رواد العبث . . جادون

المشهد الأول :

بيكيت . . ذلك المجهول !

بدأت حياة « صمويل بيكيت » فى وطنه آيرلندا عام ١٩٠٦ . . وبعد بداية حياته بعدة سنوات أخذ ينتقل من مرحلة دراسية إلى مرحلة دراسية أخرى حتى نال ليسانس الآداب الفرنسية فى سنة ١٩٢٧ ، وبعدها عين معيداً للغة الإنجليزية بمدرسة المعلمين العليا بباريس . .

وعاد إلى آيرلندا مسقط رأسه ليجد أحد (المتشردين) فى انتظاره بخنجر . . وفجأة وبلا مبرر أغمد (المتشرد) سكينه فى صدر بيكيت الذى أسعف بأعجوبة ردت إليه الحياة . . وبعد أن عاد بيكيت إلى الحياة صمم على أن يزور هذا الشرير فى سجنه ليسأله : « لماذا فعلت ذلك ؟ » ولم يتلق رداً غير هذه العبارة : « لا أدرى » . . ومن يومها أحس بيكيت بعبثية الحياة ولا « معقولية » الوجود . . واشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية فرجع بيكيت إلى باريس واشترك فى

المقاومة لاحيًّا فى باريس ولكن كراهية للنازية وكل ما هو معاد للحياة والإنسان . .

واتخذ بيكيت من فرنسا موطناً آخر يعيش فيه حتى الآن . . وفى هذا الوطن الآخر اشتغل زارعاً فى أحد الحقول ، ثم مترجماً لأعمال جيمس جويس ، ثم مؤلفاً تظهر مؤلفاته فى الأسواق وتمثل فى المسارح ويعيش عليها منذ عام ١٩٥٠ حتى يومنا هذا . . فبيكيت مؤلف لاعمل له غير التأليف ، وغير العناية بحديقة بيته الذى يعيش فيه مع زوجته الفرنسية « سوزان » بغير أطفال وبمعزل عن الناس وعن الأضواء وعن شهرته التى ملأت الدنيا .

وأما أعماله الروائية فقد سبقها إنتاج وافر من القصائد الشعرية التى كتبها بيكيت باللغتين الإنجليزية والفرنسية فضلاً عن مجموعة من القصص القصيرة والكتابات النقدية . . وفى سنة ١٩٣٨ كتب بيكيت أولى رواياته الطويلة « مورفى » باللغة الإنجليزية ، لكنها ظلت لعدة سنوات فى مخازن مكتبات لندن لاتباع ولا تشترى إلى أن ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية عام ١٩٤٧ ، فوجدت طريقها إلى البيع والشراء . ثم كتب روايته الثانية « وات » التى لم تترجم من الإنجليزية إلى أية لغة أخرى . . وبعد هاتين الروايتين كتب بيكيت روايتين أخريين بالفرنسية أهملها ولم يكملها حتى الآن . . هاتان الروايتان هما « مرسييه وكاميه » و « الحب الأول » .

أما المرحلة الزمنية التى بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٠ فهى الفترة التى شهدت ثلاثية بيكيت الروائية العظيمة : « موللوى » و « مالون يموت » و « اللامسمى » .

وبعد هذه الثلاثية اتجه بيكيت كلية إلى المسرح حيث بدأ بكتابة مسرحية من ثلاثة فصول اسمها « الحرية » لم تنشر – بناء على رغبة بيكيت – حتى الآن وتدور المسرحية فى ساحة كبيرة فى باريس الساعة الثالثة بعد الظهر فى يوم من أيام الشتاء . . خلال الفصول الثلاثة يتحرك على المسرح ١٧ ممثلاً يقوم كل منهم بأداء

دور متباين . . الحدث المسرحي يدور حول شاب قرر أن ينفصل عن أسرته البورجوازية التي تسمى أسرة كراب .

تبدأ المسرحية بهذا المشهد :

مسز كراب : إذن تناولْ سيجارة . .

دكتور بيوك : شكراً

مسز كراب : شكراً بنعم أم شكراً بلا ؟

دكتور بيوك : لا أدخن .

(فترة صمت)

مدام ميك ومدام بيوك معاً : أنا . . .

مدام ميك : أوه ! عذراً ، كنت ستقولين . . .

مدام بيوك : أوه ! لا شيء . . عاودي حديثك ، أرجوك .

(فترة صمت)

. . بعدها تدخل المسرحية في علاقات عائلية لاتهم المشاهد أو القارئ . أما فيكتور ابن أسرة كراب فلا يتدخل في شيء ولا يتكلم إلى أحد وإنما يظل طوال الوقت شارداً لاعمل له غير التأمل والتفكير ، ويحاول الجميع أن يجذبوه إليهم أو يدفعوه إلى تفسير موقفه وتبرير انطوائه ولكن دون جدوى . . حتى (خطيبته) تفشل في أن تحرضه على الكلام . . وتنتهي المسرحية بفيكتور يقف وحده على المسرح وقد أعطى الجمهور ظهره أو بالأحرى المجتمع

وقد تحمس جان فيلار لتقديم هذه المسرحية على خشبة المسرح القومي الشعبي بباريس بعد اختصارها إلى فصل واحد ، ولكن بيكيت رفض هذا الشرط ، فأصبح تقديمها أو حتى نشرها أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت البداية الحقيقية لمسرح بيكيت هى مسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » . .

والغريب أن بيكيت لم يكلف نفسه عناء عرض هذه المسرحية على أحد المخرجين أو الناشرين إلى أن تعرفت زوجته إلى المخرج روجيه بلان ، وقدمت له المسرحية وما إن قرأها حتى أعجب بها وقرر أن يقدمها فى ٣ من يناير ١٩٥٣ بعد أن حصل على تصريح من جان مارى سورو بأن يفتتح مسرح (بابيلون) الصغير بهذه المسرحية التى كان عرضها حدثاً فنياً تحمس له المؤيدون وتحمس ضده المعارضون ، وانقسم حوله النقاد ، ومازالوا فى انقسام غريب حتى اليوم . .

وبعد ثلاث سنوات من تقديم مسرحية « فى انتظار جودو » – تلك المسرحية التى جعلت من اسم بيكيت شيئاً كبيراً فى عالم المسرح الجديد – قدمت مسرحيته الثانية « نهاية اللعبة » التى أخرجها المخرج روجيه بلان نفسه . . ولكن هذه المسرحية لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحية « فى انتظار جودو » ذلك لأن شيئاً لا يحدث على الإطلاق فى المسرحية كما أن أحداً لا يتحرك أبداً ، وذلك على عكس ما رأيناه فى مسرحية « جودو » .

وبعد سنتين من تقديم هذه المسرحية الثانية قدمت مسرحية ثالثة لبيكيت فى لندن أولاً ، ثم فى نيويورك بعد ذلك ، وأخيراً فى باريس . . ولقد كتب بيكيت هذه المسرحية بالإنجليزية ، ثم عاد وترجمها بنفسه إلى الفرنسية . . وعنوان المسرحية « الشريط الأخير » . . وهى مسرحية من فصل واحد ، فصل قصير ، لا يظهر فيه غير شخص واحد ، شخص واحد فقط هو رجل طاعن فى السن يقضى حياته فى الاستماع والاستمتاع بشريط كان قد سجله فيما مضى .

وكعادته دائما يذكر بيكيت فى بداية المسرحية تفاصيل خاصة بالإخراج والديكور والملابس والإضاءة .

فى مقدمة المسرح ، وفى الوسط – توضع مائدة صغيرة لها درجان يفتحان ناحية الصالة . . يجلس « كراب » فى مواجهة الصالة مرتدياً بنطلوناً قصيراً جداً « وجيليه » أسود له أربعة جيوب واسعة ، وفوق البنطلون يرتدى قميصاً أبيض وفى يده يضع ساعة فضية .

يلاحظ أن اسم الرجل « كراب » وهو اسم أسرة فيكتور بطل مسرحية « الحرية » وهو الاسم الإنجليزى الذى يفيد معنى سمكة « الكابوريا » .

وما حدث فى « جودو » وفى « نهاية اللعبة » يحدث فى « الشريط الأخير » . . يرتفع الستار عن كراب وهو يخرج من أحد أدراج المائدة شريطاً مسجلاً ومن الدرج الآخر إصبعاً من الموز يأكله ، ويلقى بالقشر على الأرض ، ثم لا يلبث أن يركله بقدمه نحو الصالة ، وبعد قليل يخرج إصبعاً ثانياً يضعه فى أحد جيوبه . . ثم يقف ويتجه نحو مؤخرة المسرح ولايلبث أن يعود . . وأخيراً يفتش عن شريط خاص من بين الأشرطة العديدة الملقاة أمامه إلى أن يعثر عليه ، فيضعه فى جهاز التسجيل ويديره ، ثم يقف ليستمع إلى الحوار الدائر بين كراب الشاب وكراب الطاعن فى السن . . وفى أثناء دوران الشريط يتحرك كراب عدة مرات نحو مؤخرة المسرح ، ثم يعود بزجاجات يشربها ، وأصابع موز يأكلها ومن حين لآخر يتحدث مقاطعاً الشريط ومتدخلا فى الحوار الدائر . .

