

غرباء في مسرح غريب

فرانز كافكا . . هذا التشيكي !

هل يمكن تحويل العمل الروائي إلى عمل درامي ؟
وهل يمكن أن يخلق هذا العمل توتراً درامياً بعد إعداده ؟
وباختصار : هل يمكن أن يصبح العمل بعد ذلك مسرحاً خالصاً ؟
تلك هي الأسئلة التي تثيرها أعمال كافكا الروائية عند إعدادها للمسرح ، ومن
ثم تثير قضية من أخطر قضايا الفن المسرحي : فإعداد رواية « أمريكا » إعداداً
مسرحياً تكتمل لدى مكتبة مسرح فرنسا الدرامية ثلاثية كافكا : فقد أعدت من
قبل روايتنا « الحصن » و « القضية » ، وقد حققت المسرحيات الثلاث نجاحاً
جماهيرياً قابله على الوجه الآخر هجوم واستياء من جانب النقاد الذين يعترضون على
تقديم كافكا على المسرح بحجة أنه ليس في هذا الكاتب الروائي ما يقدم على
المسرح ، لأن رؤياه الفنية إنما هي من نوع الرؤيا التي ترى من الداخل ولا تشاهد

من الخارج !

ولكن جان لوى بارو - الذى قام بإعداد الثلاثة واشترك هو وأندريه جيد فى إعداد « القضية » - يرفض هذه الحجة مؤكداً ضرورة تقديم كافكا على المسرح ؛ ليشاهده أكبر عدد من الجمهور للتعرف عليه من الخارج والتعريف به من الداخل ، وعندئذ تصبح المسألة مسألة رأى وذوق قبل أى شىء آخر .

لماذا إذن فى عالم كافكا الإنسانى ؟

إن الإنسان الذى تظأ قدماء أرض بلد غريب يجد كل شىء فيها غريباً عليه وغريباً عنه ، فيشعر بالقرية والغربة والاستغراب ، وكافكا عندما يكتب عن هذا الموضوع لا يحاول أن يصور ما يقارب بين الناس وما يشيع الألفة بينهم بقدر ما يجتهد فى تصوير ما يباعد بينهم ، ويعمق صورة الاغتراب ! وبذلك يجد كل إنسان نفسه ذرة صغيرة ضائعة وسط عالم فسح مخيف . ورواية هذا شأنها يصبح من العسير تلخيص موضوعها ، فلا شىء يحدث فيها مع أن فيها شىء ! فإذا أصبح البطل خادماً لخادم أصبح كل شىء من ثم حقاً وباطلاً فى آن واحد !

والبطل شاب فى السادسة عشرة من عمره يُلقى به إلى الحياة فى ظروف عادية يحاول من خلالها أن يتدمج فى المجتمع ، ويأخذ مكانه الطبيعى فى الحياة ؛ ولكنه يفاجأ بمجتمع مغلق قاس ، لا مبال بل ومفترس فى معظم الأحيان ! وعبثاً يحاول أن يخرق هذا الجدار الغليظ الذى يفصله عن الناس إلا أنه يظل هكذا خارجاً عن دائرتهم بعيداً عن محيطهم لا ينتمى إلى أحد ولا ينتمى إليه أحد ! هذا هو مضمون « أمريكا » أول مراحل الثلاثة . فإذا فى « الحصن » ؟

فى « الحصن » يكبر الشاب ، . إنه الآن فى الثلاثين من عمره ، وقد تحول إلى زارع ويحاول هذه المرة أن يتدمج فى القرية أملاً فى أن يقبله الحصن .. وتظاهر القرية بقبوله ، ولكن الحصن يظل مغلقاً فى وجهه .. إنه « الرفض » ، الرفض فى

كل مكان .. وكثيراً ما تحاول المرأة في أعمال كافكا أن تدفع الرجل وتشجعه ،
وتعمل على قبول المجتمع له ، ولكن دائماً ما نبوه بالفشل .

وفي الرواية الثالثة نرى جوزيف كارل روزمان يتولى إدارة شئون أحد البنوك
الكبيرة .. ويغيب إليه كما يغيب إلينا أيضاً أنه قد حقق ذاته في آخر الأمر بالاندماج
مع الذوات الأخرى والذويان في المجتمع الذي قبله أخيراً ، لكنه يفاجأ كما نفاجأ
نحن أيضاً بأنه متهم في قضية وها هم أولاء يلقون القبض عليه . ما التهمة ؟ إنه
لا يعرف شيئاً ، ولا نحن أيضاً .. وتدور القضية حول مأساة هذا الرجل الذي
أصبح لزاماً عليه أن يدافع عن خطأ لم يرتكبه وجريمة لم يقترفها .. ويظل يدافع عن
نفسه حتى تثبت عليه التهمة .. فبدلاً من الوضع المشروع « الإنسان براء حتى
تثبت إدانته » ، نجد العكس تماماً في رواية كافكا « الإنسان متهم حتى تثبت
إدانته » . فإنسان كافكا إنسان متهم وهو بعد ذلك إنسان مدان !

وهكذا تخرج الخطيئة عن نطاق المجتمع البشرى والعدالة الإنسانية ؛ لتدور في
فلك الميتافيزيقا والدين لترمى نهائياً في متاحات المجهول . ! أو أن الخطيئة الأرضية
تعود فتصبح استناداً أو ارتداداً للخطيئة الأصل لا فارق بينهما ولا خلاف ! أما
كارل الذي يفشل في الانتماء منذ الطفولة إلى الكهولة ماراً بالشباب فيحفظ في
النهاية في إحدى الكنائس ؛ ليضع العدالة الإلهية في مواجهة سؤال كبير يحاول به
أن يمحو هذه الخطيئة الأصل .. ولكن اثنين من السفاحين يحملانه بعيداً تمهيداً
لقتله كأنه كلب ضال يلاق حتفه على قارعة الطريق !

هذا هو المعنى العميق الذي تتضمنه ثلاثية كافكا الروائية ، وهو نفسه المعنى
الذي يقوم عليه المسرح من حيث هو تجسيد للعلاقة بين الفرد والمجتمع والله وعلاقة
كل بالآخرين ، ومن حيث هو بعد ذلك أرض خصبة ينبت فيها صراع
الفرد في محاولته فرض ذاته على كل موضوع في الواقع الخارجى .. تلك هي الفكرة

المحورية للفن الدرامى والتي تناولها كافكا تناولاً عميقاً ولكن فى شكل روائى ، مما دعا المشتغلين بالفن المسرحى فى فرنسا وفى طليعتهم المخرج والممثل الكبير جان لوى بارو إلى الالتفات إلى أعمال كافكا ومحاولة ترجمتها إلى مسرح .. فليس سوى كافكا على المستوى الروائى يستطيع أن يفعل ما فعله بارو على المستوى الدرامى .. لذلك يمكننا أن نلمس فى محاولات بارو لاستخراج روح الدراما أو مكنونها الجوهرى من روايات كافكا فهماً عميقاً واعياً يتجلى فى وضعه دراما الذات فى مواجهة دراما الجمهور ، أو فى مواجهة بقية النوات الأخرى .

يقول المخرج أنطوان بورسييه ، « إن أحسن طريقة لفهم كافكا إنما هى قراءته .. ولكن بارو بإعداده لروايات كافكا وتقديمها على المسرح أثبت بحق أن هذه هى أحسن طريقة لفهم كافكا : فقد استغل بارو كل إمكانات مسرح فرنسا فى تجسيد رؤية كافكا المسرحية : أربع الممثلين وفى مقدمتهم ميشيل كريتون وكلود أوليفيه وأكفى المخرجين أنطوان بريخت وأروغ مصمى الديكور فيليكس لايس ، وأبدع واضعى الموسيقى التصويرية برودرو ميداس ، هذا بالإضافة إلى الأزياء .. وهكذا اكتملت لديه كل عناصر النجاح للعمل الذى حقق النجاح .

