الفصل الأول

كلاسيكيات عصرية

المشهد الأول :

المسرح الإغريقى .. ينزع الأقنعة !

لا يذكر المسرح الإغريقى إلا ويذكر ثالوثه الخالد إيسخيلوس ويوريبيديس وسوفوكليس : فالأول يتخذ من الله محوراً لأدبه ، والثانى يتخذ محوراً لأدبه الإنسان ، والأخير يتخذ لأدبه محوراً العلاقة بين الله والإنسان فى مختلف صورها .

هؤلاء هم عباقرة التراجيديا اليونانية ورواداها الأول .. تلك التراجيديا التى عرفها أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بأنها محاكاة الفعل ، وبأن وظيفتها هى الصراع الذى يحقق التطهر عن طريق الخوف والشفقة ، وبأن لغتها هى الشعر ، وبأن طبيعتها هى تصوير بطل تنتهى حياته بفاجعة .. هذا البطل لابد أن يكون من علية القوم لاهو بالفاضل ولاهو بالشرير ، وإنما هو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنسانى النبيل .. والهوة التى يسقط فيها البطل باختياره أو بالرغم منه نهاية لطريق لايعرفه بالضرورة وهى عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء .. بل هو

فوق هذا عقاب على ثواب ! كأوديب الذى حاول إنقاذ المدينة ، فحكمت عليه هذه المدينة بالهلاك وكأنه يشق لسموه لا لوضاعته ! وانتيجون التى تدفن حية ، لأنها أرادت تكريم الموتى ! وهيبوليت الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه فأمر أبوه بإلقائه فى البحر ! وأجاممنون الذى جلب النصر لبلاده وقدم ابنته إيفيجينى قربانا للنصر تقتله زوجته بالاشتراك مع عشيقها ! على أن البطل فى كل هذا ليس هو المقصود لذاته ، ولكنه فدية ورمز للجنس البشرى كله .

والآلهة تؤدى دوراً خطيراً فى التراجيديا سواء كانت على المسرح كما هى الحال عند إيسخيلوس أو وراء الكواليس كما هى الحال عند سوفوكليس .

فإن كان الأول يعمق الإحساس الدينى فى مسرحياته فإن الآخر يسعى إلى تعميق الإحساس الإنسانى ، وذلك ماقرب بينه وبين جمهور المسرح الذى أغرم به غراماً كبيراً .

على أن التراجيديا تكن لبطلها كل احترام ، لأنها تقدر فيه قوة إرادته فى التصدى للصراع بينه وبين القوى العليا .

ولما كان القصد من التراجيديا هو إثارة الخوف والشفقة ؛ لتصل بهما إلى التطهير ، ولما كانت كلمة « التطهير » واضحة بالنسبة لأرسطو وتلاميذه فلم يضعوا لها تفسيراً — فإن كل كاتب أو ناقد فى ميدان المسرح قد وضع لها تفسيراً يتفق مع رؤيته للحياة من خلال ظروف العصر الذى عاش فيه .. ونحن نرى أن التطهير نوع من التحذير للذين لم يقترفوا آثام الأبطال التراجيديين ، ونوع من الشعور بالذنب وتأنيب الضمير للذين اقترفوا آثاماً ولم يلقوا جزاءهم .

وقد فسر كورنى (١٦٠٦ — ١٦٨٤) التطهير على أنه يجعل المتفرج فى حالة خوف على نفسه من المصير الذى سيلاقيه إذا هو أقدم على ماأقدم عليه بطل التراجيديا .. وهذا تفسير عقلى يتفق مع نظرة الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر

الفرنسى عامة وكورنى أبى المسرح الكلاسيكى الفرنسى خاصة .

فكيف تناول كورنى التراجيديا اليونانية وصبها فى قالبه الكلاسيكى ؟

فيما عدا مسرحية أوديب التى تناول فيها موضوع مسرحية سوفوكليس المسماة بهذا الاسم نفسه فإن كورنى لم ينهل من الينبوع الإغريقى غير قطرات هى القواعد التى وضعها أرسطو وحدد بها مفهوم التراجيديا : ذلك أن كورنى لجأ إلى التراث الرومانى (مسرحية ميديا المأخوذة عن سينيكا وهوراس المأخوذة عن تيت ليف وبومبيه المأخوذة عن لوكان) والبيئة الإسبانية (مسرحية الكذاب المأخوذة عن ألاكون والسيد المأخوذة عن الفولكلور الإسبانى) فنسج على منوالها معظم مسرحياته التراجيدية والكوميدية على السواء .. بل هناك مايؤكد اجتهاد كورنى فى الابتعاد عن الأصول المسرحية الإغريقية ، والدليل هو خروجه حتى على قواعد أرسطو فى مسرحياته الأخرى ، وذلك بوقوفه بين الكلاسيكية وقوامها العاطفة والعقل ، وبين التجديد وقوامه التحرر والإغراق فى الخيال .

أما راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) فهو بحق ابن التراجيديا اليونانية القديمة والوريث اللاشرعى للمسرح الإغريقى الذى بعثه من جديد ، أما أبو راسين الروحى فهو ـ سوفوكليس الشاعر المسرحى العبقرى .

نلتقى أول مانلتقى و « أندروماك » بداية المسرحيات الجادة التى دفع بها راسين إلى المسرح الفرنسى .. كتب هذه المسرحية وهو فى الخامسة والعشرين من عمره فاسترعى إليه الأنظار وبدأ يسرق الأضواء من كورنى .. والحقيقة أنه لم يكن يسرق هذه الأضواء ، ولكنها هى التى كانت تتسلط عليه !

وأندروماك ليست مأخوذة كما يبدو عن مسرحية يوريبيديس المسماة بهذا الاسم أو مسرحيته المسماة باسم « الطرواديات » ، وليست مأخوذة عن مسرحية « الطرواديات » لسيناك ، ولكنها قامت على عدة أبيات للشاعر فرجيل قرأها راسين

فى كتاب الأينيد الثالث .

والذى فعله راسين بعد أن احتفظ بالموضوع اليونانى الأصلى والجو الإغريقى الأصيل وبعد أن حافظ على قواعد أرسطو من وحدات وشعر ولغة هو أنه ألغى دور الكورس الذى كان له فى التراجيديا اليونانية وظيفتان ثابتتان : الأولى آلية استبدل بها راسين وكتاب العصر الحديث من بعده « الستار » ، والأخرى نفسية لتخفيف حدة التوتر الذى خففه راسين بدون كورس . وقد فسر الكورس أيضاً على أنه يمثل المشاهد المثالى كما قيل : إنه يمثل « ضمير الشعب » .

وكما ألغى راسين الكورس ألغى الأبطال الذين يحركهم القدر ، كما لو كانوا دمى أو عرائس أو قطع شطرنج ، وتتحكم فى مصايرهم القوى العليا ، وتخط حياتهم فى « اللوح المحفوظ » الذى لايحدى معه فرار أو فكاك ، واستبدل بهم أبطالاً ذات شخصيات مملوءة بالشحنات النفسية ، تتحكم فى الأحداث ، ولا تسمح للأحداث بأن تتحكم فيها .

فأندروماك ألقى بها القدر هى وابنها فى قصر بيروس بعد موت زوجها عقب الاستيلاء على طروادة .. ويهرول إلى القصر أورست الذى يحب هارميون التى لاتحبه وتحب بيروس الذى لايحبها ، ويحب أندروماك التى لاتحبه لأنها تظل وفية لزوجها الراحل هيكتور وابنها الصغير إستيانكس أو الورقة التى يلعب بها بيروس لينال قلب أسيرته..

وبعد طول محاورات ومناورات تنتصر أندروماك لا لأن الانتصار – وليس الهزيمة – كان مقدراً لها ، ولكن لأنها صممت على هذا الانتصار وعلى نوعيته كذلك .

وبعد أندروماك يلجأ راسين إلى يوريبيدس ، لينهل من مسرحه موضوع إيفيجينى .. ولكن بينما يجعل يوريبيدس من إيفيجينى فتاة ضعيفة فى بداية الأمر ثم

متحمسة بعد ذلك يجعل منها راسين أميرة ، كما يجعلها تقبل الموت راضية بناء على رغبة أبيها وتحقيق إرادته !

ويلجأ راسين مرة أخرى إلى يوريبيدس شاعره المسرحي المفضل ، يتناول موضوع هيوليت ليصبه فى مسرحية سماها «فيدر» .

وهو عندما يتناول موضوعاً تناوله كاتب مسرحي من قبل لايقلده أو يحاكيه ولاينهج على نهجه ، وإنما يضيف ويضفى من عنده الشيء الكثير ، ويحلق فوق النص ؛ ليفرض عليه رؤيته الخاصة به . وهنا مثلاً لم يجعل مركز الثقل فى شخصية هيوليت ، كما فعل يوريبيدس ، ولكنه اختص فيدر لتكون هى الشخصية الرئيسية .