وأخيراً يسدل الستار على كراب الصامت بلا حراك ، وهو ينظر أمامه فى الفراغ ، والشريط لايزال دائراً ولكن فى صمت وبدون كلام .

ممثل واحد وصوتان مختلفان أو مونولوج مزدوج يغطى فترة زمنية طولها ثلاثون عاماً كاملة . . والدراما هنا تقوم على عجز الذاكرة أمام قوة الزمن . . الزمن الضائع . . الزمن الذى تغنى به الشاعر الرومانسى لامارتين ، والذى عاد بيكيت ليضعه موضع المأساة .

وفى عام ١٩٦١ كتب بيكيت مسرحية « الأيام السعيدة » بالإنجليزية . . عرضت فى العام نفسه فى نيويورك ، ثم عرضت فى باريس عام ١٩٦٣ بعد أن ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية . . وقد قام بإخراج المسرحية « روجيه بلان » الذى أصبح متخصصاً فى تقديم مسرح بيكيت . . أما الدور الرئيسى فى المسرحية فقد قامت بأدائه الممثلة القديرة « مادلين رينو » زوجة المخرج الكبير « جان لوى بارو » . .

و « الأيام السعيدة » مثل « الشريط الأخير » تمثلها شخصية واحدة فقط خلال مونولوج طويل أيضاً . . ولكن المسرحية الأولى على عكس الأخيرة فى فصلين . . وبينما يتحدث كراب إلى نفسه فى « الشريط الأخير » تجد « وينى » — بطلة « الأيام السعيدة » — مع زوجها « ويلى » مستمعاً صامتاً لا يجيد سوى الاستماع .

والمسرحية تدور فى صحراء كتلك الصحراء اللا إنسانية التى دارت فيها مسرحية « جودو » وهى الصحراء التى كان ينظر إليها « هام » بطل مسرحية « نهاية اللعبة » على أنها بداية الكون ونهايته .

والجديد فى مسرحية « الأيام السعيدة » حقًّا هو دور البطولة الذى تقوم به شخصية نسائية لأول مرة (على عكس ما حدث فى مسرحيات بيكيت السابقة حيث لم تظهر الشخصيات النسائية إلا لتؤدى دوراً ثانويًّا) . أما الشخصيات أو الموضوعات الرئيسية فى « الأيام السعيدة » بصفة خاصة — وفى مسرح بيكيت بوجه عام — فهى : الصمت الإلهى ، عجز الإنسان أمام الطبيعة ، فقدان الصلة بين البشر ، تحلل العقل والمادة جميعاً ، الشعور بالضيق والاختناق بإزاء القيم الاجتماعية . . و « الأيام السعيدة » مسرحية « إنسانية » على الرغم من كل ما قد يبدو فيها من مخالفة لمعنى الإنسان . . أليست تلك هى حياة الإنسان . أى

إنسان . . الإنسان الذى إذا ما أحس ببقية فى قوته الجسدية أحس على الفور بدنوه من القبر !

وعلى ذلك فهذه المسرحية من بين سائر مسرحيات بيكيت – هى أكثرها احتواء على معانى الرومانسية ، لما تنطوى عليه من شعر أو شاعرية ولما تتضمنه من حس أو إحساس بالذات الإنسانية . . إحساس أقوى من أى إحساس غيره عند أبطال بيكيت الآخرين .

ثم كتب بيكيت مسرحية بعنوان « كوميديا » . . وهى مسرحية فيها من الجدة بمقدار ما فيها من الصورة التقليدية التى تضع الرجل بين امرأتين : إحداهما هى الزوجة والأخرى هى العشيقة :

أما الزوجة فتشك فى إخلاص زوجها لها ، وأما العشيقة فتعتقد أن عشيقها يهتم بزوجته أكثر مما يهتم بها ! . . ويستطيع الزوج أن يرضى زوجته ويبدد شكوكها فى الوقت الذى لا يقدر فيه على تبديد قلق عشيقته المستمر والذى يصل إلى حد مطالبته بالانفصال عن زوجته ! . . وفى النهاية لا يجد الرجل حلاً أسعد من الرحيل بعيداً عن المرأتين معاً . . فتحزن الزوجة على حين تستسلم العشيقة للأمر الواقع ! . . ويقول الرجل فى نهاية المسرحية : « لقد عرفت الآن كل شىء . . عرفت أن هذا كله لم يكن إلا (كوميديا هزلية !) » .

ونلاحظ أن بيكيت فى هذه المسرحية يضع كلاً من شخصياته الثلاث داخل جرة تشبه صندوق القمامة الذى سبق أن وضع فيه كلاً من الزوجة والزوج فى مسرحية « نهاية اللعبة » .

وفى هذه المسرحية لا يسمى بيكيت شخصياته ، ولكنه يكتفى بأن يطلق عليها رموزاً هى (م ١) و(م٢) و(ر) أى المرأة الأولى والمرأة الأخرى والرجل . . وهو يفعل هذا ليؤكد أن الهدف من المسرحية ليس تصوير شخصيات معينة لأن

هذه الشخصيات إنما تغلب عليها صفة العموم ، بحيث تمثل الأنماط الثلاثة التقليدية – الزوج والزوجة والعشيقة – وكل منهم يتمادى فى مونولوج داخلى يختلط أحيانا بالمونولوج الداخلى الذى تجريه كل من الشخصيتين الأخريين ، ولكن دون أن يتخذ شكل الديالوج بأى حال ، فهم لا يدخلون فى حوار ولا يلتقون على وجهة نظر واحدة ، لأن كلاً منهم له وجهة نظره الخاصة التى ينطلق منها فى بناء مونولوجه الخاص .

وكتب بيكيت مسرحية « قصيرة جداً » كما يسميها هو نفسه . . ؛ فهى تستغرق دقيقتين ونصف الدقيقة على المسرح ، ولكنها تعطى الإحساس الدرامى المشحون الذى نجده فى المسرحيات الطويلة . ولكن ما الذى تعرضه هذه الدقائق القصيرة ؟

ثلاث سيدات يجلسن على أريكة تضع كل منهن باروكة على رأسها ومعطفاً طويلاً جداً على جسدها :

الأولى ترتدى معطفاً بنفسجى اللون ، والثانية معطفاً أحمر والثالثة أصفر . . وفى كل مرة تخرج فيها واحدة منهن تظل الاثنتان الأخريان تتحدثان عنها حديثاً هامساً لا نسمعه ، ولكنا ندرك من حركاتهما أنه حديث مروع . . ولقد سميت المسرحية باسم « ذهاب وإياب » إشارة إلى ذهاب أو خروج كل منهن ثم عودتها مرة أخرى .

بعد أن كتب بيكيت « فى انتظار جودو » وبينما هو يكتب « نهاية اللعبة » اتفقت معه الإذاعة البريطانية على كتابة تمثيليات إذاعية خاصة بها . . وبالفعل كتب بيكيت فى سنة ١٩٥٦ تمثيلية « كل الذين يسقطون » وأهم مايميز هذه التمثيلية أنها تكاد تكون العمل الوحيد من بين سائر أعمال بيكيت الذى يحدد فيه مكاناً للأحداث الجارية ، والمكان هنا هو قرية (فوكسروك) بآيرلندا ، موطن الكاتب . . كما أن التمثيلية تتميز كذلك بكثرة الشخصيات على غير العادة فى سائر

أعمال بيكيت بحيث تصل فى هذه التمثيلية إلى عشر شخصيات !

والجدير بالذكر أيضاً أن هذه التمثيلية هى العمل الوحيد لبيكيت بالإضافة إلى تمثيلية « رماد » اللتين يترجمها إلى الفرنسية شخص آخر غيره . . هو فى الحالتين « روبير بانجيه » أحد الرواد المعروفين فى مدرسة الرواية الجديدة .

وفى سنة ١٩٦٣ نقل « ميشيل ميزانى » هذه التمثيلية الإذاعية إلى التليفزيون الفرنسى تحت إشراف بيكيت . . وقد فازت بجائزة « ألبير أوليفيه » لأحسن عمل تليفزيونى خلال ذلك العام .

وبعد نجاح « كل الذين يسقطون » و « رماد » طلبت الإذاعة البريطانية من بيكيت كتابة تمثيلية ثالثة وبالفعل كتب بيكيت تمثيلية فى العام نفسه بعنوان « بقايا عمل مهجور » لم يترجمها أحد إلى الفرنسية حتى الآن .