من الغريب إذن أن يستقبل النقاد هذا العمل التاجع بكل هذا الهجوم التمسى .. ويبدو واضحاً أن سبب هجومهم هو تحويل الروايات إلى مسرحيات ، تماماً كما يحدث فى الشعر عندما يؤدى غناء ومصاحبة الموسيقى ، وكما يحدث فى حالة وضع العمل الأدبى فى قالب الأوبرا أو الكادر السينمائى .

وكان جاك لومارشون ناقد الفيجارو الدرامى الراحل هو الذى قاد حملة الهجوم هذه مندداً بعملية المسرحة التى تعنى عنده ببساطة ، « قتل الكتاب وحذف ما يحتوى عليه من حوار داخلى فيه من الملل والحزن بقدر ما فيه من الراحة والتناؤل : فلا يتبقى بعد ذلك سوى مواقف منفصلة انفصلاً حاداً وأجزاء من

اللمحظات الدرامية مبعثرة تماماً .

لكن الجمهور كان أعدل من النقاد ؛ فصالة المسرح المثلثة والتصفيق الحاد المتواصل وتعليقات الاستحسان من كل جانب ، كل هذا كان كفضلاً بتأكيد نجاح العمل ؛ ولا نقول التجربة ؛ لأن التجربة كانت قد تمت منذ أكثر من عشرين عاماً بالنسبة لكافكا ، ومنذ أكثر من هذا بالنسبة لغيره من الأدباء .

ويعود المخرج ؛ ليلق على استياء أصدقائه من النقاد فيقول : « لماذا نوافق على كلامهم ونقبله عندما يكون مدحاً ، ونرفضه متأزمين عندما يكون هجوماً ؟ يجب أن نترك التقدير للنقاد وعلينا نحن الفنانين أن نؤدى عملنا ! » .

نعم ، فالعمل حب قبل أى شيء آخر .

بيتر فايس .. هذا الألماني !

« اضطهاد ومقتل جون - بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحى بإدارة ميسر دوساد » .

هذا هو عنوان المسرحية التى كتبها بيتر فايس ، واختصره إلى « مارا - ساد » .

وقد أثارته هذه المسرحية عند تقديمها فى باريس عاصفة كتلك التى أثارها مسرحية « الحواجز » بعد عرضها وفيلم « الراهبة » بعد منع عرضه .

لما قصة هذه المسرحية ؟ وما حكايتها التى كادت تنتهى بكارثة أروع من كارثة « الراهبة » ؟

فى نهاية عام ١٩٦٤ صرح الكاتب الدرامى بيتر فايس بمجلة المسرح الألمانية بقوله : « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة فإنى

لا أجرؤ على تقديم واحد منها كمثال .. إنتى أنتمى إلى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر . .

هذا الكلام لا يمكن فصله عما قاله فايس فى مقدمة مسرحيته « مارا - ساد » ، إذ يقول : « كان ساد نفسه مقتنعاً بضرورة الثورة ، ولم تكن مؤلفاته إلا هجوماً على الطبقة الحاكمة الفاسدة ، ولكنه سرعان ما يتراجع أمام الذعر الذى ينشره القادة الجدد ، وسرعان ما يجد نفسه وهو الممثل الجديد للطريق الثالث جالساً بين مقعدين » .

وبعد صدور عدد مجلة المسرح الألمانية هذا ، صرح بيتر فايس بأنه قد أعاد النظر فى آرائه وبأنه قد أصبح الآن لا يعضد الموقف الحيادى ..
وهنا تحير الذين امتدحوا فايس من قبل ، وامتدحوا طريقه الثالث ومبادئه باستحالة الانحياز ..

إن « وداع الأهل » ، « نقطة الحرب » ، و « مارا - ساد » ثلاثة أعمال قدمها بيتر فايس وتعد - على حد قوله - بمثابة تمرينات أولية على الأسلوب ومحاولة للخروج من (الأنا) والاندماج فى (التحن) . أما الأنا فهى شخصيته بعقيدتها الفردية الحيادية المستقلة « شخصية ساد » ، وأما التحن فهى العالم بأسره ، هى الالتزام والإيجابية والغيرية المنصبة والمتنصقة بالوطن ، بمأساته وأحلامه وأمانيه ، وهى فى النهاية « شخصية مارا » .

هذا التحول نجده فى مسرحية « نقطة الحرب » ، فالبطل يقول :
« إن المعركة التى دارت يوماً كانت تعنى وجودى الخاص ، ولكنى لم أكن أهتم ، لأنى لم أكن أتخذ موقفاً نحو موم العالم ! إن الجهد الذى كنت أبذله حتى أمتح الحياة لحياتى كان ينفق على كل الحقائق العميقة » .

هذا البطل يعبر عن رؤية المؤلف تعبيراً صارخاً وصادقاً .. تعبيراً يرمز إلى

الخروج من العزلة السياسية إلى الاندماج الاجتماعي بالخروج من الجحيم الفردي إلى النظرة الموضوعية الشاملة للأشياء ..

ومدار هذا التحول أو التطور هو مسرحية «مارا - ساد» أو هو ذلك الاختصار الذى يكتفى بالجمع بين القطبين وحدهما ودون غيرهما .. إلا أنه اختصار يشوه الحقائق تشويهاً غير مقصود ؛ لأنه يمثل فى الواقع شخصية فايس نفسه ، فارا وساد ليسا فى مستوى واحد على الإطلاق بحيث يمكن الجمع بينهما فى مكانة واحدة كما فعل المؤلف .

لن مارا ؟

هو جون - بول مارا الناثر الفرنسى الذى ولد فى سويسرا عام ١٧٤٣ ، وكان طيباً وعالمياً اتجه إلى السياسة وأسس عام ١٧٨٩ جريدة (صديق الشعب) التى هاجم فيها رجال السلطة .. وبعد إلغائها أخذ ينشرها سراً .. ولقد كانت مقالاته عاملاً أساسياً فى قلب النظام الملكى فى فرنسا وقيام الثورة (١٤ من يولية ١٧٨٩) انتخب عضواً فى المؤتمر الوطنى ، وتزعم حزب الكوردلييه ، فشن حرباً قاسية على الجيرودنيين .. أصيب بمرض جلدى اضطره لفضاء معظم وقته فى حمام دافئ .. وفيه قتله شارلوت كوردى بمنجر عام ١٧٩٣ .

لن شارلوت كوردى ؟

ولدت عام ١٧٦٨ وكانت من مؤيدى الجيرودنيين .. قتلت مارا بإيعاز منهم ، ولكنها أعدمت بالمفصلة بعد أن قتله .

لن الجيرودنيين ؟

عم جماعة من الجمهوريين المعتدلين فى الثورة الفرنسية ، ترجع تسميتهم هذه إلى إقليم الجيرودن الذى تكونت فيه جامعتهم عام ١٧٩١ .. وفى عام ١٧٩٣ طردهم الكوردلييه بزعامة مارا من المؤتمر الوطنى ، ثم أعدم زعماءهم .. أدى

اغتيال شارلوت كوردي مارا إلى استمرار العنف ، فانضم الملكيون إلى الجيودنيين ، ولكن سرعان ما قضى عليها معاً .

