

الفضل الخامس

مسرح اللا معقول . . معقول

ثورة اللامعقول !

في باريس ، قلب المسرح النابض تقوم مسرحيات اللامعقول بفزو مفاجئ
وكامل لمسارح العاصمة التي تؤمها المطاحات العريضة من جمهور المسرح العاقل
أو المسرح التقليدى .

بدأت (الجوع والعطش) ليونسكو بالسير في طلبعة موكب الغزاة ، فافتحمت
مسرح (الكوميدي فرانسيز) العتيق ، ثم تقدمت (الحقل الكبير) لآرابال ،
فاحتلت خشبة مسرح (الماتوران) الهادئ ، وتوالت بعد ذلك غارات الغزاة ،
فسيطرت خمس مسرحيات قصيرة ليكيث وبانجييه ويونسكو على (الأوديون)
أو (مسرح فرنسا) .

أما (الجوع والعطش) فهي - كما ذكرنا بالتفصيل في المشهد الثانى من الفصل
الرابع - أحدث مسرحيات يونسكو كتابة وتمثيلاً ، ولكنها أولى مسرحياته التي

تجاوز بالخروج من مقرها الدائم في الأزقة والحواري ؛ لتظل من خلال الأضواء الكثيفة الكاشفة على الشارع الكبير - شارع ريشليو - حيث مسرح الكوميدي فرانسيز منذ حوالي ثلثائة عام ، فقد أنشئ عام ١٦٨٠ بناء على طلب لويس الرابع عشر .

وقد أعلن كبار نقاد الدراما في فرنسا سخطهم على المسرحية وعلى تقديمها فوق مسرح الكوميدي فرانسيز . . .

ولكن الذى لم يتضح بعد أو لم يعلن صراحة هو السبب الحقيق وراء هذا السخط : هل هو مضمون المسرحية الوجودى ، أو هى الرغبة فى سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل لقسمها التجريبي ؟

ومن الجحور الخائفة يخرج آرابال لأول مرة ؛ ليستشق الهواء الطلق والجو النقي ؛ فقد ولدت كل أعماله السابقة ولادات عسرة متعسرة : مرة على مسرح لوتاس ، ومرة على مسرح الجيب ، ومرة على مسرح مونتار ، وهى أماكن أعدت لاستقبال الأعمال التجريبية ، ولانقول الطليعية التى يؤمها عدد قليل من متخصصى المسرح .

وهكذا يعرض آرابال مسرحية (الحفل الكبير) على مسرح (الماتوران) ، وهو أحد المسارح التى تستقبل جمهوراً عريضاً وعماماً .

وبهذا يفرض آرابال وجوده الفنى على الحفل المسرحى ، ويدخل تاريخ المسرح الفرنسى ، وربما العالمى من أوسع مسارحه .

والحفل الكبير الذى أخرجه جورج فيتال إنما هو فى الحقيقة قصيدة درامية حية ومؤثرة لا يمكن الحكم عليها منفصلة عن المسرحيات السابقة التى قدمها الكاتب ، وإن كانت (الحفل الكبير) تعد من أكمل مسرحياته من الناحية الفنية واكتمال الرؤية المسرحية . . إن الحكاية تصور نفسية الأحذب اللديم الذى يشعر بدمامته ،

ويحاول الفكاك من سجن أمه . . أمه التي تريده لها وحدها ، فيلجأ إلى العبث بالنساء ، ويتنقم منهن واحدة بعد الأخرى وإن ظل حبيس حجرة موحشة مع عرائس الماريونيت . إنه يريد أن يقتل أمه ليتخلص منها وهي تعلم هذا ، بل وتتوقع الموت في أى لحظة ! أحياناً تطلب منه أن يقتلها ، وأحياناً يخيل إليها أنه قتلها فعلاً . . يصاب بكابوس مزعج فيخرج إلى الشارع ، ويعود بامرأة تسلم له في حجرته ، ولكنه يعاملها على أنها دمية ، ثم يثور عليها ، ويهم بقتلها ، ولكن عشيقها ينقذها في آخر لحظة . . تهدئه أمه ، ولكنه يثور عليها ، ويخرج إلى الشارع من جديد ، فيلتقي هو وفتاة جميلة تطلق بعد لحظات صرخات مدوية !
وتنتهى المسرحية الغريبة والغريبة جداً والتي تمتلئ بالمواقف العنيفة والكلمات الصارخة والعبارات المفجعة والتي تتخطى في الأسى الموحش واليأس المروع .
إنها مواجهة صريحة ومفتوحة بين المخلوق الذى لا ذنب له في دمايته وخالفه الذى خلقه على هذه الصورة .

إن مسرح آرابال من ذلك الطراز الذى لا يصح لإنسان أن يعترض على الشكل الذى يصب فيه ، تماماً كمسرح شيلديروود . . فآرابال الإسباني الأصل يصور الحب الذى يتعدى نطاق الحب الإنسانى الطبيعى . . إنه الحب المؤسى إلى درجة الهزل ، وهو الحب الذى يتغذى بالسادية ، وينمو بالماسوشية أو هو في كلمة واحدة الحب غير السوى .