وهكذا قدم راسين قوالب قديمة ومضامين يونانية تتميز بالبساطة والنقاء ، كما قدم رؤى حديثة تسمو بتجربة الحب الكاملة المتكاملة ، فنجد لأول مرة فى تاريخ التراجيديا الحب وقد صار هو البطل الحقيقى فى المسرحية .

ويجيء دور فولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨) الذى يرى أن المأساة درس فى الفضيلة والعقل والأخلاق ، فنجد أنه لم ينهل مباشرة من التراث الإغريقى باستثناء مسرحية أوديب (١٧١٨) ولكنه تأثر به من خلال تأثره الشديد براسين .

وبعد أكثر من قرنين مضيا على مسرحية فولتير المستقاة من المسرح الإغريقى أى «أوديب» يكتب جيرودو (١٨٨٢ – ١٩٤٤) «لن تقوم حرب طروادة» و «إليكترا» .

والملاحظ على جيرودو فى مسرحياته القائمة على المسرحيات اليونانية أنه يعالج الموضوع من بعيد دون أن يحاول إثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكتفياً بإيقاظ ذهنه وإشباع عقله :

فى المسرحية الأولى يبين جيرودو أن الإنسان مهما عاش فى دائرته المغلقة بعيداً

عن الاحتكاك بالعالم الخارجي ، ومهما ظل يزرع حديقته دون تخريب لحدائق الآخرين – فإنه مقضى عليه حتماً بالاصطدام بالمجتمع وملاقاة المصاعب التي تصل إلى ذروتها بالموت .

وفي المسرحية الأخرى يبين أن المشاعر الجميلة والنوايا الطيبة لاتمنع وقوع الكوارث والمصائب .

وفي المسرحيتين معاً نجد أن جيرودو يقترب اقتراباً شديداً من الرؤى الإغريقية وتصورها للتراجيديا بعكس ماسترى الآن في مسرح كوكتو وأنوى وسارتر الذين لجئوا إلى المسرح اليوناني ؛ ليكسبوا موضوعاته ثوباً جديداً .

فجان كوكتو (١٨٨٩ – ١٩٦٣) جاء ليصب المسرح الإغريقي بوجه عام ومسرح سوفوكليس بوجه خاص في قالب جديد ومعاصر.. يتمثل هذا القالب أكثر مايتمثل في مسرحية «أنتيجون» التي رسم مناظرها بيكاسو ووضع موسيقاها أونيجر .

كانت أنتيجون سوفوكليس تدافع عن جثة أخيها فحكم عليها بالدفن حية .. وقد لقيت هذا المصير لالشيء إلا لأنها من نسل أوديب الذي قضت عليه الآلهة هو وأسرته بالعذاب والشقاء . فلم يكن بيدها كما لم يكن بيد أبيها أن تفعل شيئاً لتتجنب مصيرها المروع ؛ كما عجز أوديب عن تجنب مصيره البشع :

يقول هيجل : «إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها ، لأنها تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان ، وكريون على حق هو الآخر في نظر نفسه ، لأنه يمثل الدولة ، ويحافظ على قوانينها .. فالخلاف لايقبل إذن التوفيق ، ولابد لكل منهما نتيجة لذلك – أن يشق على حدة ، وهذه هي التراجيديا» .

أما كوكتو فقد صور أنتيجون على أنها الإنسان النقي الطاهر أو السوبرمان الذي يريد أن يحقق ذاته حتى لو كان ذلك بالهلاك ! وماقضية الأخ هنا إلا ركيزة تبنى

عليها قضيتها الخاصة بها .

وبعد أنتيجون قدم كوكتو « الآلة الجهنمية » وهى أيضاً تجديد يضفى ثوب الشباب على أسطورة أوديب التى تناولها سوفوكليس فى مسرحيته الشهيرة « أوديب ملكاً » .

ويتقدم كوكتو فى تجديده بخطى واسعة : فهو فى « الآلة الجهنمية » يعرض إحدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لإبادة الإنسان بطريقة حسابية !

وهكذا يتضح مفهوم كوكتو عن الوجود الشقى والحياة البائسة التى يحياها الإنسان ، ذلك الملاك اليائس العاجز والمنفى .

« هذا البعث الجديد للأساطير القديمة ، وهذا الأسلوب المبتكر فى اقتباس أفكار سادة التراجيديا اليونانية وإدماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسى وأساليب التعبير الواقعى والسوريالى ثم الجمع بين هذه العناصر جميعها فى صورة وحى شامل وإلهام متكامل – قدم لنا مسرحيات متناسقة ، الدقة فيها والغموض طرفان يمتازان بغنى الابتكار والتجديد » .

وكما تناول كوكتو موضوع أنتيجون أخذاً عن سوفوكليس يتناول جان أنوى (١٩١٠ –) الموضوع نفسه أخذاً عن الشاعر اليونانى العظيم نفسه .

قدم كوكتو مسرحيته فى فصل واحد مع الاحتفاظ بعناصر المأساة اليونانية كاملة الشىء الذى لم يفعله أنوى ، فقد قدم مسرحيته فى ثلاثة فصول مع التعصير الكامل لمعطيات التراجيديا الأصلية .

والتيمة التى يدور عليها أنوى فى معظم مسرحياته هى نفسها التيمة التى من أجلها كتب مسرحية أنتيجون ، وهى التيمة التى يعود إليها دائماً أبداً حتى عند لجوئه إلى المسرح الإغريقى ، تلك التيمة هى السعادة التى يرفضها الإنسان البائس نتيجة للظروف المحيطة به والتى تفرض عليه هذا الرفض وتضطره إلى قبوله .

«وإنسان أنوى ليس إنساناً جاحداً أو مغلوباً على أمره ، ولكنه أبى النفس نبيل الخلق يقبل الجحيم لنفسه ، حتى لايخون روح التضامن المقدس مع البشرية».

وهكذا يتحول رفض السعادة القائمة على أشلاء الآخرين فى مسرح أنوى إلى نداء قوى وصيحة مدوية توقظ كل خائن للبشرية وكل غافل عن سلام وطمأنينة البشر.

وأخيراً يجىء جان بول سارتر (١٩٠٥ -) أديب الفلسفة وفيلسوف المسرح ، ليضيف بعداً جديداً إلى الأبعاد التقليدية والحديثة فى المسرح ، هذا البعد الجديد هو الفكر ، وأفكار سارتر أفكار إنسانية معاصرة تهتم بقضايا الوجود والإنسان أو البطل الدرامى الذى يصارع قوة أكبر منه .. ليست القدر الذى كان يصارعه البطل الإغريقى ، بل الآلهة كائنة ماكانت هذه الآلهة .. وهو يصارعها بقوة وبلاحياء ، لأنه يعلم جيداً أنها من فصيلة غير فصيلته .

وهكذا نجد أن كل جهود سارتر الدرامية تتجه لا إلى تصوير نماذج كلاسيكية اجتماعية أو تاريخية ، كما كانت الحال عند راسين ، ولكن إلى تصويرٍ شخصيات تخلقها طبيعة الموقف لاتقاليد المسرح .. وعلاوة على ذلك فإن المسرحية الوجودية تختلف هى والمسرحية الإغريقية القديمة والمسرحية الفرنسية الكلاسيكية فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية بل ذهنية خالصة : أى أن المسرحية لاتحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المثيرة التى تهز وجدان المتفرج ، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى :

ففى مسرحية «الذباب» نجد موضوعاً من موضوعات المسرح الإغريقى استعاره سارتر من سوفوكليس الذى ضمنه مسرحية «ألكترا» وهو الموضوع الذى تناوله جيرودو قبل سارتر ، وصبه فى مسرحية سماها باسم مسرحية سوفوكليس «ألكترا» وألكترا التى صورها سارتر إنسانة عاجزة عن عمل أى شىء على حين أن

أورست يمثل جزءاً لايتجزأ عن أفعاله ويعترف بهذه الأفعال ؛ لأنه يرى أن الاعتراف هو السبيل إلى التحرر ، فالتحرر عند سارتر هو إنجاز الفعل وعدم الندم عليه .

وهكذا نجد أن الإحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على أنقاض قيمة الكون لا على إنكاره انكاراً تامًّا هو معنى مسرحية سارتر التى كان اختياره لموضوعها مرده الرغبة فى شرح مفهومه العام للحرية .

ونجد سارتر يلجأ مرة أخرى إلى المسرح الإغريقى ؛ ليعصر هذه المرة مسرحية ليوريبيدس هى « الطروادیات » تحمل هذا الاسم نفسه . ومن قبل تناول راسين هذا الموضوع نفسه ولكنه استقاه من فرجيل لامن يوريبيدس فى مسرحية « أندروماك » وإن كان الاثنان – راسين وسارتر – قد أفادا كثيراً من « طروادیات » سيناك .