- أما الكوردليه فهو ناد ثوري حل مارا محل زعيمه الأول كامو ديمولان (١٧٦٠ - ١٧٩٤) الذي أعدم ، وكان أحد زعماء الثورة الفرنسية . وقد أمر روسبيير بإغلاق هذا النادي عام ١٧٩٤ بعد إعدام ديمولان واغتيال مارا . ومالئ أن أعدم روسبيير بالمقصلة في العام نفسه .

ومن ساد ؟

هو الكونت دو دوناتياي الفونس فرنسوا ساد (١٧٤٠ - ١٨١٤) جندي فرنسي وأديب غرق في حياة الفسق ، وكتب عدداً من القصص يامضاء المركز دوساد .. عاش أكثر حياته في السجون لسلوكه المتبدل ورواياته الفاضحة ، مثل « بؤس الفضيلة » و « أزهار الرذيلة » وفيها تصف شخصياته بالاندفاع القهري إلى تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين ، ويمثل هذا السلوك الشاذ في نظر التحليل النفسي الرغبة في التدمير .. ومن هنا أصبح ساد رمزاً للانحراف الخلق ، وسمى باسمه الحقيقي المعروف في علم النفس « بالسادية » .. وهي عكس الماسوشية أو المازوخية نسبة إلى الروائي النمساوي زاخر مازوخ وهي التلذذ بتلق التعذيب من الطرف الآخر .

ولنذكر الآن حديث فيكتور هوجر عن شخصية مارا في رواية « ثلاثة وثمانين » .. يقول : « لا ينتمى مارا إلى الثورة الفرنسية بصفة خاصة ، إن مارا شخصية قبلية ، عميقة ورهيبة .. مارا هو الشيخ القديم الخيف .. فإذا أردت أن تعرف اسمه الحقيقي فصيح في الفضاء بهذه الكلمة : مارا سيجيك رجع الصدى من أعماق اللانهاية : « البؤس » .

ثم يتحدث هوجو عن شارلوت كوردي فيقول : (ويضعون رأس شارلوت

كوردى على المفصلة ويقولون لها : مارامات . فتقول : مارا لم يمت ضموه فى هيكل وألقوا به فى بئر أوفى أى مكان .. فسولد غداً .. سيولد من جديد فى الرجل الذى ليس لديه عمل ، فى المرأة التى لا تملك قوتها ، فى الفتاة التى تحترف الدعارة ، فى الطفل الذى يُحرم تعلم القراءة .. سيولد من جديد فى شونة بلا نار على حصى بلا غطاء ، فى البطالة فى البروليتاريا .. آه ! ليحذر المجتمع الإنسانى ، مارا لن يقتل إلا إذا قتل اليوس ، وطالما ظل هناك بؤساء فستظل هناك عند الأفق سحابة تتحول إلى شبح وشبح يتحول إلى مارا !)

نعم : سيولد غداً من جديد .. مارا المتعطش للدماء والقتل ، مارا الذى سيعيد للإنسان حرته وكرامته .

وقد اختلف المؤرخون حول شخصية مارا : حلها كل منهم برؤية خاصة ومن زاوية مختلفة : فيشوليه يرى أنه (أصبح إنساناً) ، وجوريس يحار بين (السخط عليه والإعجاب به) ، ومايس (يحترمه ويقدره ولكنه قليل النعمس له) ، وجيرار والتريراه (شخصية رهيبة) ، وألبير سادول يجرده من (العاطفة) ويرى أن (قوته تنبع من ذاته وليس من الخارج) ، ولوسيان شيلر (يحبه ولكنه يجب فيه أكثر ما يجب مارا المفكر) ، أما جان ماسان فهو الوحيد الذى لم تحف عليه حقيقة أن مارا (صديق الشعب) .

ولقد كان ماسان بمثابة المحامى البارع الذى ينتهى من دفاعه بإقناع القضاء .. ولقد اقتنع القاضى العادل بيتر مايس بأن مارا (صديق الشعب) ، وبأنه نموذج للمفكر (الحر) .

المفكر الحر ؛ لأن مذابح سبتمبر الشهيرة لا تزال تزورق المؤرخين الأحرار الذين يكرهون الدماء ، ولكنهم تعلموا فى مدرسة الحرية أن البراءة لا تحكم ، وأن انتفاضة الشعب مقدمة ، وأن الثورى الحقيق لا بد أن يقبل أن تكون يده قادرة ،

وأن العجة لا تصنع إلا بكسر البيض ، وأن من الضروري الفصل بين التعارض الجزئى والتعارض الكلى ! فهم يفكرون فى مدى التحكم فى الثورات بحيث تقوم دون أن تقطع رقاب كثيرة ودون أن تسيل دماء أكثر .

ولعل مشهد الأميرة لمبال وهى تقطع إلى أجزاء صغيرة هو المشهد الذى يتبقى من مذابح سبتمبر .. يحتفظ به ماسون للنهاية كوثيقة لإدانة التاريخ .. وفى مقابل هذا المشهد يضيف ماسون أيضاً مشهد الكهف الذى كان يخفى فيه مارا ؛ ليخرج منه غاضباً واثراً معلناً حربه العنيفة من أجل اللذين يسميهم (اللاأثرياء) .. ويحمله هؤلاء (اللاأثرياء) أو الشعب على الأعناق نحو النصر إيماناً بالغد وبالسعادة المطلقة أو إيماناً بالمطلق وحده ...

أما روبيبير فيكفى بالإعجاب بما را من بعيد ، ولا يرى فيه غير قبطان شجاع فوق سفينة تفرق فى مياه المحيط .

(غير أن الحقيقة - إذا كان لابد من مجازاة هذا التشبيه الجميل أو تصحيحه - هى أنها كانت سفينة تفرق ، ولكنها كانت تفرق فى رمال الصحراء اللانهائية) .

وأما المفكرون الأحرار فلم يجدوا سلاحاً غير الكلمة :
أعلن أراجون الجداد على المجتمع الديمقراطى وطالب بإعدام قاتلى « جوركى » .. وغرق الشاعر الرقيق بول إيلوار فى اللون الأحمر .. وصور زولا الوديع مأسى البروليتاريا .. وأطلق سارتر صرخاته الملوثة السوداء .. ولكن كل هؤلاء وغيرهم لم يكشفوا إلا عن عدم القدرة ؛ لأنهم لا يملكون أى سلطان غير سلطان الكلمة ، ولأنهم مفكرون وحسب . على حين كان مارا مفكراً ورجل دولة ! هم مفكرون ملتزمون يطالبون بالحفاظ على مصير المجتمع .. على حين كان

هو مفكراً ملتزماً يقوم بالحفاظ على مصير المجتمع ا هم يرون بوضوح أو يعتقدون أنهم يرون بوضوح ، وغالباً ما يكون هذا صحيحاً ، لأنهم يتمتعون بالمسافة التي يفترق إليها الساسة ، ولكنهم لا يقومون إلا على الكلمة .. عندما لا يستمع إليهم أحد يصيحون ، فإذا لم ينتبه إليهم أحد يصرخون .. هم غير مسئولين ، ولكنهم يحسون بالمسئولية ويسمهم رويسبير « الوطنيون المتطرفون »

ولقد كان مارا هو أصرخ مثال للوطنى المتطرف أوالمفكر الحر مما دفع رويسبير إلى أن يقول : « إن قلب مارا فى السماء أما قدماه ففى الأرض » . ذلك أن مارا لم يخض تجربة الحكم ، ولكنه اكتشف قبل أن يموت أن للكلمة قوة الحكم ، فأخذ يصيح حتى يوقظ النايمين .. فكان كالأنبياء التعيين الذين لا يستمع إليهم أحد . !

