقتراب من تحقيق الحس التراجيدي "لا يجب أن يكون هناك أسف أو حزن حقيقيين على الأبطال حين يقتلوا، حيث أتهم سيكونون موضع الشفقة والعطف إذا ما بقوا أحياء"[86].

إن المفهوم الميثولوجي للتضحية والقرابين يفرض نفسه بقوة، والقربان طقس ديني ورمزي تواجد في أغلب الحضارات، وإذا كان التطور أحال هذا الطقس الى التضحية بالحيوان فإنه مرّ حين من الدهر، في الحضارات البدائية، أين كانت التضحية بالبشر، وخاصة الأطفال، هي العرف الشائع.

موت البطل كان في اللغة. إن كل ملفوظ يدفعه نحو الموت دفعا، إن كل تدخل لفظي ما كان ليزيد الطين إلا بلة، وكأن اللغة متآمرة ضده، أو هو في تواطأ مع اللغة ضد نفسه، إنها تفصح عن الطبع المعاند والحرون: "فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقا، وأن جميع أنواع الحياة تتساوى في النهاية، أن حياتي هنا ليس فيها ما يدعوني إلى التضايق منها على الإطلاق"[87]، لغة تغلق بنفسها وإرادتها كل باب للخلاص: "لا شيء، لا شيء على الإطلاق يحمل أي أهمية، وأنا أعرف يقينا لماذا"[88]، إن كل ما يلحق به، من طرف المجتمع والآخرين، ليس جديرا عند البطل بالنقاش والأخذ والرد: "أعلموني فقط أني كنت مذنبا، وأنا كنت مذنبا، وقد دفعت الثمن، ولا يمكن مطالبتي بشيء أكثر"[89].

إنه الصمم العميق، صمم بسيكولوجي لا غور له، إن إرادة طاغية لصمم رمزي تحرك مرسو من البداية إلى النهاية: "للمرة الثالثة، رفضت استقبال القسيس، ليس لدي ما أقوله له، ليس لدي رغبة في الحديث"[90]، إن الكلام وسماعه هو ذروة التضايق عند مرسو: "ولم يعد لدي إلا رغبة عجولة أن ينتهي كل هذا لأعود إلى زنزانتي حيث يلاقيني النوم"[91]، إن كلمات واضحة، في لغة بسيطة، وهدف معلوم، كان كفيلا بإنقاذ مرسو، وكان للغته الغريبة نتيجة طبيعية هي الموت.

يقول ألبير كامو في "الإنسان المتمرد": "إن كل لبس وكل سوء فهم يقود دوما إلى الموت، اللغة الواضحة، والكلمة البسيطة، وحدهما قادرتان على الإنقاذ من هذا الموت، إن قمة القمم في كل التراجيديا تكمن في صمم الأبطال، على خشبة المسرح، كما في المدينة، فالمونولوج يسبق الموت"[92].

إن الأبطال التراجيديين مع كل جبروتهم وصلابتهم، كان لهم ثلما نفسيا، كان السبب في سقوطهم، شكلا من أشكال "عقب آخيل" ينفذ إليه السهم ويكون سبب النهاية، "عقب آخيل" كان "التردد" عند "هاملت"، وكان الغضب "السريع" عند عطيل، وكان "عمى البصيرة" عند أوديب، أما عند مرسو فقد كان "الصمم".

"البطل البريء –نسبيا – يبدي عيبا أو نقصا أو ثلما Flaw نفسيا مثل: التردد والكبرياء.. هذه العيوب هي التي تساهم حتما في تأجيج الصراع ثم الكارثة"[93]، وتبلغ فكرة "الصمم النفسي" عند مرسو أوجها عندما يقع القارئ مع تعبيرات للبطل وهو في لحظة التفاعل الاجتماعي تبين انفصاله التام عن محيطه، حتى يظن القارئ – محقا – أن مرسو رجل ميت وسط ناس أحياء "أعتقد أنه في البداية لم أستطع أن أتقبل أن هذا العالم يتزاحم لرؤيتي، في العادة، الناس لا ينتبهون لشخصي، لزمني جهد حتى أفهم أنني سبب كل هذا الاضطراب"[94].