ولعل أهم ما يميز هذه التمثيلية من غيرها من أعمال بيكيت هى أنها تقدم شخصية واحدة فى مونولوج داخلى متصل لابداية له ولانهاية . . أما المونولوج فيحكى أشياء غير مفهومة ولا مرتبة ، وليس لها أىّ معالم ولا تعطى الإحساس بأى معنى على الإطلاق !

وبعد ثلاث سنوات كتب بيكيت للإذاعة البريطانية كذلك تمثيلية رابعة باسم « موسيقى وكلمات » . . أما هذه التمثيلية فقد قام بيكيت نفسه بترجمتها إلى الفرنسية .

وفى سنة ١٩٦٣ كتب بيكيت آخر تمثيلياته الإذاعية حتى الآن وأول تمثيلية للإذاعة الفرنسية وهى « كاسكاندو » وتعد هذه التمثيلية من الأعمال النادرة التى كتبها بيكيت بالفرنسية مباشرة . وقد أخرجها للإذاعة « روجيه بلان » مخرج مسرحيات بيكيت ، واشترك فى تمثيلها « جان مارتان » .

على أن الصفة الغالبة التى تجمع بين هذه التمثيليات الإذاعية الخمس هى استغراق أبطالها جميعاً فى مونولوجات داخلية غريبة تحكى عن ماضيهم الضائع الذى يَتَعَوَّنَه ولا يجدون ما يصله بالحاضر . . ذلك الحاضر الضائع هو الآخر ، والذى يسلمهم إلى اليأس والعدم !

أما « تكلم ياجو » فهى التمثيلية (الوحيدة) التى كتبها بيكيت للتليفزيون . . وهى تبين مدى اقتناع بيكيت بأن التليفزيون وسيلة حية من وسائل العرض الجماهيرى الواسع النطاق البالغ الأثر ، كما تبين مدى دراية بيكيت بتكنيك العرض التليفزيونى والتسجيل والإخراج والتصوير الذى يسبق العرض .

والتمثيلية تقدم شخصيتين فى أداء واحد مزدوج : فالرجل الذى يظهر فيها صامت ، والمرأة التى تتكلم لاتظهر على الشاشة مطلقاً .

هذا وقد كتب بيكيت إلى جانب أعماله الروائية ومسرحياته الطويلة والقصيرة وتمثيلياته الإذاعية والتليفزيونية مسرحيتين قصيرتين بدون حوار : تحمل الأولى عنواناً طويلاً هو « فصل بدون كلمات رقم ١ » وتحمل الأخرى عنواناً مماثلاً هو « فصل بدون كلمات رقم ٢ » والمسرحيتان صامتان يؤدى فيهما التمثيل الصامت دوراً رئيسيا بل يؤدى كل شىء .

ولقد قدمت المسرحيتان فى فيلمين للعرائس عرضاً خلال مهرجان (آنيسى) للسينما عام ١٩٦٥ .

واستكمالاً لمناحى النشاط الأدبى والفنى التى يمارسها بيكيت ويبرع فيها جميعاً – كتب سيناريو صامتاً هو الآخر يستغرق ٢٢ دقيقة أخرجه « آلان شنيدر » وعرض فى مهرجان فينسيا عام ١٩٦٥ ففاز بجائزة النقاد . . ثم عرض فى المهرجان الدولى للأفلام القصيرة بـ (تورس) عام ١٩٦٦ ففاز بجائزة خاصة من لجنة التحكيم .

والفيلم اسمه « فيلم » وقد قام بدور البطولة فيه الممثل الكوميدى الراحل « بستر كيتون » .

وهذا « الفيلم » هو فى الحقيقة عبارة عن الجزء الأول من فيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة ، ويشترك فى كتابة جزئه الثانى « هارولد بنتر » على حين يكتب جزأه الثالث والأخير « أوجين يونسكو » .

وقد صادف أن التقى المؤلفون الثلاثة حول رؤية واحدة دون أن يعلموا بذلك من قبل . . فبيكيت اختار « العين » موضوعاً للسيناريو الخاص به ، واختار بنتر « علبة » فى حين اختار يونسكو « بيضة » .

وعندما نحاول أن نخلص إلى مفهوم عام عن بيكيت لانجد غير هذه العبارة لجيمس جويس : « هل تجدون عباراتى غامضة ؟ إن الغموض فى نفوسنا وليس فى الأشياء ، أليس هذا هو رأيكم أنتم الآخرين ؟ » .

وجيمس جويس كما هو معروف أستاذ بيكيت ومثله الأدبى الأعلى ، وهو الذى منحه مفتاح سر الأدب ، و « الخريطة » التى يهتدى بها فى عوالمه الغامضة . . ولعل أهم ما أخذه بيكيت عن جويس هو هذا الغموض الذى مضى فيه حتى النهاية . . وهى النهاية التى أفضت به إلى ما اصطلحنا على تسميته بأدب العبث أو اللامعقول !

المشهد الثانى :

يونسكو . . ذلك المشهور !

ولد « أوجين يونسكو » فى سلاتينا برومانيا يوم ٢٦ من نوفمبر ١٩١٢ . . تردد بين الدراسة الدينية ، ليصبح قساً والدراسة العسكرية . ليصبح ضابطاً ، ولكنه التحق بجامعة بوخارست ، ليدرس الأدب الفرنسى وفاء لأمه الفرنسية . . وفى سنة ١٩٣٨ سافر إلى فرنسا ليعد رسالة دكتوراه عن (الخطيئة والموت فى الشعر الفرنسى منذ بودلير) ولكنه أهملها واتجه إلى المسرح فى سن متأخرة (٣٧ سنة) عن طريق المصادفة . . كتب (المغنية الصلعاء) سنة ١٩٤٩ ثم (الدرس) سنة ١٩٥٠ ، وعرضت المسرحيتان على مسارح الجيب ففشلتا فشلاً ذريعاً وهاجمها النقاد هجوماً حاداً وعنيفاً ، ولكن يونسكو سرعان ما عُرف مع بيكيت كأهم كاتبين لما سمى بمسرح الطليعة أو مسرح العبث واللامعقول .

وابتداء من ١٩٥٤ وبعد أن قدم يونسكو مسرحيته الثالثة (أميديه) لم تتوقف

المسارح عن تقديم عروض له سواء فى فرنسا أو خارجها ، ولم تتوقف المطابع عن طبع مسرحياته فى لغتها الفرنسية واللغات المختلفة التى تترجم إليها ، وعن طبع الدراسات العديدة التى تتناوله هو ومسرحه بالتقييم والتحليل . . فضلاً عن الجرائد والمجلات التى تطلع علينا كل يوم بصوره وأخباره . . وقد كرمته فرقة الكوميدى فرانسيز العريقة . فقدمت فى سنة ١٩٦٦ مسرحيته الكبيرة (الجوع والعطش) التى أخرجها جان - ماري سورو أحد كبار المخرجين فى فرنسا اليوم . . كما كرمته الدولة الفرنسية فمنحته جائزة المسرح الكبرى فى أول عام لها عام ١٩٦٩ .

« لا شيء يضحك ، كل شيء يبكى . .

لا شيء يبكى ، كل شيء يضحك . . »

هكذا يقول يونسكو الذى يصور شخصيات مسرحياته تصويراً كاريكاتيرياً على الرغم من أنها جادة تماماً فيما تفعل وتقول . . سواء كان ما تفعله حركات هازلة أم أن ما تقوله عبارات ضاحكة وساخرة . . حتى تخرج الصورة النهائية للشخصيات فكاهية ، فالإمعان فى الجد إزاء شيء هزلى يعطى إحساساً أعمق بالمهزلة .

ويرى يونسكو أن التمثيل ما هو إلا صورة للشخصية ، وليست الشخصية نفسها . . وعلى هذا فليس من الضرورى أن يقوم بدور الفتى ممثل شاب ، ويقوم بدور العجوز ممثل طاعن فى السن . . بل من الأفضل أن يحدث العكس تماماً حتى يعطينا هذا الممثل أو ذاك صورة الشخصية التى يقوم بها وليست شخصيته هو .

ويؤكد يونسكو أن مفتاح العمل الفنى لمسرحياته هو إدراك الجو الذى تعيش فيه الشخصيات وهو (لا واقع الواقع) - على حد تعبيره - بحيث لا يذهب الإخراج أو الديكور إلى أبعد من ذلك أو يفرضان على النص رؤية خاصة من شأنها إفساد العرض المنتظر . .

وقد قدم جان فافاريل فى عرض واحد بدايات مسرح يونسكو . (المغنية الصلعاء) و (الدرس) . . وإن كان قد بدأ بالدرس . .