اسمعه يقول فى « مشروع إعلان حقوق الإنسان » :

« سيد مطلق لكل أفعاله هو الإنسان الذى يتصرف بحرية غير محدودة . فلو أن مارا توقف عند هذا الحد لما تمكن فايس يوماً من أن يكتب مسرحيته ، لأن مارا كان سيكون « ساد آخر » ولكن مارا - على عكس ساد - أضاف ما أسماه روسو فيما بعد « بالعقد الاجتماعى » .

إن السوط هو مصدر المتعة عند ساد على حين أن متعة مارا تتمثل فى السلاح من أجل تحرير « اللا أنرياء » .. ساد شرير بإرادته ، فى حين أن مارا شرير ولكن ضد الأشرار .. ولهذا اضطهده أعداؤه واحترقه أصدقاؤه ، وعانى من السأم والوحدة والملل .. غير أنه كان يتمتع بموهبة الرؤيا والقدرة على التبشير ، فترامت له الحرية التى اكتشف أنها ليست إلا كلمة على السنة وأفلام كل الذين لا يملكون الوسيلة للتصرف بمقتضاها !

لنسمعه يقول : « أن تعملوا من أجل حرية الوطن عظيم جداً ، ولكن فم

نحكم الحرية السياسية ، أنتم الذين ما كنتم لتعرفوها أبداً ؟ اعلموا أن ليس لها قيمة إلا في عيني المفكر الذي يريد تعليم الناس والمواطنين الذين لا يريدون سيداً على الإطلاق ، أما أنتم أيها الفقراء « اللأثرياء » فلن يكون لديكم الوقت للتفكير فيها ! إن الحرية لم تصنع من أجلكم ! .

وهو بهذا يريد ألا يعطى أحد الحرية لأن الحرية للجميع ، ولأنها تكون ولا تمنح !

لماذا حدث حتى تولد الثورة من الإمبراطورية ، والشجاعة من الخضوع ، والحرية من الديكتاتورية ؟

إن فكرة فايس في أن ينشئ حواراً بين الإرادة والعقل وبأن يضع (الأنا) المطلقة أو ساد في مواجهة (نحن) المطلقة أو مارا على الرغم من أنها يصدران عن المبدأ نفسه لاشك فكرة رائعة . . ولا شك أيضاً أنها معادلة (مارا - ساد) حيث يمثلان طرفي التقيض وحيث ينفرد مارا بأن يكون خصماً للثورة ثم يصبح بعد ذلك « بطل الثورة » . . ليست ثورة ١٧٨٩ ، ولكن ثورة ١٩١٧ . . فعبقرية المؤلف تتمثل في صياغته العصرية للمضمون التاريخي . . ولذلك لا يقدم حلاً لمعادلة الصعبة مكافئاً بتمجيد نابليون في ختام المسرحية :

إننا فوق هذا نعتقلهم ، فلم نعد مقيدين وشرف الدولة قد أنقذ إلى الأبد على حين أن السياسة لم تعد في حاجة إلى نقاش ، ذلك أن الرجل العظيم هنا ليرشدنا ويقودنا وينقل الفقراء ، وأيضاً ينقذ المرضى ، إنه هو وحده الذي يستحق منا الشكر ، هو إمبراطورنا العظيم : نابليون الذي وضع نهاية عظيمة للثورة !

يقول بيتر فايس : « منذ طفولتي وبطل المفضل هو مارا . . لقد اكتشفت نظريته السياسية من خلال آرائه التي تميز بالمعاصرة . . لكن شخصية مارا لم تكن تكفي صنع دراما . . كانت تحتاج إلى تقيض لها . . هذا التقيض وجدته في

شخصية ساد : ذلك أن ساد كان ثورياً ، ولكن على طريقته الخاصة ، تلك الطريقة التي نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . . كان مارا يقول : « أنا الثورة » ، لكنى جعلته فقط « صوت الثورة » . . وكان ساد يهاجم مجتمع عصره بحيث أصبح من الصعب عليه أن يعيش فيه بعد ذلك . . لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالإعدام . .

انطلق الاثنان إذن من مصدر واحد ، ولكنها وصلا إلى نتيجتين مختلفتين أو متباعتين . . ساد : مهد الطريق ، ومارا : مشى فيه حتى النهاية .
ولكن بماذا يجب برينجت إذا ما مثل عن « الأم شجاعة » عندما علمت أن الحرب لم تضع أوزارها وأنها فقدت كل ماتملكه ، وفوق هذا فقدت أطفالها . . هل تغيرت في النهاية ؟

كُتبت المسرحية سنة ١٩٣٨ ، وكان برينجت يشهد بداية حرب لم يكن يتوقع أن الناس سيتعلمون منها دروساً ، لأنهم حتماً هالكون . . ولذلك لم تخرج الأم الشجاعة بأى درس . . وعزاء المؤلف كان في أن الجمهور وحده هو القادر على الخروج بكل الدروس بعد مشاهدته لها .

أما بيتر فايس الوريث الشرعى المتطور لمسرح برينجت الملحمى فقد صنع من « مارا - ساد » مسرحية سيكودرامية من الدرجة الأولى . . طبق فيها طريقة « المسرح فى المسرح » التى استحدثها بيراندللوحيث لا يمكن الواقع أن « يسهف » الخيال أو أن يتقده ، وحيث الفاصل دقيق كخيوط رفيع بين العقل والجنون . . وماأضاه فايس بعد ذلك هو أنه جعل للبتوميم أو التمثيل الصامت مكاناً لا يقل عن الحوار ، وللحركة شأناً لا يقل عن الأفكار . . وبهذا كسر الحواجز وواصل السير حتى النهاية . . نهاية الفن المسرحى .

ولعل هذا الشكل هو أنسب الأشكال بالنسبة لهذا المضمون . . فمارا يؤمن

بالثورة التي لا يؤمن بها ساد على حين أن ال (سادو - مارتيزم) لا وجود لها على الإطلاق . . فإما مارا وإما ساد أو العدم !

ولذلك صب فايس مادته التاريخية في وعاء كوميدى . . فوسط الأزمة المفعمة تتطلق الضحكات وإن كانت ضحكات عمومة وبانسة . .

ولهذا يمكن القول بأن المؤلف قد ترك نصف العمل ليضيفه المخرج : فالنص ليس نصاً كاملاً قائماً بذاته كالحواجز الجونيه مثلاً حيث تسود رؤية الكاتب العرض المسرحى كله لا أن تكون بمثابة العظام التي يكسوها لحم الممثلين على خشبة المسرح ، وتدب فيها روح المخرج . . فالحواجز تستمد قيمتها من النص في حين تكتب « مارا - ساد » قيمتها على المسرح .

فكيف تلقى المخرجان الإنجليزي والفرنسى نص فايس ، وكيف عالجاه ؟
إن البورتية التي رسمها المصور دانيد مارا ، وتغطي الآن جزءاً من جدران متحف بروكسل ، وقد تدلت يده اليمنى وهي تمسك بالقلم يكسوها ضوء شاحب - هي التي أوحى إلى المخرج الإنجليزي الفنان بيتر بروك بالطريقة البارعة التي استخدمها في إخراج المسرحية على مسرح « الأولد فيك » ، طريقة التعبير بالضوء كما عبر دافيد باللون . . فجاءت طريقته أروع من تلك التي سلكها المخرج الفرنسى الفنان أيضاً : جون تاسو . . كما أن الممثل الإنجليزي العظيم كليث ريفال - في دور مارا - قد انتزع الإعجاب أكثر مما انتزعه الممثل الفرنسى العظيم أيضاً ميشيل فيتولد في الدور نفسه على مسرح « سارة - برنار » !
يقول « بيتر بروك »

« إن مسرح فايس يكتب أهمية من كونه بشئ علاقة جديدة بين الجماهير خطيرين : مسرح بريخت ومسرح أرتو . . وهو لا يلجأ إلى إظهار تعارضها ، ولكنه يعايش بينها ويخرج بشئ جديد ورائع . . غير أن مسرح فايس مع الأسف تمتد

جذوره في الواقعية على حين يجب علينا اليوم أن نختار بين مسرح التفاضل في الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي وبين مسرح القيمة الأدبية في فرنسا وإنجلترا . . .