وعندما يتناول سارتر أسطورة كهذه يوحى على الفور بأنه يقصد بأحداثها – بعد تعصيرها – إنسان العصر الحديث ومايحيط به من مخاوف ومخاطر وظلم وتهديد دائم لسلامته وحريته .

وسارتر يستوحى الأولين فى القصة دون المغزى ؛ إذ إنه يحرص كل الحرص على أن يصيغ مسرحياته بصبغة عصرية تتمشى مع روح العصر الذى يعيش فيه .

وهكذا ترك المسرح الإغريقى بصماته واضحة جلية بعد أن نزعت أقنعته دلالة على عظمته وروعته وجلاله ، تركها تعلم على المسرح الفرنسى وعلى كتاب المسرح الفرنسى من كورنى وراسين مارًّا بفولتير وجيرودو إلى كوكتو وأنوى وسارتر على مدى الأيام والعصور .

المشهد الثانى :

سارتر .. فى مواجهة الطروادیات !

الطروادیات هى التراجیدیا التى كتبها یوریبیدس عام ٤١٥ ق م .. ویوریبیدس یعد واحداً من أعظم شعراء التراجیدیا الیونانیة .. تدعم هذه العظمة وتساندها مسرحیاته التى حققت الخلود ، وأصبحت نبعاً فیاضاً ینهل منه كل كتّاب الدراما فى العالم منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحدیث ، حتى یومنا هذا .. أفضل هذه المسرحیات وأشهرها هى تلك التى تحمل هذه الأسماء : میدیا ، أندروماك ، هیلینا ، هیبولیت ، وألكترا .. فضلاً عن « نساء طروادة » .

أصبح یوریبیدس نبعاً .. وكان أول من قصد نبع مسرحه یتناوله بالتجدید هو الشاعر الفرنسى جان راسین .. أما الفیلسوف الفرنسى أیضاً جان بول سارتر فهو آخر من لجأ إلى هذا النبع المسرحى القدیم یتناوله بالتعصیر .

فلماذا لجأ سارتر الوجودى إلى یوریبیدس واختار هذه المسرحیة بالذات وفى هذه

الفترة بعينها من تاريخ الإنسانية ؟

كان يوريبيدس يؤمن بالعقل والتفكير المنطق .. وكان نتيجة لهذا الإيمان يسخر من الآلهة وينتقدهم فى مسرحياته التى خلت من الروعة والسمو والجلال الدينى الذى عرفه مسرح سوفوكليس والمسرح اليونانى القديم على الإطلاق .. حتى إن الأناشيد الجميلة التى كانت ترتلها جوقة يوريبيدس كانت قائمة بذاتها منفصلة تماماً عن مجرى الحدث وتطوره وعن مجرى شعور الشخصيات كذلك ، فالشخصيات لاتستعين بالآلهة فى لحظات المعاناة والمكابدة ، بل هى فى حرب دائمة معها لإحساسها الدائم بالظلم الواقع عليها بلا سبب وبدون وجه حق ..

وأما الأسطورة والشعيرة فقد كان يوريبيدس يستخدمها استخداماً يستهدف منه التهكم على الإيمان والسخرية من الآلهة .. ذلك أن الآلهة تفقد عنده سيطرتها على الإنسان الذى يعتبره إله نفسه .

وبينما كان سوفوكليس يفهم الرابطة التى تربط الأسطورة بالشعيرة الدينية ويدركها على حقيقتها كان يوريبيدس يتجاهل تلك الرابطة تجاهلاً تامًّا .. لذلك نجد أن أناشيد سوفوكليس كانت جزءاً طبيعيًّا من موضوع العقدة كما كان لاستخدامها هدفٌ عاطفى فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة ، وليس وسيلة لتسفيه المعتقدات الدينية وهدمها كما فعل يوريبيدس .

وهكذا يمكننا أن نستخلص الجانب الوجودى فى ضمير يوريبيدس وفى سلوكه وفنه .. هذا الجانب الذى لقى صدى عنيفاً فى وجدان سارتر ؛ مما دفعه إلى البحث فى مسرح جده الأكبر حتى وقف عند هذه المسرحية – أو « نساء طروادة » : فنساء طروادة تكشف عن النزعة العقلية التشاؤمية التى كانت تسيطر على فؤاد يوريبيدس ، تلك النزعة التى يرجع ميلادها إلى ظروف يوريبيدس الحياتية وظروف شعبه وأمته وظروف عصره أيضاً .. فقد شهد حرب البليونيز سنة ٤٣١ ق.م. وعانى من

ويلاتها : رأى الجوع والمرض (والتشرد) ، ولم ير الرفاهية والسعادة والحب ، رأى الإنسان فى أتعس حالاته ، ولم ير الآلهة على الإطلاق .. ومن هنا كان نزوله إلى الناس الحقيقيين الذين يحس بهم ويراهم .. ومن هنا أيضا كان احتقاره للآلهة ، بل عدم اعترافه بهم : ذلك أنه لم يكن يراهم ، ولم يكن يحس بهم ، لأنهم لم يمدوا يدالعون والرحمة كما هو المفروض ..

أما سارتر فقد شهد هو الآخر الحرب العالمية الثانية واشترك فيها ، سجنه الألمان سنة ١٩٤٠ ، وأطلقوا سراحه بعد عام ، فاندفع محاربا فى حركة المقاومة إلى أن تحرر وطنه ووضعت الحرب أوزارها عام ١٩٤٥ .

وقد تركت هذه الحرب المريرة فى نفس سارتر تأثيراً كبيراً لايقل عن تأثير حرب البليبونيز فى نفس يوريبدس !

الحرب إذن هى نقطة الالتقاء ، وهى نقطة الانطلاق : التقاء الكاتبين الرائدين ، وانطلاق الفيلسوفين العظيمين : فإن كان يوريبدس الشاعر الفيلسوف لم يلق فى حياته تلك الحفاوة التى يلقاها اليوم سارتر المفكر الفيلسوف ، فقد كرم يوريبدس بعد أن مات وأصبح معروفاً فى العصور القديمة أكثر من سوفوكليس وإسخيلوس ، لأنه كان يهتم بالحياة الإنسانية أكثر منهما ، وأصبح معروفاً فى العصور الحديثة أكثر من غيره لأن إنسان العصور الحديثة أصبح يجد من يهتم بحياته الإنسانية أكثر من الاهتمام بالآلهة ..

كانت « نساء طروادة » تدين حرب البليبونيز والحروب جميعاً .. وجاءت « الطرواديات » تدين الحرب العالمية الثانية وكل الحروب .. فإن كانت مسرحية سارتر قدكتبت سنة ١٩٦٥ ، بعد انتهاء الحرب بعشرين عاماً ، فقد كانت الحرب الفيتنامية مازالت دائرة .. لقد كتب سارتر « الطرواديات » ليدين بها أمريكا .. ولاغرابة وهو الذى اشترك فى محكمة الفيلسوف البريطانى الأصل برتراند راسل من

أجل محاكمة مجرمى الحرب !

أن « الطروادیات » – كما كتبها سارتر – تكاد تكون لحناً جنائزيًا تنشده كل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة .. ويصل اللحن إلى قمته عندما تنشده الجوقة التى ترددده من أول فقرة إلى آخر فقرة ، وخاصة فى المشهد الذى يجمع بين مينيلاس وهيلينا .

هذا اللحن الجنائزى يكاد يشبه إلى حد بعيد أحد ألحان باخ الجنائزية حيث تتردد الجملة الموسيقية نفسها على اختلاف تفسيراتها والآلات التى تنفرد بعزفها أو تجتمع عليه ..

فإن كانت ألحان جان – سيباستيان باخ يجىء تطورها الدرامى من التنوع والإثراء فإن لحن سارتر الجنائزى أو مسرحية الطروادیات يجىء تطورها الدرامى من الهول والرعب والفزع !

إن الهول والرعب والفزع هى أصابع هذا التطور الكامن فيها والصادر عنها فى الوقت نفسه .. نراه وهو يولد ولادة طبيعية ، منطقية وتشكيلية .. فطروادة قد هوت ، وقتل مدافعوها ، مات الرجال ووقعت زوجاتهم وأخواتهم وأمهاتهم وأطفالهم أسرى فى أيدى اليونانيين الذين يتمسكون بالحصار لعشر سنوات .. فى خلال هذه السنوات العشر يعجز المنتصرون عن تمثل السيادة بقوة السلاح ، فيحاولون تمثلها بالحيلة .. ولكن الحيلة تعجز ، فيمتثل الأقوياء المستضعفون أمام الآلهة يستشيرونها .. ويلخص بوسيديوم حامى فريجيان العاصمة الموقف الدرامى كله .. فالعقدة انتقلت إلى أيدى الآلهة هى التى تحلها ، وهى التى تقرر الهزيمة أو النصر.. والرجال يحاربون تاركين النتيجة للقدر يتولى تحديدها .. ولهذا تصب الطروادیات جام غضبها على اليونانيين والآلهة معاً .. فكلاهما آسر وكلاهما مستبد ، وهن الضحية ..