فما الدرس ؟

مسرحية لا أحداث فيها ولا أفكار . .

مدرس وتلميذة شابة وخادمة شرسة . .

يتبادلون حواراً عقيماً يكشف عن قصور اللغة التى أصبحت عائقاً حقيقياً فى سبيل توصيل الأفكار والمشاعر ، مما أدى إلى سوء الفهم ، أو العجز عن الفهم فتتصرف كل شخصية من الشخصيات الثلاث على حسب هواها وبناء على قدر فهمها للشخصيات الأخرى . . وعن طريق سوء الفهم أيضاً يدخل المدرس فى عراك شديد مع الخادمة ينتهى بهزيمته . . ثم يدخل فى حوار عنيف مع التلميذة ينتهى بمقتلها ، مثلما حدث مع ٣٩ تلميذة جاءت لتتلقى الدرس قبلها . . أما الخادمة فتتوقع هذه النهاية لأنها دائماً ما تقوم بدفن الضحية فى حديقة المنزل متسترة بذلك على سيدها الذى دائماً ما تحذره من ارتكاب جريمته المقبلة التى دائماً ما تقع على الرغم من ذلك . . وبعد أن يعود كل شىء إلى حالته الأولى تصل تلميذة جديدة فتفتح لها الخادمة وتدعوها للدخول والانتظار حتى يصل المدرس ، كما رأينا فى بداية المسرحية إشارة إلى الديمومة والتكرار .

ومن (المغنية الصلعاء) ؟

يقول يونسكو : (لم أكن أريد أن أصبح كاتباً مسرحيًّا ولكن كنت أود أن أتعلم الإنجليزية . . ولأنى لم أنجح فى تعلمها أصبحت كاتباً مسرحيًّا)

وتبدأ قصة المسرحية عندما اشترى يونسكو كتاباً لتعلم الإنجليزية ، وبدلاً من أن يتعلم تلك اللغة تعلم حقائق لم يكن يدركها : تعلم أن الأسبوع سبعة أيام وأن السقف فوق والأرض تحت . . وفى الدرس الثالث وقف عند قصة زوجين هما

سميث ومدام سميث . . فاستوحى منها موضوعاً شكلياً لمسرحيته التى أطلق عليها فى البداية (الإنجليزية غير المهتمة) ثم (الإنجليزية الباردة) . . ولكن المخرج نبقولا باتاى اختار عنواناً آخر هو (السماء تمطر كلاباً وقططاً) وفى أثناء البروفات أخطأ الممثل قائلاً (مغنية صلعاء جداً) بدلاً من أن يقول (مغنية شقراء جداً) . . وجاء اسم المسرحية وليد خطأ الممثل .

سميث ومدام سمث زوجان إنجليزيان ينتظران زوجين إنجليزيين هما مارتان ومدام مارتان . . وفى أثناء الانتظار يثرثران بأشياء غير مفهومة لا معنى لها حتى يصل الضيفان ، فتستقبلهما الخادمة استقبالاً بارداً وشرساً عقاباً لهما على تأخرهما . . وقبل أن يلقاهما رب البيت يحاول مارتان وزوجته أن يتذكرا أين التقيا . . فقد نسيا أنهما زوجان . . وعندما يكتشفان ذلك تخبرنا الخادمة أنهما زوجان مخطئان فى اعتقادهما وأن الأمر مجرد مصادفة والتباس . . ويعود المضيفان ويدخل الجميع فى مناقشات عقيمة لا معنى لها . . ثم يصل جندى الإطفاء يريد أن يطفئ النار ، أى نار . . وما إن يرى الخادمة حتى يذوب معها فى عناق طويل أمام الجميع . . ولكن الجميع متمسكون به يلحون عليه أن يقص لهم أحدث النكات والفضائح . . ويبدأ كل بدوره فى إلقاء نكتة سخيفة إلى أن ينصرف جندى الإطفاء ويعود المشهد إلى ماكان عليه فى البداية ، ولكن بثرثرة مارتان ومدام مارتان هذه المرة ، إشارة إلى الديمومة والتكرار كما حدث فى (الدرس) .

يقول فافاريل مخرج المسرحيتين : (كان من الممكن أن تقدم مسرحيتا يونسكو تحت اسم واحد هو (مأساة اللغة) أو (انعدام الاتصال) ؛ فقد كان من نتيجة هذا العدم وقوع الجريمة فى المسرحية الأولى والجنون فى المسرحية الأخرى :

فى (الدرس) تحولت اللغة إلى سلاح خطير يستغله المدرس فى إخضاع التلميذة ثم مقتلها ، ومن هنا تنبع الحركة الدرامية التى تتكشف حول المشاعر

الإنسانية . . فإذا كانت اللغة فى (الدرس) لها هدف خارجى هو خضوع التلميذة للمدرس فإن اللغة فى (المغنية الصلعاء) ليس لها هدف سوى أن تكون آلية .

يقول يونسكو : (يجب أن يقدِّم الموقف التراجيدى بطريقة مفرطة فى الضحك . ويقدم الموقف المضحك جدًّا بطريقة تراجيدية للغاية .)

ومن هنا ينطلق المخرج فيجعل الكوميديا تنبع من الجدية التى تعبر بها الشخصيات . فكلما حاولت الشخصيات أن تبدو جادة جاءت النتيجة عكسية . وهذا هو الهدف الدرامى السيكولوجى المقصود .

ولقد وفق فافاريل توفيقاً كبيراً فى إخراج النصين ، وأدى دور المدرس بعمق أكثر من الذى أدى به دور جندى الإطفاء . . أما ميشلين سارتو فقد كانت نموذجاً رائعاً للممثلة الشابة التى تغطى دورها من جميع زواياه الأدائية والتعبيرية والتشكيلية إلى جانب حضورها الفذ على خشبة المسرح ، وذلك فى دور التلميذة . . كما كان روجيه لوكوتور موفقاً فى دور الخادمة مثلما رأيناه فى دور سميث فى (المغنية الصلعاء) .

أما « إميديه » فهى المسرحية الثالثة التى كتبها يونسكو بعد « المغنية الصلعاء » و « الدرس » وهى أول مسرحية ليونسكو كاملة الطول ، إذ هى فى ثلاثة فصول .

وإميديه هذا كاتب فاشل يعجز عن كتابة سطر واحد طوال حياته الأدبية التى بدأها منذ خمسة عشر عاماً . . إنه يعيش مع زوجته فى شقتها الصغيرة المطلة على شارع يعج بالسكان . . وتعيش معها فى هذه الشقة نفسها « جثة ميت » لا تلبث أن تكبر وتتمدد خلال الفصول الثلاثة ، حتى تسد الأبواب والنوافذ وحتى تملأ الشقة بحجمها الآخذ فى الانتفاخ . . وعبثاً يحاول الزوج أن يتخلص من هذه الجثة ، ولكنه لا يستطيع . . وتفسير ذلك أنه لا يقدر على التخلص من نفسه ، من ذاته . . تلك الذات المتضخمة التى هى مشكلة الإنسان فى العصر الحديث .

وتشكل مسرحية « ضحايا الواجب » مرحلة انتقال فى مسرح يونسكو ، فهى تميل إلى تحطيم قواعد المسرح التقليدى فى الوقت الذى تعود فيه إلى الحنين الإنسانى . . وهو الطريق الذى سلكه يونسكو فى مسرحيات « الملك يموت » و « السائر فى الهواء » و « الجوع والعطش » .

وبطل « ضحايا الواجب » يتبع ذاكرته المتعلقة بصورة « مايوه » كان يبحث عنه البوليس ، فينزل إلى النهر ويصل إلى القاع بحثاً عن هذا « المايوه » المفقود وهناك يعثر على ضميره الملطخ ، ومع هذا يمنى نفسه بالعثور عليه إذا ما خرج من النهر ، ولكنه يلقى فى الخروج من النهر عذاباً أقسى من العذاب الذى لقيه عند النزول إليه . . ويعتقد أنه قد أنهى مهمته ، ولكن زوجته تجبره على النزول مرة أخرى أو النزول إلى الحياة من جديد .

ويؤكد جاك موكلير مخرج المسرحية أنه سلك فى إخراجه لمسرحية « ضحايا الواجب » ذلك السلوك الذى تحدث عنه المخرج المعروف جان – ماري سورو ، والذى يقضى بضرورة تفسير النص دون التدخل فيه بأى نوع من أنواع التعديل .