أماجان تاسو فيقول :

« لقد قيل كلام كثير في المسرحية دون معرفة حقيقية بها . . . ولا أعرف أين تكمن « اللأخلاقية » التي يقولون بها في المسرحية . . . إن ما نخرج به منها يمثل في صعوبة الاختيار بين التقيضين ، فإرا إنسان ممزق ومريض . . . إنسان يتعذب ، وساد يحمل في دخليته شيئاً من مارا . . .

لقد اتفق الجميع - النقاد والجمهور - على أن « اضطهاد ومقتل جون - بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحي بإدارة مسيو دوساد » أو « مارا - ساد » لبيترفايس مسرحية « جريئة ومثيرة ورائعة » !

كاتب ياسين . . هذا الجزائري !

بدأ كاتب ياسين طريقاً صعباً مشى فيه حتى النهاية : ذلك أن مسرحه لم ينل التقدير الذي يستحقه ، فقد كتب ثلاث مسرحيات باللغة الفرنسية لم تقدم له واحدة منها في فرنسا ولا في غيرها من البلاد - حتى بلده - باستثناء مسرحيته « الجثة المحاصرة » التي قدمها المخرج الفرنسي جان - ماري سيرو في بروكسل سنة ١٩٥٨ ، ثم عاد وقدمها على مسرح ريكاميه بباريس سنة ١٩٦٣ ولكن الليلة واحدة فقط .

قدمت « الجثة المحاصرة » لليلة واحدة في باريس على الرغم من أنها تحتوي - سواء اعترف الفرنسيون أو لم يعترفوا - على رؤية فنية واضحة لكاتب مسرحي متمكن ، كما قال عنها جاك لومارشون الناقد الدرامي الراحل « للفيجاروليتيرير » . . وعلى الرغم من أن هذه المسرحية ترتبط بأشياء كثيرة وغريبة

تستحق الالتفات . . فصاحبها لم يكن قد بلغ العشرين من عمره عندما كتبها . .
 وصاحبها جزائري يكتب باللغة الفرنسية ويقول الشعر بها . . وهو في نثره وشعره
 لا يقل كفاءة وشفافية عن أى كاتب أو شاعر فرنسي كبير - كل هذا كان من شأنه
 أن يسترعى إليه الأنظار في فرنسا استرعاء فنياً وأدبياً ويسترعى إليه أنظار الذين
 كانوا يناصرون الجزائر وقضية الجزائر في جميع أنحاء العالم استرعاء إنسانياً ووطنياً .
 فإذا كانت فرنسا قد تنامت لما يتضمنه مسرحه من هجوم عنيف . . فلا شك
 أنها كانت تحمس بعدالة هجومه وتقدره . . فهأهى ذى تقدم له اعتذاراً فنياً رقيقاً ،
 وتفتح له أبواب مسرحها القومي حيث قدمت مسرحيته والأسلاف يتميزون
 غضباً من إخراج جان - ماري سيمو الفنان المتحمس لفن كاتب ياسين .
 لماذا قدمت له الجزائر ؟ وماذا قدم له الوطن العربي ؟

ولكن من كاتب ياسين ؟ !

هو المواطن الجزائري الثائر الذى ولد يوم ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بالقرب
 من مدينة قسنطينة ، أدخله أبوه ، وكان عمامياً ، كتاب القرية ، ليتعلم اللغة العربية
 ويحفظ القرآن ، ولكنه سرعان ما نقله إلى المدرسة الفرنسية التي ظل بها حتى عامه
 الخامس عشر ، وقامت مظاهرات ٨ من مايو سنة ١٩٤٥ الشهيرة ضد الاستعمار
 الفرنسي ، فاشترك فيها كاتب ياسين ، ولكنه اعتقل وفصل من المدرسة . . قالوا
 له : ستقتل عند الفجر ، لكى ينجون وطنه ، ولكنه فضل أن يموت ؟ ومع ذلك لم
 يقتلوه ، واكتفوا بإدخاله السجن .

وفي السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة . . ولكن شيئين رائعين تأصلا في
 نفسه بعد أن خرج من السجن هما الشعر والثورة :
 أما الشعر فقد مارسه في ديوانين ظهر الأول وهو في السابعة عشرة من عمره

(عام ١٩٤٦) بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر هارب من بون التي هو كاتب ياسين في إحدى الحانات ، ولكن المكتبات في باريس رفضت أن تعرض الديوان وإن عرضت الديوان الآخر بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

قال عنه جبريل مارسيل ناقد « التوفيل لبتيرير » : إن (كاتب ياسين) يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمالي أفريقيا ، فهو شاعر أولاً وآخرأ . . شاعر حتى في مسرحه حتى في مقالاته الأدبية والسياسية . . إنه يردد أصداء بريخت وأراجون ويول ايلوار ترديداً فيه عمق الفن وأصالة الفنان .

وأما الثورة فقد مارسها كاتب ياسين عامي ١٩٤٦ و ١٩٤٧ متاضلاً من أجل وطنه . . ومع ذلك زار باريس لأول مرة سنة ١٩٤٧ ثم عاد إلى الجزائر ليعمل بمجريدة « الجزائر الجمهورية » حتى عام ١٩٥٠ ، وهو العام الذي مات فيه والده ، ومافر فيه مرة أخرى إلى باريس . . ونشبت حرب التحوير من جديد ، فعادر فرنسا إلى إيطاليا ، وإلى تونس ، وإلى هامبورج وإلى إيطاليا وإلى يوغوسلافيا وإلى ألمانيا وإلى بلجيكا وإلى إيطاليا وإلى فلورنسا ثم إلى باريس حيث يعيش حتى الآن . ومارس الثورة أيضاً في أعماله المسرحية : اللجنة المحاصرة (١٩٥٥) ودائرة الانتقام (١٩٥٩) والأسلاف يميزون غضباً ، التي بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ وتعرض حالياً في باريس .

ولم يكتب كاتب ياسين غير رواية واحدة سنة ١٩٥٦ وهي رواية « نجمة » التي وجد النقاد فيها أصداء لفوكز ، كما استقبلوها استقبالا حماسياً باعتبارها حدثاً أدبياً غير عادي .

وفي حديث له قال كاتب ياسين : أتكلم العربية وأكتب بالفرنسية . حتى عامي الخامس عشر كنت أعيش في الكعب . . أما الشعب فكنت ألقيه في الطريق دون أن أراه ! في عامي الخامس عشر دخلت المسجن ، أما المسجن فهو مكان

مشترك . . . فيه عرفت وفهمت ! أنا جزائري ولكني عبرت بالفرنسية . . . كان لا بد من تعريف الفرنسيين بأنفسنا ! أنا مهوور بالشعر ، مهوور به فقط إلى أن أستطيع أن أكون مناضلاً . . . إن الجزائر تمثل فراغاً واسعاً ، وتمثل حقبة طويلة بلا ماضٍ ! من ناحيتي أريد أن أقدم مسرحاً للإرادة ، أضغ فيه يدي على كل الجروح ! لو كنت حراً من كل واجب لما كتبت غير الشعر . . . فأنا أعتقد أن التأثير في القارئ أعمق من التأثير في المشاهد . . . ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ولا بد في الوقت نفسه من التأثير في أكبر عدد من الناس ، ولكن يجب حفظ التوازن حتى لا نلغى في السطحية أوفى التجريد . . .

