

لَنْ يُسَدَّ السُّتَارُ

جَلال العشري



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

« من البشر نتعلم الكلام . . أما
الصمت . . فنتعلمه من الآلهة

فاوست
للشاعر الألماني جوته

تقديم

نحن والمسرح العالمى

هذه دراسات كتبت فى الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لاثبات الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، بعد أن تهيأ لاستقبال كل عود أخضر للأمل ينبت على وادينا العظيم ، ويمكن انساننا المصرى المعاصر من العكوف مرة أخرى على صناعته الاصلية .. صناعة الحضارة .

ولم يكن عبثا ولا مصادفة بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن يتجه الجهد البشرى فى هذه الفترة بالذات الى المسرح ، ليس فقط لأن المسرح أبو الفنون ولا لأنه أعرق ثمرة فى شجرة الحضارة ، ولكن لأنه الفن الذى يشكل قبل أى فن تعبيرى آخر نوعا من الخلاص بالنسبة لانسان هذا العصر الذى أعياه البحث عن اليقين فلم يعد يجده فى أى شىء .

لا فى الفكر الدينى الذى لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، ولا فى المنهج العلمى الذى لايزيد على كونه احتمالات ودرجات من الاحتمال ، ولا فى أساليب السياسة أو الدبلوماسية اللذين فقدتا سلطانيهما بشكل ملحوظ ، لا فى شىء من هذا كله حتى أصبح انسان هذا العصر يعيش برئتین لا تتنفسان الا الخوف ، وعينین لا تريان الا الظلام . فالجنون من الممكن أن يتغلب فى موقف يائس ، والسأم هو الداء الذى يقتات بأعصاب الضمائر ، والاحساس باللاجدوى أو اللا معنى هو الطلاء الذى يغطى وجه العصر ..

فكل شىء فقد جدواه ، وكل شىء فقد معناه .. ولم يعد هناك شىء حق أو شىء باطل .. شىء جميل أو شىء قبيح .. شىء خير أو شىء شر .. لأنه لم يعد هناك شىء على الاطلاق .

فتمط الانسان المعاصر ليس هو « هاملت » الذى فقد القدرة على الفعل لتعدد وجوه الامكان واحساسه بقدرته على الاختيار ، وانما هو نمط الانسان الذى يرى أكثر مما يجب . . ويعرف أكثر مما يجب . . ولكنه لا يريد أن يفعل شيئا . . وبين وضوح البصيرة وضعف الارادة يسقط الفعل ويقترب الإنسان ، فالشعور بالغربة أو الاغتراب هو الطابع الغالب على انسان العصر .

وليس هو الاغتراب السطحي أو الاغتراب الطارئ الذى يرجع الى السفر أو الهجرة أو الانتقال ولكنه الاغتراب العميق . . الاغتراب الكامل . الاغتراب الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى . فغريب العصر ليس هو الغريب الرومانسى الذى صورته جوته فى « آلام فرتر » يستعذب الألم ويجتر الأسى ويرى أن بطولته فى القرار ، ولا هو الغريب الوجودى الذى صورته كامى فى « أسطورة سيزيف » يعرف أن العبث هو جوهر الحياة وأن العالم والانسان لا معنى لهما ومع ذلك يقبل وجوده ويتحملة لأن البطولة عنده فى الاستمرار ، ولا هو الغريب الساخط الذى صورته كولن ويلسون فى كتاب « اللامنتهى » يحاول أن يحقق ذاته فى عمل فنى فيجىء تحقيقه ناقصا ، لأنه اما أن يشبع عقله على حساب وجدانه أو يشبع وجدانه على حساب عقله أو يشبع جسده على حساب الاثنين الآخرين ، وتحكم راقص الباليه نجنسكى فى أعضاء جسده .

أقول ان غريب العصر ليس هو غريب جوته ولا غريب كامى ولا غريب كولن ويلسون ولكنه الغريب الذى صورته هنرى باربوس فى رواية « الجحيم » يعيش وحيدا فى غرفته بالفندق ويرى الآخر من ثقب الباب ، فكلانا غريب عن الآخر ، وكلانا يرى الآخر من ثقب الباب ، فكلانا ليس له بيت ولا مأوى لأننا غرباء نعيش فى عالم غريب .

لهذا كله ولكثير غيره كان المسرح يشكل نوعا من الخلاص بالنسبة لهذا الانسان الغريب لصائع . فهو الفن الذى لا يتم بالتلقى عن طريق جهاز أو آلة كما فى السينما أو التلفزيون ، بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة . . ففيه تلفى ماديا ومعنويا المسافة القائمة بين الفنان المبدع وبين الجمهور استذوق اذ يلتقيان فى وقت واحد فى بيت واحد ، وفيه يذوب الشعور بلوحدة أو العزلة الذى يلازمنا عند مطالعة رواية أو قصيدة ليحل محله نوع من التجاوب بين جمهور جمعهم حفل عائلى ساهر ، وفيه لا نكتفى بأصوات الصمت التى نسمعها فى اللوحة التشكيلية ولا برؤى اللحن التى تتخيلها فى القصيد السيمفونى لأن المسرح هو الفن

الجامع بين الموسيقى والشعر .. بين الرقص والغناء .. بين التمثيل والتصوير ، وفيه أخيرا نشعر بالقيمة الحقيقية التى للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الروحي وهو الجهد المبذول ..

لأننا اذا نظرنا الى الأشياء نظرة أكثر تعمقا وجدنا أن العمل كما يقول الفيلسوف المعاصر « موريس بلوندل » يتخذ من المجهود وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا فى حين أن التأمل ليس الا نوعا من العزلة التى تتم عن الأثرة . وتفسير ذلك ميتافيزيقيا أن الارادة لا يمكن أن تصبح غاية فى ذاتها لأن اعتبارها غاية من شأنه أن يصيبها بالعجز لذلك كان لابد للارادة أن تبحث عن وقود تعمل به ومعنى تعمل له ، لأن الارادة بما هى عاملة لا بما هى عاطلة هى الشئ المشروع . والشكل المسرحي من بين سائر الأشكال الفنية هو الشكل الذى لا يتحقق الا بفضل العمل ، هذا العمل كما يقول آرثر ميللر هو الذى سيعجل بمجىء « المسرح الارادى » الذى يمد جذوره فى تربة الحرية الانسانية ومنها يرتفع حتى يقبض على نجوم السماء !

يقول الكاتب المعاصر آرثر كويسلر « انه لا القديس ولا التأثير .. اليوجي والكومييسار .. يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، لأن الانقاذ الوحيد هو فى اندماج هذين العنصرين » . والكاتب المسرحي هو هذان العنصران مندمجين .

وعندما أقول الكاتب المسرحي لا أعنى الأديب الخالص الذى يوصف ألفاظا ولا المفكر الخالص الذى يغزل أفكارا وإنما هو الأديب المفكر أو ديب الفكرة . فعصرنا هو عصر الفكر ، لا الفكر النظري الخالص الذى يبدأ وينتهى فى رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان ، الفكر الذى يخرج من العقل لا ليخاطب العقل بل ليتلقفه لاحساس فيحيله الى صورة ترى وكلمة تسمع وحركة تدرك ، انه باختصار لفكر الحسى أو الفكر المحسوس ، حسى لأنه يتحول الى شئ أو شخص وموقف ، ومحسوس لأننا لا نتلقاه بل نلتقى به .. ذلك اللقاء الحى للبشر ..

هذا الطراز من كتاب المسرح هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى نلقاه فى هذه الدرامات ، فهنا يجتمع عدد كبير من كتاب المسرح العالمى كل منهم يتجسد فيه هذا المعنى مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير .. منهم من غلبت عليه الثورة الفكرية مثل برتولد بريخت ، ومنهم من غلب عليه الفكر الثورى مثل جان بول سارتر ، منهم من وقفت ثورته عند حدود المضمون دون أن تتعداه الى الشكل مثل ادوارد

ألبى وجون شتاينبك ، ومنهم من اشتملت ثورته على الشكل والمضمون معا مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، ومنهم من تمثلت ثورته فى احياء الدراما الاغريقية حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء يجمعها نسق فنى متكامل كما فعل فاجنر فى دراماته الموسيقية ، ومنهم من تعاطى الدراما القديمة بمنظور عصرى كما لو كان يطل على بلاد اليونان من فوق متن طائرة كما فعل كوكتو فى مسرحياته التعصيرية ، منهم من ارتد الى واقع عصره يحاول اصلاحه بمسرح قومى يخترق فى نفس الوقت الحجاب العالمى الحاجز كما فعل بيراندللو فى ايطاليا ولوركا فى اسبانيا وأونيل فى الولايات المتحدة ، ومنهم من اتجه فورا الى الانسان فى أى بقعة من العالم يخاطب اما واقعه الاجتماعى كما فعل ميللر أو واقعه الفلسفى كما فعل كامى أو واقعه الروحى كما فعل اليوت . منهم من اتخذ الاسطورة اطارا والرمز لغة كما فعل جان أنوى وبيتر فايس ، ومنهم من اتخذ السيريالية محورا واللاطبيعية مدارا كما فعل سالكرو ودورنيما ، ومنهم من تحسس خطاه وتقدم بمحاولاته التجريبية الواعدة كما فى حالتى ادوارد ألبى وشيلا هيلانى .

فهم جميعا كتاب لعبوا أدوارا هامة على خشبة المسرح وفى داخل الصالة وأمام الشباك ووراء الكواليس . ومع اختلاف الأدوار التى لعبوها الا أنهم التقوا فى آخر الأمر عند هدف واحد . هو أن يرفع ستار المسرح ، وعند أمل واحد . هو أن يظل هذا الستار مرفوعا . فى كل ليلة وفى كل مكان -

لهذا كان لابد لنا من القيام ببعض التنازلات واعين تمام الوعى بأن أى تنازل لابد وأن يجرى على حساب ما فى فنية الفنان من وهج واشعاع . فاذا كان العلم علما بدقائقه والفلسفة فلسفة بتفصيلاتها فالفن ليس فنا الا بالواقع المتزوج فوق ذبذبات الحياة . بأصوات السمى . وظلال اللون . واللحظات المكثفة فى مجرى الشعور أو تيار الوعى .

واذا كان سهلا بالنسبة للمفكر أن يقول ماذا يريد ، فكم هو عسير على الفنان أن يقول كيف يريد . لهذا لم يكن المستقيم هو أقصر الطرق فى الفن ، لأننا قبل أن نلتقى بالفنان نحتاج الى من يدلنا عليه . الى من يعرفنا به . الى من يقدمنا اليه . هؤلاء الوسطاء الفنيون ليسوا هم شراح الفنان ولا هم نقاده ولكنهم أصحابه ومعارفه . أولئك الذين يهيئون الجو ويدبرون لنا اللقاء .

ومن هنا كان بالغ حرصى على أن أقدم عن الكاتب صورة لا سيرة . صورة فكر لا سيرة حياة . وربما كانت أقرب الى صورة الجيب منها الى

صور الحائط .. ولكنها صورة فيها أدق الملامح وأدق القسمات .. لأنها تجمع بين الداخل والخارج .. بين التحليل النفسى والشكل التشريحي .
انها باختصار صورة مكتوبة بحروف كبيرة نتعرف بها على الكاتب ولو كان بين عشرات الكتاب .

ومن هنا أيضا كان حرصى الثانى على أن أجمع فى كل دراسة بين المنهج وتطبيقه ، فأضع فى أمامية الصورة منهج الكاتب المسرحى ، وأضع فى خلفية الصورة تطبيق هذا المنهج على واحدة من أصرخ مسرحياته وأدلتها عليه ، فالتطبيق فى نظرى هو الذى يكسب المنهج صدقه ومشروعيته وينتقل به من مرحلة الفرض النظرى الى مرحلة القاعدة أو القانون .

ومن هنا أخيرا كان اختيارى لهذا العدد الكبير من الكتاب ، لم يكن ما يمنع من أن يصبحوا أكثر من هذا العدد أو أقل .. فلا يلزم أن يكون هؤلاء الكتاب هم كل الكتاب الذين يرسمون خريطة المسرح المعاصر .
ولكنهم كوكبة من الكتاب بينهم من التكامل والتجاوب ما يجعل لهم مجتمعين أثرا ثوريا عنيذا فى دراما القرن العشرين ، فهم فيما بينهم يؤلفون مجموعة متعاشقة متكاملة تحسب كلها معا ولا تؤخذ على انفراد ، لأنهم يشبهون الفرقة الموسيقية التى يلعب كل عازف منها على آلة موسيقية ولا يلزم أن يكون كل عازف بالضرورة أعظم الموسيقيين .. المهم أنهم يخرجون لنا فى النهاية قطعة موسيقية يمكننا أن نقول انها عن .. اتجاهات المسرح المعاصر .

لتكن هذه الدراسات اذن دقائق مسرح أو لتكن اشارات مرور .. المهم انها تجمع بين كوكبة من ألمع كتاب الدراما .. تجمعهم ليسجلوا لنا عدة أهداف .. فى طليعة هذه الأهداف أن يعرفونا بكلمة « الدراما » التى أصبحت كلمة عالقة من كلمات العصر .. أى واحدة من تلك الكلمات السارية التى تلوكها كل الألسن دون أن تعيها بالضرورة كل العقول .

وهدف آخر هو أن يرسموا لنا خريطة واضحة بقدر الامكان لمراكز القوى فى مسرح هذا القرن .. فيعرفوننا بمساراته القائمة ويتنبأون لنا باتجاهاته المستقبلية ويؤكدون لنا أن الانسان الفرد لا الانسان النموذج ولا الانسان الكل ولا الانسان الاله هو الأصل فى كل عمل درامى .

والهدف الأخير هو البرهنة على أصالة الحضارة الغربية من حيث انها فى حقيقتها حضارة منهج أو حضارة تقوم أصلا على المنهج ، فعظمة الحضارة الغربية ليست فى ثورية النتائج ولكنها فى عملية المناهج .. هذه المناهج هى التى لم تجعل من الطب وعظا ولا من العلم تخميننا ولا من

الفلسفة حكمة ولا من الأدب أقوالا مأثورة ولا من الدراما دموعا وضحكات .
 فحيث شئنا نستطيع أن نكون علماء في المجال الذي نطبق فيه المنهج
 العلمى ، وحيث شئنا نستطيع أن نكون ثوارا مجددين اذا اتبعنا فى
 تجديدنا الثورى علمية المهج . فالثورة فى العلم أو فى الفكر . . فى
 الادب أو فى الفن ليس لى معنى ما لم تكن اما استبدالاً لقيم سائدة بقيم
 أخرى جديدة ، أو اعتبار القانون المعمول به جزءاً من قانون أعم . فثورة
 آينشتين على نيوتن ليس معناها إلغاء قانون الجاذبية ولكن اعتباره جزءاً
 من قانون أعم هو قانون النسبية العامة ، وثورة شكسبير على أرسطو
 ليس معناها إلغاء قانون 'الوحدات الثلاث' ولكن استبداله بقانون أرحب
 هو وحدة الحدث فى أكثر من مكان وعلى امتداد الزمان ، والسيريلية ليس
 معناها إلغاء الواقعية ولكن معناها العلاء على الواقع لا بتقديم ما يشبهه
 ويحاكيه ولكن بتقديم ما يعادله ويوازيه ، واللامعقول ليس معناه إلغاء
 المعقول ولكن معناه التعبير عن اللامعقول بطريقة تتجانس معه وتكون هى
 الأخرى طريقة لامعقولة . فالقيمة الفاضلة لكل فكر جديد انما تبدو أولاً
 فى قدرته على المعارضة وعد ذلك فى قدرته على الاستمرار ، أو على حد
 تعبير هنرى برجسون فيما ينطوى عليه من « قوة سلب » يعقبها « قوة
 ايجاب » .

غير أن الهدف الأهم من كل هذه الأهداف والذي لم يسجله لنا
 هؤلاء الكتاب ، هو الاسهام بهذه المقالات فى تطعيم الولادات المسرحية
 الجديدة ضد الأمراض المعدية ، تلك الأمراض التى نجت من الإصابة بها
 فنون الفكر والشعر ولم تصل منها فنون الدراما . ذلك أن العرب القدامى
 عندما تصدوا لنقل علوم يونان لم ينقلوا منها ما يمس الدين ولا ما يوحى
 للانسان بفكرة الصراع خاصة اذا كان الصراع مع الآلهة .

هكذا نقلوا العلوم الاستاتيكية التى لا تتعارض ومواضع العالم
 الاسلامى . . كالمناطق والفلسفة والطب والفلك والهندسة والرياضيات ،
 ولكنهم لم ينقلوا شيئاً من الفنون الدرامية على الاطلاق . ربما لأن الدين
 الاسلامى فى صحيحه دين عبادات ومعاملات لا يقيم وزناً للفكرة الا من
 حيث هى ورقة عمل . لذا كانت الحضارة الاسلامية حضارة جامعة بين
 التأمل النظرى والتجريب العلمى ، ولهذا اندلعت الثورة على معطيات العالم
 اليونانى كافة وعلى أرسطو بوجه خاص باعتباره العارض الأمين للفكرة
 الاغريقية . وكانت ثورة طبيعية بمقدار ما هى حقيقة لانها نابعة من
 جوف الانسان الاسلامى وطبيعة وضعه من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى
 استمرار لفكر هذا الانسان نفسه منذ ينابيعه الأولى فى الفقه والأصول ،
 والتصوف والكلام ، والنحو والبلاغة حتى شملت أغلب مناحى الفكر . .

وهكذا أفاد نقل تراث اليونان في تجديد دماء علوم الاسلام فيما عدا الدراما التى لم تظهر الا فى فكرنا العربى الحديث شتلة خضراء تحتاج الى مثل ما احتاجت اليه شقيقاتها الاخرى من ارتواء بعصارة الدراما الافريقية ممزوجة برجع صداها فى الدراما الغربية المعاصرة حتى تستوى على عودها شجرة عارفة بطبيعة ثمارها قادرة على العطاء من طرحها الذاتى الخالص .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد كتاب مسرحنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليضيفوا المسرحية الى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد . صحيح أن الخطى الأولى شهدت ألوانا هائلة من التعتثر . . اذا أنتج بعضهم قطعا أدبية غير صالحة للأداء المسرحى (مارون نقاش وفرح أنطون) وأنتج البعض الآخر قصائد شعرية تسمع ولا ترى (أحمد شوقى وعزيز أباظة) وأنتج البعض الأخير محاولات أقرب الى التأمل الفلسفى أو النقد الاجتماعى منها الى الحوار الدرامى (عثمان جلال ومحمد تيمور) هذا فضلا عن بكائيات يوسف وهبى وعزيز عيد وهزليات نجيب الريحانى وعلى الكسار ، ولكن هذه العثرات الراجعة أصلا الى عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وجود تصور عام للفن الدرامى هى التى تفادها الجيل الحاضر من كتاب المسرح ، وبتفاديها استطاع أن يبلور محاولات الرواد ، وأن يضع يده على ملامح المسرحية الناضجة مضمونا وشكلا .

غير أن كتاب هذا الجيل وان كانوا يحكم منطق الأشياء يشككون مرحلة على الطريق ، الا أنها المرحلة التى لا تجعل لنا مسرح وان جعلت لنا كتاب مسرح ، أعنى انها المرحلة التى تجعل من كتاباتهم المسرحية معطيات للتذوق والاستهلاك لا للخلق والابداع . أى للتأثير على المساحات العريضة من جمهور مسرحنا العام بدلا من قابليتها للتصدير الى الخارج ، والوقوف بها كتفا الى كتف مع منتجات المسرح العالمى .