وعلى المستوى الاجتماعى نجد أن المأساة المشتركة قد جمعت السادة والعبيد حول مائدة واحدة ، هى مائدة الحسرة والنواح والكراهية : فالكل غاضب ، والكل ثائر ، والكل حزين ، والكل لايلين أمام الهزيمة القاسية والإذلال المميت .. الملكة العجوز هيكوبا تحيط بها نساء الشعب ، فهى مركز الثقل ، وهى رمز المقاومة ووقودها – تستبسل فى مواجهة الأعداء حتى النهاية ، حتى السقوط ، وكأنها خلية من الجنس البشرى تتدمر وتتحطم ويصيبها الخراب ..

ولعل هذه المسرحية هى (الوحيدة) التى استطاعت أن تبلور «فكرة المدينة» ومدى ماكانت تحمل من معنى فى أذهان مواطنيها وأحاسيسهم منذ ثلاثة آلاف سنة .

والمسرحية بعد هذا تصور اليونانيين أو المحاربين بصفة عامة على أنهم مجرد جنود .. أو تختار الجنود منهم ليمثلوهم .. ولكن من الذى يقف فى مواجهتهم ؟ يقف فى مواجهتهم حشد من الطرواديات أو نساء طروادة المنهزمة .. نساء مجردات ينتظرن المصير : فإما أن يصبحن خادمات أو يصبحن جاريات على حسب رغبات السادة !

وخلال التفكير فى الوضعين – وضع الخادمة ووضع الجارية – يصور سارتر بأستاذية بالغة ودراية خبيرة بالنفس أدق المشاعر الإنسانية .. مشاعر شعب منهزم منذ ظل الأمل يراوده فى إمكان إيجاد أسباب جديدة للحياة حتى تحول هذا الأمل نتيجة لمنطق الأشياء الحتمى – إلى ثورة عارمة ..

هذا التصوير السيكولوجى الواعى يثير فى النفس أشجاناً تحيلنا إلى الموقف الدرامى الخالص الذى تتضمنه الأسطورة أكثر مما تشدنا إلى العمل «التعصيرى» الذى قام به سارتر .

إنه تصوير بالغ حقًّا ، ولكنه ضرَّ العمل أكثر مما أفاده ، فالمشهد الذى صوره

سارتر والذى يجمع بين ميليلاس وهيليتا مشهد يدعو إلى الارتياح والانتعاش ، الأمر الذى يجعل المسرحية التراجيديةتتحول إلى أوبريت .. وهذا لايتفق ولايليق بمسرحية موضوعها «مأساة طروادة» .. تلك المسرحية المشحونة بعذابات الهزيمة السابحة فى انفعالات النصر ، بحيث يصبح من شأن أى تدخل مسرحى أن يقطع وحدة شكل العمل التراجيدى ، ويحطم وعاءه الفكرى المترابط .

ومشهد مثل هذا يعد خطأ وقع فيه سارتر إلا إذا اعتبرنا الجرأة شيئاً آخر غير الخطأ ! فمسرحية سارتر – بهذا المعنى – مملوءة بالجرأة .. إيحاءات ورموز وتصريحات وأحكام .. أراد بها الكاتب المعاصر تجديد العمل القديم بحيث يتفق مع ظروف عصره .

غير أن هذا «العمل القديم» عند عرضه فى العصر الحديث لانعتقد أنه يظل محتفظا بصورة عصره بعيداً عن عصرنا : ذلك أنه على قدمه وعلى محليته إنما ينضح بذوق كل العصور وبنى بحاجة كل البشر بحيث يشد إليه كل الناس على اختلاف ظروفهم وعقولهم لما فيه من شمول وخلود ! ..

ويعترض الناقد الدرامى «مارك برنار» على صياغة سارتر النثرية التى أفقدت العمل الأصلى عمقه التأثيرى الناتج عن شفافيته الشعرية ؛ كما يرى أن شاعراً مثل بول كلوديل كان أقدر من سارتر على تناول مسرحية يوريبدس لو أنه فعل ذلك ..

أما مسرحية سارتر فقد قدمت على المسرح القومى الشعبى بباريس ، وأسند إخراجها إلى المخرج السينمائى المعروف «ميشيل كاكويانيس» مخرج فيلم «ألكترا» الشهير .. وهو اختيار يضمن فى ذاته نجاح العمل .. فكاكويانيس مخرج مسرحى أيضاً ، يفهم التراجيديا فهماً سليماً واعياً وعميقاً أكثر من غيره .. فهو ابن اليونان وربيب فلاسفتها وكتاب المسرح فيها .. وقد اتفق النقاد جميعاً على أنه قاد المسرحية إلى نجاح رائع بموسيقى جان برود روميديس وملابس جان ساروكيس وأداء اليانور

هيرت (التى عبرت بطريقة بارعة عن يأس الملكة العجوز هيكوبا وثورتها) وناتالى نرفال (التى تمثلت نبل أندروماك وصلابتها) وجوديث ماجر (التى جسدت نبوة كاسندرا وروعتها)..

وقد استطاع الديكور اليونانى الخالص بسمائه الشاسعة الرحبة ذات الألوان المتجددة التى جعلت من الشخصيات ظلالاً تتحرك تحت قبتها المهيبة الجليلة، استطاع الديكور أن ينقل أحداث مسرحية سارتر إلى آيبدور على الرغم من عصريتها وعصرية مفاهيمها الإيحائية والرمزية..

ثمة مضامين أبقى عليها سارتر: وهى المضامين الوجودية التى عرفها يوريبيدس من قبله بفترة تزيد على ألفى سنة.. حرية الإنسان المطلقة ومواجهته المتتالية المتكررة لمصيره الذى يحدده بنفسه بعيداً عن الآلهة وخرافة الآلهة.. فالإنسان عند يوريبيدس حر.. وهو عند سارتر محكوم عليه بالحرية.

وهكذا لم يعد غريباً أن يلجأ سارتر إلى يوريبيدس ينهل منه الموضوع ليحيله إلى العصر الحديث، ويستمد منه الرؤيا الإنسانية ليصيغها على حسب ظروف عصره، ويعتمد على فلسفته الوجودية فى تدعيم هذه الفلسفة التى يعد سارتر أكبر روادها فى القرن العشرين.

ويضيف سارتر فى النهاية تلك اللمسات الحية النابضة التى تميز المسرح المعاصر من المسرح القديم تميزاً يبعد عن الروعة والمهابة والجلال؛ ليصور الهول والرعب والفزع الذى يعيش فيه عصر سارتر القلق..

هو إذن مسرح الجماهير العريضة وحياتهاليومية، وليس مسرح الأحلام الهلامية والأمانى الزائفة والآلهة المنقذة أو الإله المخلص الذى يلقى عليه الناس دون ماوعى أو إدراك بأعبائهم ومخاوفهم هرباً من تحمل المسئولية وممارسة الحرية..

صحيح أن «طروادیات» يوريبيدس لم يكن فى حاجة إلى هذا «الهبوط

الاضطرارى » وهذا « النزول المفاجئ » بدعوى التجديد والتعصير وبناء على حاجة المفهوم الفلسفى المغاير وحاجات العصر المختلفة ، ولكن الصحيح أيضاً هو أن سارتر قد أضاف بهذه المسرحية إلى مسرحياته التسع السابقة مسرحية عاشرة جديدة وعميقة ورائعة كعهدنا بمسرحه دائماً ..

ولكن هذه المسرحية العاشرة أو « الطوراديات » لم تستطع أن تصبح أعمق وأروع مسرحيات سارتر على الإطلاق ، فمازال طنين « الذباب » يسد آذاننا ، ومازالت « الجلسة السرية » تمسك بأنفاسنا ، ولاتزال « الأيدى القذرة » مرفوعة فى وجوهنا ، ولا يزال « سجناء الطونا » شاخصين أمام أبصارنا . .

حقًّا . . ولا يزال مسرح سارتر يعد « صيحة العصر » ولا يزال سارتر نفسه يعد « ضمير العصر » ! . .

المشهد الثالث :

موليير .. على أنغام الجيرك بكل اللغات !

٣٠٠ سنة مرت على رحيل أبو الكوميديا الكلاسيكية الحديثة ، ولم يكن قد بلغ الواحدة والخمسين من عمره الذى عاشه فقيراً ومريضاً وشهيراً .. ولأن «موليير» أصبح تراثاً عالمياً شأن جده الأكبر «أرسطفانيس» رائد الكوميديا الكلاسيكية الأول ، فإن العالم أجمع قد شارك فرنسا فى احتفالها بابنها الشرعى مولداً وحضارة .