ولقد استطاع المخرج بتفهيمه الكامل للمعنى الدينى والسيكلوجى الكامن وراء المسرحية أن يلتصق بالنص دون أن يضع من بين يديه ذلك الخيط الرفيع الذى يربط حلقات المسرحية ، فجاء العرض مبشراً بكتاب مسرحى في طريقه إلى النور بعد أن ظل طويلاً في منطقة الظل . .

ومن الجحور الخائفة أيضاً هرع بيكيت وبانجييه إلى مسرح (الأوديون أو مسرح

فرنسا) وما إن وصلا إليه حتى انضم إليها يونسكو واشترك الثلاثة في تقديم سهرة لا معقولة أمام جمهور كله من العقلاء . . . اشتمل البرنامج على خمس مسرحيات قصيرة لا يجمعها إلا أنها تنتمى جميعاً إلى مسرح (اللامعقول) وأنها لثلاثة من كتاب الدراما ينتمون كذلك إلى تيار اللامعقول . .

أول فقرة كانت مسرحية (كوميديا) أو (مهزلة) (لصمويل بيكيت ، وهى نوع من الرقص الشاعرى كما يقول بارو ، وقد سبق أن عرض جون مارى سيرو هذا العمل على مسرحه الصغير المسمى (مسرح متحف الفنون الزخرفية) . . . وسبق أيضاً أن تحدثنا عنها هى والمسرحية الثانية التى قدمت لبيكيت فى هذه السهرة والمسماة « ذهاب وإياب » خلال المشهد الأول من الفصل الرابع . .

ولكى نحكم على هاتين المسرحيتين لبيكيت علينا أن نذكر هذه السطور التى كتبها أحد النقاد وجاء فيها : إن عدداً كبيراً من المناقشات حول ما يدعى بالفن الحديث يتناول أسئلة بعيدة كل البعد عن الموضوع . . . والواقع أن جزءاً كبيراً من الفن الحديث لا هو بالجميل ولا هو بالردىء ، وإنما هو علم كاذب . . . ولكى نحكم على الناقد بدورنا علينا أن نعيد السؤال الذى سألناه فى البداية وهو : هل سبب هذا السخط رد فعل لمضمون المسرحيات الوجودى أو الرغبة فى سجن التيارات الطليعية الجديدة داخل قمعها التجريبي ؟

وبعد مسرحيتى بيكيت نجىء مسرحية بانجيه (نظرية) وهى أطول مسرحيات السهرة ، إنها تحكى باختصار شديد قصة كاتب فاشل يدعى مورتان يتحدث وحده طوال الوقت حديثاً سهياً وهو أحياناً يقطع المونولوج بديالوج قصير مع نفسه ، ثم يعود إلى حديثه الذى يستمر حتى بعد أن يسدل الستار .

وقبل أن يتعجب القارئ من صغر حجم هذه المساحة التى خصصت لمسرحية بانجيه على الرغم من أنها أطول مسرحيات سهرة (الأوديون) نسرع بالتأكيد على

أن شيئاً لا يحدث ، ومن ثم فإن أى تلخيص لا يقيد ، بل هو غير ممكن ، فليس هناك موضوعٌ يحكى ولا أحداثٌ تقع ولا شخصيات تتصارع ، ولا حكمة تستخلص . . هناك فقط مغزى واحد هو الوحدة ونتيجة واحدة هى العدم ! وبأتى دور يونسكو فى هذه السهرة اللامعقولة فيختصمها فى جو مبهج نسبياً وبعيد إلى حد ما عن هذا الجو الكئيب الذى خلقه بيكيت وبانجييه . . قدم يونسكو مسرحيتين كما فعل بيكيت : الأولى وهى (ثغرة) عبارة عن إسكتش كهذا الذى يقدمه الطلبة فى نهاية العام الدراسى ، وهو يحكى قصة دكتور أكاديمى تغطى صدره النياشين ، ومع ذلك يرسب فى امتحان البكالوريا ، فإذا دعانا هذا الإسكتش إلى التفكير فى جورج فيدو فإن المسرحية الأخرى وتسمى (هذيان مزدوج) تجعلنا نتذكر ماك سونات . . فالزوج والزوجة بشاجران فى حجرهما على حين أن الحرب الأهلية دائرة فى الخارج ، ويستمران فى شجارهما حتى حيناً تسقط الجدران والشظايا تنصف الحجرة .

وتنتهى هذه السهرة ، ولكن سؤالاً ملحاً يظل يردده معظم النقاد وهو : هل من الممكن تقديم أية مسرحية على أى مسرح ؟ .

إن مسرح (الأوديون) مثلاً على الرغم من صغر حجمه لم يُعدَّ بحيث تعرض عليه هذه المسرحيات (القصيرة جداً) ، فإذا ما قدمت على خشبته أصبح الوضع شيئاً (بلوحة) صغيرة توضع وسط ميدان كبير . . ! ولكن هل يُعدَّ نجاحاً أن تقدم هذه الأعمال التى لا تليق إلا بمكان صغير على مسارح تؤمها المساحات العريضة من الجماهير ؟ هل هذا فقط هو النجاح أو أن النجاح هو ولاشك أن تذوق الجماهير هذه الأعمال ؟ .