إن ما يراه هو فقط هو الصحيح، وليس للعالم دخل لا من قريب أو من بعيد، في رؤيته. لقد غدا وكأنه ينظر من موشور مكسور عبره لا يرى إلا لونا واحدا: "كنت واثقا من نفسي، واثقا من كل شيء، واثق من حياتي وهذا الموت الذي هو على وشك القدوم ... على الأقل، أنا متمسك بهذه الحقيقة كما أنها هي أيضا متمسكة بي: كنت على حق، ما أزال على حق، وأنا دائما على حق"[95].

إنها تعابير أبعد ما تكون عن رجل يملك حساسية. عن رجل متمسك بمواقفه عن وعي وعن إدراك، إنها تبدو فقط موقفا متجمدا Figé، يصدر عن دوافع غامضة، لرجل، رغما عنه، لا يريد أن ينصت تماما، وأن لا يتكلم إلا ليقطع حبل الحديث ويثوب إلى عزلته: "بدا ممتعضا، وأخبرني أني دائما أجيبه بتهرب، وأني غير طموح البتة وأن هذا سوف يضرني في ميدان الأعمال حينها عدت إلى عملي"[96]، لا سبيل إلى النقاش مع مرسو.

في رده على نصائح رئيس العمل، يكتفي بالعودة إلى المكتب دون أن ينبس بكلمة: "كنت على وشك أن أقول أنه مخطئ في عناده معي، فالنقطة الأخيرة لم تكن على ذلك القدر من الأهمية"[97]، وقاضي التحقيق، وهي مهنة تقتضي الصبر والذكاء في استخراج الاعترافات، وجد نفسه عاجزا تماما في مخاطبة مرسو: "رمقني بإمعان وببعض الحزن وراح يتمتم: "لم أرى في حياتي أبدا نفسا متصلبة مثل نفسك، المجرمون الذين وقفوا قبالتي كانوا دائما يبكون أمام صورة الألم هذه (صورة العذراء مريم)[98] وتبلغ قمة الانغلاق النفسي، والتصميم في النأي عن العالم، في العبارة التي ترد في ختام الرواية، التي تبدو في الظاهر تصالحا مع العالم، ولكنها للمتمعن تعني العكس، فمن داخل زنزانته وعشية إعدامه يصرح مرسو: "ولأول مرة تتفتح نفسي على اللامبالاة الحنونة للعالم"[99].

إن جانبًا من كينونة الدازاين يبقى ذاتيا "ملكًا للدازاين" بشكل كامل، رافضًا الإذعان للآخر، وهو موت الدازاين .يمثل الموت حجر الأساس للذاتية، باعتباره الجانب اللاعلائقي من الدازاين الذي يبقى بعيدًا عن متناول " الآخر". يسميه هايدجر الإمكان اللا–علائقي الأكثر "خصوصية".الموت من منظور هيدجر ليس مجرد حدث يقع في نهاية حياة الدازاين .ليس الموت للدازاين مثل المحطة بالنسبة للقطار. بل هو مثل النضج بالنسبة للثمرة على حد وصف هايدجر.

إنها المرة الأولى إذا، وفيها تتفتح نفسه، ولكن على ماذا .. إن "اللا" هذه تحمل كل المفارقة المأساوية، إن نفسه لم تتفتح إلا على لامبالاة العالم، وليس على مبالاته، إن الانغلاق يواصل خطاه، فإذا كانت نفس مرسو انفتحت، فان العالم، وبكل حنان لا مبالي.

تبلغ هذه النزعة التشاؤمية درجة العدم. إن العدمية Nihilism تصبح عنوانا على بطل الرواية، وما دام البطل قد وجد, فان الرغبة الملحة الآن هي أن "لا يوجد". رغبة في السير نحو "عدم الوجود" حثيثا. إنها لحظة عميقة من التمرد، فمادام الوضع البشري بهذه المأساوية، فأن مرسو يريد ان يقول ربما ، "مادام لا سبيل للإنسان إلى الحصول على خلاص ، فلماذا البقاء، وما جدوى الحديث".وتذكر الواحد بصرخة كارامازوف في رواية دوستويفسكي الشهيرة" "إن الحركة الأكثر شدة للتمرد تجد تتويجها في الصرخة الممزقة لكارامازوف: إذا لم يتم تخليصهم جميعا، فما جدوى خلاص واحد"[100].