حقاً ، فإن مسرحية « الأسلاف » يتميزون غضباً ، تؤكد أن الكاتب أي كاتب يمكنه أن يكون ثورياً وهو يكتب باللغة الفرنسية أو بأي لغة أجنبية أخرى .

لما الذي يقوله « الأسلاف » ؟

« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدي الذي يصدم الجزائر إذا ما التفتت إلى ماضيها . . . إن حرب المائة والثلاثين عاماً حرب (المليون شهيد) ، هي التي منحت الجزائر الحياة التي نحياها اليوم . »

بهذه العبارة الرمزية الموحية يقدم كاتب ياسين مسرحيته .
والمسرحية تلور أحداثها في الجزائر منذ عشرين عاماً . . . تلور حول الأخضر ، زوج نجمة الذي يخرج من السجن مصاباً بالجنون من أثر التعليب . . . ونحاول نجمة أن تعالجه بمائشيه « الزار » ولكنه سرهان ما يلقى مصرعه ، فنصاب نجمة بالجنون هي الأخرى . . . ولكنه جنون غريب هذه المرة . . . ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » . . .

قالت الساتريوليه الروائية الراحلة .

« إن نجمة في الحقيقة هي الجزائر الخالدة ، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب فهي رمز للجزائر الأم التي تحب وتكره في الوقت نفسه . وهي عندما تواجه ماضيها إنما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم في حوار عفيف . . أما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من فرط الحسرة كما يصاب به الأخضر من فرط العذاب ، مما يدعو طاهراً والده بالتبني إلى قتله رحمة به !

ولكن نجمة تنضم إلى جيش التحرير مع زميلاتها المجاهدات . . ويأخذ الحب بجراه وسط المعركة . . فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى : قصصنا وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة . . ولكن الأمر ينتهي بأن يقتل مصطفي حسناً وتموت نجمة .

إنه الموضوع نفسه الجزائر . . والشخصيات نفسها : نجمة والأخضر ومصطفي . . والحدث نفسه حرب التحرير . . والنتيجة نفسها : البحث عن الخلاص . . وهو أخيراً الخط الفكري والدرامي الذي تسير فيه مسرحية « الجنة المحاصرة » . . فالمرحبتان تطلقان صوت الجزائر الجريح . . الجزائر التي مزقت للحرب جسدها ، ولكنها لم تمزق شيئاً من روحها !

ويقول الشاعر الكبير لوى أراجون :

« إن ما ينشده كاتب ياسين دائماً من وراء أعماله هو الكشف عن الحقيقة الحية المعاشة والضاربة في أعماقه ، تلك الحقيقة التي تعبر عن مولد شعب ميلاداً جديداً بعد أن أدى ضريبة الوجود والحرية . . وهو لذلك لا يكتفي بتصوير الحرب ونجسها عذاباتها ، ولكنه يعلن كراهيته لها وثورته عليها .

وفي هذا يقول « كاتب ياسين » لا بد من إشعال الثورة !

هذه الثورة الخالدة هي التي يعملها كاتب ياسين على عاتقه ، إنها تفرض

شكلها حتى على الأنشودة بحيث تخضع لها «قوانين التطور الدرامي» . . . وبحيث تعطي صورة لثورة عظيمة تسيرها حركة التاريخ أو تاريخ أمة جند شعبها للألم . . . ولكنه جند نفسه للبحث الدائم عن مكانه تحت الشمس وفوق خريطة الحياة ! ويردد الكورس في مسرحية «الأسلاف يتميزون غضباً» هذا النداء الصارخ : «إلى الميدان ، إلى الميدان ، إلى الميدان . . . فقريباً لن يجد الأحياء أين ينمون ؟» .

ويدور هذا المشهد :

كبلوت (سيد المطر) : كيف حال القبيلة ؟

الأخضر : سيئ !

مصطفى : سيئ للغاية .

كبلوت : ماذا يحدث ؟ ألم أترك لكم أرضاً ؟

الأخضر : الأرض ؟ . . .

مصطفى : لم تعد لنا !

الأخضر : بيعت وتباع من جديد ! . . .

وجه السجين : مملوءة بالأعشاب الضارة !

كبلوت : ماذا صنعتم بها ؟

مصطفى : سجون .

وجه السجين : زنزانات .

كبلوت : وماذا أيضاً ؟

وجه السجين : أناشيد وطنية .

إن شخصيات هذه المسرحية إنما هي في الحقيقة مزيج من الواقع والرمز . . . فنجمة إنما هي دائماً نجمة في «الجنة المحاصرة» وفي «دائرة الانتقام» . . . إنها رمز

الثورة والثأر الخالدين .

والمسرحية عنيقة ومؤثرة ، وهي برغم هذا كله جميلة ورائعة . . . تكشف عن ثقافة فرنسية عالية ومعرفة كاملة بتاريخ الجزائر الوطن . . . أى أنها تكشف عن الجانب المعاصر في فن الكاتب في الوقت الذي تكشف فيه عن الجانب الأصيل في فكره .

إن الأسلاف يتميزون غضباً ومسرحية شاعرية أيضاً : فاللغة فيها مباشرة بلا غموض . . . ليست جارحة ، ولكنها تكشف فقط عن الجراح . . . وتكشف عن نضال الأجيال الذي تركز خلال السنوات العشرين الأخيرة في الجزائر ، هذا النضال الذي كان هو وحده الحدث الكبير : فالآباء والأجداد نسوا ما ضيهم نتيجة لانغماصهم في الوضع الجديد ، لذلك طالت فترة الصمت . . . زادت عن مائة عام ، أما الأجيال الشابة فلم تقبل ما قبله الآباء ، ولم ترض عما رضى عنه الأجداد ، فهوا جميعاً هبة واحدة ، هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية ؛ بل كانت كذلك بالفعل . استشهد مليون جزائري ، استشهدوا بغير بأس وقتلوا بغير موت ؛ فالأمل كانوا قد علقوه على النبات الجديد الذي ولد في الدماء ونما بالعطش ، وترى على الجوع فرأى النور ثاراً وعرف الدفن انتقاماً ووجد خلاصه في الحرية والثورة .

أما العرض الذي قدمه جان - ماري سيرو على خشبة الصالة الصغيرة الجديدة الملحقة بالمسرح القومي الشعبي بباريس فقد أجمع النقاد في فرنسا على أنه « عرض شائق ورشيق يكشف عن شاعرية كاتب ياسين بقدر ما يكشف عن شفافته الدرامية » ؛ كما أجمع النقاد أيضاً على أن « الممثلين بقيادة سيرو قد تفوقوا كثيراً على المستوى الذي قدموا به » الجئمة المحاصرة « من قبل وإن قد كان ذلك الليلة واحدة » .

ناتالى ساروت . . هذه الروسية !

بعد أن أجه آلان روب - جرييه كبير كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا إلى السينما ، توجه ناتالى ساروت كبيرة كتاب هذه الموجة الجديدة فى الرواية إلى المسرح .