إلى هنا ينتهى السؤال ، ولكن الغريب فيه أنه هو نفسه يصبح لا معقولاً ، فلا يمكن أن تظل الأعمال التجريبية تجريبية ، ولا يمكن أن يظل الطليعيون

طليعين . ومن قال إن الجماهير هي التي تسمى إلى الفن في أضيق حدوده ؟ إن الفن هو الذي يادر دائماً بالتزول إلى الجمهور والاحتكاك به في أرحب آفاقه وأوسع أراضيه .

هذا هو المعقول !

أرمون جاني بعد واحداً من كتاب الطليعة لا في المسرح الفرنسي وحده ، بل وفي المسرح العالمي كله : فقد استطاع هذا الكاتب في سنوات قليلة أن يشغل خشبة المسرح في بلاده ، وأن يغزوها ويحتلها في الدول الأجنبية ، كل هذا بفضل أعماله المسرحية التي يشيع في موضوعاتها الدفء ، وفي أسلوبها الحرارة ، والتي تعبر عن حياة كاتبها من خلال تعبيرة عن روح العصر . . . والواقع أن أعمال جاني الدرامية هي نفسها حياته ، وحياته ليست حياة فرد من الناس بقدر ما هي حياة عصر من العصور ! . إنها حياة إنسان في النصف الأخير من القرن العشرين .

والواقع أن جاني في تصوره للعالم واستطعامة لإنسانيته وتناوله للأشياء إنما يصدر عن باطن البيئة وقاع المجتمع ، فإذا أضفنا إلى ذلك ولادته في بلد لا يمكنه إلا المهاجرون وشذاذ الآفاق ، وفقدانه لوالده في إحدى الثورات ، واتهامه في

السابعة عشرة من عمره بالتمرد والعصيان - أدركنا على الفور أن طريقته الخاصة في رؤية الحياة طريقة تتجانس هي ونشأته من ناحية ، ونجى استمراراً طبيعياً لهذه النشأة من ناحية أخرى ، صحيح أنها طريقة غريبة وغير معقولة ، ولكن الصحيح أيضاً أن حياته كانت هي الأخرى غريبة وغير معقولة ، ومدار الغرابة واللامعقولة في حياته وفي نظراته إلى الحياة أنه يرى أن الإنسان يحيا أولاً وأخيراً لنفسه لا لغيره ، يحيا وحيداً برغم وجوده بين الكثيرين .

لقد كانت حياته مداداً لقته ، فجاء فنه انعكاساً لتلك الحياة !

وباستثناء يسكاتور وبرنخت اللذين فتحا أمامه طريقاً كان عليه أن يسير فيه حتى النهاية لم يتأثر بأى كاتب آخر ولا حتى كتاب اللامعقول . . وفي رأيه أن ما يصلح للوقت الحاضر ويعيش في المستقبل هي تلك الأعمال التي تنفر من المتعارف عليه وتهرب من المألوف وتتعد عن العرف والتقاليد ؛ لأنه يعتقد تمام الاعتقاد أن الوقت قد حان لهدم المسرح البورجوازي وإقامة المسرح الواقعي الجديد ، المسرح الذي يشمل التغيير من كل جانب : تغيير في الشكل والمضمون : في اللغة والأسلوب . . ومع هذا فالتحيا لجزء من واقع الحياة اليومية ، مثله مثل الأشياء التي نلمسها والأشخاص الذين نتعرف عليهم : ففي مسرحيات جاني الأولى كان الحاضر يعيش على تجربة الماضي على حين أن المستقبل يبتغ من تجربة الماضي والحاضر معاً . .

أما مسرحيته الأخيرة . . وغناء جماعي أمام كُرسيين كهربيين - فهي مسرحية شعبية تستمد هذا المفهوم من الجماعات الكثيرة التي تتحرك فيها ، وتنتهي دائماً بالضحك والفكاهة والمرح .

والمرحبة تدور حول قصة نيقولا ماسكو وبارتولوميد فانزني اللذين يموتان في سجن شارلستون بأمريكا . . كيف يكون علاج قصتهما التي هي في الوقت نفسه

قصة الحركة العالية الأمريكية كلها ؟ إن مأساة ساكو وفانزبي هي في الواقع مأساة العصر كله إذا ما اعتبرناها شعاعين نفسيين يعكسان من خلال أحداث الحياة اليومية ظروف الناس جميعاً ومتطلباتهم ومساوئهم في الحياة ، وأخيراً موتهم بطريقة مشروعة أو غير مشروعة .

والبداية تسبح في جو جذاب ، لو أضاف إليه المؤلف شيئاً من قبيل التعقل لبدت أكثر درامية ، ولكن الشرح والتوضيح والكشف عن قواعد اللعبة التي تعرض أمام الجمهور مما يجعله يعرف مقدماً النهاية - كل هذا أفقد من حدة الشغف الشيء الكثير ، وعرض المسرحية للتفكك والتهاكك .