إن هذه النزعة العدمية تبدو هي الملمح الوحيد الواعي عند مرسو وكأن "إرادة الوجود" عنده استبدلت بـ "إرادة العدم" إن العدمية – بتعريف كامو نفسه – "ليست فقط اليأس والنفي، ولكنها أيضا إرادة لأن تيأس وأن تنفي" ويكفي أن يلاحظ العدد الكثير لإجاباته القاطعة بأداة النفي "لا". والرضى بهذه العدمية يبدو موضع سعادة مرسو، والذي تفتحت نفسه عندما قابل لا مبالاة العالم عشية موته. وهي أيضا عدمية واعية: "في العموم، فإن المحكوم عليه بالإعدام عليه أن يتعاون أخلاقيا، من فائدته أن يتم كل شيء دون غلطة"[101]. "كنت أشغل ليالي بانتظار ذلك الفجر (يوم الإعدام) أنا لا احب المفاجآت عندما يحدث لي شيء، وأفضل أن أكون متواجدا"[102].

الموت أكثر أعمالنا تفردا وفردية ويقينا أكثرها راديكالية وأصالة في مجرى حياتنا كله. وعلى حد تعبير هيدجر." ما من أحد ينوب عن الآخر أو يحمل عنه موته ". ولا يسعنا سوى الإعجاب بانسجام مورسو مع نفسه حين يرفض عرض القس الملح للاعتراف ومنه محو "خطاياه". فمرسو لا يؤمن باله, فهو لذلك عاجز عن التعرف عن " الخطيئة". ولكنه بدا وكأنه تعرف على الموت. وكأنه لاقى "صديقا" طال انتظاره. او وجد ذاته الحقة. وهو ما مايذكرنا بتأملات هايدغر عن "الموت"ذلك أنّ هيدغر بحسب ما نرى هو واحد من أهم الفلاسفة ذوو الفكرة العميقة عن الموت.:

لا يمكن للكائن الإنساني أن يشعر بذاته وأن يختبرها إذن كإمكانية (إمكانية وجود، وليس كموجود واقعي كما يفعل باستمرار من حيث أنه كائن ملقى به في العالم وفي الحياة اليومية) إلا في إطار ما يدعوه هايدغر "استباقية الموت". فالإنسان هو ذلك الكائن المنذور، حقًا وأصلًا، للموت. ذلك لأن كينونة الإنسان لا يمكن أن تكون منفتحة على ذاتها وعلى الآخرين إلا من حيث أنها كينونة معرّضة بصورة دائمة لإمكانية الانغلاق عن كل ما هو موجود .لا يمكن إذن أن نفكر تفكيرًا مشروعًا في فعل الوجود إلا في إطار العلاقة بالمنذورية للموت، كما لا يمكن أن نفكر في قابلية الكائن الإنساني للانفتاح إلا من حيث أن منبعها ومصدرها انغلاق أصلي لا يمكن لهذا الكائن أن يصبح سيدًا عليه ومتحكمًا فيه . وهذا هو ما يجعل هايدغر يرى في الموت الإمكانية المتميزة للكائن الإنساني، لأن هذه الإمكانية– على عكس إمكانيات الوجود الأخرى –لا تقترح شيئًا يمكن ل «الكائن الإنساني» أن ينجزه أو يقوم بتنفيذه.[103]

إن هذه العدمية لدى بطل الرواية كان من نتائجها القطيعة الكاملة مع محيطه، وفقدان القابلية للتأقلم مع الواقع المعيش، لتصبح الحياة مجرد محطة توقف في انتظار الموت، دون فعل أي شيء ودون التحرك، إنها العجز الكامل عن الإيمان بالحياة وأنها تستحق أن تعاش: "إذا كانت العدمية هي فقدان القدرة على الاعتقاد فان عرضها الأكثر حدة، لا يوجد في الالحاد، ولكن في العجز عن الإيمان بما هو كائن، عن رؤية ما يحدث، عن عيش ما يعرض عليك"[104].