فى الرابع عشر من فبراير ١٩٧٣ يوم ذكراه بدأت الاحتفالات فى باريس حيث ولد ، لتشمل العالم كله ، وتمتد إلى نهاية العام .. وقد شاركت «مصر» خلال هذا الشهر بثلاثة عروض «موليرية» الأول «جيد» قدمته «الجامعة الأمريكية» بالإنجليزية من إخراج «ديفيد وودمان» لكبرى مسرحيات موليير «تارتوف» والثانى «طيبا» قدمه «طلبة السنة الثالثة بمعهد الفنون المسرحية»

بالعربية الفصحى من إخراج «ألان دوفيجر» و «عبد الغفار عطا» لأولى مسرحيات موليير «المتحذلقات المضحكات» والأخير «عاديا» قدمته «فرقة الطليعة بالمسرح القومى» بالعامية من إخراج «مجدى مجاهد» و «ممدوح عقل» لمسرحيتى «سجاناريل» أو «الواهم» و «مدرسة الأزواج».

ولم تكن مصادفة أن قدم «المسرح القومى» قبل ذلك بفترة قصيرة عَملين لموليير: الأول بعنوان: «مثلوف - ٧١» وكان «متوسطا»، والأخير بعنوان «مقالب عطيات»، وجاء «دون المتوسط بكثير» فقد اعتاد «المسرح المصرى» أن يجتنى بهذا الكاتب الكبير من أيام «الريحانى» إلى جيل «أبو زهرة».

أما «مولد موليير» أو «جان باتست بوكلان» فقد تم فى الخامس عشر من يناير سنة ١٦٢٢ بين أسرة بورجوازية تعمل بتجارة السجاد.. وبعد عشر سنوات من مولده فقد جان أمه وقد تركت له أخاً وأختاً مثلما تركت له زوجة أبيه أخاً وأختاً كذلك. أما هو فقد ترك المحاماة بعد ستة أشهر من مزاولة المهنة، ليتفرغ تماماً للمسرح..

ظل والده يعارض هذا الاتجاه على حين ظلت أسرة «بيجار» بأكملها تشاركه فى هذه الحياة بدءاً من عام ١٦٤٣ بعد أن أنشئوا «المسرح اللامع» وبعد أن ظهر لقب «موليير» لأول مرة.. صحيح أن الفرقة استدانت وسجن موليير وإن أفرج عنه بضمان، ولكنه وظف هذا الفشل بأن اتجه إلى الأقاليم، ليستقيم وضع الفرقة، ويعود مرة أخرى إلى باريس.

كان «موليير» مديراً وممثلاً أول ومخرجاً ثم مؤلفاً فى وقت واحد.. وقد بدأ بتقديم أعمال غيره من الكتاب قبل أن يكتب هو للمسرح، وبدأ بالتراجيديا، وخاصة تراجيديات معاصره «كورنى» قبل أن يتخصص فى تقديم الكوميديا.. وكانت أولى مسرحياته «المتحذلقات المضحكات»، وهى «فارص» بثير الضحك

ولكنه يدعو إلى التفكير والتأمل ، ولهذا نالت إعجاب رجال القصر وجماهير الشعب على السواء ، ولهذا أيضاً أشعلت حقد منافسيه من كتاب «القاع» فعلى «القمة» بدأ يتربع «موليير» ، وخاصة بعد أن لقب بساخر فرنسا الأول ، وبدأ يرسم لنفسه شخصية مسرحية مميزة هي شخصية «سجاناريل» ذي الشارب الكثيف المتدلي واللحية الطويلة السوداء والذي يمثل الجانب الشرير في الإنسان ، على نحو ما ابتدع ساخر مصر الأول «نجيب الريحاني» شخصية «كشكش بك» ذي العمامة والجبة والقفطان واللحية الطويلة البيضاء ، والذي يمثل الجانب الطيب في الإنسان ..

ومع ذلك فقد وجد الناقد الفرنسي الكبير «سانت بيف» عيوباً كثيرة في «موليير» أبرزها ضعف اللغة وسوقية التعبير ، ومهادنة الشخصيات .. وكان موليير يرد على مهاجميه بقوله : «إنني أقدر تماماً رأي المتخصص حتى لو خالفته ، ولكني لا أحترم كلام الجاهل حتى لو اتفق معي !»

وموليير هو الفنان الذي استطاع أن يتخذ من حياته نبعاً عذباً وعميقاً لفنه ، وأن يخضع هذه الحياة بشقيها الاجتماعي والنفسي لهذا الفن .. وهكذا كتب وأخرج ومثل أكثر من عشرين مسرحية نستطيع أن نقسم أهمها ثلاث مجموعات تلخص حياته : فهو قد تزوج وهو في الأربعين فتاة في التاسعة عشرة هي «أرماند بيجار» ابنة حبيبته التي لم يتزوجها ، والاثنتان كانتا بطلتي فرقته فكتب «مدرسة الأزواج» و «مدرسة الزوجات» و «النساء العالمات» ثم «تارتوف» ، تعبيراً عن «الغيرة التي كانت تنهش قلبه وعقله معاً بحكم فارق السن بينه وبين زوجته «المتحذلقة» واللعوب التي كانت كثيراً ماتهمله ، وكثيراً ما كانت تجذب إليها سائر الرجال من أعضاء الفرقة ومن خارجها .. وهو قد عانى من تحكم والده التاجر البورجوازي ، فكتب «البخيل» و «البورجوازي النبيل» تصويراً للجشع من ناحية والتفاهة من ناحية أخرى .. وهو قد مرض وأصابه الهزال ، وكان أميل إلى السمنة فضلاً عن

قصر القامة والعنق ، كما أصيب بسعلة لازمته حتى النهاية ، فكتب « طيب برغم أنفه » ، و « المريض بالوهم » ليسخر بهما من الطب والأطباء اللذين عجزا عن علاجه وعن إنقاذ حياته وحياة أمه وطفليه ..

كانت « حياة موليير » غريبة حقًّا ، فلم يعرف المرح أو السعادة ، ولم تصادفه الراحة أو الابتسامة ، كان مكتئباً دائماً شارداً أبداً حتى إنه أقام وحده فى أيامه الأخيرة منفصلاً عن زوجته ..

وكانت « تصرفات موليير » غريبة أيضاً فلم يكف عن السخرية من المتحذلقات برغم انتسابه إليهم ، ولم يكف عن التعرض للنبلاء برغم علاقته الخاصة بالملك ، كان يغلب الخادمات ، ويعضد البسطاء ، ويناصر أبناء الشعب .

وجاء « موت موليير » غريباً كذلك : فى الليلة الرابعة لعرض مسرحيته الأخيرة المريض بالوهم أصيب وهو على خشبة المسرح بشهقة حاول إخفاءها بضحكة مفتعلة ، وتمالك على نفسه بإرادة قاسية حتى نهاية العرض ، وعاد إلى بيته وحيداً ؛ ليسلم الروح بعد أن نزف من فمه بغزارة لاتقل عن غزارة فنه الذى ظل متوهجاً وقد مضى على تلك الليلة الحاسمة ثلثمائة عام وأكثر .

فى ليلة من ليالى مارس سنة ١٩٤٥ ولدت فكرة تكوين فرقة مسرحية طليعية تحمل اسم (جرونييه دى تولوز) . وتهدف إلى حماية التقاليد المسرحية من عبث تجار الفن وأدعيائه أما تولوز فهى مدينة إقليمية فى جنوب غربى فرنسا على بعد ٧١٣ كم وأما الجرونييه فهو مخزن البيت الذى أسفله أو على السطح .. وقد حول موريس سارازان مخزن بيته إلى ناد يجتمع فيه عدد من زملائه الطلبة الذين ثاروا على المسرح التجارى ممثلاً فى فرقة باريسية قدمت فى ليلة السابع عشر من مارس سنة ١٩٤٥ عرضاً لمسرحية فيكتور هوجو « هيرنانى » ..

كان موريس سارازان وزملاؤه فى العشرين من عمرهم ، وكان سارازان

بالتحديد يحتفل بعيد ميلاده العشرين يوم ١٨ من مارس سنة ١٩٤٥ يوم ولدت فكرة (مسرح تولوز) ويوم قرر أن يلتحق بكونسرفاتوار باريس ليدرس فنون المسرح إلى جانب دراسة مواد القانون، مثلما فعل معظم أعضاء الفرقة الطليعية الوليدة .. تلك الفرقة التى استطاعت بعد عام من تكوينها وفى أول مسابقة لفرق الأقاليم تشترك فيها أن تفوز بالجائزة الأولى ؛ مما جعل لوى جوفيه يقدم على تشجيعها وإعطائها مسرحه بباريس ، لتقدم عليه بعض عروضها .