وتبدأ مسرحية « الكراسى » بإيقاع بطىء يستمر كذلك حتى النهاية . . يدير هذا الإيقاع زوجان طاعنان فى السن ، يجترآن ذكرياتهما ويعيشان فى أوهام وأحلام تفرض عليهما عالماً من الخيال يبنيانه فى ذهنيهما . . إنهما ينتظران عدداً لاحد له من الضيوف فى بيتهما النائى المطل على البحر ، ولذلك يعدان لضيوفهما عدداً لاحصر له من الكراسى . . وينتظران ، ينتظران حتى ينفد صبرهما ، فيدفعهما خيالهما إلى الاعتقاد بأن الضيوف يتوافدون بالفعل ، فيخفان لاستقبالهم ، ويعتقدان فوق ذلك أن الإمبراطور سيشرف هذا الحفل ويخطب فى الحاضرين . . وفعلاً يصل شخص حقيقى هذه المرة ، ولكنه ما إن يعتلى منصة الخطابة حتى يبدأ فى « تهتهة » غير

مفهومة ، ثم يكتب على لوح من الخشب كلمات غير واضحة ولا مفهومة هى الأخرى .

ويسدل الستار على الزوجين المفترقين وعلى صوتيهما المتباعدين !

ونجد فى مسرحية « الملك يموت » أن موت الملك هو موت الإنسان . . أو ذلك الحدث المفجع الذى لا مرد له ولا تردد فيه . . إن كل إنسان يعرف أن الموت نهاية كل حى . . ولكن كم من إنسان استطاع أن يواجه الموت أو على الأقل فكرة الموت مواجهة دائمة وصريحة ! وتلك هى مأساة الملك الذى يحتضر ويعرف أنه يحتضر ، فهو يواجه الموت على طول تسعين دقيقة هى الزمن الذى يستغرقه عرض المسرحية . . يواجهه أحياناً بالخوف والحزن والتضرع ، وأحياناً أخرى يواجهه بالضحك والاستسلام واللامبالاة .

هذا الملك له زوجتان : إحداهما رقيقة وديعة وحالمة ترى فى الموت مأساة الوجود وبشاعته ، ولذلك تحاول أن تسرى عن الملك حتى ينسى رعب الموت الذى يتهدده فى كل لحظة . . والأخرى جافة وعنيفة وحاسمة ، ذلك أنها لم تدرك الحقيقة ، ولا تحاول الهروب من الواقع ، وفوق هذا تسعى بكامل حريتها واختيارها إلى اللقاء الحى مع الموت ؛ إذ تضع الملك أمام مصيره المحتوم بغير مداراة أو خداع .

وأخيراً لا يجد الملك غير الاستسلام بكل انهزاميته وقسوته سبيلاً واضحاً نحو الموت . . قمة الفناء الأزلى والراحة الأبدية !

أما مسرحية « الخرتيت » فتصور مدينة بأكملها وقد تحول كل سكانها إلى خراتيت بعد أن تخلوا عن آدميتهم وغيروا جلودهم وعاداتهم وسلوكهم هرباً من عناء الإنسانية إلى بلادة الحيوان ، وخاصة الخرتيت ذا الجلد الغليظ والإحساس الغليظ . . ومع هذا فقد ظل « برنجيه » على إنسانيته صورة ومعنى مفضلاً عذاب

البشرية على طمأنينة الخرتيت أو عدم إحساسه بفجيعة الحياة على امتدادها وفى نهايتها ذلك الموت المحتوم والذى لايحمل أى معنى ولا يجعل للحياة من ثم أى معنى كذلك . .

ولهذا يظل « برنجيه » وحيداً فى المدينة ، يقول فى نهاية المسرحية :

« من الواضح أنه لم يعد فى إمكاننا أن نتفاهم : علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » .

ومع أن المسرحية تبدو كوميدية هازلة فإنها تضعنا فى قلب المأساة فى مواجهة تراجيديا الوجود الإنسانى ، لأن الشخصيات تعبر عن محنتنا وأزمتنا ولأن حياة الخراتيت هى حياتنا جميعاً ، والمأساة تتمثل فى إفلاس العقل وسقوط الحضارة ! .

ونصل إلى مسرحية « الجوع والعطش » ؛ لنعرف أن يونسكو استمد هذا الأسم من « الكتاب المقدس » وإن قصد شيئاً آخر غير الذى قصد إليه « الكتاب المقدس » : فالجوع والعطش لا يحسها يونسكو فى الخبز والماء فحسب ، بل يحسها أيضاً فى الكافيار والويسكى من ناحية وفى الجنس والعاطفة من ناحية أخرى . .

ومسرحية « الجوع والعطش » فى ثلاثة فصول أو ثلاث مراحل من حياة جون ، لكل مرحلة عنوان فرعى :

الهروب

خلال هذا الفصل الأول نرى جون وهو ينتقل مع زوجته وطفلتها التى فى المهد إلى بدروم فسيح يعيشان فيه . . ويبدو جون منذ اللحظة الأولى مكتئباً ،

ويظل كذلك طوال الفصل ، فهو يبحث دائماً عن « شيء آخر » . . إنه يسأم المكان ولا يحتمله . . يحس فيه بالكآبة والاختناق ، وفيه يرى كل شيء قاتماً ومقبضاً ودافعاً إلى الغثيان . . وتلك أحاسيسه هو وحده ، فالزوجة مارى مادلين ترى المكان رائعاً يدعو إلى البهجة والارتياح . . ومن هنا يتضح لنا كل ما يثيره هو بريحها هي وكل ما يوتره يوفر لها هدوء الأعصاب . ومع ذلك فهي تكن لزوجها وطفلتها حباً لا ينتهي ، ولا تتمنى أكثر من أن تظل معها أبد الحياة .

ويثور جون ويلوم زوجته متهماً إياها إنها استغلت غفلته ، وانتقلت إلى هذا البدروم الذى كان قد هرب منه إلى شقة مشمسة ، فتصارحه الزوجة بأنها كانت تضيق بتلك الشقة المشمسة وأنها تفضل هذا البدروم ، وتعده بأن تحيله إلى جنة رائعة بعد أن تدخل عليه بعض التحسينات . .

وهذا معناه أن جون يعيش ماضيه الذى يجثم فوق صدر حاضره ، فيزعجه ويحيل حياته إلى جحيم . . وأخيراً لا يملك إلا أن يثور فى وجه سجن الذكريات هذا الذى يحاول أن يخرج منه ، ليعيش ذكريات أخرى .

وفى هذه القصة القديمة – قصة الرغبة والهروب ونشدان الخلاص – تظهر العمة العجوز « آديلايد » أو يظهر شبحها ، إنها امرأة مخبولة ترتدى ثياباً فاخرة ، وتضع فوق قبعتها ريش نعام ، وهى تمضى فى حديث طويل منفرد لا علاقة له بالموضوع . . ولكنها تعود فتتحدث عن الذكريات التى تطارد جون والتى تدفعه إلى الهروب من هذا المكان ، الذى حدثت فيه تلك الذكريات أيام طفولته وملاعب صباه . . وذلك اليوم الذى احترقت فيه العمة ولم يجد جون الشجاعة الكافية لكى ينقذها من ألسنة النار . . ومنذ ذلك اليوم وهو يراها فى النار تمد له ذراعيها ، وهو عاجز عن أن يتقدم لإنقاذها . . فى هذه الأثناء نرى على الزجاج فى خلفية المنظر وجهاً تشتعل فيه النيران . . إنه الندم !

وهنا يختلط علينا الأمر : هل ماتت العمة محترقة حقاً ، أو أن ضمير جون هو الذى يصور له ذلك لاعتقاده بأنه كان مقصراً فى إنقاذها من براثن النار ؟

وهكذا يخرج جون ، وتبقى مارى مادلين مع طفلتها ، ولكنها تبدو حزينة ، فبعد أن كانت تتصور أن جون غير جاد فى قراره ، وأنها مجرد لعبة – أصبحت تدرك الآن أن الأمر جاد ، وذلك عندما يرحل جون غير ملتفت إلى ندائها له وتوسلها إليه .

وبعد خروج جون يختفى الجدار القائم فى أعماق المسرح ، وتظهر مكانه حزمة ضوئية تشكل كمية ضخمة من الزهور . . والرمز هنا للسعادة ممثلة فى الزهور الحية الطازجة التى من الممكن أن تحل محل الشقاء ممثلاً فى الجدار أو الماضى . . فالماضى سد رهيب يحجب رؤى المستقبل ، ذلك الماضى الذى لا يعيش إلا فى الذاكرة . . وبقليل من الإرادة يمكن المرء أن يهدمه ليتيح للأرض الخصبة التى فى مكانه أن تثمر وأن تعطى بسخاء .

الميعاد

فى الفصل الثانى ينطلق جون ليحيا حياته . . نجده سعيداً مرحاً ممتلئاً حيوية وشباباً . . ينتظر امرأة كانت قد وعدته فى هذا المكان الذى يحمل عبير بلاد البحر المتوسط . . ربما كان فى بلاد اليونان أو صقلية . .