وهذا ينخذ قطبا التجربة من الرواية قاعدة ينطلقان منها نحو آفاق جديدة : واحد ينفذ إلى السينما التجريبية فينعشها ويثريها بكتابة سيناريوهات ، العام الماضى فى ماريونباد ، وه الخالدة ، وه قطار أوروبا السريع ، كما أخرج الفيلم الثالث واشترك فى تمثيله .

وواحدة تطرق أبواب المسرح الطليعى . فتتقدم الصفوف . وناتالى ساروت ولدت عام ١٩٠٢ فى روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها إلى فرنسا ، وهى متزوجة ولها ثلاث بنات ، عملت بالهامة حتى عام ١٩٣٨ ثم اتجهت إلى

الأدب ، فكتبت في السنة نفسها مجموعة قصص قصيرة جداً هي « انفعالات » . . .
وهي أول تطلقة في معركة الرواية الجديدة في فرنسا . . . وبعد تسع سنوات من
الصمت خرجت ساروت بأول رواياتها « صورة مجهول » ، وهي الرواية التي كتب لها
سارتر مقدمة طويلة يشرح فيها مفهوم « الرواية الجديدة » ويطلق عليها لأول مرة
تسمية « ضد الرواية » . . . ثم كتبت ساروت رواية « مارتبرو » (٥٣) و « الكوكب
السيار » (٥٩) و « الفاكهة الذهبية » (٦٣) ، كما كتبت مجموعة مقالات معروفة
هي « عصر الشك » سنة ١٩٦٥ .

ويمكننا أن نلاحظ من خلال كتابات ساروت تأثيرها الواضح بفرجينيا وولف
ومارسيل بروست ، فهي تحاول جاهدة أن تمنح الحياة (للأنا) الحقيقية بإزالة الطلاء
الصناعي الذي يجلب رؤيتها كما يجلب عنها الرؤية . . . رؤية (الأنا) الحقيقية . . .
هذا الطلاء الصناعي يتمثل في الأشكال التقليدية الزائفة والنظم القديمة البالية .
ولكي تمنح ساروت الحياة (للأنا) الحقيقية تكشف أولاً عن ميكانيكية
الإنسان وآليته في أنه كثيراً ما يتكلم ولا يقول شيئاً وكثيراً ما ينظر ولا يرى ، وكثيراً
ما ينصت ولا يسمع ، وكثيراً ما يقرأ ولا يفهم ، وكثيراً ما يأكل ولا يتذوق ، وكثيراً
ما يشي ولا يصل !

وهي بهذا تبين عدم شرعية إنسان القرن العشرين ، أو إنسان القرن العشرين
غير الشرعي ، أو الإنسان فقط . . . الإنسان المطلق في مواقفه العادية وتعايشه
السلمي مع الحب والكراهية في الوقت نفسه ، ولهذا تلجأ ساروت إلى التحليل
السيكولوجي العميق بعيداً عن الوصف الفسيولوجي السطحي . . .

إن ما يجذب ساروت هو « الموقف الدرامي » وما يشدها هو « العالم السفلي »
وما يجمعها هو « أصل الحياة » ، لذلك تلجأ إلى التحليل الميكروسكوبي الدقيق
وتقول :

« في رواياتي تحتفي القصة ، أما الشخصية فتبدو وكأنها خداع بصرى . فأنا لا أرى بالصور ، ولا أرى بالحركة ، ولكن بالانفعالات الداخلية .

بالانفعالات الداخلية ؛ لأنها تنتمي إلى المدرسة « الباطنية » التي تقف على الطرف الآخر من مدرسة « النظرة » في خط « الرواية الجديدة » الممتد . فدرسة « النظرة » تجعل من الشيء لا من الإنسان موضوعاً لها تحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة ، ورواد هذه المدرسة هم روب-جرية وميشيل بوتورودوير بانجييه وكلود سيمون الذين يتخذون من فلوير قاسماً مشتركاً يفيدون منه في إقامة مدرستهم « الطبيعية الجديدة » . . . أما المدرسة « الباطنية » فتتخذ من المونولوج الداخلي محوراً تدير عليه أعمالها وطابعاً تتسم به دون غيرها ، ولكنها تحالف التزعات الأخرى التي تعتمد على المونولوج الداخلي بأنها تتأدى في الكشف عن طويابا النفس وخبايا اللاشعور دون أن تقف عند حد ، ويمثل هذا الاتجاه الى جانب ساروت صمويل بيكيت . . . إلا أن ساروت تحالف بيكيت في أنها أكثر منه إحساساً بالإنسان ، وأميل منه إلى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعداً عن التحليل ، وأشد قريباً من الحياة .

وعندما تتقل ساروت من الرواية الجديدة الى المسرح الجديد تتقل معها كل هذه الرؤى ، ولكنها تستبدل بالكلمة الحركة وبالتعبير التشكيل وبالمونولوج الداخلي الديالوج الداخلي أيضاً . . .

ومن أجل الرائدة الجديدة يفتح المخرج الكبير جان - لوى بارو صالة صغيرة جداً ملحقة بمسرح الأوديون الكبير جداً . . . وهذه الصالة تكمل ثلاثية الأوديون المسرحية : الصالة الكبيرة ، والصالة الصغيرة ، والصالة الصغرى .

يقول بارو :

« إن الأوديون الكبير جسد على حين أن الأوديون الصغير قلب . . . على المسرح

الكبير تدور معركة بالسيوف الطويلة وعلى المسرح الصغير ينشب شجار بمشارط دقيقة . . .

والصالة الصغرى الجديدة لاتسع لأكثر من مائة متفرج ، كما أن خشبة المسرح - وهى عبارة عن مائدة عريضة مقامة على أعمدة من الحديد - لاتحتمل إعداد ديكورات كبيرة ، ولاتسمح بكثير من التغيير فى المناظر . فليس لها كواليس ولا يجمعها عن المتفرجين ستار غليظ ولا حتى ستار خفيف . . إن المكان باختصار شديد إنما هو فى الحقيقة « مسرح جيب صغير » . .

هذا المسرح يعد بمثابة المر الفسح الذى يؤدى إلى الساحة الواسعة أو مسرح الجماهير العريضة . . وفيه بدأت ناتالى ساروت طريقها الجديد وفيه سارت بخطوات واثقة . .

وليس معنى هذا أن الكاتبة أو كتاب الطليعة هم الذين يغيرون أسلوبهم فى المسرح بحيث يصلح للجماهير العامة ، ولكن الجماهير هى التى تتدرب على مواجهة المسرح ؛ وتنبأ لقبوله . . ومما لاشك فيه أن مسرح « اللامعقول » قد أصبح اليوم مسرحاً كلاسيكياً أو تقليدياً ، اعتاده الجمهور . .

فماذا فى هذا المسرح الجديد ، مسرح ناتالى ساروت ؟

فيه مسرحيتان قصيرتان من ذات الفصل الواحد : الصمت والكذب كتبها ساروت خصيصاً لإذاعة شترتجمارت عامى ٦٣ ، ٦٤ ، وهما فى الحقيقة نسان وليسا مسرحيتين . . نسان من نوع « الأسود فوق الأبيض » لبريس باران وهى المحادثة ، لكلود مورياك وبعض الأعمال القصيرة لجان تارديو . .