هيدجر في حديثه عن "القلق" Angst لا يتحدث عن مفهوم عقلي أو تصور ذهني، بل هو يتحدث عن شعور حي أو عاصفة وجودية تضعنا وجهاً لوجه بإزاء ذلك "العدم "الأصلي الذي يكمن من وراء وجودنا .فإن القلق هو الذي يكشف لنا، بطريقة يقينية مباشرة، أن وجودنا متناه، عرضي، عديم الثبات .فإن القلق موضوعه ذلك "العدم "الكامن فيما وراء وجودنا، والذي هو بمثابة فاعلية باطنة هدامة. وإن ما يولد فينا القلق هو العالم نفسه، أو هو واقعة "وجودنا في العالم"، فإننا هنا بإزاء وقعة محض، عارية، لا هوادة فيها ولا رحمة .فإن القلق لابد من أن يكشف لنا عن طابع وجودنا، باعتبارنا موجودات متناهية قد جعلت للموت .إذاً القلق الذي تشعر به الآنية إزاء الموت هو القلق إزاء أخص إمكانيات وجودها التي تجردت من كل علاقة واستحالت على كل تخط أو نجاة .وما يقلق منه القلق هو الوجود _ في _العالم نفسه. الطبيعة الزمنية للخطاب تعطي الدازاين مهربا شعوريا من وطئة الاحساس بالقلق. وهذا يحدث بطرق شتى. مثلا, التذكر الحنيني للماضي يسقط الانسان في حالة من العذوبة الزائفة. وهو ما يعني مجددا سقوطا سهلا في حبائل الزيف والابتذال.

والظاهر أن هذه الطبيعة الزمنية للخطاب عند مرسو في رواية الغريب كانت نتاجا فنيا لفلسفة ملحة عند كامو، والتي كانت العدمية أحد وجوهها، وهو يعتقد أنها أكثر الملامح تجليا في عالمنا المعاصر: "ليس التمرد ولا نبله هو ما يشع اليوم على العالم، ولكن العدمية"[105]، وأيضا "بدل التوكيد الشامل، فإن العدمية هي ما يغطي العالم"[106].

إن رواية "الغريب" الغريبة حقا، تبدو في كثير من جوانبها عصية على التحليل، ليس لعيب فيها، ولكن لأنها مكتوبة بشكل متقتر، وبالحد الأدنى من المحمولات الاجتماعية والثقافية، ما يجعل منها عملا رمزيا بامتياز، والغريب من أهم أعمال كامو التي أخذت لها مكانة متساوية تقريبا كعمل فني رائع، وكوثيقة فلسفية عن "الشرط الإنساني" في العالم المعاصر: "كانت آثار ألبير كامي أقرب إلى الآثار الفلسفية منها الى الآثار الروائية، ألسنا نرى في رواية "الغريب" الصراع بين حساسية غامضة وحاجة أساسية قد حولت إلى مأساة جافة ورمزية؟"[107].

- **هوامش:**

1) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, Gallimard, Paris, 1951, P11.

2) Heidegger, martin, **Being and Time**, trans. J.Macquarrie and E.Robinson (New York: Harper & Row, 1962) ,P19 (**Most page references will be to this English translation (henceforth *BT*)**

3) Ibid., P 29

4) Ibid., P 25

5) Ibid., P 59

6) Ibid., P 310

7) محمد سبيلا, **فلسفة هايدغر** : مجلة تبين المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات قطر العدد ١٢ربيع2015

8) محمد سبيلا, **فلسفة هايدغر** : مجلة تبين المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات قطر العدد ١٢ربيع2015

9) محمد سبيلا, **فلسفة هايدغر** : مجلة تبين المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات قطر العدد ١٢ربيع2015

10) عبد الرحمن بدوي، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الطبعة الأولى,1980 ص: 93

11) مارثن هايدغر، **الكينونة والزمان**، ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتب الجديدة المتحدة، الطبعة الأولى . 2012 ص: 4

12) جون ماكوري، **الوجودية**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت . 1982 ص 186

13) حبيب الساروني، **فلسفة جون بول سارتر**، منشأة المعارف بالاسكندرية .ص47 :

14) محمد سبيلا, **فلسفة هايدغر** : مجلة تبين المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات قطر العدد ١٢ربيع2015

15) Heidegger, martin, **Being and Time**, op.cit pp. 164, 165 166, 220.

16) Ibid., pp. 211 223

17) Ibid., p230

18) Kundera, MILAN, **L'art du Roman**, Seuil, Paris, 1959, P175.