فكاتبنا الكبير توفيق الحكيم مثلا كان يمكن أن يكون بداية رائعة لأدبنا المسرحى الحديث لو أنه لم يشأ فى نفس الوقت أن يكون البداية والنهاية . فأعماله الأولى وان صلبها فى « تكنيك » المسرح الغربى الكلاسيكى الا انها حافلة بالمضمون الشرقى تارة كما فى « شهرزاد » ، والمضمون الاسلامى تارة أخرى كما فى « أهل الكهف » ، والمضمون المملوكى تارة ثالثة كما فى « السلطان الحائر » هذا فضلا عن المضمون الدينى فى مسرحية « أهل الكهف » والمضمون المصرى القديم فى مسرحية « ايزيس » ، والمضمون المصرى المعاصر فى مسرحية « الصفقة » أقول ان توفيق الحكيم كان يمكن أن يكون بداية رائعة لو أنه افتتح الطريق لمن يضيف الى عنصر

الأصالة الذى أكدته هو عنصرا آخر لا يقل أهمية هو عنصر المعاصرة ، أما وقد شاء أن يكون البداية والنهاية معا فقد أصبح حجر عثرة فى سبيل كل تقدم درامى ، وأصبح لزاما على كل جانب جديد أن يبدأ بالهجوم على توفيق الحكيم فى جانب من جوانبه بشكل مباشر أو غير مباشر • تماما كما حدث لأرسطو فى العصور الوسطى عندما أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يقبل النقد ، فكانت كل خطوة تقريبا من خطوات التقدم العقلى مضطرة أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى قرننا العشرين •

ان الفرحة الكبرى فى معادة الأدب المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء ، محاولة فى الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث •

والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الأجنبي الغاضب ، وما أدت اليه هذه المساحة الزمنية العريضة من اقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة وفوارق دائمة بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان ••• لغة تحيا بها وتعيش هى اللغة العامية ، ولغة تفكر بها وتعبر هى اللغة الفصحى ، وبالتالي أصبح لها أدبان •• « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع » ، وتلك هى محنة الأدب فى مصر ، فلا هو أدب أجنبى مصفى تماما من طمى النيل ، ولا هو أدب مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن روحها الأصيلة ، متميز - وبالتالي ممتاز - عن غيره من آداب اللغات العالمية •

لكى تكون ثورة فى ميدان الدراما ، لابد وأن تكون شيئا يشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى بمقدار ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصدا • وأعلن العقاد أيضا فى هذه المقالات ضرورة استلها السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغاني الشعبية التى نسمعها على طول ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » •

« انساني ، لانه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولانه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة » .

« ومصرى ، لان دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربى لان لغته عربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحنا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية » .

هكذا تكون الثورة الأدبية وهكذا يكون وضوح الرؤية بالنسبة لكل نائر فى الفكر أو فى الأدب أو فى غيرهما من الفنون ، هكذا فعل لوركا فى اسبانيا وأوكيزى فى ايرلندا ولاكسنس فى ايرلندا وكزانزاكيس فى اليونان وطاقور فى الهند . بل وهكذا يفعل كل فنان عظيم يريد حقا أن فنه الذات القومية ليعبر بفن بلاده حيز الحياة الاقليمية الى حيث نطاق الفن العالمى .

ولو وجد بيننا هذا الانسان لكان بحق هو انسان عصره ، لو وجد فى ميدان الفلسفة لكان فيلسوف العصر ، ولو وجد فى ميدان الأدب لكان هو أديب العصر ، ولو وجد فى ميدان الفن لكان هو فنان العصر ، ولو وجد فى ميدان المسرح لكان هو كاتب عصرنا المسرحى .

قلت فى مطلع هذا الكلام ان هذه الدراسات كتبت فى الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لانعاش الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، وها هى تصدر فى كتاب فى الفترة التى تشهد أروع انحسار للفكرة نفسها على كافة مستويات العمل المسرحى بما فى ذلك مستوى الجمهور . والسبب فى ذلك كما قلت فى بداية هذه الفترة أننا أغرقنا المسرح بممكنات كثيرة بقصد انهضه والوصول به الى مستوى فنى نظيف دون أن نعى تماما أننا بنفس هذه الممكنات نستطيع أن نصنع للمسرح نهضة حقيقية ونستطيع أن ننتكس به أو نتقدم به الى الورا .

فهذه الممكنات لم تكن تستهدف النهوض بما يدور على خشبة المسرح بمقدار كانت تستهدف النهوض بما يدور فى الصالة ، أعنى أنها لم نهتم بأبعاد العمل المسرحى الثلاثة . النص والتمثيل والخراج بمقدار ما اهتمت بالبعد الرابع أو الجمهور . و هذا الاتجاه كان يمكن أن يكون سليما فقط فى بداية هذه الفترة ، ولكنه اتجه على جانب كبير من لخطورة . والخطورة فيه أن المسرح هو الذى يخلق جمهوره وليس لعكس ، بينما الذى حدث فى تاريخ المسرح العالمى أن الجمهور هو الذى

كان يخلق المسرح ... هكذا خلق الجمهور مسرحه فى العصر الافريقى القديم لأن المسرح عنده كان نوعا من الطقوس والشعائر كما كان كذلك فى العصور الوسطى فى مسرحيات الأسرار الدينية ، حيث كان نوعا من الكيانة أو الكهنوت ، وهكذا أيضا خلق الجمهور مسرحه فى أيام شكسبير الذى جاء فى منتصف القرن السادس عشر ليجد المسرح من الملامى التى لا يستغنى عنها أبناء العاصمة ، وهكذا أخيرا فى العصرين الحديث والمعاصر .

أما عندنا حتى الآن فالمسرح هو الذى يعمل على خلق جمهوره ، والخطورة فى ذلك أن يقف هذا الحلق عند مجرد اجتذاب الجمهور وترغيبه فى المسرح ، دون أن يتعداه الى تربية الجمهور تربية درامية وتدريبية على ما يسميه فيرجسون بالحساسية التمثيلية « أو الحس المسرحى .

والفرق بين الحالتين هو أن الجمهور فى الحالة الأولى يتجه الى المسرح بنفس السرعة التى ينصرف عنه ما دام الأمر ليس عملية تربية وتكوين بمقدار ما هو عملية جذب أو اجتذاب قد لا تكون لها علاقة بالفن الدرامى أو المسرحى على الإطلاق ، وذلك مثل تخفيض ثمن التذاكر والاستعانة بنجوم السينما ومسرحة روايات لكتاب لامعين وتعبئة المسرحيات بألوان من الرقص والغناء ، تماما كما حدث طوال فترة الانعاش - ولا أقول الانتعاش - وكان من نتائجه أن اتجه الجمهور الى مسرح التليفزيون أو المسرح التجارى أكثر من اتجاهه الى المسرح القومى أو المسرح العالمى .

مثل هذا الجمهور لا يمكن أن يكون جمهور مسرح ولا يمكن أن يعتمد عليه فى نشوء نهضة مسرحية ، وعلى ذلك فالمشكلة الحقيقية التى يعانىها الوجدان المسرحى المعاصر هى مشكلة الغذاء الذى يقدم لهذا الجمهور الوليد ، والذى بفضلله يستطيع أن ينمو ويتطور ويترك مرحلة الرضاعة والفظام ليبلغ سن الرشده .

هذا الغذاء هو فى المقام الأول تعاطى المسرحيات العالمية تعاطيا واعيا وعميقا يصل الى حد الادمان ، على ألا يكون هذا التعاطى بقصد الترفيه والاستهلاك ولكن بهدف الهضم والتذوق والتأثير على كلا قطبي التجربة الدرامية . أعنى الكاتب المعطى والجمهور المتعاطى . والعطاء هنا بمعنى الخلق والابداع ، والأخذ بمعنى التذوق الفنى الرفيع لا الترفيه الحسى الرخيص .

بمثل هذا المنهج نستطيع من ناحية أن نعوض المسرح ما فاتته من اغفال العرب القدامى ترجمة المسرح الافريقى واتخاذة قاعدة لاطلاق أدب عربى مسرحى فيه من الأصالة ما فى آداب اللغة العربية الأخرى ، ونستطيع

من ناحية أخرى أن نستأنف مسيرتنا المعاصرة فى التعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية وتحديد جهاتنا الأصلية فى ضوء ثقافة درامية عالمية .

على أن أحدا لا ينكر الجهود الأولى التى ظهرت فى بواكير نهضتنا الأدبية الحديثة وكان لها فضل فى حرث الأرض ورصف الطريق ، ولعل الدكتور طه حسين كان على دراية بفعالية هذا المنهج عندما استهل ريادته الأدبية بترجمة أعمال سوفوكليس ، وحذا حذوه فئة من المترجمين فى طليعتهم الشاعر خليل مطران الذى ترجم تراجيديات شكسبير . غير أن حركة الترجمة لم تمض بعدهما فى طريقها الصاعد ولكنها تعرجت وتقهقرت ، ثم توقفت الى أن هبت من جديد فى شكل فورة ولا أقول ثورة ، لأن الثورة لها خطة ولكن الفورة شئ بلا تخطيط . وما أحوج حركة الترجمة فى وقتنا الحاضر الى أن تسير وفقا لمنهج انتخابى ارتقائى ينتخب من المسرحيات أروعها ويرتقى بها من العصر الافريقى القديم صاعدا الى العصر الحاضر مارا بعصر النهضة والعصر الحديث .

وأنا لا يسعنى فى نهاية هذه المقدمة عن « المسرح المعاصر » الا أن أختتمها بنفس الكلمة التى استهل بها اريك بنتلى كتابه عن « المسرح الحديث » ، انها كلمة الأديب الناقد الفرد دى فينى التى يقول فيها : « اننى أومن بالمستقبل وبحاجة العالم الى الجد فى تصرفاته ، لقد حان الوقت وهو ملائم كل الملائمة لمسرحيات تقوم على التفكير » .

فما أعظم حاجتنا الى عبارة كهذه نعيها بالفكر ونحسها بالوجدان ونترجمها فى آخر الأمر الى سلوك وفعل ، عندئذ نستطيع أن نقول انه قد أصبح عندنا مسرح .. ومسرح حقيقى يجمع على صعيد واحد بين الأصالة والمعاصرة . فهو مسرح العين التى تتغلغل الى الداخل .. داخل النفس المصرية دون أن تنعزل عن الواقع العالمى من جهة ، ولا عن الضمير الانسانى من جهة أخرى .

هنا ، وهنا فقط يستحيل جمهور المسرح الى عين ترى وأذن تسمع ، والى وجدان يشعر وعقل يفكر . وهنا وهنا فقط نستطيع أن نطمئن الى أن أبواب المسرح لن تغلق أبدا .. أبدا ولن يسدل الستار . ففى داخل كل منا مسرحية لا بد وأن يعبر عنها بطريقة أو بأخرى فهو اما أن يكتبها أو يمثلها أو يذهب ليتفرج عليها فى المسرح .. وأكثر الأشياء ثباتا على المسرح هى عبارة « المسرحية القادمة » أو « العرض القادم » ذلك لأن المسرح لا ... ولن يسدل له ستار .

جلال العشرى

المسرح الواقعي عند آرثر ميللر

« ان امكانية الفن التي هي غضة ولكنها
باقية لیتحتم عليها أن تحفظ المجموعة
البشرية في وحدة واحدة ، فكل ما يمكن
أن يشير الى اننا ننتمى الى نفس النوع
له قيمة انسانية » •

فى ٢٧ مارس من عام مضى استقبلت مسارح العالم كله ليلة لا كبقية الليالى ، ليلة أطفئت فيها أضواء الصالة وأضيئت أضواء المسرح وسمع الجمهور دقات المسرح التقليدية ثم رفع الستار ٠٠ لآعن مسرحية تمثل ، ولا عن ممثلين يؤدون أدوارهم ، ولكن عن النظر خاليا من كل شيء الا من صوت ينبعث فى جنبات المسرح يقرأ كلمات كتبها الكاتب المسرحى آرثر ميللر ٠٠ كلمات لا يزال صاها يدوى فى الآذان ، انها البقية المتبقية من ذلك اليوم المشهود الذى سمعناها فيه وكأنما هى صوت الانسان الأعلى يتكلم أو صوت الضمير العالمى تتلقاه الأسماع من وراء الكواليس :

« فى عصر فقدت فيه السياسة والدبلوماسية سلطانهما بشكل ملحوظ ، فان امكانية الفن التى هى غضة ولكنها باقية ، ليتحتم عليها أن تحفظ المجموعة البشرية فى وحدة واحدة ، فكل ما يمكن أن يشير الى أننا ننتهى الى نفس النوع له قيمة انسانية » .

وهكذا أيقن الجمهور فى تلك الليلة أنه امام مسرح شاسع هو العالم كله ، وأن هذا المسرح تحتله أكبر فرقة تمثيلية هى الجنس البشرى بأجمعه ، وأن هذه الفرقة تقدم أبشع مسرحية عرفها التاريخ الحديث ٠٠٠ مسرحية الحماقة التى لاتزال عنوانا لتصرفات بعض رجال السياسة ، والعالم الذى يقترب فى لحظات كثيرة من شفا الهاوية ، والجنون الذى أصبح من الممكن أن يتغلب فى موقف يائيس ٠٠ ثم ٠٠ ثم ٠٠ أرواحنا التى تعاني من فقدان كل شيء لجدواه ، وقلوبنا التى يهددها العجز عن العمل بالتوقف عن النبض والخفقان . ولكن المؤلف رغم هذا كله أثر أن يطلق على مسرحيته اسم ٠٠ الأمل ٠٠ الأمل فى الانسان ، لأن الشعوب التى تؤمن بالحب والسلام لابد وأن تفتح مسارحها لكل مسرحية انسانية فيها شرف الكلمة وفيها نبل المعنى وفيها دفء الحياة .

ولم يكن عبثا ولا مصادفة أن وقع اختيار لجنة « يوم المسرح العالمي » التابعة لمنظمة اليونسكو على الكاتب آرثر ميللر ليفتتح هذا اليوم ، وتردد كلمته في المسارح وبكل اللغات فهذا الكاتب ولو أنه أمريكي إلا أنه استطاع ان يتخطى حواجز المكان بل وحواجز الزمان فيتخذ من الانسان موضوعا ومن العالم موضوعا ويجعل وقته هو العصر المعاصر .

ونظرة ولو عابرة الى قضايا دراماته أنه قد ارتبط منذ البدء بالمسرح العالمي أكثر من ارتباطه بالمسرح الأمريكي ، فالديمقراطية في تفكيره السياسي والاشتراكية في تفكيره الاجتماعي والواقعية في فنه الدرامي كل هذه الاتجاهات التي تجدها في مسرحياته الروائع (كل أولادى) ١٩٤٧ وتعالج مسئولية الفرد بازاء المجتمع و (موت بائع متجول) ١٩٤٩ وتتكلم عن مصير الكادحين في المجتمع التكنولوجى وانحدار الفرد تحت عجالات الحضارة الصناعية و (البوتقة) ١٩٥٣ وتتناول قضية الحرية الفردية فى وقت الازمات السياسية وخطر الغزو الاجنبى و(مشهد من الجسر) ١٩٥٥ وتنور حول فكرة القانون والعدالة وهل القانون هو العدالة أم أنه يكون فى بعض الأحيان مناهضا للعدالة ؟ أقول أن كل هذه المنتجات التي تجدها فى مسرحيات ميللر جعلته أقرب ما يكون الى كاتب مثل ايسن أو آخر مثل شو ، أو ثالث مثل تشيكوف ، وأبعد ما يكون عن تينسى وليامز أو كليفورد أودتس أو جورج كيلى أو غيرهم من الكتاب الأمريكان الذين ارتبطوا بالمسرح الأمريكى ارتباطا حديديا ، ولم تكن عندهم تلك التطلعات العالمية التي وجدناها عند آرثر ميللر .

والوقوف البطولية الرائعة التي وقفها هذا الكاتب فى وجه أسطورة مكارتى البغيضة ، تلك التي ذبحت الأمنيات وقتلت الاغنيات وأشاعت الرعب والفرع فى نفوس الأفراد بدعوى المحافظة على سلامة الدولة ومقاومة (النشاط المعادى لأمريكا) ، كان لها أعمق الأثر فى كشف القناع عن سخف هذه الاسطورة وخطرها . فلقد كتب ميللر مسرحية (البوتقة) متناولا فيها أسطورة قرية ساليم التي عاشتها أمريكا فى عام ١٩٦٢ مشيرا فيها الى التشابه بين هذه الفترة وبين الفترة التي كانت تحياها أمريكا وقت كتابة هذه المسرحية ، فترة المحاكمات الشيوعية التي جرت فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ ، والتي عرفت فى ذلك الوقت باسم اقتناص الساحرات .

ومع أنهم سحبوا المسرحية بعد عرضها بأيام واستدعوا ميللر للاستجواب أمام لجنة مكارتى طالبين منه الادلاء عن زملائه من الكتاب المناهضين للحركة المكارثية ، الذين يقومون بنشاط معاد لأمريكا ، فقد

اتخذ ميللر موقفا بطوليا رائعا هو نفسه الموقف الذى اتخذه (جون بروكتور) بطل مسرحيته (البوتقة) حين رفض أن يوقع على وثيقة تدين بعض سكان القرية ، وذلك ايمانا من الكاتب بفعالية الكلمة وبدور الفنان فى المجتمع الذى يعيش فيه بل وفى العصر الذى ينتمى اليه .

وهكذا كانت المكارثية فى أمريكا شبيهة بالنازية فى ألمانيا وبالبحكم الفرنسى فى الجزائر ، وكان موقف ميللر فى مسرحية (البوتقة) شبيها بموقف سارتر فى مسرحية (سجناء التونا) وموقف كامى فى مسرحية (حالة الحصار) ، ومن ثم استحق ميللر العالمية بمزاياه الانسانية المشتركة بين كبار الكتاب ، وكان بحق ثروة . لا أقول ثروة قومية بل ثروة عالمية بكل ما فى الكلمة الأخيرة من معان .

وهكذا ايضا قضى ميللر دلى المناقشات التى أثارها النقاد حول طبيعة المأساة ، بعد ان تحدثوا عن أنواعها المختلفة . واتفقوا على ترديد عبارات متباينة يفهم منها أن كتابة المأساة فى عصرنا قد أصبحت أمرا مستحيلا ، لأن الانسان الحديث قد تضائل وانكمش ، وأن المجتمع الذى يعيش فيه قد قضى على روحه وعقله ، وان ظروف العصر قد جعلت منه قزما لا يصلح لاي دور من أدوار البطولة .

ولقد عقد هؤلاء النقاد مقارنات ساخنة بين حياة الانسان فى هذا العصر ، وبين حياته فى العصر الاثيني أو العصر الاليزابيثي ، انتهوا منها الى أن الفرد فقد كيانه وان الحياة فقدت مغزاها ، وعلى ذلك فان المواقف والأحداث التى يمر بها انسان العصر لم تعد تصلح مادة للمأساة لأنها تختلف فى معناها ومبناها عن المواقف والخبرات التى يتعرض لها الملك أو ديب فى مسرحية سوفوكليس أو الملك لير فى مسرحية شكسبير .

وانفعال ميللر بأحداث عصره وتفاعله معها وفاعليته فيها كل هذا يصدر فى الحقيقة عن خلفية ثقافية تشكل ركنا أساسيا فى رسالة هذا الكاتب ، فعند ميللر كما عند برتراند رسل أن هناك سببية متبادلة بين الفنان وأحداث عصره ، وأنه بمقدار ما يتأثر الفنان بهذه الأحداث بمقدار ما يؤثر فيها . فظروف العصر الذى يعيش فيه الفنان لها أثر فى تشكيل فنه والعكس كذلك صحيح وهو ان فنه يؤثر تأثيرا بالغا فى ظروف عصره . فهذه كلها عناصر متعاشقة يكمل بعضها بعضا لكى تنتظم أخيرا فى سلك حضارى واحد .

وفى رأى ميللر ان مشكلة العصر الحديث ليست هى مشكلة الجماعات بمقدار ما هى مشكلة الأفراد وأنها ليست مشكلة التفرد بمقدار ما هى

مشكلة الانفراد ، فنحن جميعا لانعيش سويا ولا نفكر معا ولا يعشق أحدنا الآخر بل كل منا يعيش لحسابه الخاص ويفكر لحسابه الخاص ويعتق لحسابه الخاص ، ومن ثم زاد الشعور بالانا على حساب الشعور بالنحن ، وحقت علينا قولة شكسبير المشهورة « ليس العيب فى الأشياء ولكنه فى أنفسنا » .

وهكذا أصبحنا كما يقول ميللر فى ميسيس الحاجة الى استعادة تكاملنا الاجتماعى على أساس من اعادة النظر فى وجودنا كله « لأن الهلاك أو الخلاص لا يقع عبؤه على عاتق فرد واحد بل يقع على عاتقنا جميعا » . وكما أنه فى البدء كانت الكلمة فانه فى الآخر لابد وأن تكون الكلمة ، والكلمة النظيفة التى تصدر عن فنان صادق استطاع أن يهدف حياته وأن يجعل لوجوده غاية ومعنى ، لأنه حينئذ فقط ، تكون الكلمة التى يقولها الفنان هى نفسها الكلمة التى يقولها الله .

ويواظب ميللر على علاج هذا الصراع ، صراع الانسان للتكيف مع المجتمع ، فى أغلب مسرحياته ، وبخاصة فى مسرحيته « مشيد على الجسر » حيث يتعرض فى المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية لفكرة المسرحيات الاجتماعية ، يؤكد أن مشكلة الفرد والمجتمع التى تؤرقه هى نفسها المشكلة التى ألحت على كتاب المسرح الافريقى . وأن الكتاب المعاصرين الذين يعالجون صراع الفرد من أجل ذاته فحسب انما يتبادلون حالات مرضية لا معنى لها ، بل ولا مكان لها فى المسرح .