غير أن جاني لا يجد في هذا فشلاً لمسرحيته ، بل يؤكد أن هذا ما يريد ، وهذا دليل نجاح مسرحيته ، فهو يريد أن يشرك الجمهور مع الممثلين (٥٠ مثلاً أو تزيد) ، ليجعل من المسرح وحدة واحدة واجتماعاً شعبياً شاملاً .
فترى الممثل وقد أمسك بيده جميع الخيوط بسحبها وقتاً يشاء وعلى حسب أهوائه الشخصية البحتة .

ونرى متفرجاً يقف وسط الصالة ؛ يعلن رأيه ، ويناقش الممثل ، وآخر يذكر بصوت مرتفع اسم «هتار» ؛ ويضيف إليه بعض الكلمات . . وهكذا .

والوحدة الواحدة التي يتحدث عنها جاني هي فكرته عن المسرح التي يحدد فيها دور الممثل على الخشبة ودور المتفرج في الصالة والعلاقة بينها في أثناء تقديم المسرحية محاولاً بذلك أن يقدم الإثبات العمل لهذا المنهج النظري .

وليست هذه هي أول مرة يقدم فيها جاني الدليل على إمكان تهيئة الجو المسرحي للقاء الحى بين الممثل والمتفرج ، والمطابقة الكاملة بين النص المكتوب وتنفيذه على المسرح .

غير أن هذه التجربة بوجه خاص لم تنجح ، لأن جاني لم يقدم هذه المرة عملاً

دراميا ، كما كان يقدم من قبل مكثفياً بتصوير ما وراء الواقع وما فوق المعقول .
ما فكرة المسرحية والأمر كذلك ؟

تحليل الكاتب مأساة الإيطاليين نيقولا ساكو وبرتولوميد فانزيتي واستحضرها إلى
حياتنا المعاصرة ، فجعلها تعرض في خمس مناطق متفرقة من الأرض - لوس
أنجلوس وهامبورج وتورينو وبوستون وليون - وفي كل منطقة من هذه المناطق
جمهور يختلف في الطبع والطابع هو الذى يشاهد المأساة .

تلك المأساة التى استمرت خلال الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ عندما قبض
على الرجلين وسجنا في سجن شارلستون بيوستن ، ثم حكم عليهما في النهاية
بالإعدام على الكرسي الكهربى ، وكان أحدهما إسكافياً والآخر تاجر أسماك .
ولكى يصور الكاتب استقبال كل جمهور لهذا العمل الثورى القديم لم يشأ أن
يركز اهتمامه على مشاعر الناس كأن يقفوا مع أوصد الذين أعدموا اثنين من الأبرياء
في سبيل بعض المبادئ ، ولكنه صب اهتمامه على طريقة استقبال كل جمهور ،
وكيف خرج من مشاغله وهمومه الخاصة ، ليتحد أو يرفض الاتحاد مع هذين
البائسين اللذين ينتظران نهايتها المأسوية ؟

وبهذا جمع جاني كل عناصر « المسرح الكامل » الذى يريده أو هكذا
يقول . . كما يقول : « المسرح يجب أن يهين سبل الإدراك الإنسانى وإمكان قيام
حياة مملوءة وصاخبة فيه . . إن مسرحية « غناء جماعى . . » هى نقطة الوصول
بالنسبة للمسرح الذى مكثت طويلاً أبحث عنه ، وأنا الآن أبحث عن شيء
جديد . .

كتب جاني هذه المسرحية بكموبا في ١٢ يوماً وقرأها أمام الجمهور على مسرح
« الغرب » بباريس قبل أن تعرض . .

وعندما كان يكتبها كانت تراقص أمام عينيه صورة حياته التى تشبه حياة هذين

الرجلين : فقد ولد بين أسرة نصفها إيطالى والنصف الآخر روسى . . وفى أثناء
حرب المقاومة وهو فى الثامنة عشرة قبض عليه وحكم عليه بالإعدام ، ولكن أفرج
عنه لصغر سنه ونفى إلى ألمانيا .

وجأتى لم يدفع بمسرحيته الى المسرح ، ولكنه اندفع معها وقام بإخراجها
بنفسه . . استعان بالآلات الفنية الحديثة ، وأحال خشبة المسرح إلى سيرك كبير . .
وقسم المسرح قسمين عبارة عن (لوحة) شطرنج بمربعاتها السوداء والبيضاء .
وجأتى عندما يخرج مسرحية يخرجها بالبساطة التى يخرج بها فيلماً سينمائياً . .
وهو لا يجعل الممثل يعيش الدور ، ولكن الدور هو الذى يعيش بالممثل .
وهكذا نجد أن أرمون جاتى وكتاب اللامعقول ليسوا من فصيلة البيركامو
وكتاب المعقول على الرغم من أنها يمثلان معاً القيادة الطليعية كلٌّ فى اتجاهه .