والمنظر يغوص فى صبيحة يوم بلا سحب ولا ضباب ، على جانبى المسرح يقف حارسان من حوس المتحف . . والمتحف هنا رمز للانتظار . . ولكن هل ينتظر جون أحداً فى الحقيقة ؟ هل هذا هو الميعاد ، واليوم ، والساعة ؟ وهل ستأتى هذه المرأة الخيالية ؟ وهل تكون مارى – مادلين التى هرب منها ؟ .

يمضي الوقت أو بالأحرى لا يمضي . . والمرأة المنتظرة لا تأتي . . وجون يتكلم ويستمر في الكلام إلى أن يستبد به الانتظار على حين ينقضي النهار ويحل المساء ، وتبدأ أشعة الليل تغطي المكان ، فيشعر جون بالجوع والعطش ويأسف لما ضاع منه ، ولما فقده أو فاته فيقول : « ليتني أستطيع أن أجد مرة أخرى ذلك المأوى ، حيث كنت أشعر بالأمن برغم شقاء حياتي ، وحيث كنت أشعر بالطمأنينة برغم شدة خوفي من المرت » .

فيرد عليه الحارسان كل منهما بكمل كلامه :

« وحيث كنت تجد شيئاً من الراحة ، في وجودٍ لا راحة فيه » .

ولكن هل يجب أن يعود غداً ؟

يختفي جون فاراً إلى أمانيه الواهية لاهثاً وراء أحلامه الباهتة ، على حين يدخل الحارسان إلى المتحف يستنشقان رائحة الحساء والنبيذ .

القداس الأسود

يرتفع الستار عن الفصل الثالث والأخير فنجد أنفسنا أمام ديكور غريب يغلب عليه اللونان الرمادي والأسود . . هل هو سجن ؟ هل هو كهف ؟ هل هو منجم ؟

نرى جون المسافر التعس قادماً إلى هذا المكان بجهداً متداعياً فمه مفتوح ، وشفتاه جافتان وقواه خائرة . . ثم نرى راهباً عجوزا يرتدي ثوباً أبيض ، وحوله كوكبة من الرهبان يستقبلون جون ويغسلون قدميه الجريحين المتعبتين طائعين للراهب العجوز .

يشرب جون ويأكل بنهم ويسأل أين هو ؟ ويجيئه الجواب : « في الدير » وإذا بهذه الكلمة الخاطفة تضعنا فجأة على طريق الحقيقة . . فالدير ماهو إلا مكان من

الأمكنة التى تديرها جماعات الرهبان فى دول الغرب ، لاستقبال المرضى والمشردين .

ويجد جون نفسه وسط أولئك الذين كان يهرب منهم ، والذين كانوا ينتظرونه ليسهروا على راحته ، ولايطلبون منه فى مقابل هذا كله إلا أن يحكى لهم عن الأحداث الغريبة التى مرت به خلال رحلته ، ويلبى جون طلبهم ، ويبدأ فى الحديث ، ولكن حديثه يجىء شاحباً ، فاتراً ، وأخيراً يطلب منهم أن يطلقوا سراحه عساه أن يحقق خلاصه بنفسه وفى الوقت الذى يريد . .

ولكن « جماعة الرهبان » يعرضون عليه مشهداً تمثيلياً بقصد تسليته والترويح عنه ، ويقوم به اثنان من المهرجين ، كلٌ من داخل قفصه . . أما المشهد فيعبر عن سقوط الإنسان وانحطاطه . . وهو عبارة عن « اسكتش » يؤدى فى داخل السيرك .

ومن خلال النقاش الدائر بين المهرجين والرهبان يتضح لنا كيف أن الإنسان دائماً ما ينتهى به الأمر إلى الاعتقاد فيما يقول : فالرهبان يمتنعون عن تقديم الطعام لهذين الجائعين إلا إذا فعلا ما من شأنه أن يسليهم ويروح عنهم . . ثم يرغموا الأول على الاعتراف بوجود الله والآخر على عدم الاعتراف بوجوده ، كل هذا من أجل الطعام !

ويشعر جون بالعذاب أمام هذا المشهد القاسى ، فيقدم الطعام للمهرجين ، والحقيقة أن الرهبان إنما أرادوا بتلك « التمثيلية » أن يضعوا جون فى مواجهة نفسه وأمام مرآة ضميره .

وهنا تظهر أمامه زوجته وابنته التى بلغت الآن الخامسة عشرة من عمرها ، فيدرك فى صورتيهما معنى السعادة . . تناديان عليه فيهفو إلى ندائهما . . ويود لو عاد إليهما مرة أخرى ، ويهم للحاق بهما ولكنه لايستطيع ، فقد جاءت رغبته متأخرة ، إذ عليه الآن أن يدفع ديناً روحياً لجماعة الرهبان أو يظل يخدمهم فى مقابل حقيقته

التى أعادوها إليه والتى كان يشتى فى البحث عنها . .ومعنى هذا أنه لن يبارح هذا المكان ولن يلحق بزوجته وابنته أبداً ، ولن يلتقى هو وسعادته المفقودة إلى الأبد ! .

والفكرة الكامنة وراء النص توحى بالمجتمع الذى يخدم المواطن وفى مقابل هذا يضع له قوانين تفرض عليه ، ولا يجد لها مخرجاً ، وبهذا يصبح الفرد خادماً للمجتمع وملتزماً بقوانين الجماعة .

والمسرحية بعد هذا تجسد مأساة الإنسان الكامنة بداخله والتى تجثم على وجوده يحركه الخوف من الحياة والهروب من جريمة لم ترتكب . . إنها المأساة التى تدفع إلى الجوع والعطش البيولوجى والسيكولوجى والميتافيزيقى ، العاطفى والروحى والاجتماعى . . فالإنسان لا يشبع ولا يرتوى ، بل يزداد شعوره بالظلم الذى تفرضه عليه الجماعة ، ويزداد شعوره بأنه داخل سجن كئيب لا مفر منه إلا بالموت ذلك الشبح الرهيب الذى يهدد أمنه أو البقية المتبقية منه ، والحدث اللامعقول الذى ينهى حياة لا يدرى : لماذا قامت أصلاً . ؟

إن « الجوع والعطش » تعد « أعقل » مسرحية فى مسرح يونسكو « اللامعقول ! »

المشهد الثالث :

آداموف . . ذلك المقهور !

رحل عن عالمنا بعد طول معاناة . . مع طفولته ثم نشأته ، مع فنه ثم مرضه . . ولكنه كان مؤمناً بحقيقة كثيراً مانساها أو نتجاهلها ، ولذلك كثيراً ما نفاجأ بها أو نفجع فيها . . حقيقة «أن كل من جاء لابد أن يذهب» . . إنه الكاتب المسرحي المقهور « أرتور آداموف » !

جاء أرتور آداموف يوم الثالث والعشرين من أغسطس ١٩٠٨ وكان ذلك فى مدينة كيسلوفوتسك بالقوقاز ، ولكنه رحل عنها مبكراً ، وظل فترة يجنيف تلق فيها دراسته ثم وصل إلى فرنسا ، ليستقر نهائياً فى باريس . .

وفى عام ١٩٤٦ أنشأ مجلة بعنوان « الساعة الجديدة » صدرت لأول مرة وهى تقدم للقراء أسماء غير معروفة وإن ملأت بعد ذلك بسنوات الحياة الثقافية العالمية بجدارة من أمثال رونيه شار وكافكا وجاك بريفير . .

وفى سنة ١٩٥٠ ظهر آداموف الكاتب المسرحى بعد أن صدرت له مسرحيتان قدم لهما عدد كبير من الذين اقتنعوا مبكراً بآداموف وفن آداموف . . فقد اشترك فى هذه المقدمة كل من أندريه جيد وروبيه شاروجاك بريفير وجاك لومارشون وهنرى توماس وجان فيلار وروجيه بلان . .

أما المسرحيتان فهما « الغزو » و « التزوير » . . كتب بعد ذلك « الفساد » و« الكل ضد الكل » و « معنى الحدود » و « الربيع ٧١ » و « سياسة البقايا » و « القديسة أوروبا » و « لو عاد الصيف » . . إن مسرحيات آداموف تضمها أربعة أجزاء صدرت عن دار جاليمار وجزء آخر عن « مسرح المجتمع » إلى جانب « الرجل والطفل » وهى عبارة عن مذكرات كتبها عام ١٩٦٨ وكتاب عن ستريندبرج ، فضلاً عن الإعداد المسرحى الذى عالج فيه أعمالاً لجوجول وتشيكوف وبشنر وكليست ومارلوى . .