« ان المسرحية الاجتماعية كما أراها هى التيار الرئيسى فى المسرح ، منذ فجر التاريخ وأما المسرحية غير الاجتماعية فهى تيار فرعى ، يتبدى قليلا ثم لا يلبث أن يختفى ولا يمكننا أن نأخذ الجهد مسرحية نعى بسيكولوجية الفرد من أجل ذاتها ، مهما بلغت هذه المسرحية من دقة التحليل وقوة الملاحظة . »

وعند ميللر أن أفضل القوالب الفنية التى تصب فيها هذه الكلمة هى المسرحية لأن المسرحية من بين سائر الأشكال الفنية هى الشكل الذى لا يتحقق الا بالتقاء كافة أبعاد العمل الفنى ، ولأنها الشكل الذى يتوافر فيه أكثر من سواه عنصر المباشرة ثم لأن « كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمنا مصير الانسان » .

من هذا كله يتضح أن ميللر ينخذ جانب أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب المسرحى انما هو مفكر ، وأن المسرح انما هو ميدان لمناقشة الآراء ، وهذا على الأقل هو رأى الناقد الدرامى اريك يننلى فى كتابه المشهور (الكاتب المسرحى باعتباره مفكرا) .

وميللر اذ يوافق على أن يكون المسرح ميدانا لمناقشة الآراء لا يوافق على طريقة برناردشو فى إثارة المناقشات العامة وتحويل المسرحية الى نوع الجدل الدرامى البارغ أو التناظر المسرحى المتقن ، لذا نراه أميل الى واقعية إبسن منه الى واقعية شو مع تحويل كوميديا إبسن الاجتماعية الى قضية فكرية انسانية ، وسخرية شو العابثة الى نقد اجتماعى هادف . وهذا مما فعله فى مطلع حياته الأدبية عندما أعاد كتابة مسرحية (عدو الشعب) لأستاذه الكاتب النرويجى العظيم محاولا أن يضيف الى شخصياتها على حد تعبيره « قوة فى التفكير لا فى البطولة » .

ويدافع ميللر عن التغييرات التى أحدثها فى أصل المسرحية « بأن إبسن نفسه لو عاش فى منتصف القرن العشرين لأحدث التغييرات نفسها لما يتمتع به من مكانة قيادية فى عالم الفكر ، ولاعتقاده بأن أى حقيقة لا تقوى على الصمود أكثر من جيل » .

ويذهب الناقد الأمريكى الكبير ادموند ويلسون فى كتابه (قلعة اكسل) الى أن كتاب الأدب الأمريكى الحديث استطاعوا بحق أن يفرضوا أنفسهم على الأدب العالمى ، ولو أننا رجعنا الى أصول أدبهم لوجدنا هناك ثلاث قوى استطاعت أن تفعل فعلها فى العقل الأدبى لهذا العصر ، هذه القوى الثلاث هى . . الرمزية والفردية والماركسية .

أما القوة الأولى فتعنى أساسا بالنظرية القائلة بأن (الفن للفن) وقد تطورت فى فرنسا وانتقلت الى أمريكا فصاقت هوى فى نفس ماكسويل أندرسون ، ولكنها على أية حال تعبر عن انفصال الفنان عن مجتمعه لهذا لم تعمر طويلا فى المجتمع الأمريكى الديمقراطى الحديث . أما الاثنان الآخران فأحدهما تعبير عن الشخصية والآخرى تعبير عن المجتمع ، الأولى تأثرت بفرويد الذى حاول أن يعيد تقييم الفرد فلاقت استجابة حادة عند تنسى وليامز ، والآخرى يرجع الفضل فيها الى ماركس الذى بدا أنه يعيد تنظيم المجتمع وتأثر بها الى حد ما آرثر ميللر .

فالرؤية الشرعية للدراما فى رأى ميللر هى انها صراع . . صراع الفرد للتكيف مع المجتمع ، والدور الشرعى للكاتب الدرامى هو إبراز هذا الصراع ومحاولة فضه بقدر الامكان وعند ميللر ان الكتاب المعاصرين الذين ينصرفون الى معالجة صراع الفرد مع نفسه فقط لاغير ، انما ينصرفون الى حالات مرضية لامعنى لها بل ولا مكان فى المسرح .

المهم أن هذه القوى الثلاث استطاعت أن تحدث حركة مسرحية فى أمريكا مستقلة عن الحركة المسرحية فى انجلترا بل وفى القارة الأوروبية

كلها ، وأن تعلن انتهاء عهد المسرحية الميلو درامية والرمانطيقية والكلاسيكية وبداية عهد المسرحية الرمزية عند تينيسى وليامز والمسرحية الواقعية عند آرثر ميللر .

وحقيقة بعد دخول ميللر ميدان التأليف المسرحى فى منتصف الاربعينات نصرا للمسرحية الاجتماعية التى هبطت فى تلك الفترة حتى وصلت الى قاع الأرض ، دون أن تمت بصلة الى الفن الرفيع ، فقد عالجت الصراع الاجتماعى كظاهرة وقتية عابرة ولم تحاول أن تصل الى جوهر الصراع الدرامى ، بل ان كتاب المسرح قبل ميللر حولوا مسرحياتهم الاجتماعية الى نوع من الدعاية الساذجة ، والتغنى بفضائل المجتمع الأمريكى فى مرحلة الثلاثينات .

من هنا كان آرثر ميللر كما يقول الناقد الأمريكى رايمونل ويليامز هو الكاتب المسرحى الجاد الذى أعاد الى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية لا من باب الدعاية ولكن من بوابة الفن ، فقد استطاع بمسرحياته الخمس وبمقدماته التى كتبها فى الفترة بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يعبر الحاجز الذى أقامته أكرام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن العبور الى الجانب الآخر ، كان شائكا وغير مأمون !

وربما كانت مسرحية (البوتقة) من بين سائر أعمال ميللر أكثرها تعبيرا عن أصالة فنه ، وعن خطورة الدور الذى يقوم به فن هذا الكاتب فى مسرح بلاده وفى المسرح العالمى فى وقت واحد ، فهنا مسرحية يتربط فيها الموضوع والشكل ترابطا عضويا تطبيقا لقول ميللر « ان الدراما هى عمل عضوى » أما المعنى الذى يمكن استخلاصه من المسرحية فقد حرص ميللر على أن يبثه فى ثنايا الحوار حيث اعتمد الى جانب براعته فى عقد العقدة وتشخيص الأشخاص على براعته فى ادارة الحوار وعلى قدرته فى جعل المواقف الغامضة تتفجر فى نفس اللحظة التى تنحل فيها عقدة المسرحية .

لقد ظل ميللر شخصية فارقة فى طوفان المسرحيات التجارية الى ان استطاع أخيرا الخروج من برودواى بعرض مسرحيته « البوتقة » على مسرح طليعى ، ونجاحه فى تجسيد العرض على المستويين الفكرى والفنى .

وبتأليف وأخراج « البوتقة » تحرك ميللر فى الاتجاه الذى سبق أن جذبته أكثر من مرة ، لكن لم يحقق فيه أو من خلاله ذلك النجاح الجماهيرى ، فقد مزج بين التاريخ والتراجيديا مزجا عضويا ارتفع

بالمسرحية الى آفاق ساهية من التراجيديا الرفيعة ، لم تبلغها مسرحية
« موت بائع متجول » .

فقد امتاز بكلمة المزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وإيحاءات
تراجيدية لم تتيسر لذلك البائع المتجول المحال الى سن المعاش ، والمسمى
ويللى لومان . فالموت البطولى الذى لقيه بروكتور عندما اختار المشنقة
مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمة وسلطان غاشم كان أكثر سموا
فى مجال التضحية التراجيدية من الميتة الهزيلة التى أنهت حياة ويللى
لومان .

والانجاز الجديد فعلا فى المسرحية أن ميللر كتب مأساة شعرية بعدت
عن اسلوب النثر التقديرى الذى كتب به « موت بائع متجول » ولم تخضع
لقيود النظم والقافية ، لكنها أخذت من الشعر روحه الخلاقة الخصبة
الزاهرة بالكثافة والأبعاد والإيحاءات .

وهذا هو سر قوة المسرحية ، وسر تفوقها على غيرها من المسرحيات ،
فخاتمته وحدها كفيلة بأن ترفعها الى مصاف الأعمال الروائع ، وإذا كان
موت جون بروكتور يتم بطريقة أفعل وأقوى من موت ويللى لومان ولكنه
لا يثير فينا ذلك الشعور بالخوف والشفقة ، الشفقة عليه والخوف من
مثل مصيره ، فمرجع ذلك الى أن موت بروكتور يعد فى حقيقته انتصارا
على حين يعد انتحار لومان هزيمة وفرارا .

ان لب مسرحية « موت بائع متجول » ليس فى أحداثها الجارية
بعكس مسرحية « البوتقة » التى تحتل فيها الأحداث مركز الثقل وعلى
ذلك فإذا كان الناس يقبلون على المسرحية الأولى ليعرفوا شيئا عن حقيقة
الانسان ، فلا شك أنهم يقبلون على المسرحية الثانية ليروا ما يفعله
الانسان .

ان جوهر مسرحية « البوتقة » من الحبكة مباشرة ، يبرز موضوع
« موت بائع متجول » من الايضاح العارض ، ففي « موت بائع متجول »
تقوم لندا وتشارلى بتوضيح حياة ويللى للجمهور ، وفى المنظر الأخير
تقدم لهم لندا شرحا لمعنى المسرحية نفسها ، أما « البوتقة » فلا تحتاج
لمثل هذا الشرح والتعليق ، فمعنى المسرحية يعرض عرضا دراميا على
الجمهور .

ومن هنا أمكن القول بأنها مسرحية تقليدية تتبع الخطوط المتعارف
عليها فى المأساة وفى المأساة التقليدية يزداد التوتر الدرامى عادة حين
يكشف البطل حماقة ارتكبها فى الماضى ، مثل الملك لير أو الملك أوديب

او عندما يجابه مشكلة تعذبه وقضية مثل « هاملت او اورستيس » وفى مأساة بروكتور شىء من هذا وذاك ، فالحماقة التى ارتكبتها فى الماضى هى تغديره باباجيل وتلييز التى تظهر فى نهاية المطاف لتناصبه العداء وتتهمه بالسحر ، وأما المشكلة المؤلفة التى تتنازع طوال المسرحية فهى مشكلة الالتزام بالمجتمع الذى يعيش فيه والذى يتخذ منه موقف المنفرج .

وميللر اذ يطابق باستمرار بين مأساة قرية ساليم فى عام ١٩٦٢ وبين أحداث مدينة واشنطن وقت كتابة هذه المسرحية ، بين القرية المتدينة التى كاد أن يبطش بها السحر وبين المجتمع الديمقراطى الذى عرضه الاستبداد المكارثى للضياع ، انما يضع يده بفضل هذه المطابقة على أهم عنصر من عناصر المأساة وهو عنصر التناقض . فمسرحية (البوتقة) موجبة حتما الى مجتمع ديمقراطى ، وهى تدور على حد تعبير ميللر حول اخفاق هذا المجتمع فى أن يفهم أن « السلبية والايجابية انما هما من صفات القوة نفسها التى يبدو فيها الخير والشر مترابطين متغيرين على الدوام ، ومتصلين دوما بنفس الظاهرة » .

وهذا كما لاحظ بحق الناقد دنيس ويلاند فى كتابه عن (آرثر ميللر) اعادة عرض للمشكلة التى أثارها نورو فى كتابه (حول واجب المواطن الناثر) ولكن فى زى حديث ، والتشابه القائم بين نورو وميللر يعود بالآخر الى حظيرة الأدب الأمريكى ويربطه بأسئلته من أعلام هذا الأدب .

ولكن هل الساحرات اللواتى لا وجود لهن فى الحقيقة يعادلن القوى الهدامة ذات النشاط المحسوس فى الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى بدا لبعض النقاد وكأنه يهدم الفكرة الأساسية التى يقوم عليها بناء المسرحية ، وهو السؤال الذى يعود بنا الى مضمون المسرحية مباشرة .

فى أيام الأزمة الاقتصادية الكبرى التى اجتاحت أوروبا بعامة وبريطانيا بوجه خاص ، وخرج العالم مهدودا منهكا من أثار الحرب العالمية الأولى ليتهدده شبح حرب عالمية ثانية . فالمدن قد دمرت ، والنفوس خربت ، والقلوب انفطرت ، وكل شىء ان فى السماء أو فى الأرض باهت وكالغ وقمى وزرى ، فى هذه الايام المخنوقة بالضباب والدخان التى خبا فيها بصيص الحرية ، وجفت فيها معانى الحب والسلام ، وبدا العالم كله وكأنما قد فقد رشده ألقى الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى أحد كتبه بهذا السؤال : « هل تسمح الديمقراطية لأعدائها بالحرية ؟ » وبكل عظمة الفيلسوف أجاب رسل بأنه لا يستطيع أن يجد اجابة على هذا السؤال .

ونفس الشيء حدث بالنسبة الى أمريكا فى الخمسينات عندما تلتفت حولها لتجد نفسها تقف أمام عدو جبار هو الاتحاد السوفيتى ، ومجموعة من الأصدقاء الضعاف هم الدول الغربية الحليفة . فرأت أن تحمى نفسها مما أسمته (النشاط المعادى لأمريكا) بأن تضع مجموعة من القوانين التعسفية الجائرة التى أشاعت الفوضى والفزع فى نفوس الأفراد ، وفتحت الطريق أمام الأحقاد الشخصية تقتات بأعصاب الضمائر ، وأمام النزوات الفردية تهزأ بأنفاس الحياة مما راح ضحيته أبرياء كثيرون لا ذنب لهم ولا جريرة . وتلك هى الفترة المكارئية البغيضة فى تاريخ الولايات المتحدة .

المهم أنه فى هذه الفترة عاد سؤال برتراند رسل يفرض نفسه من جديد ، ولكن لا على ذهن فيلسوف بل على حس فنان هو فى هذه المرة الكاتب المسرحى آرثر ميللر . ولكن اذا كانت الفلسفة فى أسعد حالاتها تسأل ولا تجيب ، تفكر ولا تصطاد ، تحتفل بأثارة السؤال الى أكثر مما تحتفل بالحصول على الجواب . اذا كانت هذه هى مهمة الفلسفة عند بعض الفلاسفة وذلك بقصد إيقاظ غفاة البشر من سباتهم الاعتقادى ، أو إفاقة الانسان بتعبئة ذهنه بالشك والريبة ، أو اذا كانت مهمتها باختصار هى أن تخرج لسانيا للوجود وللانسان وأحيانا لله ، فان مهمة الفن لا أقول الاجابة على السؤال ولكن تجسيم السؤال وتصويره ، وإبرازه من كل منظور يجعله فى أعين الناس أقرب الى الكائن الواقعى الحى . وعلى هذا الأساس كتب ميللر مسرحية (البوتقة) .

وكان قد وجد تشابها قويا بين أحداث القصة التى وقعت فى قرية ساليم الأمريكية عام ١٦٩٢ أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة ، يقول ميللر : انه يتمنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يعالجون الوهم والحقد بنقل وشجاعة مثلما فعل شيوخ ولاية ماساتشوستس ، وكأنما كان ميللر ينتبأ بما حدث بعد ذلك بفترة وجيزة فى عام ١٩٥٢ عندما قامت فى أمريكا حركة تشبه تماما الحركة التى ظهرت فى قرية سالم ، وتزعم هذه الحركة السيناتور الأمريكى المشهور جوزيف مكارثى وبالفعل تم استدعاء ميللر نفسه للاستجواب أمام لجنة مكارثى بتهمة مزاوله النشاط المعادى لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتاب الأمريكين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ولكنه رفض رفضا قاطعا الاقدام على شيء من هذا القبيل .

ومن هنا استمد ميللر مضمون هذه المسرحية :

فأهالى قرية ساليم أناس طيبون بسطاء وصالحون متدينون هاجروا

اليها فرارا من الاضطهاد الدينى الذى لا قوة فى موطنهم الاصلى ، وما دامت الأرض فى رأيهم أرض الله فلم لا ينزحون الى وطن آخر يجدون فيه الأرض الطيبة والمنهل العذب ، فيحيون حياة الفطرة ويطعمون الصلاة ويتخذون من أنفسهم قدوة صالحة تقتدى بها القرى المجاورة .

ولكنهم ما أن يطيب لهم العيش فى هذه القرية حتى تتهددهم المخاوف أكثر مما تتهددهم الأخطار ، فهم يخافون من الهنود الحمر فى الغابة ، ومن القرى المنتشرة فى الجوار ، ومن بعض الجماعات التى يدعو سلوكها الى التوجس والارتياح ، لهذا رأى شيوخ القرية ضرورة وضع مجموعة من القوانين يحمون بها أنفسهم من الأخطار التى تتهددهم فى الداخل والخارج . ولكن هذه القوانين سرعان ما تصبح نظما ، وهذه الأخطار سرعان ما تتحول الى مخاوف حتى تفرق القرية كلها فى طوفان داهم اسمه الخوف . الخوف من كل شيء حتى من أنفسهم أو مما أسماه هوثورن فى (البيت ذو السقوف السبعة) لا انسانية الانسان لأخيه الانسان ، ولكن القرية مع ذلك لا تخلو من رجال أبطال يضجون بحياتهم من أجل إيقاف هذا الطوفان ، هؤلاء الأبطال هم الأمل فى بهمة الليل وهم البصيص فى حلقة الظلام .

بطل هؤلاء الأبطال هو جون بروكتور الذى تتنازعه طوال المسرحية مشكلة الالتزام بالمجتمع أو الاغتراب عنه ، مشكلة الانتماء أو مشكلة الفرار . وتعرض علينا المسرحية هذه المشكلة فى تطورها الحتمى والطبيعى ، وفى الفصل الأول يتصل بروكتور من كل مسئولية تجاه المجتمع ، ويرفض أن يتورط فى أمور القرية ، وعندما يسمع أن مجموعة صغيرة من الفتيات يتهمن بعض الأفراد بممارسة السحر يزداد ابتعادا عن الناس وايقالا فى العزلة . ولكن الاعتزال فى مثل هذه الأمور لا يجدى ولا يحقق لصاحبه النجاة ، فها هى زوجته فى الفصل الثانى توجه اليها الاتهامات فيضطر الى التدخل لكى ينقذ زوجته وينقذ بيته ، ولكنه يدرك فى الفصل الثالث أن التدخل وحده لا يكفي وأن العدل لن يأخذ مجراه الا اذا خاض المعركة بنفسه وتحمل نصيبه فيها كاملا . ولكن الفشل يحالفه طول المعركة الى أن يلقي به أخيرا فى السجن . متهما مع بقية المتهمين وفى السجن يواصل بروكتور نضاله بلا مهادنة ولا استسلام ، ولكنه فى اللحظة الحاسمة ، وقبل تنفيذ حكم الاعدام يضطر لكى ينقذ حياته أن يعترف بأنه قد مارس السحر . ولكن قضائه لا يكتفون بهذا الاعتراف الهزيل الشاحب ويطلبون منه أن يعترف علنا وأمام الجميع . وهنا يدرك بروكتور أن أنصاف الحلول لا تجدى ، وأنه لابد له من أن يختار . ويختار بروكتور أن يموت بشرف

عن أن يحيا حياة الذل والهوان ، فنوعية الحياة أهم ألف مرة من الحياة نفسها ، والحياة بالآخرين أفضل بكثير من الحياة بلا أحد ، لأنه بلا أحد لا تكون هناك حياة .

وهكذا كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعى من المشكلات السياسية التى أرقّت ضمير آرثر ميللر ، فى جميع مسرحياته وبخاصة فى مسرحية (البوتقة) ، حتى لقد كتب يقول : « المسألة الرئيسية فى حياتنا الاجتماعية إنما هى ببساطة ، هل نلغى الضمانات الديمقراطية فى وقت الأزمات المصيرية ؟ وهل يعاقب الناس إذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هى القضية الأساسية التى ينبغى أن تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله .

ان هذا المجتمع سيواجه فى عصر من العصور فردا يصصر على أنه على صواب ، وأن باقى الناس على خطأ ، اذن هل يتحتم أن يحمى الناس أنفسهم فى هذه الحالة من رأى الفرد ؟

ان عقدة الصراع تكمن فى أن الفرد يقول انى أظن أو انى أعتقد على حين أن الأغلبية تقول كذلك نحن نظن أو نحن نعتقد ، وهذا ما ينطبق على كل الشخصيات فى البوتقة .

والقصة كما قال عنها دنيس ويلاند فى كتابه المذكور ، ربما أمكن تلخيصها فى بيتين من الشعر للشاعر الايرلندى (بيتس) يقول فيهما :

يحتاج أخير الناس الى الاقتناع

بينما أشر الناس يملؤهم فرط الاندفاع

ويرى ميللر أن المسرحية ليست قصة صراع بين نوعين من التفكير الايديولوجى بمقدار ما هى قصة النضال الواعى فى عالم انتفى منه اليقين وأصبح كل شئ فيه موضع شك وريبة ، وان بقى شئ يستحق أن يصلح من أجله فهو الضمير . . علامة الجنس البشرى وعزاء الانسان .