19) Ibid, P175.

20) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, Gallimard, Paris, 2007, P14.

21) Ibid, P16.

22) Ibid, P183.

23) جورج طرابيشي، **الروائي وبطله**، مرجع سابق، ص100

24) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P33.

25) Ibid, P183.

26) Ibid, P184.

27) تودوروف، **الحياة المشتركة بحث انثروبولوجي عام** ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2009، مرجع سابق، ص52

28) لوكاتش جورج، **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر، 1971، ص74.

29) Ibid, P93.

30) O'pre, Paul, **In**: **Joseph Conrad's Heart of Darkness**, Penguin Books, 1985, P15.

31) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P57.

32) Ibid, P11.

33) Ibid, P11.

34) Ibid, P10.

35) Ibid, P09.

36) Ibid, P180-182.

37) Ibid, P183.

38) Ibid, P183.

39) Ibid, P92.

40) Ibid, P92.

41) Ibid, P173.

42) Ibid, P32.

43) Camus, ALBERT, **Le mythe de Sisyphe**, Gallimard, Paris, 1982, P31.

44) Ibid, P27.

45) Camus, ALBERT, **Noces** , Gallimared, Paris, 1959. P65.

46) بري، جرمين، **كامو**، مرجع سابق، ص130.

47) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P184.

48) بري، **كامو**، مرجع سابق، ص133.

49) بري، نفسه، ص134.

50) Fitch. B. T, **Le Sentiment d'étrangeté**, **Lettres Modernes**, paris, 1964, P193.

51) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit,, P11.

52) كروكشناك، جون، **ألبير كامي وأدب التمرد**، ترجمة: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص36.

53) نفسه، ص114.

54) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P09.

55) كروشناك، **ألبير كامي وأدب التمرد**، مرجع سابق، ص209.

56) نفسه، ص213.

57) Camus, ALBERT **L'Etranger**, op.cit, P14.

58) Ibid, P151.

59) Ibid, P46.

60) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P22.

61) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P10.

62) Ibid, P33.

63) Ibid, P24.

64) سالنيكوفا، يكاترينا، **منطق الجنس الدرامي**، ترجمة: أشرف الصباغ، مجلة الثقافة العالمية، عدد92، الكويت،1/1999، ص161.

65) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P10.

66) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P271.

67) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P33.

68) Ibid, P67.

69) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P277.

70) Ibid, P277.

71) غالب، مصطفى، **في سبيل موسوعة نفسية**، منشورات الهلال، ط6، 1986، ص17.

72) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P67.

73) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P274.

74) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P33.

75) Ibid, P66.

76) Ibid, P19.

77) Ibid, P162.

78) Ibid, P170.

79) Ibid, P149.

80) سالنيكوفا، يكاترينا، **منطق الجنس الدرامي**، مرجع سابق، ص156.

81) سالنيكوفا، **منطق الجنس الدرامي**، مرجع سابق، ص151.

82) بري، **كامو**، مرجع سابق، ص255.

83) سالنيكوفا، يكاترينا، **منطق الجنس الدرامي**، مرجع سابق، ص154.

84) بري، **كامو**، مرجع سابق، ص257.

85) نفسه، ص156.

86) سالنيكوفا، يكاترينا، **منطق الجنس الدرامي**، مرجع سابق، ص156.

87) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P66.

88) Ibid, P181.

89) Ibid, P177.

90) Ibid, P163.

91) Ibid, P159.

92) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P294.

93) برادلي، أ.س: **التراجيديا الشكسبيرية**: ترجمة: الياس، دار الفكر العربي، مصر، د.ت، ص52.

94) Camus, ALBERT **L'Etranger**, op.cit, P127.

95) Ibid, P181.

96) Ibid, P67.

97) Ibid, P105.

98) Ibid, P107.

99) Ibid, P183-184.

100) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P316.

101) Camus, ALBERT, **L'Etranger**, op.cit, P168.

102) Ibid, P170.

129) محمد سبيلا, فلسفة هايدغر : مجلة تبين المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات قطر العدد 12 ربيع2015

104) Camus, ALBERT, **L'homme révolté**, op.cit, P65.

105) Ibid, P110.

106) Ibid, P157.

107) ألبيريس، ر.م: **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967، ص276.