وفيه تقول ساروت :

« إن شخصياتى لا يرى بعضها الآخر إلا فى الوقت الذى تواجه فيه أزمة مشتركة وصراعاً واحداً . . ومشاعرها دائماً ماتكون وليدة لم تصل بعد إلى منطقة الوعى

حيث تتجمد دائما ، لذا فهي تحتاج إلى حوار غير واقعي بكلمات واقعية...
أما « الصمت » فيبدأ بمقدم فتي صغير يحكى في شىء من الصدق عن رحلة قام
بها في بلد من البلاد البعيدة .. يتفاعل هو والجميع إلا شخصاً واحداً يظل
صامتاً .. هذا الشخص هو جان - بيير الذى يضحك ضحكة عريضة على
حديث الفتى ثم لا يلبث أن يعود إلى صمته المطبق وهو شاخص البصر بلا حراك
حتى نهاية المسرحية .. فهو يمتز انفعالاته الداخلية التي يحرص كل انسان على
إخفاؤها بحيث يصبح الصمت هو رد الفعل الطبيعي لهذه الانفعالات .
تقول صاحبة هذه الانفعالات :

« في حياتي العادية أنا مثل كل الناس ، عندما يطبق الصمت أنزلت
وأنا .. وعندما أجلس للكتابة فإن الأمر يختلف . رحلات كشفية داخل
النفس البشرية لاستخراج الشاعر ، وبحوث مركزة في أعماق الذات الإنسانية
لوصف الأحاسيس .. »

ونعود إلى ضحكة جان بيير الفريدة فنجد أنها قد انطلقت أقسى وأعنف من
كل ما جاء في حديث الفتى ، ذلك الحديث الواقعي الشاعرى في الوقت نفسه .
ويحاول الجميع أن يدفعوا الرجل الصامت إلى الكلام ، ولكنه يعمد إلى
الصمت المستبد ، « فتبدأ حيرتهم ويشد شغفهم ويتملكهم الشوق إلى معرفة
شخصيته وما تملأ به هذه الشخصية من غرابة ، وما يمتلئ وراءها من أسرار ،
وما يفلقها من غموض ! .

وأخيراً يسأل جان - بيير سؤالا .. فيقطع صمته ويهدئ نائرة الجميع .. إنها
لحظة متلقة تفتح لفترة قصيرة ثم تعود إلى الانغلاق أكثر من ذي قبل .
وهكذا نجد أن الصمت كثيراً ما يكون أجدى من الكلام !
والكلام هو وسيلة « الكذب » .. وعلى الرغم من هذا فإن شخصيات

« الكذب » تشبه إلى حد بعيد شخصيات « الصمت » . فالجميع أناس اعتادوا أن يتكلموا ولكن دون أن يقولوا شيئاً . وهم إذا تكلموا فقدوا القدرة على التركيز وافتقروا إلى أدوات التعبير ولجئوا إلى الكذب والخداع هرباً من الحقيقة التي يعجزون عن مواجهتها أو على الأقل لا يعرفون طريقها . . . إنهم أناس يبحثون عن المطلق ، ويريدون التعرف على القيم . . . ولما كانت كل القيم تخفيها الأتعة فإنهم يفشلون فيما يحاولون . . . ومن هنا تنشأ أزمته ، أزمة الوحدة والانقسام ، ولكنهم لا يتوقعون بل يعودون مرة أخرى إلى محاولة اكتشاف المطلق رغبة في الوصول إلى ما وراء الواقع . . . لقد أصبح الواقع يدعو إلى السأم والملل ، وأصبح البحث فيه قاسياً ومؤلماً . . . ولذلك فإن البحث عن حقيقة أخرى ماهو إلا هروب من الحقيقة المستحيلة . . . الحقيقة التي تحرق كل رثة تنفس وكل عين ترى وكل لسان يتكلم وكل أذن تسمع وكل عقل يفكر وكل قلب ينبض . . .

والذي يكذب هنا امرأة بالغة الثراء تدعى مادلين . . . وهي تدعى دائماً أنها فقيرة معذمة حتى إنها كثيراً ماتتسى نفسها وتنادى في كذبها وتدعى الفقر أمام أسرتها التي يعرف كل فرد فيها حق المعرفة ثراء هذه السيدة غريبة الأطوار .

ومن بين الحاضرين شخص دقيق البنية غريب الأطوار هو الآخر . . . إنه بيير النقي الشريف الذي يكره الكذب ، بل ويتعذب لمجرد سماعه . . . ولكي ينقذه ريمون من سموم الشك القائلة يؤكد له أن السيدة ليست جادة فيما تقول ، كما أنها لا تبغى الكذب ولكنها « تعبت » . . . تعبت رغبة في التسلية وفي إثارة موضوع من شأنه أن يحرك سكوت الجميع . . .

ويبدأ بيير . . . هدوه شخصيات تشيكوف الطيبة . . . وهو يذكرنا شخصية الدكتور في مسرحية « إيفانوف » . . . ولكن بينما كان تشيكوف يصدر أحكامه على شخصياته نجد أن ساروت تكتفي بعرض حالة شخصياتها دون الحكم عليها ، فعلى

المطلق أن يصدر أحكامه كما يرى وكما يحلوه ، لأنه في النهاية يحكم على نفسه . .
وليس على الإنسان .

هذه العلاقة بين شخصيات ساروت وشخصيات تشيكوف تتبعها علاقة أخرى
بين عالم ساروت وعالم أوسكار وايلد ، علاقة أساسها النقد الاجتماعي والسخرية
الحادة في الهدوء والمرح . .

هذان النصان الجيدان في هذا المسرح الطليعي جداً مسرح ناتالي ساروت ،
أو الجنين الذي لا يزال يتكون ، قام بإخراجها جان - لوى بارو وشارك في التمثيل
مع مادلين رينودومينيك باتوريل وجابريل كاتان وجان - بيرجرانفال . .
لقد استطاعت المجموعة بقيادة بارو أن تعبر عن « الصمت » بالصمت ، وأن
تقول « الكذب » بالكلام . . وأن تثبت في النهاية أن الديكور والإضاءة والموسيقى
والملابس الفاخرة أشياء دخيلة على المسرح الحقيقي ، أو هي على الأقل ليست شيئاً
ضرورياً لقيامه ونجاحه !

وكما صبت الرواية الجديدة ثورتها على الشكل والمضمون معاً جاءت ساروت
بمسرح جديد يعد في الواقع ثورة تتعدى الشكل والمضمون جميعاً : فهو مرحلة بعد
ثورة المضمون التي تمثل في « المسرح التعميري » ، ومرحلة بعد ثورة الشكل
والمضمون التي تمثل في « مسرح اللامعقول » ، لأنه ثورة تتعدى المسرح نفسه إلى
الجمهور ، فتغير طريقته في التلق كما غيرت طريقة التناول : فالتلق في المسرح
الطليعي بمختلف مدارسه يفعل هو وما يدور على خشبة المسرح ، والتلق في هذا
المسرح الملحمي يقف موقفاً محايداً وموضوعياً مما يدور على خشبة المسرح ، أما التلق
في هذا المسرح الجديد فإنه لا يفعل ولا يتلق درساً ولكنه يخوض في أعماق نفسه
قاطعاً كل صلة واعية بما يدور على خشبة المسرح بحيث تنشأ بينه وبين الأحداث
علاقة غير واعية وإن كانت علاقة قوية ومتصلة على مدى العرض وامتداده . .

تلك هي نظرية المسرح الجديد الذي تبلر ناتالى ساروت بنوره كما بذرت من قبل بنور الرواية الجديدة ، أنا الرواية الجديدة فقد غننا بمصادمها الوافر . . . وأما المسرح الجديد فلننا نعرف بعد ولا يمكننا أن نتنبأ بما سيعطيه وإن كانت ملاحظته تدل على أنه نبات طيب في جوصحي قابل للتضج وانماء والمطاء .