المسرح الطبيعى عند تينيسى وليامز

كان أونيل فى دراماته يعنى بجوهر
الحياة ، وكان ميللر يهتم بظروف
المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل
طبيعة الانسان ؟!

ولكن هل يعنى هذا أن حياته هى
مسرحياته ، أو أنه كتب هذه المسرحيات
بمداد تلك الحياة ؟!

المجتمع . . . الانسان . . . الحياة وكأنها أقاليم ثلاثة عانقها واعتنقها تنيسي وليامز ، ذلك الكاتب المسرحي الشجاع الذي نظر الى الانسان عبر ظروف المجتمع ، وفوق ضفاف الحياة ، على انه الينبوع الاصيل الذي يستمد منه مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية ، فالكاتب هو جمهور ، ولا مفر له من هذا الجمهور ، لان ما بينهما من عناق هو بمثابة الرباط المقدس الذي لولاه ، لعاش الكاتب في واد ، وجمهوره في واد آخر ، وفقدت كلماته المعنى والجدوى لانها كلمات تسعى بلا هدف ولا اتجاه .

ولكن . . . هل معنى هذا أن يتملك الكاتب جمهوره ، فيهدمه حواسه ويدغدغ غرائزه ، ويستثير فيه الطبقات السفلى من الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فقد كان تنيسي وليامز يقف على العكس من ذلك تماما ، حتى لقد عالج مضمون الجنس بعنف بالغ وقسوة شديدة ، دون أن يقع في هوة الاثارة الجنسية ، وانما تركيزه على الجوانب الحيوية لهذا المضمون ، ومن خلال تناوله الشعاعى الجاد ، جعله يؤكد الحقيقة النقدية القائلة بأن العبرة ليست بالمضمون ذاته ، ولكن بأسلوب المعالجة الفنية لهذا المضمون .

وهذا ما جعل تنيسي وليامز في مسرحياته جميعا ، يسير في اتجاه يكاد يكون مغايرا لاتجاه رائده يوجين أونيل ومعارضه آرثر ميللر ، فبينما كان أونيل باتجاهه التعبيري يسير من الانسان الى المجتمع ، كان وليامز باتجاهه الرمزي يسير من المجتمع الى الانسان .

كان أونيل في دراماته يعنى بجوهر الحياة . وكان ميللر يهتم بمظروف المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل طبيعة الانسان !

ولكن هل معنى هذا أن حياته هي مسرحياته ، أو انه كتب مادة هذه مسرحيات بمداد تلك الحياة ؟

الواقع أننا لا نكاد نعرف سوى القليل عن حياة تنيسى وليامز الخاصة ، من هذا القليل انه عاش حياته عازبا ، ولم يفكر فى الزواج ، وهو من هو فى عالم الجنس ، هو الذى كتب كل هذا الكم من المسرح الجنسى ، وهو الذى تتلمذ على د . هـ . لورانس أخطر كتاب الجنس فى تاريخ الأدب الغربى ، وهو الذى قرأ سيموند فرويد عالم النفس الشهير ، الذى ذهب الى أن الدافع الجنسى هو أقوى اللوافع المتحكمة فى سلوك الانسان ، المحددة لمصيره .

والذى نعرفه عن حياته كذلك ، انه ولد مع مولد الحرب العالمية الأولى ، فى عام ١٩١٤ ، وكان مولده فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى الأمريكية ، وكان اسمه الأصلى توماس لانير ، ولكنه اشتهر باسم تنيسى الذى أخذه من اسم ولايته !

أما أبوه فكان يشتغل بائعا فى محل لتجارة الأحذية ، وكانت أمه سليلة بيت أرستقراطى فى جنوب الولايات المتحدة ، وكان جده لوالدته قسيسا مرحا ، وأديبا شاعرا أورث حفيده الصبى حب الأدب والشعر ، وقص عليه قصص عائلات الجنوب العريقة التى كان يسرى إليها الانحلال . نتيجة للكساد الاقتصادى المشهور .

وفى سانت لويس بولاية ميسورى أتم دراسته الثانوية ، ثم التحق بجامعة ، سنة ١٩٣١ ولكنه لم يمض بها سوى عامين ، حيث اضطرت ظروف الحياة الى هجر الدراسة ، والالتحاق كاتباً فى مصنع الأحذية الذى كان يشتغل فيه أبوه ، وفى هذا المصنع ، اكتسب تجارب جديدة عن حياة العمال والصناع والموظفين ، ساعدته فى كتابة مسرحياته فيما بعد . واشتغل صبيا ممن يلقون الأجراس فى فندق من فنادق نيو أورليانز ، كما اشتغل كاتباً على الآلة الكاتبة فى جاكسون فىل بولاية فلوريدا ، ومناديا أو « بلاسير » فى إحدى دور السينما فى نيويورك ، ثم جرسونا ومنشدا للأشعار فى أحد النوادى الليلية بقرية جرينتش بنيويورك ، الى آخر هذه الأعمال التى تذكرنا بحياة يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى الحديث .

والذى يهمنى من هذا كله ، هو ان تنيسى وليامز على الرغم من كل هذه الظروف الصعبة لم يكف عن نظم الشعر وكتابة القصص وتأليف المسرحيات . الى أن استشعر الخطر الحقيقى الذى يتربص به ان هو تمارى فى الاستسلام لمثل هذه الحياة ، فما كان منه الا أن عاد الى الالتحاق بالجامعة .

وتقدم الى مؤسسة « مسرح المجموعة » بنيويورك بمسرحياته الأربعة الطويلة التى كتبها قبل مسرحية « معركة الملائكة » وكان أسرهم جميعا « الأمريكان فلروز » ٠٠ لنيل احدى الجوائز التى أعلنت عنها ، وحصل بالفعل على الجائزة المالية المقررة وقدرها مائة دولار عام ١٩٣٩ ، ف شعر بالسعادة والفرحة ، وكتب يصف هذه الفترة بقوله « كانت أياما ذهبية خالصة ٠٠٠ وليالى ترصعها النجوم ٠٠٠ وكنت أبدا شابا صغيرا أسقطت على كاهله هموم الحياة ٠٠

وترتب على هذه الجائزة حصوله على منحة روكفلر التى تقدم للكتاب الناشئين ومقدارها ألف دولار ، وكانت أدورى وود أول مهننة وهى التى أصبحت فيما بعد وكيلة لأعماله .

وانتقل تنيسى وليامز الى نيويورك عام ١٩٤٠ حيث التحق بفرقة أوائل الكلية الذين يتخصصون فى الكتابة للمسرح ، والتى كان يشرف عليها جاستر ونيريز هليرن ، واستطاع أن يقنع جاستر بتقديم مسرحيته « معركة الملائكة » الى مسرح الجليلد ، وقامت الفنانة مارجريت وبستر باخراجها لسعة المامها بالأحوال المعيشية لأهل الجنوب الأمريكى ، حيث كانت تجرى أحداث المسرحية . ولم تنل هذه المسرحية نجاحا عند عرضها فى بوسطن بالرغم من التعديلات التى أجراها وليامز وخاصة فى فصلها الاخير .

ولم يكن هذا الفشل سببا فى توقف تنيسى وليامز عن الكتابة بل كان حافزا قويا للاستمرار والنجاح فى عالمه المسرحى ، وقد ظل يعاود كتابة هذه المسرحية بالذات لمدة سبعة عشر عاما حتى أخرجت تحت اسم جديد وهو « زورفيوس يهبط » عام ١٩٥٧ .

على أن أهم حدث درامى فى حياة تنيسى وليامز ، جعله يكثف اهتمامه بالمسرح ، هو مشاهدته لمسرحية هنريك ابسن « الأشباح » تمثلها الانازيموفا فى جامعة ميسورى ومن يومها والمسرح يلهم خياله ويستحوذ على ملكاته كلها .

غير انه اذا كان وليامز قد تأثر بأشباح ابسن وهو فى دور الطلب . فقد أثر سوناتا « الشبح » لأوجست سترندبرج فيما بعد ، كما فضل طريقة الكاتب السويدى النائر على تقاليد المسرحية ذات الحكمة الجيدة ، على طريقة الكاتب النرويجى الذى كان مولعا بالمسرحية محكمة الصنع .

هذا فضلا عن طموحه الحاد فى أن يمنح مسرحه طابعه الخاص وأسلوبه المميز ، سواء بالجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية فى وحدة

واحدة ، أو بالمزج بين اللون السميعة والبصرية والذهنية فى آن واحد ،
معنده أن التجسيد الدرامى للفكرة أو للمضمون لا يكون الا من خلال
الصوت واللون والحركة فوق خشبة المسرح .

وفى الوقت الذى كان فيه كتاب المسرح الأمريكى يعيشون تحت وطأة
الظروف الاجتماعية الناجمة عن مرحلة الكساد الاقتصادى ظل تنيسى
وليامز على اهتمامه بالانسان فى ذاته ، أو بالأحرى بطبيعة الانسان ،
صومه النفسية وصراعاته الداخلية ، دوافعه الذاتية وغرائزه الباطنية ،
عما أدى الى تفرد مسرحياته عن مسرحيات معاصريه . . من أمثال كليفورد
أوديس وليليان هيلمان وآرثر ميللر .

واذا كنا نلمس فى مسرح تنيسى وليامز آثار أوسكار وايلد وأوجست
سترنديج ود . ه . لورانس ويوجين أونيل من رواد المذهب الطبيعى ،
فقد كان رغم هذا كله شديد الحرص على استقلالية مسرحه ، وعلى
السباحة فى تياره الدرامى الخاص ، حيث العاطفية التى لها معناها
والموسيقية التى لها مقراها ، والشاعرية التى لها رموزها ، والغموض
الذى اذا انكشفت أستاره فقد مسرحه العمق والمدى .

ومعنى هذا ان تنيسى وليامز يقدم لنا عالما انسانيا بكل ما فى هذا
العالم من حقائق متشابهة ووقائع متداخلة ومزايا ومميزات متنافرة ،
اى انه يشبه عالمة على حياة الانسان الواقعية وعلى الرهز الذى يعنى
الواقعة والذى يتمثل فى الاوهام والاحلام .

واذا كانت الواقعية قيمة مادية ملموسة ، فان من ينسى الواقع
من أوهام واحلام ، هو من ضله الانسان ، وقد يجد الواهم فيما يتوهم
جبل النجاة ، ولكنه سرعا ما يتبخر عندما يصطدم بالواقع ، وقد يرفض
التنازل عنه ويظل يعيش متمسكا به الى أن يصطدم فى النهاية بالحقيقة
الراهنة ، وعندئذ ينح بالابد منه . . الدمار والانهيار .

ويتعرض تنيسى وليامز لهذا النوع من التحليل والدراسة فى عالمه
المسرحى ، مؤكدا ايمانه بوجود الانسان وصراعه مع ارادته ومصيره ،
وفرازه من عالمه الذى يصعب عليه التعايش داخله والانتماء اليه ، مؤكدا
أيضا ان هذا الصراع ليس بين الانسان والقدر ، ولكنه بين الانسان
بشطريه . . اى بين الرجل والمرأة ، وانه صراع مرير بين ارادة الموت
وارادة الحياة ولذلك فهو يجد فى الجنس والحب عنصرين من عناصر
الصراع من أجل البقاء ، والتصدى من أجل حياة أفضل .

وهو عندما يلجأ الى الجنس ليعتبره غاية ، وانما وسيلة مادية للبقاء والاستمرار ، وعندها يلجأ الى الحب فلكى ينعم الحياة بشاعرية تجد مما فيها من قسوة وضراوة .

وبذلك يتخذ تنيسى وليامز من الحب والجنس عاملين قويين فى خلق وتشكيل وتنويع الصراع الدرامى ، فى مسرحياته ، مع دفع هذا الصراع الى أعلى درجات التوتر ، مما يكسب مسرحه المتعة والاثارة .

هذه البذور وتلك الجذور هى التى أودعها تنيسى وليامز نجاربه المسرحية الأولى ، أو مسرحياته ذات الفصل الواحد ، .

ففى مسرحيته القصيرة « طفل مونى لايبكى أبدا » تتخلق شخصية العامل مونى التى نلتقى بها فيما بعد ، فى مسرحيته الكاملة الطول « معركة الملائكة » وفى مسرحيته القصيرة أيضا « ٢٧ عربية محملة بالقطن » يولد موضوع مسرحيته « عربية اسمها الرغبة » التى نالت شهرة واسعة ، وفى مسرحية « التطهير » ذات الطابع التراجيدى تعثر على ارهاصات أكثر مسرحياته شهرة « هواية الحيوانات الزجاجية » .

أما مسرحيته القصيرة « صورة المادونا » تتذكر على الفور باسمهر بطلات تنيسى وليامز على الاطلاق « بلاتشى دى بوا » بطلة مسرحية « عربية اسمها الرغبة » كما نستطيع ان نجد نوعا من العلاقة بين مسرحية « نجية من برتا » ومسرحية « رسائل لورد بايرون الغرامية » .

فهو يجسد دراميا الدوافع النفسية والرغبات الجنسية لدى شريحة بأكملها من أفراد الجنوب الأمريكى ، الذى قدر عليهم ان يكونوا ضحايا تلك الحياة الجنسية الهابطة والاجتماعية الفاسدة ، والاقتصادية الكاسدة ، التى نجمت عن انحلال حياة انقطاع الجنوبى من الولايات المتحدة .

كانت « معركة الملائكة » هى أول مسرحيات تنيسى وليامز ، وهى أيضا أول معاركه مع دنيا المسرح ، وكان ذلك فى عام ١٩٤٠ عندما تخمس لها الناقد الكبير جول جاستر وقدمها الى مدير مسرح الجليد لورانس لانجر ، الذى عيبد باخراجها الى مارجرىيت ويستر لسعة المامها بظروف المعيشة التى يعيشها أهل الجنوب الأمريكى .

ولكن المسرحية فشلت ولم تحقق النجاح الذى كان يأمله وليامز ، على الرغم من قيام الممثلة المشهورة مريام هوبكنز ، ببطولتها ، وعلى الرغم من أن وليامز عاد الى ذات المسرحية وحاول تنقيحها باضافة أبعاد رمزية وإيحائية جديدة ، وتسميتها باسم جديد « أورفيوس يهبط » حيث تحول بكل المسرحية القديمة فال اسكافير الى أورفيوس الذى يرمز الى الفنان

الخالد الذى يقتل فى مجارة العالم البائس الذى تحيط به قوى الشر والدمار من كل جانب ، الا ان المسرحية الجديدة لاقت نفس حظ المسرحية القديمة من القشل والسقوط .

ولكن هذا القشل الباكر لم ينل من عزيمة تينيسى وليامز ، الذى فاجأ العالم المسرحى فى عام ١٩٤٥ بمسرحيته الرائعة « هواية الحيوانات الزجاجية » التى لفتت الية الانظار وجلبت له الشهرة ، فقد حصل بفضلها على جائزة نقاد الدراما بنيويورك ، محققا بذلك النجاح المزدوج النقدي والجماهيرى .

والمسرحية دراما استرجاعية تقع فى ثلاثة فصول ، يرويها أحد أبطالها توم ونجفيلد عن أمه اماندا وأخته لورا وحياتهما المتعسة فى بيئة متخنة من البيئات المحيطة بمدينة سانت لويس . غير ان المزج فى المسرحية بين الاتجاه الرمزي الشفاف والعنف الحسى والجسدى خلق نوعا فريدا من الشعر المسرحى الذى يكسب الموقف الدرامى أبعاده الرمزية المجسدة والمجردة فى ذات الوقت .

وفى نهاية عام ١٩٤٥ قام وليامز بمسرحية احدى قصص كاتبه الروائى المفضل د . هـ . لورانس بعنوان « يا من أدركتنى » فجاءت مسرحية الكاتب الأمريكى شديدة الشبه برواية الاديب الانجليزى « عشيق ليدى شاترلى » .

فهى تصور لنا جنديا كنديا شهما يقوم بتحرير فتاة من البيئة البريطانية العفنة التى كانت تتردى فيها ، ومحاولة تخليصها من قبضة الرجل الظالم الذى كان يمتص رحيقها ويلعق عرقها حتى تذوى حياتها بين أصابعها ، وتذهب هباء منثورا .

وقد حاول تينيسى وليامز ان يضيف على مسرحيته بعدا رهزيا مشيرا ، يمجده به ذكرى وفاة الكاتب الكبير دافيد هربرت لورانس ، فاتخذ من طائر العنقاء تجسيدا دراميا لهذا الرمز ، حيث كان القدماء يرمزون للروح بالعنقاء ، كانوا يقولون ان العنقاء كالروح خالدة لاتموت .

وذلك أن لورانس نفسه فى حياته وفنه كان يؤمن بتجديد الحياة ، ويدعو الى الحياة المتجددة ، ويذهب الى ما يذهب اليه التصوف الهندى من ان تجدد الروح يكون باحراق الجسد ، تماما كما تفعل العنقاء التى كان لورانس يتخذها زمرا لحياته ولكل حياة متجددة .

ولكن هذه المسرحية لم تصادف حظا من النجاح ، على الرغم من اوجه الشبه بين الكاتبين فى المضمون الفكرى ، لذلك قرر وليامز الا يلجأ

الى الاعداد المسرحى بعد ذلك لان الابداع الفنى مهما كان فهو أفضل بكثير من الاعداد ، الذى يمشى فيه الكاتب على قلمي كاتب آخر ، ويستعير فيه فكر غيره من الكتاب .

وفى عام ١٩٤٧ عاد تينيسى وليامز الى ينبوعه الأصلى . الى الجنوب الأمريكى . حيث النساء العاجزات عن مواجهة العالم الجديد ، العالم المدجج بالسلاح فى مواجهة نسوة لا يملكن سوى العرى الجسدى والشبق الجنى واجترار ذكريات عالهن القديم وكأنه الفردوس المفقود .

وكانت مسرحيته « عربة اسمها الرغبة » هى الصرخة الدرامية التى أطلقها تينيسى وليامز فى وجه ذلك العالم فترددت أصداؤها فى جنبات العصر ، وبفضلها أصبح الكاتب المسرحى الأمريكى الأول ، بعد أن انتهى يوجين أونيل رائد ذلك المسرح ، وكان آرثر ميللر حتى ذلك الحين يشق طريقه بمسرحية « كلهم ابنائى » .

وفى العام التالى مباشرة ظهرت مسرحية « صيف ودخان » التى بلغ بها تينيسى وليامز ذروة فنه المسرحى ، وغير بها القارة الأمريكية ، ليصبح واحدا من أبرز كتاب المسرح فى العالم كله .

واعتبرها ايليا كازان المخرج الأمريكى الشهير ، أفضل مسرحيات وليامز على الإطلاق ، فوصفها فى كتابه « الاخراج المسرحى » بأنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طبيعية » .

وتفسير ذلك ان المسرحية تحررت من قيود النزعة الطبيعية ، ومن أغلال الجنس الحديدية ، وسبحت فى تيار من الأشعار المتزجة بالألوان المعطرة بالموسيقى ، فبرز الصراع بين الروح فى شخصية آلا وبين الجسم فى شخصية جون ، تحت غشاء شفيف من الجو الشاعرى جعل تناول الكاتب للناحية الجنسية يبلو وكأنه تناول فنان وليس تناول كاتب طبيعى .

ولم يشأ تينيسى وليامز أن يحصر نفسه فى قالب التراجيديا القائمة ، بعد أن تحققت له الشهرة وتأكد له النجاح ، فراح يجرب الكوميديا موسعا دائرة المضمون الجنى العنيف ، بحيث يشمل تشخيص الأمراض النفسية والعصبية التى تعانى منها الحضارة الأمريكية ، وكانت مسرحيته « وشم الورد » التى ظهرت فى برودواى عام ١٩٥١ بمثابة المنعطف المسرحى فى هذا الطريق .

فبطلة هذه المسرحية امرأة أرمل تدعى سيراфина ، ولكنها مملوءة بالحيوية الدافقة والطاقة الجنسية المتفجرة ، وهي على علاقة صاخبة برجلها المضحك الفارو الذى لا يكف عن اثارها من حين لآخر ، وخاصة على مرأى من ابنتها الشابة التى تعيش قصة حب عاطفية مع بحار شاب . فلا تملك سيراфина الا أن تثور كالأعصار الجامح الذى يأخذ فى طريقه كل شئ . ولكنها مع ذلك امرأة عفة خالية من شبق الجنس العنيف ، لها موقفها الأخلاقى النبيل من قيم الحب والزواج .