المشهد الثالث :

كاتب معقول . . في مسرح اللامعقول !

من الأشياء التي تُذكر دائماً إذا ذكر مسرح اللامعقول تلك « المقاهي المسرحية » التي كانت بمثابة النواة الأولى لهذا النوع من المسرح المختلف كل الاختلاف عن أنواع المسرح التقليدية المعروفة . .

هذه « المقاهي المسرحية » التي لم تزد المساحة المخصصة للممثلين فيها على ثلاثة أمتار انتشرت على امتداد الضفة الشمالية لنهر السين في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وربما كان ذلك هو رد الفعل الطبيعي والمباشر لهذه الحرب اللاإنسانية ! غير أن هذه « المقاهي المسرحية » سرعان ما أغلقت أبوابها ، لا لتفضي على هذه الموجة العارمة من الفن والفكر ، ولكن لتوسع دائرتها بالانتقال إلى المراكب الصغيرة الراسية على طول الضفة اليمنى للسين . .

ولم يمض وقت طويل حتى انحسرت هذه الوجة انحساراً شديداً ، ثم عادت

ترتفع من جديد ، ولكنها وصلت هذه المرة إلى شاطئ أكثر استقراراً . . .
وقد تمثلت رغبة رواد هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تمثلت في الحاجة إلى مسارح
تتفق مع اتجاههم من ناحية ، وتختلف بالضرورة والمسارح التقليدية الكبيرة التي
يزنادها جمهور المسرح العريض . . . وبعد التفكير الطويل اهتدى نقاد المسرح
وكتابه من الطليعيين إلى « المسارح الصغيرة » أو « مسارح الجيب » التي لا تتسع إلا
لعدد صغير من الجمهور هو في الحقيقة بطبيعة الحال جمهور المثقفين والمهتمين
بالمسرح .

في هذه المسارح التجريبية بدأ جيل شاب من مخرجي الطليعة يقدم أعمال جيل
شاب مثله من كتاب الطليعة . . . وتكاثف الجميع ، ليحققوا إرادتهم في الجديد
وفي الثورة على القديم . . . ولعل من الفريق أسماء جان - ماري سيرو ، وجورج
ويلسن ، وروجيه بلان ، ومن الفريق الآخر لعلت أسماء أوديبقي ، ويونسكو ،
وبيكيت وآرابال . . .

ولعل آرابال من بين هذه الأسماء هو الذي لم يلق من العناية والاهتمام ما لقيه
الآخرون على الرغم من أصالة وطرافته في آن واحد .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل مخرجي المسرح الفرنسي يهتمون به مؤخراً . . .
وفرناندو آرابال ولد سنة ١٩٣٢ بمدينة ملبك التي في مراكش الإسبانية ، وأتم
دراسة الحقوق بمدريد ، ثم نزع إلى فرنسا ، شأنه شأن كل كتاب الطليعة
واللامعقول ، واستقر بها منذ عام ١٩٥٤ حتى اليوم . . . وآرابال يكتب مسرحياته
باللغة الفرنسية ويترجمها بنفسه إلى لغته الأصلية الإسبانية على العكس من بيكيت
الذي يكتب مسرحياته بلغته الأصلية الإنجليزى ، ثم يترجمها بنفسه إلى الفرنسية ،
ولكن بينما نقل بيكيت بعض أعمال الكاتب الأيرلندى جيمس جويس إلى لغة

وطنه الآخر ، نقل آرابال بعض أعمال الكاتب الفرنسي جان جونييه إلى اللغة الإسبانية . .

كتب آرابال أولى مسرحياته وهو في العشرين من عمره ، كتبها تحت تأثير أحداث الحرب الكورية ، وجاءت في فصل واحد عنوانه « نزهة في الريف » . . والذي ينتزه في الريف هو زابو الجندي العائد لتوه من خطوط الجبهة الأمامية . . إلا أنه يلتقي وهو في طريق العودة وجندي من جنود الأعداء اسمه زيبو ، فيلقى عليه القبض ويأسره ، ثم تحصل رسالة من والديه يدعوانه فيها إلى اللحاق بهما في الريف . . وهنا يفكر زابو طويلاً : يفكر في الإبقاء على الجندي في أسره ، ويفكر في الوقت ذاته في الاستمتاع بنزهة الريف . . وأخيراً يقرر زابو ألا يترك فرصة النزهة كما يقرر أن يطلق سراح الجندي زيبو الذي لا ذنب له في الحرب ولا جريرة ؛ فالحياة أهم من الحرب ، والريف أروع من ساحة القتال . .