ظل آداموف يعانى آلام المرض عامين كاملين ، ولكنه لم يكف عن الكتابة : « الكتابة . . لابد أن أمارس الكتابة كما أمارس الحياة والمرض » ! وهكذا بدا واضحاً أن « الرجل هو إنتاجه » . . فعن طريق الكتابة وحدها يستطيع آداموف أن يجيب على كل الأسئلة التى تطرح من حوله وتلك التى تغوص فى أعماقه ، وتدغدغ أحاسيسه . . ولقد كان آداموف حساساً إلى أبعد الحدود . . . كان يحتوى العالم كما كان يحتويه العالم . . وكان المسرح عنده هو « أن نجد أنفسنا فى الواقع ، ليس بطريقة مطلقة ، ولكن من خلال مسافة فاصلة » . . وهذه هى القاعدة الأساسية فى كل مسرحيات آداموف . .

ومن الممكن تقسيم مسرح آداموف إلى اتجاهين . . الأول من « التزوير » إلى « البنج بونج » وهو ينتمى إلى اتجاه اللامعقول الميتافيزيق والآخر من « باولو باولى » إلى « سياسة البقايا » وهو ينتمى إلى الفن الملتزم بالواقعية الاشتراكية . . وإن كانت

بذور الاتجاه الأخير قد بذرت فى مسرحيات الاتجاه الأول . . فلم يكن يعالج قضايا فردية ولكنه كان يهتم دائماً بالمجموع ، سواء كان أسرة صغيرة أو عائلة كبيرة أو مدينة بأسرها أو شعباً بأكمله . . وهكذا لم يحدث ذلك التغير أو الانتقال فجأة ولكنه كان استمراراً وتعميقاً فى طريق هدف واضح وواحد هو « الإنسان فى كل مكان » .

وكما كان آداموف يهتم بالفرد كما يهتم بالمجموع أو يهتم بالفرد وهو وسط المجموع فقد كان يجمع بين الواقع والخيال فى إطار مسرحى خاص به بعيداً عن كل التيارات المسرحية المعاصرة وإن أدرجت فى النهاية تحت لافتة « المسرح الطليعى » أو « مسرح اللامعقول » .

وعلى الرغم من أن المخرجين الذين أخرجوا مسرحيات آداموف قد تناولوها برؤية سترند برجية وأحياناً برؤية بريختية ، فإن مفتاح مسرح آداموف هو فى الحقيقة تشيكوف . .

كتب المخرج الكبير جان فيلار يقول : « إن آداموف هو الذى عمق مفهوم كلوديل من حيث تنقية اللغة كما فعل سترندبرج فى مسرح إبسن . . بل إن آداموف كان سابقاً على كتاب اللامعقول ، أسبق من بيكيت ويونسكو وفوتييه . . فمسرحياته كتبت ومثلت قبل مسرحياتهم ، ولكن النقاد تنبهوا لبيكيت ويونسكو قبل آداموف ، واستمر التاريخ يمارس أخطاءه » .

« إن مايتميز به آداموف من كتاب اللامعقول هو تمنعه بفكر سارتر عندما لا « يتفلسف » وأيدلوجية بريخت المجردة عن المسرح » .

ويختتم فيلار حديثه القصير عن آداموف بقوله : « كان آداموف إنساناً طيباً وكنت مرتبطاً به وقد سببت له كثيراً من المتاعب والضيق ، ولكنه لم يؤلمنى على الإطلاق . . كان طيباً » .

أما أندريه بيير دومانديارج فلم يكن صديقاً حميماً لآداموف ، ولكنه كان شديد الإعجاب به وبفنه . . ويرى ماندياراج أن عبقرية آداموف عبقرية مضطربة نتيجة لظروف حياته وصحته المضطربة . . ولكنها عبقرية روسية فى المقام الأول ، وروسية إلى أبعد وأعمق الحدود . . ولذلك كان آداموف نموذجاً نادراً من الروس الذين هاجروا إلى دول أخرى فى مقدمتها فرنسا . . ويعنى بذلك نموذج الكاتب المتمسك بوطنه وتقاليد وطنه وأيديولوجية وطنه على الرغم من عدم انتمائه الفعلى لهذا الوطن منذ الصغر . . ولأن وطنيته كانت أخلص وأصدق وأعمق من وطنية الذين يعيشون داخل روسيا اعتبره ماندياراج نموذجاً نادراً .

ويلتقط جاك مادول صوراً متعددة لآداموف ، نقلبها ونعيد النظر إليها ولكننا لانرى فى النهاية غير صورة واحدة ، صورة آداموف الكاتب المسرحى . . وهذا ما يؤكده مادول ، فهو يرى أن آداموف لم يكن فيلسوفاً ، ولم يكن سياسياً وإن كنا نستطيع أن نراه من وراء ستائر مسرحه شاعراً ، شاعراً ممزقاً معذباً ومؤرقاً ، يحمل آلام الإنسانية بين عينيه المحدقتين دائماً الساهرتين أبداً . . لا تغفلان ولا تتغافلان ، تشهدان العصر وتشهدان له وعليه . . ومن أجل هذا ولد أرتور ، جاء إلى عالمنا ليحدث شيئاً ، وليترك فى النهاية شيئاً . . وبالفعل أحدث الكثير وترك الكثير . . وعلينا أن نفيد مما أحدثه وتركه علامة على الطريق وصورة مكبرة من صور الرجال أو العظماء . .

يقول شوفار : إن آداموف كان يحب الضحك . . ولكن الغريب فى هذا الحب أنه كان من أجل الآخرين وليس من أجله هو . . لم يكن يضحك وهو مع نفسه ، فكلما خلا إليها كانت تنتابه حالة من الحزن العميق . . فإذا مافاجأه أحد أو قطع خلوته جمع ، مرغان ما كان يبتسم ليخرج من حالته الفردية ، ثم لا يلبث أن يضحك من أجل القادمين . . كان مقتنعاً تماماً أن آلامه يجب ألا تنخلع على

غيره حتى لو كان غيره السبب فى تلك الآلام ، لا لشىء إلا لإحساسه بأن لكل منا آلامه وأحزانه . . ومع هذا لم يكن آداموف كتوماً أو صامتاً ، بل كان يعبر عن كل أحاسيسه فى مسرحه وفى كتبه ومذكراته وفى أحاديثه الصحفية والإذاعية ، ثم مع الأصدقاء أو كل من يقترب منه ويتقرب إليه . . وكان آداموف يحب الشمس والهواء الطلق ورمل البحر والمقهى الذى يجلس فيه فى شهر سبتمبر بصفة خاصة . . كان آداموف يحب السعادة ، من أجل الآخرين . .

ولقد وردت عبارة « الخوف فى المسرح » فى كلمة روجيه بلانشون التى يرثى فيها صديقه آداموف . . ولكن أى خوف ذلك الذى يتحدث عنه بلانشون ؟ ليس هو الخوف من الموت ، وليس هو الخوف من الفشل ، ولكنه الخوف من الحياة والخوف من النجاح . . وذلك ماصوره آداموف فى المسرح دون غيره من الكتاب وخاصة فى مسرحية « الأستاذ تاران » . . إن المسرحية دراسة حية لما يمكن تسميته بسيكولوجية الخوف . . خوف جوكاست من أن يرى أوديب الحقيقة . . الخوف الذى يطبق شفتيها ويعقد لسانها . . خوف أوديب من السعادة خشية أن تكون زائفة ، خوفه من ألا يرى فى الوقت الذى يجب عليه أن يرى فيه . . حتى لو كان الهلاك ، إنه لا يخاف الهلاك ولكنه يخاف السعادة . . ولعل هذا التفسير الجديد للرغبة النهائية فى مأساة أوديب والذى جاء به آداموف وقد ضمنه مسرحه وليس بحثاً أو دراسة – هو الذى يجعل من مسرحيته « الأستاذ تاران » نموذجاً لمسرح الخوف أو « الخوف فى المسرح » . .

أما مفهوم « الحرب والحرب المضادة » فهو المفهوم الذى تخرج به من كلمة جابرييل جاران عن آداموف فى صراعه السياسى ضد الحروب : فقد هاجم الحرب الفرنسية فى الجزائر والحرب الأمريكية فى فيتنام من خلال مسرحية « ربيع ٧١ » . . تلك المسرحية التى يمكن أن نطلق عليها تسمية « مسرحية

حرب » . . فالحرب التى شنها آداموف من خلال مسرحه على الحرب المسلحة ، جديرة بأن تشحذ الناس ، بل وتشحذ تجار الحروب أنفسهم إذا كانت لديهم بقية من المشاعر والأحاسيس . . وكما فعل جان جونيه فى مسرحية « الحواجز » التى هاجم فيها الحرب الفرنسية فى الجزائر هجوماً حاداً وعنيفاً فعل آداموف . ولكن بطريقة أكثر منطقاً وأكثر تهذيباً . . غير أن آداموف مات وكانت الحرب الفيتنامية لاتزال دائرة ، لم يقدر له أن يشهد النهاية . . وإن قدر لجونيه أن يشهدها كما شهد نهاية الحرب الجزائرية !