وعلى الرغم من نجاح هذه الكوميديا ، الا أن نجاحها لم يجذب تنيسى وليامز الى كتابة الملاحى الكوميدي « فعدا الى موضوعه وقالبه الأثير عليه » . التصوير الجنىس لأمراض النفس البشرية ، وفى الاطار الرمزى وبأسلوب الشعارى .

وتتألق عبقرية تنيسى وليامز ، بظهور رائعته المسرحيتين « قطه فوق سطح صفيح ساخن » و « طائر الشباب الجميل » اللتان هزتا أمريكا هزة حضارية عنيفة وكان لهما فيها بعد الرجوع والصدى فى القارة الأمريكية .

ثم ظهرت له بعد ذلك مسرحيتان فى عرض واحد ، فى موسم ١٩٥٧ - ١٩٥٨ وهما « فجأة فى الصيف الماضى » و « شئ لا يمكن قوله » وكان اسم العرض « حى الجملائق » .

وشهدت الستينات فترة تألق تنيسى وليامز وازدهاره وبلوغه ذروة الفن الدرامى ، وخاصة بعد ظهور مسرحيته « فترة التوافق » عام ١٩٦٠ ثم مسرحية « ليلة الساحلية » عام ١٩٦٢ وبعد ذلك كله مسرحية « قطار اللبن لا يتوقف » عام ١٩٦٣ م .

وهكذا كتب تنيسى وليامز خمسا وعشرين مسرحية بدأت على مسارح أمريكا وبعضها قدم بمختلف دول العالم ، وهو انتاج ضخم فى عالم المسرح ، وقد تناوله الكتاب والنقاد بالشرح والتحليل ، كما قدم عددا كبيرا من هذه المسرحيات الى مختلف اللغات .

ان مسرحيات تنيسى وليامز بالرغم من تعددها وتعدد أسمائها ، الا أنها تصدر من ينبوع واحد ، لتشكل عالما واحدا ، عالم له كيانه وتجانسه ، عالم يعتبر الانسان بشرطيه أساس صراعه ودوام الحياة فيه .

ان الشعر والجنس يمتزجان امتزاجا رمزيا رائعا فى هاتين المسرحيتين، اللتين تصوران السلوك العنيف بين الرجال والنساء ، فى أحراش الشبق وبين سراديب الغريزة وأمام ساحة المجتمع .

ويكفى تنيسى وليامز ان حصل بفضل رائعته المسرحية « قطة فوق سطح صفيح ساخن » فى عام ١٩٥٥ على جائزة بولتيزر أكبر جائزة أمريكية ، كما حصل بفضلها وفى نفس العام على جائزة « رابطة النقاد المسرحيين » .

ولكن هذا العنف العنيف الذى يتلاشى فى مسرحية تنيسى وليامز ، التى ظهرت بعد ذلك بعنوان « فكرة توافق » وحصلت الطابع الكوءيدى شأنها شأن مسرحيته « وشم الورد » سرعان ما يختفى ويذول ، ليبزغ من جديد فى مسرحيته الوحشية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها بطله شانون مجتمعا بأكمله بل عالما بأسره ينخر فى عظامه السوس ، ويصل به العفن الى درجة الاختناق .

وربما كانت الروح السفرية التى يتمتع بها تنيسى وليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى بمسرحه حواجز الزمان وحدود المكان ، فهو ينظر الى الانسان فى جوهره بصرف النظر عن ظروفه الاجتماعية ، وكل ما تحرص عليه فى مسرحه هو بلورة هذا الجوهر ، لذلك فهو يمضى فى اتجاه يكاد أن يكون معاكسا لاتجاهات معاصريه كليفورد أوريتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر ، الذين يسرون من الانسان الى المجتمع ، على حين يسير تنيسى وليامز من المجتمع الى الانسان .

لقد كان تنيسى وليامز بحق صيحة فى ضمير مجتمعه ، وصرخة فى وجه العصر ، صور شخصياته بكل الصدق وجسد أحداثه بكل الجراءة ، وأشهد الانسان على حقيقة نفسه ، وأطلع المجتمع على أغوار باطنه ، وقال كلمته وهضى .. مضى باختياره كما لو كان طائر العنقاء الذى يسبح فى اللهب ، ويحرق فيه جسده ، ويحترق بسعير ناره ، على أمل أن تتجدد فيه الروح ، ويعود الى الحياة من جديد .

مسرح العبث عند صمويل بيكيت

«اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيرا صريحا
مباشرا ، فان أنتم عجزتم عن فهمه
وادراكه فالعيب فيكم وليس العيب في
الأشياء » •

بيكيت ويونيسكو . . . هذان الكانبان جاء كل منهما من تبع ليصب في واد ، فاتفقهما تلاق بين عقليتين واختلافهما تباعد بين مزاجين ، ولكنهما باتفاقهما واختلافهما معا استطاعا أن يترعما أكبر مظاهره درامية في العصر الحاضر ، مظهرة أخذت تكبر وتتطور ويستفحل أمرها حتى أصبحت في النهاية تشكل ثورة من أخطر ما شهده تاريخ الأدب المسرحي من ثورات ، وهي الثورة التي يطلقون عليها اسم « العبث » أو « اللامعقول » ، والتي لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي أحدثها بيكاسو في الفن الحديث .

ومصدر الخطورة في هذه الثورة انها طرحت قضية الفن طرحا جديدا ، وانتهت الى أن الفن الدرامي الحديث ليس تطويرا للفن الدرامي القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، فالفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن يشور على الواقع الخارجى المألوف لا بتقديم ما يشبهه ويحاكيه بل بتقديم ما يعادله ويوازيه .

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامي الجديد عن عوالم أخرى جديدة ، وعن إيقاعات ومؤثرات جديدة ، بل وعن قيم ومبادئ فنية جديدة مغايرة لتلك التي اعتدناها من زمان في الفن التقليدي .

وعلى ذلك فإن بدا عمل الفنان الدرامي الحديث « لا معقولا » ، فلانه ابتكار ، والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد . وان بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه ، ولان الخلق نفسه هو المعنى . وان بدا أنه لا يدل عن شيء فذلك لانه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا . وهذا كله هو ما عبر عنه بيكيت

بقوله : « اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيرا صريحا مباشرا ، فان أنتم عجزتم عن فهمه وإدراكه فالعيب فيكم وليس العيب فى الأشياء ، وما ذلك الا لانكم تعودتم أن تروا شكل العمل الفنى منفصلا عن فحواه ، تعودتم أن تتلقوا المضمون من غير أن تعاونوا تجربة الشكل » .

غير أن الشكل الذى يهتم به ببيكيت ليس هو الشكل بمعناه المؤلف المعتاد الذى تضعه فى مقابل المضمون ، وانما هو شكل المعنى أو شكل الفكرة ان صح هذا التعبير . فبيكيت بعد أن استقام له المضمون وبلغ به أقصى مداه وذلك فى صورة نظرة عامة الى المواقف والأشياء والأشخاص ، نظرة مؤداها عبارته المشهورة التى رفعها شعارا لفلسفته : (اننا نخرج من ظلمات الرحم الى ظلمات القبر مارين بظلمات الحياة » .

أقول ان ببيكيت لما استقام له المضمون استدار الى الشكل ، لا شكل المضمون وانما شكل الأفكار . فعند ببيكيت ان الفكرة لها شكل ، هذا الشكل هو ما يهيمه وان كان لا يؤمن به وهذا ما يعبر عنه بقوله : « اننى لا أهتم بشكل الأفكار وان كنت لا أؤمن بها » .

وهو يضرب لذلك مثلا عبارة قالها القديس أوغسطين عن اللصين اللذين صلبا الى جوار المسيح ، أحدهما هلك والآخر نجا ، يقول : « لا تغتر فأحد للصوص هلك ... لا تياس فأحد اللصين نجا » . فهذه العبارة عند ببيكيت لها شكل . هذا الشكل هو الذى يهيمه كائنا ما كان المعنى الكامن فى بطن الشكل .

والواقع أن هذا الاتجاه فى الفن له سوابقه فى الفلسفة ، وبخاصة عند الفيلسوف الألماني المعاصر « أرنست كاسيرر » الذى ذهب فى كتابه الكبير والشهير « فلسفة الأشكال الرمزية » الى أن الفعاليات الانسانية كالأسطورة والدين واللقمة والفن والتاريخ ، والعلم تمثل صورا أو رموزا أو أشكال للحضارة الانسانية ، وهى على تكررها وتنوعها تترد جميعا الى وحدة واحدة ، ولا بد لنا من أن ندرس هذه الأشكال لكي نتعرف على الوضع الموضوعى لكل منها ، ولكي نكتشف هذه الوحدة الوظيفية التى تربط بينها . فنحن على حد تعبير الفيلسوف : « نصنع أشكالا داخلية للأشياء والأفكار الخارجية » والفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخا حرفيا لحقيقة جاهزة معطاة ، وانما هو احدى الطرق المؤدية الى نظرة موضوعية للأشياء وللحياة الانسانية .

ومن هنا كانت ثورة اللامعقول ثورة جديدة كل الجدة ، فهى تتضمن التجديد فى الشكل والمضمون معا ، وهى حركة بذاتها لا يمكن مقارنتها

بحركات درامية أخرى كالواقعية والتعبيرية اللتين لم تتضمننا سوى التجديد
فى المضمون .

والحقيقة التى ينبغى تأكيدها هى أن بيكيت لا يكاد يمثل سوى
نفسه من ناحية الشكل والمضمون معا ، فالرؤية الانجليزية من ناحية
الشكل قد تخلصت بصفة نهائية من تيار الشعور ، عادت الى أساليب
الانشاء التقليدية كما كانت متبعة فى العصر الديكتاتورى ، أى انها عادة
الى ما قبل فى جنيناوولف وجيمس جويس .

أما عن ناحية المضمون فيمكننا أن نؤكد ان بيكيت ظاهرة فريدة
صحيح انه يمكن أن يتصف بالوجودية ، وان القصة الانجليزية المعاصرة
تتضمن قدرا غير قليل من النزعة الوجودية كما هو الحال فى قصص
هـ.أ. ايريس ميررون ، ولكن شتان بين وجودية بيكيت ووجودية ميررون ،
فقد أخذ بيكيت من الوجودية جانبها القاتم المتشائم وأخذت ايريس مرزون
جانبها المسيحى المؤمن .

وبيكيت ويونيسكو من حيث انهما صاحبا الدور الطليعى فى هذه
الحركة الجديدة أن جمعت بينهما ملامح عامة وسمات مشتركة ، أو
باختصار أن اتفقا على الخطوط الأساسية لهذه الحركة فان تطبيق هذه
المبادئ أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف
الحدث الدرامى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فيونيسكو انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا
جيدا من مواصلات التفاهم بين الناس أو بالأصح موصل ردىء لتحقيق
هذا التفاهم ذلك لان يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير
من الخطورة والأهمية ، هى ان اللغة التى نطن اننا نتوصل بها ونتفاهم
قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم ، بل كثيرا
ما تؤد بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى ليشعر الفرد أحيانا وكأنه فى
عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين .

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسى » يعيشان فى قلعة
مهجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ...
فبالغة عقبة فى طريقهما ، كراسى فى عرض الطريق .

أما بيكيت فقد اتجهت ثورته أكثر ما اتجهت الى « عادات السلوك »
فالإنسان يقف وحده وفى الوقت نفسه يحاول أن يكون مع غيره ، ولكنه
عندما يجد هذا الغير يصبح الاتصال مستحيلا فاذا أصبح الاتصال ممكنا
فان هذا الغير يكون مشغولا عنه ، مشغولا عنه بنفسه أو بغيره أو بأشياء

أخرى ، والنتيجة دائما ان الانسان يظل وحده فى مواجهة نفسه وغيره والكون كله ، وأخيرا لا يجد قيمة لشيء لا لنفسه ولا لغيره ولا للكون كله .

١٠٠٠ فعادةات السلوك . . . باعتبارها أدوات عازلة تحول دون الاتصال الملمس بالأشياء ، ونقطع على الذات كل سبيل الاتجاه المباشر نحو الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر والحقيقة فان بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تماما كتلك التى كانت بين « كلوف » و « هام » فى مسرحية « لعبة النهاية » وبين « فلاديمير » و « استراجون » فى مسرحية « فى انتظار جودو » وبين « وينى » و « ويللى » فى مسرحية « الأيام السعيدة » التى نحن بصدد الحديث عنها الآن .

ولكننا قبل أن نتصدى لمسرحه لابد لنا قبل أن نذكر عبارة مارتن اسلن فى مقاله القيم المنشور فى كتابه « الرواى الفياسوف » ١٩٦٢ اذ يقول : « ان صامويل بيكيت ليس روايا بالمعنى المألوف ، فرواياته يجب أن تقرأ باعتبارها قصائد شعر أساسا ، وليس الغموض الذى يعطى مجالا لتنوع التفسيرات وتعددتها ، سوى الغموض الفنى الذى يكتنف الشعر بصفة عامة . »

ويقول اسلن فى هذا المعنى ان روايات بيكيت تترك فى قارئها نفس الأثر الذى يتركه الشعر فى النفس البشرية ، خاصة اذا علمنا ان بيكيت الفنان انعكاس لشخصية بيكيت الانسان ، فهو يكتب عن نفسه ولنفسه كما لم يكتب أحد ، وكما لو لم يكن للآخرين وجود . .

ونعود الى مسرحيته « الأيام السعيدة » . . . ففي هذه المسرحية كما يقول بيكيت « لا شيء يحدث ، لا شيء يحدث على الإطلاق . . لا أحداث تقع ، ولا شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفرج ، ولا هدف واضح أو لحظة تنوير ، وأخيرا لا بداية ولا وسط ولا نهاية . لانه اذا انعدم المكان وضاع الزمن أصبح كل شيء داخلا فى كل شيء ، واصبحنا نحن المتفرجين فى منطقة انعدام الوزن الدرامى . »

فالمسرحية مسرحية جو ومناخ ، والجو لا يفهم ولكنه يعاش ، والمناخ لا يفعل ولكننا نتأقلم فيه ، انها أشبه بلوحة من لوحات بيكاسو . . . لا تحاول أن تفهمها اما أن تحبها أو تكرهها . فليس هنا حوادث كما قلنا ولا شخصيات ولا عقدة ولا شيء من هذا كله ، كل ما هنا أنغام عامة وألوان عامة وخطوط عامة ، من هذه الصفات العامة يرسم القارئ فى ذهنه خريطة ما للمسرحية .

ذلك لان بيكيت يرفض كل هذه المعطيات التى يتألف منها المجال الدرامى القديم ، ويستبدلها بمعطيات أخرى جديدة نراها بوضوح صارخ فى الصياغة المسرحية التى بلغت حدا كبيرا من الروعة والبراعة حيث الأداء الصامت أحيانا ، والتلوين الصوتى أحيانا أخرى ، والسكنات والحركات الدالة أحيانا ثالثة ، ثم الحوار المفعم بالطاقة الشعرية ، وأخيرا المواقف الكوميديّة المؤسسية التى تعتمد أساسا على التناقض الجذرى العميق فى كل أبعاد المجال الانسانى ، أعنى على ملكة التهكم والسخرية ... تلك التى تدرك أوجه الشبه بين المختلفات وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، أو تلك التى تلتقط أوجه المفارقة بين الواجب والحاصل ، بين الظاهر والباطن ، بين الصحيح والزائف ، أو باختصار بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون .

ومن هنا لم تكن السخرية عند بيكيت نوعا من الفكاهة الفعاعية المسطحة التى تعتمد على التلاعب الرخيص بالألفاظ ، بل هى شىء يرتبط بالحاسة الخلقية أو بالاحساس بالواجب ، فلئن بدا بيكيت متشائما فى بعض الأحيان ، فليس هو التشاؤم الذى ذهب اليه شوبنهاور بدافع اليأس والقنوط والفرار من الحياة وإنما هو من قبيل التشاؤم الذى ذهب اليه توماس هاردى بدافع الأسف الحزين على الانسانية التى يمكن لمستقبلها أن يكون أسعد من ماضيها اذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .

ومن هنا أيضا كان بيكيت سلالة ايرلندية أصيلة تحمل جراثيم الذكاء واللماحة والغوص الى الأعماق ، تلك التى رأيناها تجرى فى دماء « أوسكار وايلد » و « برنارد شو » و « سير أوكيزى » فضلا عن الكاتب العظيم ... « جيمس جويس » .

ومن هنا أخيرا كانت مسرحيات بيكيت كما قلنا نوعا من الملهاة المؤسسية (تراجيكوميديا) حيث الملهاة فى جوف المأساة أو الملهاة التى تنز بالأسى والتوجع بتراجيديا الوجود البشرى المصير الانسانى . وهذا ما أسماه بعض فلاسفة الوجودية المعاصرة بالسُرور المتألم أو الألم السار ، والسعادة الآسفة أو الأسف الشديد ... فالسعادة فى « الأيام السعيدة » هى سيد الذكرى وأرق الانتظار .

واذا كنا فى دراما بيكيت قد فقدنا العقدة وفقدنا الشخصيات لان الأحداث قد تلاشت ، والفروق بين الشخصيات انعدمت ، وأصبحنا أمام واقع التحم فيه الشكل بالضمون حتى لم يعد يتبق فوق سطح هذا الواقع غير مواقف انسانية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، فان دراما بيكيت لها مفاتيح أخرى تجدها فى التنبيهات المسرحية التى نص عليها فى

الاضاءة ، فهو يرفض كل ما لا يجيء خادما للنص وكل ما ليس عنصرا
داخلا فى صميم « العرض » ولا أقول « الحدث » الدرامى . فالشجرة
الجرداء فى عرض الطريق المقفر توحى لنا فى مسرحية « جودا » بفكرة
الاجذاب التى ترادف عظم الحياة وعذاب الانسان ، وظل الصليب الملقى
على الأرض فى « لعبة النهاية » يواجينا بفكرة الكفارة وانتظار الخلاص .
وهو خلاص فيه الظل ولا شئ فيه من الحقيقة ، وربوة الرمل المغطاة
بالعشب بالمنزوع والتى تدفن فيها وبنى فى « الأيام السعيدة » تذكرنا
بفكرة الدفن والرجوع الى رحم الحياة أو الأرض الأم .

وثمة حقيقة على جانب كبير من الأهمية تجيء فى مسرحيات بيكيت ،
وهى ظاهرة الغموض ، فالغموض عنده أشبه بالغموض الذى تمليه التجربة
الصوفية ، والتى تتحدى كل محاولة لوضعها ، لان الكلمات تقف عاجزة
أمام محاولة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وبيكيت يريد التعبير عن
العدم النابعة وراء الوجود . . ويستعمل فى ذلك الكلمات مع علمه بأن
الكلمات ليست موصلا رديئا للمعاني فحسب ، بل انها لا توصل شيئا
على الاطلاق .

و « الأيام السعيدة » وهى من أهم مسرحيات بيكيت ، تقع فى فصلين
ويقوم بالتمثيل فيها شخصيتان ، أما الفصلان فالمنظر فيهما واحد لا يتغير ،
وليس هناك فارق بين المنظرين سوى أن وبنى ترى فى المنظر الاول مدفونة
الى ما فوق خصرها فى وسط الربوة ، وترى فى المنظر الثانى مدفونة الى
رقبتها تحت الربوة . وينص بيكيت على ضرورة تجانس وهج الشمس
مع الوهج الذى يظهر على وبنى حتى يبدو الوهجان وكأنهما وهج واحد ،
وحتى يتلاشى هذا الوهج الواحد فى الفصل الثانى ، وكلما تلاشى الوهج
كلما زحف الرمل ، فكل لحظة تمر تضيف حبة رمل جديدة الى الربوة
التي دفنت فيها وبنى . . ان الحياة تخبو والموت يزحف .

وأما الشخصيتان الوحيدتان فى المسرحية فهما « وبنى » امرأة فى
حوالى الخمسين ، و « ويللى » رجل فى حوالى الستين .

ويلاحظ أن كلمة « وبنى » بالانجليزية تفيد معنى الفوز أو الحصول
على شئ ، كما ان كلمة « ويللى » تعنى العزيمة أو الارادة .

عجوزان قعيان كل بطريقته الخاصة . . . المرأة دفينه ربوة من
الرمل ، والرجل حبس جحر من القش . المرأة لا تتحرك أبدا وانما تتكلم
أى كلام والرجل قليلا ما يتكلم وكثيرا ما يتحرك ، وتحركه من الحجر الى
سفح الربوة وعلى أطرافه الأربعة . انهما معا ينتظران شيئا

ينتظران الخلاص ، ولكنه الانتظار الذى لا ينتهى ، والخلاص الذى لا يجرى أبدا .