وفي مسرحيته الثانية « السفاحين » يطالعنا آرابال بموقف مشابه ، ولكنه يهاجم الأخلاق التقليدية هجوماً مباشراً . . على أن المسرحية تكشف في النهاية عن تناقض ذاتي : فالزوجة فرنسواز تأتي هي وولداها بينوا وموريس ؛ لكي تشكو زوجها إلى اثنين من السفاحين ؛ فقد ارتكب الزوج جريمة غير واضحة المعالم . . أما ابنه موريس الذي يكرهه كراهية شديدة فيود أن يشهد بما لاقاه أبوه من تعذيب في الغرفة المجاورة وبما شاهده من ابتهاج أمه لآلام زوجها حتى إنها كانت تندفع إلى غرفة التعذيب لتضع الملح والحل فوق جراحه : أما بينوا وهو الابن المطيع لوالدته فيوافق على تصرف أمه في الوقت الذي يعارض فيه موريس هذا التصرف . . وبذلك يصبح موريس في نظر أخيه ابناً شريفاً ؛ لأنه لا يطيع أمه ، ويسبب لها الأضرار البالغة . . وأخيراً يموت الأب . . يموت من فرط التعذيب . . وهنا يصير موريس على موقفه بل ويعنف أمه ويتهمها بأنها هي التي نسبت في موت أبيه . .

ولكنه يعود بعد قليل ، يسأل أمه أن تغفو عنه لترده وعصيانه . . وبينما يسدل الستار تحتضن الأم ابنيها بانفعال شديد . .

وفيا عدا هاتين المسرحيتين كتب آرابال مسرحيات أخرى أهمها « مقبرة السيارات » و « النيه » و « الأوركسترا المسرحى » و « الحفل الكبير » و « جرنیکا » و « المهندس المعارى وإمبراطور آشور » .

وهذه المسرحية الأخيرة تعد قمة الأعمال التى قدمها آرابال حتى الآن ، لأنها جاءت بعد أن اكتمل نضجه الفنى ، ولكن لأنها جاءت لتعبر أكثر من غيرها عن الرؤية الفكرية التى ظلت تراود أحلام هذا الكاتب طوال رحلته المسرحية . . رؤية تتمثل فى السيكو دراما أو التحليل الدرامى بمقدار ما تتمثل - على حد تعبير آرابال نفسه - فى محاولة خلق « مسرح يمتزج فيه الشعر بالفكاهة ، والحب بالخوف بحيث يصبح الكل شيئاً واحداً . . هنا وهنا فقط يتحول الضحك فى المسرح إلى أوبرا تشبه فانتازيا دون كيشوت » .

ولكن ماذا فى مسرحية « المعارى والإمبراطور » ؟

لاشئ فيها سوى شخصيتين : المعارى والإمبراطور . . وعنها وحدهما تصدر الأحداث ، وهى تبدأ وسط بقعة خالية فى غابة صغيرة تمتد حتى تصل إلى جزيرة أصفر يعيش فيها هذا المهندس المعارى . . وقجأة يكشف المهندس الذى ظل يعيش وحيداً فى الغابة - يكشف عُريته ، فيغطى جسده بجلد حيوان .

وبينما هو كذلك يسمع أزيز طائرة ، فيهرع مذعوراً يبحث عن مأوى يختفى فيه . . ويظل يجرى فى كل اتجاه ، ولكنه لا يجد فى النهاية غير الرمال الملتهبة بدفن فيها رأسه . . وبعد قليل يهبط الإمبراطور أرض الغابة ، وتعلق الطائرة عائدة إلى حيث جاءت . . أما الإمبراطور فيحمل فى يده حقيبة كبيرة ، ويحفظ بهدونه وبرود أعصابه . .

تلك هي نقطة البداية التي تنطلق منها المسرحية ، وهي بداية تشبه إلى حد بعيد مغامرات روبنسون كروزو ، كما كتبها دانييل ديفو في روايته الشهيرة ، لتدل على ظاهرة الإحساس بالوحدة واستلهاهم الطبيعة بعد أن شعر الإنسان بلا جدوى المجتمع وانهار الحضارة ..

ومسرحية آرابال تشبه مغامرات روبنسون كروزو لأن المكان واحد : جزيرة صحراوية .. والشخصيات واحدة : إنسان بدائي وآخر متحضر .. والأسلوب واحد : تناقض هاتين الشخصيتين في طريقة الفهم وأسلوب التفكير ..

غير أن الشخصيتين هنا وبخلاف مغامرات روبنسون كروزو تحاولان خلق مواقف درامية تطلقان فيها العنان لأفكارهما وخيالهما وكل ما يجترن ويعمل في داخلها : فالمهندس الممارى يسميه المؤلف « سيد الطبيعة » والإمبراطور الثرى يسميه « سيد الحضارة » .. والاثنان يعيشان كل ألوان الكوميديا الحزينة التي تمتلئ بالوقاحة كما تمتلئ بالهذيان والتي تسبح في قبو الكوايس والأحلام ..

إنها وجهها العملة في المسرحية ، ولذلك فهي يغيران مواقعها ويتبادلان دوريهما بحيث يصبح الإمبراطور هو الممارى ، كما يصبح الممارى هو الإمبراطور .. ويقوم أحدهما بدور الأم ، ويقوم الآخر بدور الابن .. وهكذا في بقية الأدوار التي نشاهدها على امتداد المسرحية : الزوج والزوجة ، الفيلسوف والأحمق ، الممثل والمتفرج ، السفاح والفضيحة ، القاضى والمتهم ، السيد والعبد أو السيد والفرفور على حد تعبير يوسف إدريس !