ويشترك رونيه ألبو وأندريه ستيجر وكلود أوليفييه فى كلمات يقدمون من خلالها تحية للفنان الراحل دون أن يذكروا كلمة رثاء : ذلك أن العظماء مثل أرتور آداموف لا يحبون الرثاء ، ويجب ألا يودعوا برثاء . . إن الوداع الذى يستحقه آداموف وداع مصحوب بالتحية والتقدير ، وباب مفتوح أمام التقييم الحقيق الذى لم يناله فى حياته .

وأخيراً . . وصل جودو !

بعد ثلاثة عشر عاماً من ظهور مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » تظهر مسرحية جديدة للكاتب اليوغوسلافى ميودراغ بيلاتوفيك تحمل اسماً يوحى لأول وهلة بأنها امتداد لمسرحية الكاتب الطليعى الآيرلندى الشهير . . وهى كذلك !

فمسرحية بيلاتوفيك تحمل هذا العنوان : « وصل جودو » . . وشخصيات المسرحية تحمل هذه الأسماء : فلاديمير وإستراجون وبوزو ولاكى ، والأحداث تبدأ من حيث تنتهى أحداث مسرحية ١٩٥٣ . .

يقول المؤلف اليوغسلافى : « لقد ظلت مسرحية بيكيت تمثل فى مراسم المصورين وقتاً طويلاً إلى أن اعتلت خشبة المسرح التجريبى . . واستمرت بعد النجاح الذى أصابته تغدم طوال السنوات العشر الأخيرة فى أنحاء العالم بلا انقطاع . . ولم أكتشف بيكيت إلا عندما قدمت مسرحيته فى يوغوسلافيا ، لم

أر فيه رمزاً سياسياً ولا رمزاً دينياً ولا حتى رمزاً فلسفياً ، رأيت فيه إنساناً بالمعنى العريض لهذه الكلمة . . فلم يكن إنساناً قادماً لمساعدتى أنا شخصيا على الرغم من أننى فى حاجة إلى ذلك ، بل هو إنسان جاء لمساعدة كل البشر . . أحسست بالرغبة فى الكتابة عنه ثم عدت وفكرت فى كتابة رواية يكون هو بطلها ، فتخيلت قصة حياته وأسرته ، وتخيلت أنه منقذ يعمل على إنقاذ مواطنين أصاب الطاعون مدينتهم . . ولم أتخيله مطلقاً كمنقذ دينى أو سياسى . . ولكنى أزحت هذه الفكرة عن خيالى وقلت لنفسى : ولماذا لا يصل جودو يوماً ؟ لاشك أن جودو الذى فى رأس بيكيت أرفع من أن يهبط فوق خشبة المسرح . . ولكن جودو الذى تخيلته كان لابد أن يصل . . يصل على الأقل ليدين البشرية . . فأنا مؤمن مثل بيكيت بأن الناس مفزعون وبأن الإنسانية مرعبة . . ومع هذا يجب المحافظة على الإيمان » .

وهكذا يلتقى مؤلف « بطل فوق ظهر حمار » ومؤلف « نهاية اللعبة » ، وهكذا يتعاونان فى إحضار جودو على خشبة المسرح .

فمن جودو ؟ وكيف هو ؟ وماذا يعنى ؟

يصل جودو فى مسرحية بيلاتوفيك بعد طول انتظار ، وهو رجل شجاع متواضع لا يبغى من مجيئه سوى مساعدة من كانوا ينتظرونه ، وهو قادم ، ليمنح الخير والحب والخبز .

لكنّ شيئاً من هذا لا يهم شخصيات بيكيت ؛ فهى شخصيات غير عادية ، ولا يمكن أن ترضى لحُلمها بأن يتحقق فى شخص عادى قادر فقط على الحب وعلى صنع الخبز ، وليس هو بالفكرة التى كانت تشغل أذهانها ، والأسطورة التى كانت تسيطر على رؤاها .

وما إن يصل جودو بهذه الصورة ؛ حتى يفكر الجميع فى فكرة واحدة ، وهى قتل هذا الشخص المزعج الذى جاء ؛ ليفسد عليهم نعومة انتظارهم الميتافيزيقى ؛

حتى يختفى إلى الأبد ، وحتى يعودوا إلى انتظاره من جديد وبلا أمل !

وقبل أن يحال جودو إلى العدم يتمكن من القيام بمعجزة يهدف ارضائهم : إنه يمنح لاكى حريته ، لاكى ذلك العبد الذى كان بوزو المستبد يربطه من رقبته بحبل قصير ، ويجره خلفه ويأمره بالتفكير . . ولعل فكرة منح الحرية الكاملة للعبد لاكى تؤكد فكرة قيام مسرحية بيلاتوفيك على مسرحية بيكيت ، ومحاولة وضع نهاية لأحداثها المعلقة ! .

ولكن ما إن يمنح لاكى حريته حتى يفكر فى أن يصبح سيداً بدوره ، وسيداً لبوزو وحده دون غيره . . ولعل هذا الوضع المقلوب يوحى أيضاً بمقاصد سياسية قد تكون معنية من المؤلف أو هى خصب العمل الذى يسمح بتفسيرات طارئة ومختلفة !

يقول المؤلف : «لقد أردت أن أكتب مسرحية شاعرية ، وأعتقد أنها جاءت كذلك ، ولكن تحول لاكى من الممكن أن يكشف عن فلسفة الانتقام ، فيحيلنا بالضرورة إلى نظرات سياسية . . فلماذا لا يكون لاكى هو «ماوتسى تونج» ؟ إنه شاعر وقوى ويعرف ثمن الحرية وثمن العبودية . . » .

إن هذا التفسير الخاص هو أحد التفسيرات المحتملة والتى من حق كل مشاهد أو قارئ على حسب رؤيته ومفهومه للعمل المطروح . . فجودو بيلاتوفيك ليس إلا تجسيداً ممكناً لجودو بيكيت الذى يظل لغزاً يحتمل تفسير كل من يتقدم بإدلاء الرأى فيه . . وكل منا قد تخيل بطريقة ما جودو ووصول جودو . . ولكن تخيل بيلاتوفيك جاء مفاجأة غاية فى التشاؤم ، ورؤية داكنة للعالم الإنسانى .

وكما كان جودو الآيرلندى سراً فإن جودو اليوغسلافى يظل هو الآخر سراً على الرغم من تجسده على خشبة المسرح ، ولهذا فإن تناول المسرحية الجديدة يسمح هو الآخر بطرق عديدة فى التمثيل والإخراج على السواء .

فكيف تناول المخرج مسرحية بيلاتوفيك ؟

عمل جورج لافللى – وهذا هو اسم المخرج – على أن يعطى كلَّ مشاهد الحرية فى تقبل العمل وتفسيره . . بل ذهب إلى أبعد من هذا ، فلم يلتزم بشكل محدد من أشكال العرض المسرحى . . فيمكنه أن يكون كوميديًّا أو « تراجى – كوميديًّا » أو فارصا أو مجرد أداء مسرحى . . ولهذا نجح لافللى ، نجح فى أن يوظف الجو الذى تسبح فيه المسرحية أكثر من توظيف مضمون المسرحية نفسه . . ساعده على ذلك الديكور العصرى الذى صممه جون – كلود ماريه .

وأخيراً . . فليست هذه هى أول مرة يقوم فيها كاتب بتكملة مسرحية لكاتب آخر . . فكم من كاتب أضاف فصلاً سادساً إلى مسرحية « السيد » لكورنى و « عدو البشر » لموليير مع اختلافٍ نوعىٍّ فى حالة « جودو » . . وليست هذه هى أول مرة يحاول فيها كاتب أن يلصق اسمه بمجد كاتب آخر ، والمثال الحى بين أيدينا الآن هو بيكيت . . فقد ظهرت رواية بوليسية تحت عنوان « دون انتظار جودو » وهى تصور حاليًّا للسينما . . كما أن « وصل جودو » يجرى الآن إعداد سيناريو لها حتى تصور للسينما كذلك .

والآن . . ما موقف بيكيت من كل هذا أو على الأقل من مسرحية « وصل جودو » ؟

كان بيكيت قد سمح لبيلاتوفيك باستخدام شخصيات مسرحيته وبوضع تكملة لها ، وذلك عندما استأذن منه المؤلف اليوغوسلافى عارضاً عليه الفكرة . . والآن وبعد أن عرضت المسرحية لم يتردد بيكيت فى أن يبعث تحيته وتهنئته إلى المؤلف والمخرج وسائر أعضاء الفرقة المسرحية التجريبية التى قامت بتقديم العمل والتى تنوى تقديم مؤلف جزائرى جديد فى القريب هو مصطفى حسان .