هاتان الشخصيتان ليستا غريبتين علينا فقد رأيناها من قبل ...
انهما بوزو وعبداه لكن فى مسرحية « فى انتظار جودو » ، وهما هام
وخادمه كلوف فى مسرحية « لعبة النهاية » . وهما رمزان لشينين ...
هما بالاصطلاح الطبقي السيد والعبد ، وبالاصطلاح السيكولوجى الأنا
والهو . وبالاصطلاح الفلسفى العقل والمادة ، وبالمعنى الدينى أو الصوفى
الجسد والروح ، فهما لا ينفصلان عن بعضهما رغم المحاولات المبررة التى
يبدلها أحدهما لينفصل عن الآخر ، وهما اختلافهما وتباينهما وجهان
لحقيقة واحدة ... قد تكون المجتمع وقد تكون الحياة وقد تكون الانسان .

وتبدأ المسرحية بسماع صلصلة جرس حادة بعدها تستيقظ « وينى »
متبداً يوماً جديداً « يوم الهى آخر » . وهى تستيقظ على صلصلة الجرس
لا على دقات الساعة ، لانه ليس فى حياتها زمن أو لان الجرس يحصى الزمن
دون أن يشير اليه . وعندما تستيقظ « وينى » تأخذ فى الحديث مدفونة
هكذا فى وسط الربوة ، وخلف الربوة تلمح زوجها « ويللى » ولكننا لا نرى
سوى ذراعيه تتصفحان الجريدة ، ولا تسمعه الا كل حين وآخر يقول كلمة
على الأكثر كلمتين .

وهن حديث « وينى » نعلم أن هذا اليوم ما هو الا يوم آخر من أيام
حياتها ، يوم ليس أسوأ ولا أفضل لان حياتها ليس فيها تغيير ، فهى
تقول : « ليس هناك طعم ... لاي شئ ولا جدوى ... فى الحياة » . ولانه
كتب عليها أن تحيا هذه الحياة نراها تستعين عليها بالثرثرة ، والكلام
لللى أحيانا والفارغ فى أغلب الأحيان ، فهى تقول « انه ليوم شاق ...
لا يضيف شيئا أو بعض الشئ الى معلومات الانسان مهما كانت تافهة ،
قصده الاضافة فانها تهيبه الانسان لتلقى الآلام » .

وفيم تحدثنا وينى ؟

تحدثنا عن أشياء كثيرة أغلبها تافه وبعضها جاد ... فهى تحدثنا
عن حقيبتها وقبعاتها ، عن الادوية والعظام ، عن الشمسية ومعجون
الأسنان ، ولكنها من خلال هذا كله تحدثنا عن الحب والحياة ، عن
الذكرى والسعادة ، عن الايام التى ذهبت والايام التى تجيء . ونحن
نعلم من حديثها انها تنتظر شيئا سوف يقع أو لابد ان يقع ، لان الكثير
من سعادتها يتوقف على هذا الشئ . « لا ، ان شيئا ما لابد ان يقع فى
العالم ، يشغل حيزا من الفراغ ، ويحدث نوعا من التغيير » .

ونعلم من حديثها أيضا انها فى بحث عن الزمن الضائع لان أيامها تمر سريعا مر الكرام وهى تريد ان تعمل شيئا يبقى وسط هذا السيلان الدافق من الساعات والايام . « آه . طيب ، ماقلناه أقل من أن يقال ، وماعملناه أقل من أن يعمل . ومع هذا فالخوف عظيم ، عظيم الى أقصى حد . فهناك أيام بعينها يجد الانسان نفسه فيها مهجورا ميملا . ولا تزال الساعة تجرى قبل أن يدق جرس النوم . ولا شيء يقال أكثر مما قلناه ، ولا شيء يعمل أكثر مما عملناه ، ذلك لان الأيام تمر مر الكرام ، أيام بعينها تمر مر الكرام ، تمر تماما مر الكرام ، ويدق الجرس ، ولما نقل شيئا أو قليل هو ما قلناه ولما نعمل شيئا أو قليل هو ما عملناه » .

وعد « وبنى » أن هذا هو مصدر الخطر ، وما يجعلها تحتاط لهذا الخطر لذلك نراها تتعلق بحقيبتها التى تحتوى على بعض الأشياء النفاهة ، فهذه الحقيبة هى ضريح الآمال والذكريات جميعا ، والثبات الظاهرى ما فيها من أشياء هو الذى يدخل الطمأنينة الى نفس « وبنى » ، صحيح أنها طمأنينة زائفة ولكنها طمأنينة على كل حال ، طالما انها تنتظر اللحظة المحتومة ، اللحظة التى ينتظرها كل انسان عندما يغطيه الرمل ويواريه التراب « آه أيها التراب . . . يا آلة الاطفاء العتيقة » .

ان « وبنى » تعرف مصيرها المحتوم ، ولكنها لا تقوى على شيء ازاء هذا المصير ، أو هذا الموت الذى يزحف نحوها ببطء ولكن بثبات . لهذا نراها تنغمس فى أشياء الحياة العادية تلهو بها وتعبث ، ونسمعها تقول أى كلام تظمن به نفسها أو تخدع به نفسها وكأنها لا تعى ما يحدث أو أن ما يحدث لا يعينها . . .

الزمن يترك بصمات أصابعه على نظرها وأسنانها وذاكرتها ، وهيج النور يخبو وتراب الأرض يزحف . لا شيء دائم ، لا شيء ثابت ، كل شيء يتغير ، وكل شيء الى زوال .

وبهذا الايقاع السيمفونى الحزين ينتهى الفصل الاول وهو أطول الفصلين ، انه عبارة عن مونولوج طويل مروع بجملاله ومأساته معا ، يبدأ لينتهى متقطعا ، قصير العبارات ، فجائى الانتقال من موضوع الى موضوع آخر لان الكاتب يعمد الى استثارة الذكرى واستنزاف ما فى طبقات الوعى السفلى . والقصة فيه لا تنمو بمقدار ما تدور على نفسها أو تتحرك فى خطوط متوازية ، ومن بدئه حتى الختام نسمع بين كل حين وآخر صوت « ويللى » المسكين كأنه نواح على الحياة وهى تذوى ، وكأنه الصوت الذى يتناهى الى الأسماك من وراء القبر .

ويرفع ستار الفصل الثانى عن « وينى » مدفونة الى رقبته ، قبعتها فوق رأسها ، وعيناها مغمضتان ، أما رأسها الذى لم يعد فى مكانها أن تديره والذى لا هو بالمتحنى ولا هو بالمرفوع فى شأخصا الى الامم دون أن يبدى حراكا ، وأما حركات عينيها فهى وحدها التى تنقل التعبير .

ورغم هذا كله نسمعها تبدأ كلامها عندما يدق الجرس بقولها « سلاما أيها النور المقدس » وكأنها تريد أن تقول ان الحياة تستحق أن تعيش حتى ولو كان الانسان مدفونا الى رقبته ، لانه ان فقد القدرة على التعبير بالحركة فهو قادر على التعبير بالنظرة ، وحتى ان فقد هذه الأخيرة فهو قادر على التعبير بالكلمة . . . الكلمة التى كانت فى البدء والتى ينبغى أن تكون فى الختام .

وهكذا نسمع « وينى » تتحدث وتثرثر وتقول أى كلام تلوك فيه الذكريات وتجتر فيه أيامها السعيدة ، ولكننا نستطيع أن نستمع خلف ثرثرتها الى كلام له معنى وفيه دلالة ، كلام لا تقوله « وينى » ولا نسمعه على لسانها ولا نراه فى حركات عينيها ، وانما يدركه الانسان فى أعماق ذاته بطريقة مباشرة وكأنه ينبع من داخله بدلا من أن يتلقاه من الخارج . . . وكأنه قد أصبح فى مكان وينى . . . ينتظر الموت .

وقرب نهاية هذا الفصل الأخير يظهر « ويللى » مرتديا كامل ملابسه ، زاحفا على أطرافه الأربعة ، محاولا أن يتسلق الربوة ليلمس وجه « وينى » فتقول له وفى صوتها تيدج : « كان ذلك منذ وقت مضى عندما كنت قادرة على أن أعطيك يدى » . وهنا يسقط « ويللى » بقوة ويرتمى على الأرض ويقول « وين » قالها بصوت متحشرج وبعدها سكنت عن الكلام . وترد عليه « وينى » وفى صوتها فرحة : « وين . . ان هذا اليوم ليوم سعيد ، سيكون هذا اليوم يوما سعيدا هو الآخر » .

ثم تبدأ « وينى » فى ترديده أغنيتها التى كانت تنهى لها من أول المسرحية وكأنها تغلبت قوة العاطفة على الموت ذاته ، فجاءت أغنية « وينى » رمزا حيا لانتصار الانسان .

نعم فالكائن البشرى يختلف عن الكائن الحشرى اختلافا جوهريا ، « وينى » تختلف عن النملة التى شاهدها تجرى أمامها على خشبة المسرح . . . لان النملة تموت دون ان تدرك من أمرها شيئا ، أما الانسان فانه يموت ويعلم أنه يموت ، بل يموت ويقدر على أن يتصور الموت ، بل يقدر حتى على ان يحياه .

فالانسان هو أشرف ما فى الكون ، ولكن الذى يشير حقيقته ليس

هو الكون ، لان الكون أبكم أعمى لا ينطق ولا يبين ولا يدري من امره شيئا ،
وانما يجد الانسان فى داخل نفسه ما يضيق له حقيقة نفسه . وتلك هى
خلاصة فلسفة بيكيت التى يدين بها الامام الجودية المسيحية « بليز
بسكال » فعند الأخير أن الانسان وان يكن نبنا ضعيفا الا انه نبت مفكر ،
وأن الكون ان أهلك الانسان فان الانسان يكون أشرف ممن يهلكه ، لان
الانسان يعلم انه يموت ، أما الكون فانه لا يدري ماذا يفعل .

وهكذا يبرز وراء مسرحية « الأيام السعيدة » سؤال كبير يتعلق
بأصل الانسان ومصيره وهو السؤال الذى تحاول « وينى » الاجابة عليه
لا بطريقة عقلية بل بطريقة لا عقلية ، بالرجوع رمزا الى رحم الأم ، لان
دفننا بأعمق معانيه يمثل رجوعا حقيقيا الى ظلمة الرحم . تماما كما كان
اختفاء أوديب النهائى فى قلع صخرة فى العالم السفلى يمثل تعبيرا عن
نفس الرغبة المتجبة الى داخل الرحم ... الى الأرض الأم .

ولا تنتهى المسرحية بعبارة وينى ، ذلك لان « وينى » عندما تنفض
وتفتحها من تحت الربوة ، انما تؤكد فكرة العود الأبدى التى قال بها
نيتشه ، أو فكرة العبث الذى تنتصر به على الموت وتعود به الى الحياة ...
فالحب أقوى من الموت ، وأقوى من الاثنين .. الانسان .

مسرح اللا معقول عند بوجين يونسكو

« نحن جميعا دوائر منفصلة أو كراسي
خالية أو خراتيت ، والعلاقات التي
تربط بعضنا البعض الآخر لا تعدو أن
تكون اصطكاكا يلتزج فيه وجود
وجود » •

عصرنا هو عصر اللامعقول ، عصر الانسان الذى يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع ، الانسان الذى ينظر ولا يرى ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا يقول شيئا ، انه عصر مريض ومريضه هو مرض الأمراض ، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجوى . وأعراض هذا المرض هى السأم ، لا السأم العارض الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، بل السأم الجذرى العميق السأم الكامل الخالص « السأم الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » .

وانسان اللامعقول هو سيزيف الذى وصفه ألبير كامى بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصى أوامر الآلهة ، الآلهة التى حكمت عليه بأن يدفع حجرا الى قمة الجبل ، وكلما بلغ الحجر القمة انحدر الى السفح ، ويعود سيزيف فيدفع الحجر ويعود الحجر فيسقط من جديد وهكذا الى ما لا نهاية . وسيزيف يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له ، ولكنه يعلم أيضا أن بطولته فى القيام بهذا العمل لان التخلي عنه معناه الانتحار ، وهو يكره الموت ويحب الحياة حتى ولو كانت الحياة بهذا العذاب وزيادة .

وانسان اللامعقول هو أيضا ذلك المجنون الذى وصفه كافكا بأنه يفعل أشياء غير معقولة ويبرهن على مشروعيتهما بالتفكير المنطقى السليم ، فهو يصطاد سمكا فى حوض سباحة واذا سأل أحد العقلاء وحل يأكل السمك الطعم ؟ أجابه المجنون « كلا أيها الغبى ، فهذا حوض سباحة » . فالحياة كما يصورها كافكا متناقضة وبلا معنى ، والانسان يعلم هذا ولكنه لا يملك لأفعاله الا أن تكون هى الأخرى متناقضة وبلا معنى .

فلعصرنا « جوه » الخاص ، واللامعقول هو التعبير الفني عن هذا الجو .

غير أن هذين الكاتبين وغيرهما من الكتاب عبروا عنه بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوه في قالب الأدب التقليدي فجاء شكله غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا باللامعقول ولكنهم عبروا عنه بطريقة معقولة فكانوا غير معقولين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثورون على هذا الشكل ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن اللامعقول بطريقة لا معقولة فيكونون معقولين .

وكان ظهور هؤلاء الكتاب في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، واندلعت كتاباتهم الثورية بشكل صاروخي حتى شكلت مدرسة جديدة في المسرح عرفت باسم « مسرح العبث » وكان من روادها أرتور أداموف وجان جنييه وصمويل بيكيت والكاتب العظيم يوجين يونيسكو .

ورواد هذه الحركة العبثية تجمع بينهم ملامح عامة وسمات مشتركة فهم متفقون على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة للتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ، وعلى ضرورة تطوير المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية وأبعاد ميتافيزيقية ، وعلى ضرورة التعبير عن الواقع بما هو فوق الواقع ، اى بتحطيم العلاقات المنطقية بين الاشياء ، وقالب الاوضاع المألوفة بين الاشخاص ، والكشف عن قصور اللغة في التفاهم بين الناس ، بحيث يؤدي هذا كله الى خلق عمل فني متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي الى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد .

أقول انهم جميعا متفقون فيما بينهم على هذه المبادئ العامة ، ولكن تطبيق هذه المبادئ أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف الحس الدرامي البسيط الذي يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فأداموف ثار على « عادات التفكير » لأنها في رأيه فاشلة في توصيل المعاني وإبلاغ الأفكار ، عقيمة في تناول الأشياء والنظر الى الأمور ، ولذلك فإن شخصياته تعيش في فضاء ذهني وتصعد روجي ، كل شخصية بمعزل عن الأخرى لان الشخصيات جميعا دوائر منفصلة تدور حول نفسها كأنما هي أجرام سماوية .

واتجهت ثورة جان جنييه الى النظم السياسية ، بحيث تعكس الهجوم الضار الذي تتضمنه مسرحياته على تقاليد الدراما السائدة في

عصره ، وعلى القيم للبورجوازية التي اعتنقها المجتمع الفرنسى ، وعلى مبدأ الاحتلال الاستيطانى لبعض الدول الافريقية .

لقد حاول جارى ان يخلق نوعا جديدا من المسرح ليقوم على عرض الافكار أو مناقشتها ولكنه يهدف أساسا الى تفريغ جميع الافكار مع جديتها واطهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحية الساخرة وعن طريق تغيير شكل العرض المسرحى بحيث يصبح كما اللوحة التى تتسم بالعبثية والجذبة فى آن واحد .

واتجهت ثورة بيكيت أكثر ما اتجهت الى «عادات السلوك» باعتبارها أدوات عاجزة تحول دون الاتصال اللمسى بالأشياء ، وتقطع على الذات كل سبيل الاتجاه المباشر نحو الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة لانها يحكم كونها عادات توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر والحقيقة أن بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تماما كذلك التى كانت بين كلوف وهام فى مسرحية « لعبة النهاية » وبين فلاديمير واستراجون فى مسرحية « فى انتظار جودو » .

أما يونيسكو فقد انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا جيدا من موصلات التفاهم بين الناس ، أو بالأصح موصلا ردىء لتحقيق هذا التفاهم ، ذلك أن يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، هى أن اللغة التى تظن أننا نتواصل بها ونتفاهم قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم بل كثيرا ما تؤدى بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى يشعر الفرد أحيانا وكأنه فى عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين .

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسى » يعيشان فى قلعة ميجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ، فاللغة عقبة فى طريقها ، كراسى فى عرض الطريق . انهما وحدهما ولا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاعترا ب ، ولذلك يكتفى العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يتوهمان أنهما يتفاهمان بها والحقيقة أنهما يتوصمان وكفى ، فحدينهما ليس أثر من صيغ لفظية أعدت من ذى قبل ، وهى تدور حول أسئلة جاهزة عن أجوبة جاهزة . وحينما يتاح اللقاء بينهما وبين أعيان المجتمع يستعين العجوز بخطيب يحكى لهم قصة حياته ، ولكن الخطيب بدوره لا يجد من الألفاظ ما يعبر به سوى كلمة « الوداع » التى تخرج من فمه ضعيفة تتحشرج .

ان البطل يقف وحده وسط الكراسى الفارغة ، واللغة التى يستخدمها ليست أكثر من كلمات فارغة ، وزوجته التى يخاطبها ليست أكثر من رجع

صداء ، والجمهور الذى ينتظره ليس أكثر من أشباح . انه عالم فارغ ،
أو عالم ملىء بالفراغ ، عالم تتم فيه عملية « تفريغ » هائلة . . تفريغ
للكراسى ، وتفريغ للالفاظ ، وتفريغ للناس ، وتفريغ لكل شىء .

وهذا ما عبر عنه يونيسكو بقوله :

وكان الأمر متعلقا فى نظرى بنوع من انهيار الواقع ، كانت الكلمات
قد صارت رنانة مجردة من المعنى ، وطبعا ، كانت الشخصيات قد دخلت
ايضا فى مضمونها النفسى ، وظهر لى العالم فى نور غير عادى ربما كان
نوره الحقيقى الكامن وراء التفسيرات والسببية المتحكمة . .

هذا وقد تناول يونيسكو ظاهرة اللغة باعتبارها وسيلة للتفاهم أو
وسيلة قاصرة عن تحقيق التفاهم وجعلها مدارا لكثير من مسرحياته وبخاصة
مسرحية « الخرتيت » ، والمسرحية نفسها عبارة عن ظهور حيوانات غريبة
فى احدى المدن ، حيوانات من نوع الخرتيت ، هذه الحيوانات لا أحد
يعرف من أين جاءت ، ولكنها ظهرت وأثار ظهورها الخوف فى قلوب
الناس الذين لم يتحولوا بعد الى خراتيت . وانتشرت الخراتيت فى كل
مكان ، وانتشر معها الخوف فى كل قلب ، ولم يجد الناس سبيلا الى
الخلاص من الخوف من الخرتيت الا بأن يتحولوا هم أنفسهم الى خراتيت
فالدواء الوحيد هو أن يصاب الانسان بالداء .

وبالفعل انتشر الداء وأقبل عليه الناس الا فردا واحدا ظل معزولا
أو فى العزل ، يؤثر الداء على الدواء ، ويفضل الخوف على أن يتحول الى
خرتيت . لقد انسحب هذا الانسان عن تجمعات البشر الحيوانية ، عن
قطعان الخراتيت ، عن الاصابة بمرض « الخرتنة » ، ولما وجد نفسه
وحيدا أمام الخراتيت تحامل على نفسه وعلى انسانيته ، وقرر أن يظل
انسانا فى وجه الخراتيت ، أو فى وجه الحيوانات البشرية التى تحولت
الى خراتيت - فالانسانية هى الشىء الأخير الذى لا يستطيع الانسان أن
يتنازل عنه .

على أن الذى يهمنى من المسرحية كلها هو النسيج اللغوى الذى سبق
أن أشرنا اليه ، فهى حبلى بالعبارات الفارغة التى نتداولها ظانين أن لها
معنى واذا هى كالسهر المضلل لا تشير الى شىء ، كما أنها حبلى بالجميل
الذى تكون صحيحة من حيث قواعد النحو والصرف ولكنها كاذبة من حيث
المضمون والفحوى ، وهى حبلى بعد هذا وذاك بصور الالتقاء اللفظى بين
الأشخاص حيث يلتقى المتحدثان عند أطراف العبارات دون ما اهتمام
بالمضمون الداخلى للعبارة كما فى هذا الحوار من مسرحية « الخرتيت » :

برنجيه : لا يمكن أن يخطر هذا على ذهني .

جين : أنت ليس لك ذهن .

برنجيه : وهذا سبب آخر يحول دون أن يخطر هذا على ذهني .

جين : من الأمور ما يخطر على الأذهان حتى أذهان أولئك الذين ليست لهم أذهان .