ولكن الفرقة ظلت برغم هذا بلا مسرح لمدة ١٨ سنة إلى أن منحتها الدولة مسرحاً خاصًا بها مالبثت أن استردته منها بعد خمس سنوات .. فلم تيئس ولم تعبأ بعودتها إلى مقرها الأول بأن ضاعفت من نشاطها ، ووصل عدد أعضائها المشجعين إلى ٥٢٠ عضواً .. ومرة أخرى تعود الدولة فتمنحها مسرحاً خاصًا بعد أن تيقنت تماماً أن هذه الفرقة (تخدم الجماهير العريضة فى الوقت الذى تخدم فيه المسرح) أو فن المسرح .

وبعد مرور ٢٥ سنة على ميلاد فرقة (تولوز) قامت بجولة فى تسع دول أفريقية كانت آخرها مصر.. وقدمت فى كل من هذه الدول التسع مسرحية «مدرسة الزوجات» لموليير ، موليير الذى درس الحقوق (مثلما فعل سارازان) ، وكان والده يعمل بصناعة السجاد (مثل والد سارازان) ، وكون فرقة مسرحية وهو فى العشرين من عمره (مثل سارازان) أطلق عليها اسم (المسرح الشهير) ظلت تقدم عروضها فى الأقاليم إلى أن انتقلت إلى باريس ، ثم عادت مرة أخرى إلى الأقاليم ، وخاصة إقليم تولوز (مثلما حدث مع سارازان) .

وربما كان هذا التلاقى الغريب بين موليير وسارازان فى الفن والحياة هو الذى دفع الأخير إلى الاهتمام بمسرح الأول وتقديم مسرحيته (مدرسة الزوجات) فى سنة ١٩٧٠ .

لماذا فى مدرسة الزوجات ؟

سنيور أرنولف يريد أن يتزوج وهو فى الثانية والأربعين من فتاة صغيرة عنى بتربيتها منذ أن كانت فى الرابعة من عمرها .. هى الآن فى السادسة عشرة ، ولكن النشأة المحافظة والمغلقة جعلت منها (إنسانة) ساذجة تجهل كل شىء حتى أمور الزواج ، مما دفع أرنولف إلى الإقدام على الزواج منها برغم فارق السن .. فالخيانات الزوجية التى يسمع عنها كل يوم تجعله لا يثق إلا فى تلك المخلوقة البلهاء التى شهد نموها ويعرف تماماً قدر براءتها وطهرها !

غير أن شاباً مقداماً يراها فى النافذة تجذب مشاعره ، فيعبر لها عن تلك المشاعر لتتفجر فيها طاقة الحب الفطرى والعواطف العذراء فتنطلق .. ولكن أرنولف يحاول وقف الانطلاقة بعد مايعرف من العاشق نفسه قصة الحب الوليد ، فهوراس قد ظنه صديق والده وقريبه من الأحداث .

ويجىء الفصل الثانى بثورة أرنولف الذى يصدر أوامر مشددة للخادم وزوجته ولآنييس نفسها وبالفعل تستجيب آنييس لتلك الأوامر وتصد هوراس عند أول إطلالة منه إليها ..

وتوافق آنييس فى الفصل الثالث على الزواج من أرنولف .. وقبل أن يتم الزواج يطلعها على (الوصايا العشر) التى وضعها للزوجات أحد كبار المفكرين الاجتماعيين .. تلك الوصايا التى تطلب من الزوجة أن تكون خادمة لزوجها وعبدة له .

وبدلاً من أن تثور آنييس على هذه الوصايا تخبر أرنولف أنها تتزوجه ، ولكنها تحب هوراس ، هوراس الذى ألقت إليه برسالة تحمل مشاعر الحب والوفاء .. فيتلقى أرنولف هذا الاعتراف الساذج الفاتر بثورة عارمة .

ويتصرف خلال الفصل الرابع بطريقة مختلفة .. يتودد إلى هوراس ليقف على

مخططاته تمهيداً لإحباطها .. فيعلم أنه سيجيء مع الليل إلى بيت آنييس يقضي معها وقتاً داخل حجرتها بعيداً عن أعين أرنولف والخدم .. وهكذا يطلع أرنولف خادميه على الأمر ويعطي كل منهما عصاً غليظة ليدميا بها هوراس إذا أقدم بالفعل على محاولته النكراء !

ولكن هوراس يوهم الخادمين في الفصل الخامس والأخير بأنه قد أسلم الروح الشيء الذي يبتهج له أرنولف وتحزن له آنييس .. غير أن ظهور هوراس مرة أخرى سرعان مايبهج آنييس ويحزن أرنولف الذي يوهم هوراس من جديد بأنه سيخطف آنييس ليرحمها من ديكتاتورية أرنولف ويسلمها له ؛ لكي يتم زواجها الطبيعي والمشروع .. وبالفعل يتم الزواج ولكن رغما عن أرنولف .. فقد اتفق أهل المحبين وقرروا أن يتم الزواج قبل أن يطلع نور الصباح على حين يبدأ أرنولف في التراجع والانسحاب ..

تلك هي مسرحية موليير بفصولها الخمسة ومشاهدها الاثنين والثلاثين التي قدمت لأول مرة في ٢٦ من ديسمبر ١٩٦٢ ، ولقيت نجاحاً جماهيرياً ساحقاً وإن كانت قد أثارت ثورة شكلت ماسمي في نهاية الأمر (بمعركة مدرسة الزوجات) الشيء الذي دفع موليير إلى نقد النقد في مسرحية نثرية بالشخصيات نفسها أطلق عليها عنواناً هو (نقد مدرسة الزوجات) .. وكان الشاعر « بوالو » هو الناقد الوحيد الذي دافع عن المسرحية في قصيدة نقدية أطلق عليها اسم صديقه (موليير) .

فكيف تناول سارازان هذه المسرحية القديمة من جديد ؟

قدم موليير بالطريقة العصرية .. فلم يعبأ بغير النص الشعري .. حافظ عليه محافظة كاملة ودقيقة .. ولكنه سمح لنفسه بعد ذلك أن يغير كل شيء :

تقسيم الفصول والمشاهد ، طريقة الأداء والإلقاء ، الملابس والماكياج ، الديكور والإضاءة .. ثم أضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى والرقص والغناء .. ولم

يلتزم على الإطلاق بوحدتى الزمان والمكان وإن كان قد حافظ على وحدة الحدث باعتبارها نابعة من النص الذى التزم منذ البداية بالحفاظ عليه .

أما الفصول الخمسة فقد ركزها فى فصلين فقط ، وأما المشاهد الاثنان والثلاثون فقد اختصرها إلى الثلث .. وجاءت طريقة الأداء عصرية تماماً ، بمعنى الانتقال من جو الريف الأصلى إلى جو المدينة أو العاصمة المملوءة بالحركة والحياة بحيث ذاب الشعر المغنى ، دون أن يفقد شاعريته .

وقد خلعت الشخصيات ملابسها الكلاسيكية المترهلة والمتزمتة معاً ، لترتدى أحدث موضات الهيبيز ، وقد أطلقت شعورها على طريقة البيتلز ، وهى تنتقل من مكان إلى آخر دون أن تجمد فى مكان واحد هو الطريق العام أمام منزل أرنولف .. فهوراس يعزف موسيقى الجاز فى ملهى ليلى تستقبل الزبائن عند مدخله فتاةٌ حسناء لاترتدى إلا التايت وآنييس ترقص مع هوراس فى نهاية المسرحية فى ضوء خافت على أنغام التانجو الحالمة وألحان سيناترا وماسياس لقصائد فى النص وليست من خارجه ..

وهكذا أخرج المسرحية الفنان الكبير موريس سارازان .. أخرجها برؤية جريئة وجديدة وواعية وأدى دورأرنولف بروعة تفوق روعة الإخراج .. ووضع الموسيقى بروح العصر ، وقام بدور كرايزاك الفنان المبدع روجيه لاكوتور .. وصمم ونفذ الديكور والملابس الفنان الفنى الوحيد فى الفرقة برتران ، وقام بدور هوراس ديديه كاريت ، فاستطاع أن يجمع بين شخصية الفتى دون جوان ونموذج الجيل الجديد من شباب البيتلز والهيبيز ..

(استراحة ١)

مارسيل إيميه . . ورأس الآخرين !

مات كما ولد بلا ضجة ولا ضجيج وفى أمسية من أمسيات شهر أكتوبر : ففى أكتوبر ١٩٦٧ مات ، وفى أكتوبر ١٩٠٢ ولد . . وبين التاريخين ، بين تلك الأعوام الخمسة والستين ، عاش مارسيل إيميه حياة أقل مايقال فيها أنها كانت حياة خصبة ومؤسية . . فقد عالج القصة ومارس الرواية وكتب المسرحية . . كان يكتب فى المساء ، وفى النهار كان يقطع شوارع مونمارتر حيث يسكن فى شقته المتعزلة ، يندس وسط المارة والبائعين يلتقط من بينهم مواقف قصصه ، وأبطال رواياته ، وأفكار مسرحياته .