أما عند آرابال فإن السيد والفرفور متلازمان يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً شديداً بحيث يتصهران معاً في وحدة واحدة من الحب والكراهية .. وبحيث تنتهى العلاقة بينهما بأن يلتم أحدهما الآخر حتى يتحقق حلمها في التوحد ، ذلك الحلم القديم الذى تمكن منها وتسلط عليها منذ البداية ، بداية لقاءها لأول مرة .

والآن : هل يمكننا أن نجد في هذا النوع من المسرح بداية لشيء جديد؟
هذا هو السؤال الذي أثير بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية آرابال . . مسرحية
المهندس المعماري وإمبراطور آشور . . وهو نفسه السؤال الذي يثور كلما قُدِّم
عرض من العروض التجريبية بصفة عامة ، أو قُدِّم بصفة خاصة عرض من مسرح
العبث واللامعقول !

الخلاص . . في المسرح والخلاص . . بالمسرح

استطاع كل من « جابريل جاران » و « أرتورو كورسو » أن يقطعا شوطاً بعيداً في سبيل الوصول إلى وضع صياغة نهائية لمسرح موسيقى شعبي يعبر عن الربع الأخير من القرن العشرين : الأول من خلال إخراجهم المتميز لمسرحية سرج جانزل « الكيشوت » والآخر من خلال إخراجهم الممتاز لمسرحية داريو فو « المعجزة الكبرى » .

وكيشوت « جانزل » يختلف تماماً ودون كيشوت « سرفنتيس » صحيح هو فارس رحالة يخرج مع تابعه سانشو بحثاً بلا نهاية عن حلم مستحيل ، عن عالم يحكمه العدل ويسوده الأمان فيصدمه الواقع ، ويخوض معارك ضارية ويجنونه حتى يتكسر ويتمزق ويموت ، ولكنه لا يحارب طواحين الهواء ، ولا يعتمد على وسائل بلهاء فهو مدرك أن العالم لا يسير على حسب هواه ، ولن يسير كما يود . . وهكذا

ينجح جازنل فى تحويل دون كيشوت من بطل أسطورى وتاريخى ، كما صورته سرفتيس ، إلى مجرد إنسان أو مرآة تنعكس عليها صور الآخرين . . إنه يشير فى كل منا كيشوت الكامن بداخله ثم يغمده عندما يعلن كيشوت الجليد فى نهاية المسرحية ، إن مأساته هى فشله فى حياة الآخرين . ولهذا يموت بغير صلب أو بكاء محتفياً عن العالم داعياً كلاً منا لتحمل مسئولياته .

ولقد نجح « جاران » فى إخراجه البسيط لهذا العرض الكبير الذى بدت فيه الموسيقى والإضاءة أكثر أهمية من النص نفسه . . يقول جاران : « لقد أردت أن أقدم مسرحاً سياسياً ، ولكنى أؤمن بأن المسرح الثورى لا يشعل ثورة » .

هذا الإيمان نفسه أعلنه « أرتورو كورسو » ، ومع هذا ترك وطنه ولحق بكاتبه المفضل « داريوfo » ليكونا معاً وينشرا معاً فى كل مكان ذلك « المسرح الثورى الذى لا يشعل ثورة » وخاصة بعد أن حرق المتعصبون مسرحها فى قلب روما . . وإليها ينضم « شارل كورنيت » و « آن شابوى » الممثل الأول والمثلة الأولى للمسرح القومى البلجيكى ، وحولهما تلتف مجموعة من جنسيات مختلفة يضمون جميعاً بالدخل الثابت فى سبيل مبادئ قد تركهم جوعى وبلا مأوى أياماً وليالى . . لقد قرروا أن يلعبوا فى الفن وبالطريقة نفسها دور « جيفارا » فى الحرب خارج الأوطان . . وهكذا قدموا وبجاعة خالصة « المعجزة الكبرى » كما قدموا من قبل مسرحية بعنوان « فدايون من فلسطين » .

و « المعجزة الكبرى » ظهرت فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد ، وكان الناس يطلقونها على كل معجزة صنعها المسيح عليه السلام . . وكان المسرح برغم اندثاره هو وسيلة التجمع ، والتحاور ، كان هو جريدة الشعب الناطقة والوسيلة الحية للتعبير . . ومن هنا أراد « داريوfo » أن يعود للمسرح إلى متابعه الأصيله جاعلاً من العرض المسرحى محاضرة سياسية بالدرجة الأولى ، ومن مهرج كوميدى

ديلا رنى محاضراً سياسياً من الدرجة الأولى كذلك .