برنجيه : لماذا يكون هذا مستحيلا ؟

ويقول برنيسكو في هذا المعنى :

« وانتابني ضيق حقيقي ودوار وغثيان وأنا أكتب هذه المسرحية لانها أصبحت شيئا قريبا من المسرحية أو المسرحية المضادة ، أى سخرية حقه عن المسرحية ، مهزلة المهزلة ، كنت أضطر الى التوقف من وقت لآخر وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذى يجبرنى على الاستمرار فى الكتابة . آكنت أذهب لاتمدد على الأريكة وأنا أخشى أن أراها غارقة فى العدم ، ومع ذلك كنت فخورا بهذا العمل عندما أتممته ، وتصورت اننى كتبت شيئا يشبه مأساة الكلام » .

برنجيه : لانه مستحيل .

ولقد تعمق يونيسكو هذه الظاهرة اللغوية الهامة التى ساعده على تعمقها اطلاعه الواسع على تحليلات الوضعيين المناطقة وبخاصة تحليلات البروفسور آير فى كتابه المشهور « اللغة والصدق والمنطق » ، حيث تقوم مباحث هذه المدرسة على أساس تحليل العبارات اللغوية تحليلا منطقيا يكشف عما تنطوى عليه من زيف وغموض . كما ساعده على تعمقها أيضا درايته الكاملة بدراسات السيمينين أو المدرسة السيمية « من كلمة سيما اليونانية بمعنى علامة أو رمز أو ايماء » وهى المدرسة التى تبحث فى المنطق واللغة وأساليب التعبير ، وتنتهى الى أن الكلام أداة توصيل عاجزة لانه لا يعطى السامع ما يريد القائل ، ولاننا كثيرا ما نقع فى الخطأ من جراء النقص فى أداة الكلام . وليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيمينون وبخاصة الأستاذين أوجدن ورتشاردز فى كتابهما المشهور « معنى المعنى » ، الذى افتتحا فصله الأول بكلمة مقتبسة من الحكيم الصينى لاوتسى يقول فيها : « من يعلم لا يتكلم ومن يتكلم لا يعلم » ، وهى كلمة بعيدة المدى يرى قائلها أن الكلام عبث ضائع اذا بلغ العلم غايته . أقول انه ليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيمينون للاستدلال على سوء التفاهم بين الناس من جراء الكلام لسوء دلالة أو لسوء استخدامه ، وخاصة سوء التفاهم الذى يقع بين الانسان ونفسه من أثر الكلام .

كما ساعده على تعميقها أخيرا ارتباطه بالباتافيزيقية التي دعا اليها الفرد جارى ، والتي عبر عنها روجر شاتوك أحد أعضائها البارزين بقوله : « من الناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أى شئ سوى الباتافيزيقية نفسها . الباتافيزيقية لا تعرف الا نفسها » .

والذى يضاف الى هذا التعريف هو أن الباتافيزيقية ليس لها أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجتون كما نعرفه فى علم النفس ، فاذا كانت الحياة فاقدة المعنى ، فمن المضحك أن نأخذها ونأخذ الجد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد الا كل ما هو فكاهى وغير معقول .

كما ساعده على تعميقها أخيرا احساسه المرهف بشكل التركيبات اللغوية واختلافها من لغة الى أخرى ، فقد ولد يونيسكو لأب رومانى وأم فرنسية فأرضعته الفرنسية حيث قضى طفولته فى باريس ، وعلمه أبوه اللغة الرومانية حيث انتقل الى رومانيا فى سن الثالثة عشرة ، وظل هناك حتى بداية الحرب العالمية الأخيرة ، فتخصص فى اللغة الفرنسية واشتغل بعد تخرجه فى جامعة بوخارست مدرسا لها فى إحدى المدارس الثانوية . وعلى كبر تعلم يونيسكو اللغة الانجليزية فى مدرسة خاصة هذا الى جانب اللغة التى تعلمها فى مدرسة المسرح ، وهى لغة غير منطوقة ولا ملفوظة ولكنها أفصح من هذه اللغات جميعا لانها لغة التعبير والانفعال ، لغة الاشارة والحركة ، لغة الكشف عن الفرق بين اللغة والكلام ، فليست اللفظة فى اللغة مساوية للفظه نفسها فى الكلام بل الفرق بين اللغة والكلام كالفرق بين المادة الخام والمادة المصنوعة ، ومن هنا جاء قصور اللغة فى التعبير ، وسوء التفاهم بين المتخاطبين .

أقول ان يونيسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعدا فلسفيا جديدا عبر به عن عزلة الفرد ووحده فى مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد ، وبذلك أصبح الانسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفظع حتى تصطدم بدائرة أخرى ، فنحن جميعا دوائر منفصلة أو كراسى خالية أو خرائيت ، والعلاقات التى تربط بعضنا البعض الآخر لا نعدو أن تكون اصطكاكا يمتزج فيه وجود بوجود ، فالعالم كله حزمة من الأشياء المتلازمة ، والانسان وجود قائم بذاته ، وجود خالص ، وجود وكفى .

والقارئ لأعمال يونيسكو يدرك أن مسرحياته جميعا تكاد تستند رغم تبنيها الى فكرة أساسية وهى فكرة اللابدوى وأيضاً فكرة الحلول الخيالية ، ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير له عن طريق حل خيالى لا يبرره منطق ففي

الكراسى على سبيل المثال هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام .

ولكى يبرز يونيسكو هذه الحقيقة ويكبرها عمد في مسرحية « الخرتيت » الى خلع الآلية والاعتباطية على السلوك اللفظى لدى الأشخاص فقسّمهم الى وحدات ثنائية كالوحدة بين « جين » و « برنجيه » وبين « المنطقى » و « السيد العجوز » ، وجعل لكل وحدة موضوع اهتمامها الخاص الذى يختلف عن موضوع اهتمام الوحدة الأخرى . ويدور الحديث بين أفراد الوحدةتين جميعا فى وقت واحد واذا بأفكارهم تتداخل وتتخارج ، تتواصل وتتقاطع ، تغلى وتغور ، تحند وتخف حدتها ، وبعد هذا كله يظن أصحابها أنهم يتفاهمون أو لا يتفاهمون وهم فى الحقيقة لم يقولوا شيئا ، وكل ما قالوه كلام فارغ خال من المعنى . وهذا ما عبر عنه « برنجيه » فى آخر المسرحية بقوله : « من الواضح أننا لم يعد فى إمكاننا ان نتفاهم علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » .

وكان من الطبيعى بالنسبة لنا ونحن بازاء هذه العلاقات المفككة أن نهزأ ونضحك ظانين أن المسرحية كوميدية هازلة تعتمد على « اللغوصة » الفنية وتقصد الى تسليتنا والترفية عنا ، وان كانت تسلية سخيفة مضنية ليست من النوع الحسى الدسم الذى عهدناه .

ولكن يونيسكو من خلال هذا الجو الكوميدي يضعنا فى جوف المأساة ويواجهنا بتراجيديا الوجود الانسانى ، واذا بنا نضحك بلا فرح ونبكي بلا دموع ونقهقه ونتوجع فى « نفس » واحد لان شخصيات المسرحية يمثلون محنتنا ويعبرون عن أزمئنا ، ولان حياة الخراتيت هى حياتنا جميعا ، حياتى وحياتك وحياة الآخرين .

فيونيسكو يصور التراجيديا بأحد صورها عندما يضعها فى وسط كوميدى يكشف به عن افلاس العقل وسقوط الحضارة ، ويعرى فيه الوجود الفردى والمصير الانسانى . فهو يمزج فى مسرحياته بين الكوميديا والتراجيديا و « يهدف » هذا المرح بحيث يخرج منه بمركب جديد يجمع بين النقيضين ، وهو ما يطلق عليه أسم « التراجيكوميديا » ، وما عبر عنه بقوله :

« لقد حاولت فى مسرحيتى « شهداء الواجب » و « الكراسى » أن أدمج الكوميدي فى التراجيدى ، وأن أدمج التراجيدى فى الكوميدي ، أو أننى اذا شئت حاولت أن أقابل بين الكوميدي والتراجيدى لأوحدهما فى مركب درامى جديد » .

وهنا نجد أن يونيسكو عرف كيف يفيد من الفيلسوف الألماني هيجل في منهجه الديالكتيكي المشهور الذي قابل فيه بين الوضع ونقيضه والمركب منهما فعند هيجل أننا لانفهم الشيء بما هو عليه فقط « الوضع » بل نفهمه أيضا بما ليس عليه « النقيض » ، ونفهم الاثنين معا اذا اندمجا في وجود أكمل منهما يجمع بين مزايا الاثنين وهو « مركب النقيضين » . فجاء يونيسكو وافلا من هذا المنهج بنقلة من الصعيد الفلسفى الى الصعيد الدرامى .

وهكذا استطاع يونيسكو أن يتمتع ظاهرة اللغة وأن يتأدى منها نتائج وجودية خطيرة . فاذا سقطت اللغة بأعتبارها موصلا جيدا للأفكار سقط لدى الانسان أهم مظهر حضارى فى تراثه القديم ، وأحس بعقم وسائله وبوار طرائقه بالحاجة الملحة الى البحث عن وسائل جديدة وطرائق جديدة . وتلك هى أزمة الانسان الحديث ، وهى الأزمة التى ظهرت أعراضها بوضوح فى الحركات الفنية المعاصرة مثل الدادية والتكعيبية والسريالية التى استجابت للضرورة استجابة ثورية مباشرة أدت الى زعزعة مفهوم الفن التقليدى ، وأثرت تأثيرا حادا فى فنون أخرى كالموسيقى والشعر والتصوير ، غير أن تأثيرها لم يطرق أبواب المسرح الا مؤخرا عندما جاء يوجين يونيسكو فحدث ثورة درامية لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها بيكاسو فى الفن الحديث .

وهكذا ظهرت مسرحية يونيسكو « المغنية الصلحاء » وبمجرد ظهورها أسرع رواد السريالية الى الاعتناء بها ، وأعلن كل من فيليب سوتر وأندريه بریتون أن السريالية قد قدر لها أخيرا أن تنتصر فى المسرح ، وأن يونيسكو هو أفضل وأشهر ثمرة أدبية فى الشجرة السريالية .

وكان من أهم نتائج الثورة اليونيسكية أنها طرحت قضية الفن طرعا جديدا ، فالفن الدرامى الحديث ليس تطورا للفن الدرامى القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، الفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن يثور على الواقع الخارجى المألوف لا بتقديم ما يشبه ويحاكيه بل بتقديم ما يعادله ويوازيه .

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى عن عوالم أخرى عديدة ، وعن إيقاعات ومؤثرات جديدة بل وعن قيم ومبادئ فنية جديدة مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى .

يقول يونيسكو اننى أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خيطا من التلقائية والدوافع اللاداعية وقدرة على الوصول الى رؤية واضحة لا تخاف أى شئ، يكتشف عنه الوعي .

فليسبح الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ، ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح . .

وعليه فان بدا عمل الفنان الدرامى الحديث لامعقولا فلانه ابتكار والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد ، وان بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه لان الخلق نفسه هو المعنى ، وان بدا أنه لا يدل على شئ فذلك لانه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا .

ومن هنا كان العمل الفنى بنية عضوية فيها كل مقومات الحياة التى لا تحوجها الى شئ خارج عنها يهبها الحياة ، ومن هنا أيضا كان العمل الفنى بناء قائما بذاته مكتملا بنفسه يستطيع بذاته وفى ذاته أن يمتلئ وجوده ويهدف حياته ، ومن هنا أخيرا كان الاستقلال الذاتى بالنسبة الى العمل الفنى الذى لا ينبغى له أن يخرج عن ذاته ليحقق غاية خارجها طالما أنه لا يعبر عن مذهب فلسفى أو وضع اجتماعى أو مبدأ أخلاقى وانما يعبر فقط عما يحسه الفنان .

فالفنان هو الذى يرى ويعين الآخرين على الرؤية ، أما المنفعة والهدف والغاية فأشياء يحققها آخرون ليسو الفنان على أية حال أو هى قد تتحقق دون أن يقصد الفنان الى ذلك ، اذ أن تحقيقها يأتى بعد ذلك ، فالبطل « برنجيه » مثلا عندما يقف فى نهاية مسرحية « الخريت » يعلن أنه البطل الوحيد ، وأنه الانسان الأخير ، وأنه سيدافع عن حريته وأدميته حتى ولو اضطر الى محاربة العالم كله ، وانما يؤكد بموقفه هذا حرية الفرد باعتبارها أعلى قيمة فى الحياة ، غير أن هذا الموقف كان نتيجة حتمية لمنطق المسرحية الداخلى ولم يكن هدفا وضعه الكاتب أمام عينيه .

بعد هذا كله نرى أن المسرح الجديد يختلف عن المسرح الكلاسيكى اختلافا نوعيا يشمل كافة الأبعاد ، وأننا لن نستطيع أن نتذوقه الا اذا تخلىنا عن طرائق التذوق التقليدية التى تعودنا ان ننظر بها الى المسرح لتقديم ، فالمسرح الجديد جديد فى كل شئ ، جديد حتى فى الطريقة التى

ينبغي أن ننظر بها اليه لندرك ما ينطوى عليه من جدة وطرافة ، تماما كالهندسة الاقليدية التي يمكننا أن نفهمها بناء على القواعد التي وضعها اقليدس ، ولكننا نفهمها بناء على القواعد الخاصة بها أعني تلك القواعد التي وضعها ريمان ولوباشوفسكى .

وهكذا مسرح اللامعقول لا يمكننا أن نفهمه بالمبادئ التي وضعها ايسن أو تشيكوف أو شو ، بل بالمبادئ التي وضعها أداموف وبيكيت ويوجين يونيسكو ، ويوم نفهم هذا المسرح حقا سنتحمس له ونعيش فيه ونحبه ونردد عبارة ألبير كامى « ان من يشعر باللامعقول يرتبط به أبدا » .

المسرح الاطبيعى عند لويجى بيراندللو

اللامعقول هو كالمعقول •• كلام يتصوره
العقل ولكن تدحضه التجربة ، كلام
يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة ، أما
الكلام الخرافى ، الكلام الفارغ ، فهو
هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما
لا معقولا •

عندما ينام الانسان (تحت) ظل شجرة يكون انسانا معقولا ،
وعندما ينام (فوق) أفرع شجرة يكون انسانا غير معقول ، فان حاول
أن ينام (داخل) جذع شجرة لم يكن انسانا « معقولا » ، أو غير معقول
فاللامعقول هو كالمعقول . . . كلام يتصوره العقل ولكن تدحضه التجربة ،
كلام يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة الاعتيادية ، أما الكلام الخرافى ،
الكلام الفارغ ، فهو هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما لامعقولا ، لان
اللامعقول هو المعقول ولكن بطريقة مقلوبة ، بطريقة غير مألوفة ، بطريقة
جديدة .

وهذا الحال فيما يتعلق بالواقعى واللاواقعى ، فعندما تطل من
النافذة لترى نفسك تسير فى الطريق ، أو عندما تخلق شخصية روائية
فاذا بها تبرز أمامك فجأة فى واقع الحياة ، أو عندما لا يكون الواحد
شخصا واحدا بل مائة ألف من الأشخاص ، عندما يحدث هذا كله فأنت
لست أمام أشياء خرافية بل أمام أشياء غيرت اتجاهها المألوف ، فبدلا من
أن تكون واقعية أصبحت لا واقعية أو واقعية مقلوبة .

والأخيرة بلا شك أكثر خصوبة وأكثر ثراء لأنها تعطيك البعدين
معاً ، لأنها تعطيك وجهى الصورة . . . تعطيك الواقعى واللاواقعى ، الوهم
والحقيقة العقل والجنون . والخيط الرفيع الذى يربط بين هذه الأضداد
هو الخيط الرفيع الذى يربط بين الفن والحياة ، وهو هو الخيط الذى
نسج منه بيراندللو مسرحياته فقام بانقلاب درامى عنيف ، وأحدث ثورة
حقيقية فى شكل الفن ومضمونه على السواء ، ثورة استطاعت أن تنقل
الواقعية المباشرة التى سيطرت على أوروبا عشرات السنين ، الى آفاق أبعد
بكثير من تلك التى وقف عند ابسن بواقعيته السيكلوجية ، أو شو بواقعيته
الاجتماعية ، أو حتى تشيكوف بواقعيته الشاعرية . كما استطاعت أن

تحدث تفجيرات هائلة فى كثير من مرافق الثقافة .. فى فلسفة أونامونو الوجودية وفى فن بيكاسو التكعيبي ، وفى مسرح وايلدر التجريدى ، وفى مسرح اللامعقول الذى يتزعمه صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو .

لقد كانت مسرحيات بيراندلر أصدق وأعمق ترجمة لفلسفة وأسلوب لمدرسة التكعيبة ، ففيها حاول أن يحطم التصور التقليدى للواقعة الفوتوغرافية ، وأن يكتشف مستويات الواقع المتشابكة وعلاقاته المتعددة ، استنادا الى فلسفة التكعيين ، التى هى فى أحد تعريفاتها محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة الى مستوياتها المتعددة ، وتحليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى .

وإذا كانت التكعيبة هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى تمثل التفسير العلمى للعمل الفنى الانسانى فى القرن العشرين ، فان التكعيبة التى انتهجها بيراندللو هى التعبير الدرامى لهذا كله .

وتنبولور تلك الفلسفة فى المسرحية دراميا بحيث تظهر فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء العلاقات المتعددة المتغيرة ، وفى ضوء التباين بين كل ماهو باطن وكل ظاهر ، والمطالع لكل مسرحيات بيراندللو يدرك ان مشكلة تعريف الشخصية تمثل محورا أساسيا فى رؤيته الدرامية ، أن سر الخلق الفنى هو نفسة سر الخلق فى الطبيعة ، فقد تريد امرأة محبة ان تكون أما ، ولكن الرغبة وحدها لا تكفى ، وتصحو ذات يوم من نومها فتجد انها قد أصبحت أما ، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك .. وكذلك الشأن عند الفنان .. انه يختزن فى نفسة كثيرا من البذور الحية . ولكنه لا يدري متى ولا كيف استحال أحدى هذه البذور فى لحظة معينة الى كائن ينبض بالحياة ، ويتمتع بوجود اسمى من الوجود العادى .

يقول بيراندللو فى مقدمة مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف : » أن هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى ؛ ولكنها الان تحيا حياتها هى لحياتى ، وليس فى مقدرتى أن أسلب منها هذه الحياة أو أنكرها عليها . أنها الان تتحرك وتنفس وتتكلم وتدافع عن نفسها ، فلا أتركها تذهب الى حيث تذهب كل شخصية مسرحية لتتحقق لها الحياة لاتركها تذهب الى المسرح ولاقف منها موقف المنفرج ، وقد كان هذا ما فعلت ، وحدث ما لم ان يحدث مزيج من الملهاة والمأساة ، ومن أهم والواقع ، فى موقف جديد كل الجدة .

وحقاً كان بيراندللو جديداً كل الجدة ، بمسرحه غير المألوف من قبل
والذى هو فى ذات الوقت خير تعبير عن صراعه مع نفسه وصراعه مع
عصره .

لهذا لم يكن عبثاً أن جاءت جائزة نوبل فى عام ١٩٣٤ ، وإن اعتبر
زعيم المسرح الجديد لا فى ايطاليا وحدها ولا فى أوروبا كلها بل فى العالم
أجمع ، والى يقال ان بيراندللو هو الرجل الذى استطاع أن يفتتح النصف
الأول من قرننا العشرين .

الوهم الذى يمثل الحقيقة ، واللاواقعية التى هى أصدق تعبيراً من
الواقعية ، هذان هما المحوران الأساسيان فى فن بيراندللو المسرحى ، المحور
الأول يدور عليه مضمون فنه ويدور شكل فنه على المحور الثانى ، والمحوران
معاً لم يقتبسهما الكاتب من مؤلفات الآخرين ولا هما جاءاه من الفضاء
الخارجى بل كانا وليدى مكابدة ومعاناة ، وليدى صراعات محمومة وأزمات
جادة ، وليدى حياة تعددت فيها تجربة الظلام . الولادة فى ظلام الرحم ،
والموت فى ظلام القبر ، والحياة فى ظلام السنين والأيام ، وتجربة الظلام
هذه التى مر بها بيراندللو ليست تجربة سيكلوجية بحتة بل هى أيضاً
تجربة ذات دلالة ميتافيزيقية . فيها أحس بيراندللو باللاواقعى أو
اللاموجود ، وفيها عبر عن فزعه من أن يدفن حياً ومن ألا يكون موته
وموتاً كاملاً فعنده أننا نولد أمواتاً ونموت أحيانا وأخشى ما يخشاه
الانسان أن يظل حياً فى موته أو أن يكون وجوداً فى صميم العدم .