كتب الكاتب الفرنسى الشهير جان أنوى يقول عقب وفاته : « بدون جائزة شرفية ، وبدون مندوب يسير فى جنازته ، وبدون تحية عسكرية ، مات أكبر كاتب فرنسى » .

وكتب الناقد الفنى لمجلة « بارى ماتش » بعد أن داهمه النبأ : إذا كان الاحتفال الرسمى لم يقم لمؤلف « رأس الآخرين » على الرغم من أنه يستحقه ، فإن مكانته الأدبية ستبقى راسخة زمناً طويلاً » .

مات مارسيل إيميه فى صمت ، ولكنه حظى بأرفع تكريم وأروع تحية من أصدقاء لم يرهم فى حياته ، ولم يعش معهم ، ولكنهم كانوا قد رأوه وعاشوا معه بكل خلجات روحهم ونبضات قلوبهم : إنهم قرأوه المعجبون بقلمه المتذوقون لفنه المؤمنون بفكره . .

وليس هذا كله إلا دليلاً على أن الأكاديمية ليست كل شىء فى الأدب والفن ، بل ليست شيئاً على الإطلاق فى كثير من الحالات . . من هذه الحالات الصارخة نذكر مثال بودلير ورامبو وفرلين وهم أكبر ثلاثة شعراء فرنسيين شغلوا القرن التاسع عشر أدباً وفناً ، ومع هذا لم تكرمهم الأكاديمية ، ولم ينالوا أى تقدير رسمى !

ومارسيل إيميه من هؤلاء الكتاب الذين لم يعبثوا بالتكريم والتقدير ، ولم يسعوا إلى الشهرة والمجد ، ولم يتحايلوا على الكسب الرخيص ! لقد عاش غير مبالٍ بكل هذه الأشياء كما عاش حراً من أى قيد حتى لو كان هذا القيد هو قيد الحرية !

وهكذا كان يكتب إيميه . . يكتب ما يريد أن يكتبه ، لا ما يطلب إليه أن يكتبه ! أما الكسب فسعى مشروع لسد حاجته المادية ، وأما النجاح فهدف عزيز لإرضاء حاجته الروحية . . ولكنه فى كلتا الحالين لم يكن دعوياً بمقدار ما كان يعمل فى تؤدة ولكن فى يقين . .

ومع هذا فإن مارسيل إيميه الكاتب الذى حقق نجاحاً فنياً بأعماله الأدبية لم يحقق أى نجاح فى عمله الصحفى الذى بدأه وهو فى السابعة عشرة من عمره عندما انتقل إلى باريس . . غير أن هذا العمل الصحفى المبكر هو الذى فتح أمامه الفرصة

عريضة وواسعة للعمل على الجبهة الأدبية بأجنحتها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة . .

فمن خلال ريبورتاج صحفى كان إيميه يقوم بعمله فى محطة قطار مدينة (دول) التقى هو و « الشيالون » . . فنسى الريبورتاج ، واختار « الشيال » بطلاً لروايته الأولى « الخشب يحترق » . . ثم كتب عدداً من الروايات أهمها « القرصة الخضراء » . . و « شارع بلون اسم » . . و « الصورة الجميلة » . . وست روايات أخرى . .

أما الرواية التى لم ينشرها ولم يعرف بتفاصيلها أحد فقد بدأت فى محطة مدينة « دول » نفسها ، واستمرت أحداثها تتتابع حتى سقط القلم من يده فى أمسية ٢٣ من أكتوبر من عام ١٩٦٧ . كانت البطلة فى الثامنة عشرة حلوة ورقيقة وهائمة على طريقة جولييت ، ولكنها أصبحت بعد ذلك زوجة الكاتب الوقور الجاد مارسيل إيميه . . هذا الرجل الذى يشبه إلى حد بعيد الممثل الكبير الراحل باستركيتون . . يشبهه فى جفنيه الغليظين وخديه العموديين . . ويشبهه كذلك فى صمته وانطوائه وتشاؤمه . . .

ولقد أخطأ النقاد عندما حاولوا أن يقسموا مارسيل إيميه إلى أجزاء لاستخلاص الروائى الريفى من الروائى الشعبى من الكاتب الساخر من المؤلف المسرحى : فمارسيل إيميه هو دائماً مارسيل إيميه فى كل هذه الجوانب الأدبية والفكرية معاً ، فهو يسخر فى رواياته كما يسخر فى مسرحه ، وهو يضفى جو الريف إلى جانب الجو الشعبى فى رواياته ومسرحياته على السواء .

وإذا كانت أعماله تدور أحداثها فى مواقع ثلاثة لا تتغير هى القرية والمدينة والعاصمة ، فذلك لأن حياته نفسها قد دارت فى هذه الأماكن الثلاثة ، وهو إنما يستخدم هذه المواقع إطاراً لأعماله ؛ لأنه يعتبرها كما اعتبرها مارسيل بروست من

قبل امتداداً طبيعياً وضرورياً للوجود بوجه عام أو لوجوده هو بوجه خاص :

أما القرية فقد عرفها مارسيل إيميه يوم ولد . . إنها قرية جوانى . . حيث كان أبوه يعمل طبيباً بيطرياً مما أتاح للطفل فرصة رائعة يختزن فيها أحلى الذكريات عن الجياد الأصيلة ، الأصيلة على الرغم من أنها لم تكن عربية . . ومن هنا خرجت رواية « الفرسة الخضراء » .

وأما المدينة فقد انتقل إليها الفتى يوم التحق بمدرسة الليسيه بمدينة (دول) ، تلك المدينة الهادئة التى كتب فيها معظم أعماله الروائية . .

وأما العاصمة فقد منحته مفتاح المسرح . منحته إياه بعد أن انتقل إليها نهائياً وتنقل بين أرجائها طولاً وعرضاً ، ثم ارتمى بكيانه ووجدانه فى أحضان حى مونمارتر ، ذلك الحى العتيق الذى لا يعرف الظلام ولا الإظلام . . فضوء النهار يشهد فى كل يوم حركة الحياة التى لا تهدأ ، . وكل ليلة تشهد أضواء المسرح التى لاتنطفئ . . !

من هذا الحى خرجت أعمال مارسيل إيميه المسرحية لتطوف بأحياء باريس ، ومن بعدها تطوف بأنحاء فرنسا ، وأخيراً تطوف بأرجاء العالم . . تطوف بها بين طيات مجلة أو جلدتى كتاب أو فوق خشبة مسرح ؛ لكى تلقى فى الدنيا بمعانٍ جديدة وقيم جديدة وأفكار جديدة عن العالم والإنسان وعلاقة كل بالاثنين الآخرين . .

وفى هذا الحى عمل مارسيل إيميه مندوباً جائلاً لإحدى شركات التأمين ، وصرافاً فى أحد البنوك . . وبائعا فى أحد المحال التجارية . . ومشرفاً على تشغيل شرائط الأفلام فى إحدى دور السينما . . ثم مخبراً صحفياً . . وأخيراً كاتباً متفرغاً للتأليف الروائى والمسرحى .

وفى هذا الحى أيضاً كتب مارسيل إيميه أشهر مسرحياته « رأس الآخرين » . .

كما كتب عدداً من المسرحيات الناجحة ، فى مقدمتها مسرحية « لوسيان والقصاب » و « كلير ومبار » ثم ثمانى مسرحيات أخرى انتهى من آخرها قبل أن يوارى بالتراب بليلة واحدة . . وكانت آخر كلمة خطها قلمه هى كلمة المسرح التقليدية « يسدل الستار » .

وهكذا أسدل الستار على حياة مارسيل إيميه ؛ ليعود ويرتفع عن مسرحه . . ذلك المسرح الذى أدى دوره السياسى والاجتماعى خلال الحرب العالمية الثانية . . فى أثناء الاحتلال وفى حركة المقاومة وفى معركة التحرير . . .

ولعل « رأس الآخرين » هى خير ما يمثل اتجاه مارسيل إيميه الفكرى والاجتماعى والنفسى ، ذلك الاتجاه التكاملى الذى يفرز مرارته ومآسيه من خلال خيوط شفافة من التهكم والسخرية : فإن كان الكاتب قد اختار القالب الكوميدى ؛ ليصب فيه رؤاه الدرامية ، فذلك لكى يعرى النفس البشرية ، يعريها وهى منبسطة متراخية أمام أعقد المواقف وأقسى الظروف !

ومواقف المسرحية تدور حول برىء حكم عليه بالإعدام ، غير أن الظروف تطلق سراحه ، فيجد نفسه فجأة فى بيت وكيل النيابة الذى أسلم رأسه لحبل المشنقة ، يجده فى أحضان امرأة يكتشف أنها المرأة العابرة التى أمضى معها ليلة الجريمة فى أحد الفنادق . . ويدرك أنها كانت على علم بمحاكمته ، ولكنها فضلت موته على فضيحتها ، فهى عشيقة وكيل النيابة الذى يهمها انتصاره فى القضية ؛ كما أنها زوجة لوكيل نيابة آخر هو فى الواقع صديق لعشيقها !