وينطلق المؤلف من حكاية شعبية تقول : إن حاكماً رومانياً تلقى نبوءة مؤداها أن طفلاً صغيراً من أبناء قرية الجبل سيثور عليه ويقتله ويتولى الحكم من بعده ، فيأمر بقتل جميع الأطفال . . ويعتقد الناس أن المسيح الذى أنقذ فى الماضى ما أمكن إنقاذه بالدعوة وبالمعجزات حتى وقع فريسة حقد ووشاية من صديقه وأحد حواريه يهوذا الخائن ثم صلب من أجلهم عائد ليخلصهم من جديد ، فيعتصمون بأعلى الجبل ، ويدفنون أطفالهم أحياء حتى لا تمتد إليهم يد الحاكم الغادر وحتى يعود المسيح فيعذبهم مرة أخرى !

وتنتهى الحكاية الشعبية القديمة ليضيف إليها الكاتب رؤيته الثورية المعاصرة بالشكل الأسطورى نفسه فيعلن المهرج : إن المسيح قد عاد ، وأنه يريد أن يتحدث إلى الناس . . وفى نهاية حديثه يقول المسيح : « أيها الناس ، لقد قمت بدورى كاملاً وعليكم الآن أن تقوموا بدوركم . . لا تنتظروا الخلاص منى أو من غيرى . . إن الخلاص بأيديكم أنتم » . . ثم يحمل صليبه فوق كتفيه تاركاً الساحة لأغنية شعبية ينشدها المشلون ، ويردها الجمهور لأنها تقول : « لا بد أن نعتمد على أنفسنا ! . . لا بد أن نشور ! » .

ونخرج من « المسرح الموسيقى » إلى « المسرح المفتوح » الذى يظل نجاحه مرهوناً بالتجربة معلقاً حتى انتهائها . . « فالمسرح المفتوح » يشترك فى كتابة نصوصه أكثر من مؤلف ، وتم بروفات عروضه أمام الجمهور والصحفيين والنقاد حتى ليلة العرض الأولى وإلى أن تنتهى ليلة العرض الأخيرة . . فكرته إذن تقوم على أساس المشاركة فى خلق العمل الفنى وتجويده بلا حدود عن طريق المناقشات الليلية بهدف الوصول إلى أفضل صورة ممكنة بعيداً عن خجل التراجع أو خطأ الإصرار . . وهكذا يظل العرض بروفة متغيرة لمسرحية لا يشهدها الجمهور ، لأنها لا تخلق

ولا تولد إلا بعد انتهاء العرض حيث يمكن تقديمها مكتملة فيها بعد خارج المسرح المفتوح .

من بين ثمانية عروض قدمها « المسرح المفتوح » الذى يشرف عليه الترنسى لوسيان آتوم نختار أبرزها . . « مغارة على بابا » نص وإخراج ريتشارد ديمارسى و « اغتيال الابن كارلوس » نص جوزيف جيجيليمى وبنى رافائيللى وميشيل رافائيللى إخراج ميشيل رافائيللى . . والمسرحيتان تنتميان إلى نوع « الميكرو - مسرحية » أو « الميكرو - مسرح » أو « الميكرو - نص مسرحى » ، والمسرح لا يتسع لأكثر من مائة متفرج ، والنص لا يشغل غير نصف العرض تكمله الموسيقى والأغنيات . . . « مغارة على بابا » بحجراتها ولصوصها وكلمة سرها تنتقل عبر سنوات القهر ومخططات الاستعمار من الشرق المسروق إلى الغرب السارق . . وتظل المغارة المنهوبة فى « مأس للساقرين إلى أن تتفق القوتان العظميان فى عالمنا المعاصر بعد طول عراك وخلاف فنسطوان عليها لتسلبا كل ما فيها : وتقسماها بالعدل والقسطا بمحبيها قانون القوة واللاقانون بالقوة . . على حين أن الساقرين الأصليين يتميزون غيظاً وأصحاب الحق الأوائل لاحول لهم ولا قوة .

أما « اغتيال الابن كارلوس » فيتم فى ربيع عام ١٨٧١ داخل أحد سجون باريس عاصمة الحرية حيث يحيى القنى البرتغالى بحثاً عن عمل شريف ، فتتلقفه المخابرات الأمريكية ترعاه فى البداية ، وتتولاه ثم تمتصه ، وأخيراً تقتاله ! ويصل أبواب لزيارته محملين بديون تكاليف السفر ، فيتسلان جثته فى حقبة من البلاستيك بغير صلاة ولااعتراض بلا كلمة حزن أو صرخة ألم !

وهذان العرضان المحكمان - مثل كل عروض المسرح المفتوح - يعتمدان على ثلاثة من مستويات التعبير المسرحى : الراوية الذى يطرح القضية ، والحدث

الدرامى الذى يحدد المواقف ، والأغنيات الشعبية المصحوبة بموسيقى تأثيرية تقول
ملا تقوله الحركات والكلمات .

وهذان العرضان يعتمدان أيضاً على الصدمة التى لا تستهدف ضمير المتفرج
بقدر ما تعمل على إثارة سخطه ، وقد كشفت له أسلوب المسيرة الصحيحة على
أمل أن ينتهى العمل الفنى ليبدأ الفعل السياسى .

هذا هو الخلاص . . فى المسرح ، والخلاص إذن هو بالمسرح !