وهكذا تتاح للمتهم الفرصة كاملة للانتقام من الرجل الذى أدانه بغير وجه حق ، ومن المرأة التى كان بيدها إنقاذ حياته ، لكنه يكره أن يتحول إلى مجرم حقيقى وهو الفتى الرقيق عازف الجاز . . إنه يفضل النجاة من حبل المشنقة عن طريق الذين ساقوه إليها ، ولكى يؤكد لوكيل النيابة براءته يصف له معالم جسد تلك

المرأة التى أمضى معها ليلة الجريمة ، يصفها له من الداخل ، فلا تملك المرأة إلا أن تعترف بالحقيقة !

وأمام هذا اليقين القاطع ببراءة المتهم يجد وكيل النيابة نفسه فى حيرة هائلة : هل يستمع إلى ضميره فيبرئ المتهم على حساب فضيحته وفضيحة عشيقته وزوجها وكيل النيابة ، أو يدع ضميره يغط فى نومه حتى لا يوقظ مجموعة تلك الفضائح متخلياً عن رأس هذا المتهم البرىء ؟

وعبثاً يحاول وكيل النيابة أن يصل إلى قرار فى حل هذه المعادلة الضميرية الصعبة . . فيدعو وكيل النيابة – صديقه وزوج عشيقته – ليطلعه على الأمر ، وليتخذا معاً قراراً موحداً أمام المتهم الذى لا يطمع فى أكثر من الحياة . .

ويجىء الزوج المخدوع فلا يبدى اهتماما بحياة الرجل فى الوقت الذى يركز فيه اهتمامه على إنقاذ شرفه وسمعة زوجته . . وعندما يخاطبه وكيل النيابة بصوت الضمير يثور الزوج فاضحاً زميله الذى لا يلبث أن يفضحه بدوره ! . فيتعرى الاثنان أمام المتهم ، كما يتعرى القضاء كله أمام المتفرج !

وبعد أن يشتبك الوكيلان بالأيدى يعيدهما المتهم إلى رشدهما : أما وكيل النيابة العشيق فيستبعد فضح القضاء ورجاله كحل للمشكلة ، وأما وكيل النيابة الزوج فيهتدى إلى حل وسط يقضى بإخفاء المتهم البرىء حتى يتم القبض على المجرم الحقيقى .

ويسدل ستار الفصل الأول على هذه المواقف الجادة التى تكشف عن فساد القضاء وعجز القانون ؛ ليرتفع ستار الفصل الثانى عن الموقف الذى يطور الحدث ، وهو القبض على المجرم الحقيقى واعترافه بالجريمة . . غير أن فالورن – المتهم البرىء – لا يطمئن لصحة هذا الاتهام الجديد . إنه لا يوافق على إنقاذ برىء باتهام برىء آخر . . ولهذا لايرضى بغير اعتراف وكيل النيابة وعشيقته ، وهكذا

تتعقد الأمور من جديد ويتغير سير الحدث .

وفى الفصل الثالث تنصب روبرت كمينا لفالورن حتى تتخلص منه وحتى تنجو من فضيحتها المنتظرة ، ولكن وكيل النيابة عشيقها هو الذى يقع فى هذا الكمين . فيرى الموت لأول مرة . . يراه فى نظرات اثنين من السفاحين ، كما يراه فى عبارة أحدهما له : « جئنا إلى هنا خصيصاً لنرسلك إلى العالم الآخر . العالم الذى ليس فيه أخطاء فى القضاء ! »

وينتهى هذا الفصل الثالث بلحظة التنوير : فقد عرف فالورن من السفاحين اسم المجرم الحقيقى بعد أن اتضح أن المتهم الجديد الذى اعترف كان بريئاً هو الآخر .

وعندما نصل إلى الفصل الأخير نسمع هذا الحوار بين فالورن ووكيل النيابة الذى طالب برأسه :

فالورن : من السهل عليك إذن أن تنحاز إلى جانب الظلم .

مايار : وما العمل ؟ هذا هو حكم المهنة .

فالورن : الحق والعدل إذن أمران قلما اتفقا . .

ماريا : وما العمل ؟ هذا هو خوفنا . . وإذا كنا قد فسدنا فلأنهم أغرونا ! لقد كانت الأرض مهيأة حقاً لينبت فيها هذا النبات الخبيث !

وهكذا تنتهى هذه المسرحية التى تكشف فى صراحة وجرأة نادرتين عن الفساد المتعفن الذى تفشى فى أنحاء فرنسا أيام احتلال النازى لها ، وفى أعقاب تلك الحروب العالمية الطاحنة .

صحيح أن الكاتب قد اختار اسماً خيالياً لدولته الظالمة هو (بولدافى) ، وصحيح أنه اختار أسلوباً هزلياً لتخفيف حدة التوتر فى المسرحية ، ولكن الصحيح أيضاً أنه كان يعنى فرنسا فى أثناء الاحتلال وفى أعقابه ، كما كان يناقش الفساد الذى طفح فى أنحائها مناقشة جذرية تمتد إلى طبيعة النفس البشرية . . ، تلك

الطبيعة « الأمارة بالسوء » المستضعفة أمام متطلبات الحياة اليومية ودوافع المصلحة الشخصية .

« إن الجرائم والمؤامرات وفساد الأخلاق كلها انحرافات لاتنبت إلا فى الظلام حقاً ، وأن نفتح النوافذ على مصراعيها ليدخل النور ، هو الحل الوحيد لتقويم النفس البشرية وإصلاح المجتمع الإنسانى .

وعلى الرغم من التشاؤم والحزن ، ومن الكآبة والملل ، ومن تلك الحالة الاغترابية التى كان يحياها إيميه ، لم يبعد هذا الكاتب الملتزم عن واقع عصره ، وعن المشكلات التى يعانيها أبناء هذا العصر !

وثمة كتب ثلاثة لإيميه شاركت مشاركة ريادية فعالة فى إنقاذ وطنه من براثن النازية :

« طريق الطلبة » الذى ظهر فى أثناء الاحتلال النازى ، ليناهض المحتل الأجنبى الغاصب . .

و « ترافلنج » الذى سبق المقاومة الشعبية ، ليدعو إلى الذود عن حرية الوطن وكرامة الإنسان . .

و « أورانوس » الذى بشر بالتحرير قبل أن تنجح حركة المقاومة ، وقبل أن يسقط الحكم النازى .

وفيما عدا ذلك فإن مارسيل إيميه يعد من أبرع الكتاب الفرنسيين الذى ملكوا ناصية الحوار سواء فى الرواية أو فى المسرح . . حتى إن الكلمة المطبوعة كما قال أحد النقاد تكتسب فى كتبه وجوداً يسمح لها بالحياة والحركة ، مما يدعو إلى القول بأن مارسيل إيميه كاتب واقعى يحتك بالواقع البشرى والعصرى دون أن ينعزل عن واحد منهما . .

والحقيقة أن الواقع الذى يتميز بالصدق والبساطة كثيراً ما أغرى إيميه بأن ينفذ

من الجدران ، ويغوص فى قاع الناس ، ليخرج بأسرارهم الدفين ، تلك الأسرار التى من طول كتمانها وفرط غرابتها ، تبدو كما لو كانت ضرباً من الخيال . .

ولذا تحولت معظم روايات إيميه إلى أفلام سينمائية : « الصورة الجميلة » (أخرجه كلود هيان سنة ١٩٥٠) « متسلق الجدار » (أخرجه جان بوييه سنة ٥١) « طريق الطلبة » (أخرجه ميشيل بوارون سنة ٥٩) « مائدة المعدمين » (أول إخراج لهنرى فارنوى) « الفرسة الخضراء » (أخرجه كلود أوتون – لارا سنة ٥٩) « اجتياز باريس » (أخرجة كلود أوتون – لارا أيضاً) .

وفى الوقت الذى ظهرت فيه موجة « الرواية الجديدة » التى تبحث أولا عن « موضوع التعبير » ثم تسعى بعد ذلك إلى « أسلوب التعبير » ، نجد أن مارسيل إيميه يبدع « الموضوع » يختار « محموله » أو « أسلوبه » . .

لقد تمنى مارسيل إيميه للجنس البشرى حياة هانئة وآمنة فيها بساطة القرية وفيها حضارة المدينة . . إلا أن أمنيته لم تتحقق ، على الأقل فى حياته . . ولكن كلماته هى الكفيلة وحدها بتحقيق امانيه . . لقد مات الكاتب الذى دافع عن رأس الآخرين ، وستبقى الكلمة شاهد إثبات على العصر الذى عاش فيه الكاتب ، عصر الإنسان الفرد الذى يبحث عن وجوده الضائع وسط زحام الآخرين !