سأله أحد الناشرين أن يدون تاريخ حياته ، فكتب اليه يقول :
« تريد أن أذكر لك شيئاً عن تاريخ حياتى ، وليس أبغض الى مما تطلب ،
وما ذلك الا لسبب بسيط ، لقد نسيت أن أحيأ حياتى ، نسيت متى
أصبحت اليوم عاجزاً عن عمل أى شئ ، اللهم الا أننى لا أحيأ حياتى ،
بل أكتبها . »

وهذا معناه أنه لا يحيأ حياته كما يفعل سائر البشر ، ولكنه يحيلها
الى مداد ويوزع مداد حياته فطردت على حروف المطبعة ، فى شكل مسرحية
فى شكل رواية فى شكل قصة قصيرة ، فالسعداء كما يقول لا يجدون
وقتاً للكتابة .

وقد كتب بيراندللو فى عام ١٩٢٠ عن فنه يقول : « ان الحياة فيما أرى
قطعة مؤسية من العبث ، مؤسية الى أقصى حد ، فنحن دون أن نكون
قادرين على أن نعرف لماذا ولا لى سبب أو لى غرض ، نشعر فى أنفسنا
بأننا فى حاجة الى أن نخدع أنفسنا باستمرار ، وذلك بأن نخلق نوعاً من

الحقيقة تكتشف من آن لآخر أنها وهم لا جدوى فيه ولا طائل تحته .. وفنى
على بالشفقة المبررة على كل أولئك الذين يخدعون أنفسهم ، غير أن هذه
الشفقة لا يمكن أن تهوى بحيث تلحق بها سخرية المصير . تلك السخرية
القاسية التى تحكم على الانسان بالخداع والزيف .

أقول ان (الوهم الذى يمثل الحقيقة) هو الحدس الدردائى البسيط الذى
يدور عليه مضمون فن بيراندللو المسرحى . ولو أننا حاولنا أن نرتد بهذا
الحدس الى جذورة لا نستطعن أن نجدها فى حياته الطفولية والزوجية ،
فبيراندللو من الناس الذين لم يحيوا حياة استوائية مسطحة أو حياة
نراخ واسترخاء ، وإنما كانت حياته حافلة بالتنوعات والتعاريج ، ملأى
بالحفر والمطبات حتى أنه كان يحسبها بالليالى لا بالأيام ، وكان يفخر
فى شيخوخته ، كما كان يفخر أفلاطون ، بأن جبهته مليئة بالتجاعيد لأن
حياته كانت حياة جهد شاق وتوتر عنيف . ولأن تجد كاتباً ارتبطت
أعماله بحياته مثل بيراندللو ، بل ان مهازل الحياة ومآسيها هى المسئلة
عن هذه الأعمال .

ففى عيد ميلاده (١٨٦٧) اجتاح وباء الكوليرا أرض صقلية فانتقلت
أمه الى قرية اجريجنسو حيث ولدته هناك ، بعيداً عن أبيه الذى يعمل فى
المدينة والذى لم ينج من الوباء وان نجا من الموت ، وكان أبوه كبقية
الأغنياء بوجوازيا خرتينا كبقية البورجوازيين ، فهو من أصحاب مناجم
الكبريت الذين يتحكمون فى مصائر مئات من الكادحين ، والذين يتناولون
الناس على أنهم سلع .. بضائع .. منتجات تقدر قيمة الواحد منهم
بمقدار ما يدره من أرباح . وما أن كبر لويجى وأصبح شاباً حتى أغرق
الفيضان مناجم أبيه ، فتحولت الأسرة الى الفقر من بعد الغنى ، والى
الاجتياح من بعد الامتلاك .

أما بالنسبة الى لويجى فلم تكن الكارثة تعنى فقراً ولا غنى ، وإنما
كانت تعنى ما هو أشنع من هذا بكثير .. كانت تعنى زواجه .. زواجه
من ابنة أحد رجال الأعمال ، رأى أبوه فى زواج ابنه منياً صفقة منقطعة
النظير ، فسمعة أبيها كقيلة بانتشاله من الكارثة ، والباثنة التى سيدفعها
الآب لابنته كافية لأن يبدأ بها حياته من جديد . تماماً كما فعل (المرحوم
ماتياس باسكال) بطل روايته الشهيرة التى كتبها عام ١٩٠٤ والتى تحكى
قصة رجل اختفى على زعم أنه قد مات ، ثم عاد فظهر محاولاً بلا جدوى
أن يبدأ حياته من جديد ، فى ظروف أخرى وتحت اسم آخر .

المهم أن صفة الزواج تمت والزوج لا يعلم عنها شيئاً .. كل الذى
يعلمه أن عليه أن يتزوج من هذه الفتاة ، وأن يولدها ثلاثة أطفال ، وأن

يقضى معها بقية حياته • وحياته معها كانت كالجحيم • جحيم ألعن من جحيم دانتي ، فالزوجة انتابها نوع من الجنون الهستيرى تجلت أعراضه في غيرتها عليه وشكوكها فيه وطنها بأنه خائن وكاذب وخداع ، وأنه يخونها مع أقرب الناس اليها •• مع ابنتها التي كانت تعطف على أبيها وترعاه في وحدته القاتلة • فالزوجة أودعت إحدى مصحات الأمراض العقلية ، والابن الأكبر في الحرب العالمية الأولى ، والابن الآخر مريض تجرى له عملية جراحية خطيرة •

تلك كانت الأحداث المعلقة في حياة بيراندللو ، وهي أحداث مرة كان يجرع مرارتها قطرة قطرة ، ويتعاطاها يوما بعد يوم ، ويشعر بها وهي تلفه وتطويه وتنفذ من خلال مسامه ، فاذا دم أخضر يجري في عروقه من نهر الاسيان ، واذا الدنيا في عينيه رماد في رماد ، والحياة موات في موات ، والحقيقة وهم ولا زيادة ، والحكمة جنون وخيال ، وهو ليس هو ، وزوجته ليست هي زوجته ، لان الشخص الواحد أصبحت له أكثر من شخصية واحدة •

هكذا أضاعت الأقدار لولادته •• عام الوباء •• عام الكوليرا •• عام الموت بالمجان •• وهكذا كما يقول مؤرخ حياته نرديللي •• ان اسم بيراندللو نفسه يوحى بالعذاب ، فهو يتركب من مقطعين •• بور ومعناها النار وانجيلوس أو الرسول •• أى رسول النار •• رسول التراجيديا القديمة رسول أجاممنون •

والتحق بيراندللو بجامعة روما ، حيث قضى بها سنتين ، سافر بعدهما الى بون ليدرس اللغة الألمانية ، وهناك سأل مسجل الكلية :

- اسمك ؟
- لويجي بيراندللو •
- جنسيتك •
- ايطالى •
- ديانتك ؟
- لا شيء •
- ماذا ؟
- قلت لك لا شيء •

فرفع العجوز رأسه عن الأوراق المكدسة ، ونظر اليه لحظة من تحت نظارته ، وهو يبرطم بكلمات لم يفهمها بيراندللو •

هذه هي الشخانات الوجدانية التى استنزف منها بيراندلو مضمون
فنه ، والتى كنفها فى مسرحياته فاذا هى جميعا تدور حول ركيزة محورية
واحدة « الوهم الذى يمثل الحقيقة » . ففي مسرحية « أنت على حق » أو
« الأمر كما يبدو لك » يبدو التداخل واضحا بين الحقيقة والوهم حيث
يبرهن بيراندلو على استحالة معرفة الحقيقة المطلقة ، فهو هنا يخلق
شخصيتين كل منهما تزعم أن الآخر هو المجنون ، وعندما يحاول الجيران
الفضوليون أن يناقشوا دعاوى الخصمين المتنازعين ليصدروا حكمهم فيمن
هو على حق ، يقف بينهم « لايوريسى » الذى يقوم بدور الكورس فى
المسرحية ويخاطبهم على هذا النحو : « لقد خلق كل منهما للآخر ، هى
خلقت له وخلق هو لها ، علما من الوهم « فنتازيا » يحتوى على جوهر
الحقيقة كله ، عالم يعيشان فيه الآن فى انسجام كامل وسلام تام . وهذه
الحقيقة التى خلقاها لا يمكن أن يفسدها أى حكم من أحكامهما لانهما فى
داخل هذه الحقيقة يعيشان ويتنفسان » .

والكاتب هنا اذ يوقعنا فى حيرة شبيهة بتلك التى أوقع فيها
الجيران ، يتركنا كما تركهم وقد ارتد اللغز الى عقولنا نحن على هذا
النحو : « أنا تماما كما تفكر فيمن أكون أنا » فالحقيقة فى رأى بيراندلو
هى ما نراه نحن فى أنفسنا لأن كلا منا يختلف عن الآخر ، وما يقدم على
الحقيقة من برهان هو يصدر عنها من آثار .

وقد تناول بيراندلو مشكلة الحقيقة من زاوية أخرى ربما كانت
أكثر انسانية وأكثر حيوانية من أى نمط آخر من الأنماط المسرحية التى
كتبها هذا الكاتب ، وذلك فى رائعته الكبرى « هنرى الرابع » . فدراسة
الحقيقة هنا تتسع لتغطى ظاهرتى الحكمة والجنون أو سلامة العقل
وخياله ، حتى أن الشخصية الرئيسية تكتسب قدرا من « الاتساع » يندر
وجوده فى أية دراما أخرى من الدرامات الحديثة . فنحن هنا بازاء انسان
يتنازل عن وجوده المتغير أو وجوده الأجوف أو وجوده الذى لا قيمة له ،
لكى يقوم بدور رجل مجنون يزعم انه شخصية تاريخية أو يعتقد أنه
« هنرى الرابع » . وحتى نهاية المسرحية لا نعرف ما اذا كان هنرى مجنون
أو غير مجنون أو ما اذا كان قد أصيب قط بالجنون ، وهكذا تعود بنا
الذاكرة الى مسرحية « هاملت » لشكسبير ، غير أننا فى حالة « هنرى
الرابع » نشعر أننا نواجه مأساة حقيقية ، مأساة انسان راح زمنه
وانقضى ، ولم يعد له فى الحياة مكان على الأقل فى الوقت الحاضر .

وبيراندلو وان كان يميل دائما الى أن يجعل شخصياته الرئيسية
تستغرق فى مونولوج طويل ، فانه فى هذه المسرحية بالذات يجعل

الشخصية الرئيسية تتكلم على نحو يعيد الى ذاكرتنا المناجاة الشكسبيرية المشهورة ، مما يوسع من شخصية البطل ويعمق من حجم المأساة وهذا كله كان يمكن النظر اليه على أنه مجرد حيلة مسرحية لولا الخوف العميق الذى ينساب فى الكيان كأنه نفاث الأفعى أو فحيح المرأة ، ولولا التشخيص الفلسفى الذى يعطل كل اعتقاد فى المطلق .. أو فى الحقيقة .. أو فى أى شئ خارج دائرة الشخصية الفردية تلك الشخصية التى رآها بيراندللو على أنها متعددة الظواهر ، وأن لا ظاهرة منها حقيقة لان الانسان ليس شخصا واحدا بل مائة ألف من الأشخاص ، أو كما قالت احدى بطالاته : « ان مأساتى فى الاحساس بآنى ، وبأن كلا منا يرى ويعتقد انه واحد فقط ، ولكن ليس هذا صحيحا ان كل واحد منا له شخصيات متعددة ، نعم « شخصيات متعددة » بعدد الامكانيات التى تكمن فىنا » .

هذه الفكرة الأساسية فى أن الشخصية الواحدة فى ظاهرها واحدة ولكنها تبنى حقيقتها أكثر من واحدة ، هى نفسها التى طورها بيراندللو حتى بلغت تضجعا الدرامى فى مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» غامولف ما أن يخلق الشخصية ويطلقها على الورق حتى تقلت من يديه ويفقد سيطرته عليها تماما لتصبح حرة ، حرة فى كل شئ ، فى أن تفعل كما تشاء بل وفى أن تشاء كما تشاء . وهذا هو معنى قول « الأب » فى مسرحية : « عندما تولد شخصية ما فانها تكتسب استقلالا فى الحال ، حتى عن المؤلف الذى أظهرها الى الوجود » .

وهذا ما يؤكد أنه أحد الفيلسوف الأسبانى أو نامونو ، فحينما لاحظ لبطل أنه يقترب من الموت قرب نهاية الرواية ، صرخ فى وجه المؤلف : « ولماذا يجب أن أموت ؟ لماذا من الذى أعطاك هذه القوة ، قوة اعدام الآخرين » .

ان الانسان يموت ، نعم يموت الكاتب وهو أداة الخلق ولكن خليقته
١ : تموت .

غير أن التناول الدرامى لهذه الفكرة يبلغ زروته عندما يضع بيراندللو الانسان فى مواجهة نفسه فى مواجهة وجوده ومصيره ، فى مواجهة وهمه وحقيقته ، فى مواجهة الوجه والقناع فى وقت واحد . يقول بيراندللو : « عندما يحيا انسانا ما ، فهو يحيا ولا يرى نفسه ولكن لأبأس ، ضع لمامه مرآة واجعله يرى نفسه فى خلال عملية الحياة ، تجده اما أن يدهش بصورته المرسومة أمامه ، أو يشيح بعينه بعيدا حتى لا يرى نفسه ، أو يصبق على صورته بدافع الاشمئزاز ، أو يحكم قبضته ليحطم هذه الصورة . والخلاصة انه ينشأ نوع من الأزمة ، هذه الأزمة هى مسرحى » .

هذا هو تعريف بيراندللو لأسلوبه الخاص فى المسرح ، ذلك المسرح الذى عرف باسم « مسرح المرأة » والذى كان نقلة كبيرة فى تاريخ المسرح العالمى .

يقول بيراندللو عن مسرحية مسرحياته ، انه يهدف الى اشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة وممثلين ومؤلف ومخرج ومدير مسرح ونقاد ومتفرجين . . سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى ، بحيث يستنفذ كل امكانيات التنويع الممكنة على الصراع .

والصراع هنا هو الصدام ، صدام الفن مع الواقع ، صدام محاكاة الحياة على خشبة المسرح وأحداث الحياة خارج هذه الخشبة .

أرجع وأقول انه اذا كان « الوهم الذى يمثل الحقيقة » هو المحور الذى يدور عليه مضمون فن بيراندللو ، فان « اللاواقعية » هى الشكل الذى يغلف هذا المضمون .

واذا كان بيراندللو قد استمد مضمون فنه من حياته الخاصة فلاشك انه استمد شكل هذا الفن من حياة المسرح الايطالى . . . ذلك المسرح الذى ظل منذ عصر النهضة يتميز عن باقى مسارح أوروبا بنمط من التمثيل لا نظير له ، نمط لا يخضع فى أصوله وقواعده لما خضع له المسرح الأوروبى من أصول وقواعد ، أو هو نمط من التمثيل لا قواعد له ولا أصول لأنه صادر عن طبيعة الشعب ، معبر عن مزاج الشعب ، مختلف عن الكوميديا أو التراجيديا أو الأوبرا أو غيرها مما كان يمثل فى بلاط القصور . فبنا تمثيلات هزلية مرتجلة ليس فيها سيناريو مكتوب ، وليس لها موضوع واحد ولا حوار بل الأمر فيها متروك للممثلين يرتجلون الحوار عفو الخاطر ، ويؤلفون أدوارهم ان لزم الأمر . وهم خليط من النساء والرجال تدربوا سنوات طويلة على هذا النوع من الفن التمثيلى الذى عشقه جمهور الشعب الايطالى ، وصفق له تصفيقا حادا متواصلا ، وعرف عنده باسم الكوميديا الفنية أو كوميديا الفن .

فالمسرح الذى يكون هذا هو مزاج جمهوره وتلك هى طبيعته لا يمكن أن يجارى المسرح الأوروبى فى تطوره ، ولا يمكن أن تسيطر عليه النزعة الواقعية كما سيطرت على مسارح البلاد الأوربية فى القرن التاسع عشر . لهذا لم تجد بذور الواقعية فى المسرح الايطالى لا البيئة الصالحة ولا المناخ الملائم ، وكان لزاما على كتاب الدراما الايطاليين أن يعصفوا بهذا الثبات الطفيلى ، وأن يعلنوا ولاءهم للطبيعة الايطالية ، ان لم يكن فى شكل

الكوميديا الفنية فلا أقل من أن يكون فى شكل آخر ليس الواقعية على
أية حال .

ان شخصيات بيراندللو كالامى التى تذكرنا بمسرح العرائس
القديم ، تحركيا أصابع خفية من وراء ستار ، وتطيع خيال المؤلف ،
وتنطق بلسانه فى أغلب الأحيان ، انها تشبه أن تكون رسوما متباينة
أحيانا ومتماثلة أحيانا أخرى فى هيكل كبير . يصور نظرته الفكرية الى
الحياة اللهم الا فى الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف . فالدعى
هنا تتحرر من سلطان سيدها وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد
بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركيا قبل أن يكتمل خلقها ولذلك سماها
بيراندللو مسرحية فى طور التأليف .

على خشبة هذا المسرح وقف بيراندللو وحيدا ، وعن هذه التركة
الدرامية وجد بيراندللو نفسه مسئولا ، صحيح أنه لم يكن أول من تزعم
حركة الاصلاح الدرامى فى أوروبا ، تلك الحركة التى عرفت باسم « حركة
قناع الوجه » ، والتى بدأت باخراج مسرحية لويجى كياريللى التى تحمل
نفس الاسم ، والتى اتجهت الى « فضح » المسرحية الرومانسية ، ونزع
القناع عن أخلاقياتها الوضعية ، والكشف عما كانت تخفيه فى طياتها
من شكل فعلى للحياة ولكن ثورة كياريللى لم تكن الثورة الكاملة ، كانت
فى أسعد حالاتها حركة اصلاح ، لأن كياريللى ظل محتفظا بالتعقيد الكامن
فى الحدث التامرى ، وبطبيعة المواقف الدرامية بل وبنفس الطريقة فى
صناعة الشخصيات ، لهذا كله ولكن غير كان لابد لبيراندللو من أن
يضرب ضربته فيستأنف الحياة فوق هذا المسرح الايطالى على مستويات
من الوعى والابتكار تنطلق بعيدا فيما وراء الواقعية الحديثة . والحق
أن بيراندللو كان قد مل تماما هذه الواقعية الحديثة : المشهد الحرفى
الواقع ، والشخصيات الأرشييفية المألوفة ، والأحداث اليومية التى تراها
فى البيت وفى الشارع ، ثم الحائط الرابع الذى هو أكثر سخفا من حائط
برلين . كل هؤلاء لم يكن يبدو له لا ذا شكل ولا معنى على الاطلاق ، لهذا
كتب يقول :

« يجب أن يكون مفهوما الآن أنه لا يكفى بالنسبة لى أن أعرض هيئة
رجل أو امرأة مهما يكن ذا سمة خاصة أو علامة مميزة لمجرد اللذة فى
عرضه ، ولا أن أحكى قصة « مرحة أو حزينة » لمجرد اللذة فى حكايتها ،
ولا أن أصف منظرا طبيعيا لمجرد اللذة فى وصفه » .

ولهذا فهو حينما أحس بالتماثل بين مشكلته كفنان ومشكلة
شخصياته المعذبة الذين كانوا هم أيضا يبحثون عن الشكل والمعنى ،

وجد المفتاح الى شكله المسرحى الجديد ، الى الاحساس الغريب الشاذ بالفعل الانسانى مما تحقق تحقيقا صارخا فى ثلاثيته المشهورة « المسرح داخل المسرح » ، وفى أعظم أجزاءها على الاطلاق « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . فعنوان هذه المسرحية وحده ، دليل كاف على النوازع المنظرية فى الفن التجريبي وعلى اصرار صاحبها على التجديد .

وتتلخص الخطوط الرئيسية لعقدة هذه المسرحية فى أنه حين تبدأ المسرحية ويرفع الستار نرى المعدات مكومة عند حائط خشبة المسرح ونرى جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يقومون بعمل « بروفة » على مسرحية جديدة لبراندلو . ويتوقف التدريب لحضور أسرة فى حالة حزن عميق ترتدى ثياب الحداد ، أسرة مكونة من أب وأم ، وبنت وابن كبيرين ، وطفلين آخرين صغيرين ، هذه الأسرة هى « الشخصيات » التى ابتدعها خيال مؤلف رفض أن يكتب قصتهم فحضروا الى المسرح لتحقيق لهم قصتهم بطريقة ما ، وهم يسألون الممثلين أن يقوموا بتمثيلها بدلا من مسرحية براندلو التى يتدربون عليها .

ويغتاط المخرج فى أول الأمر ، فهو يحسب أن هذه الجماعة من المتسكعين جاءوا ليضيعوا له الوقت ، ثم يخيّل اليه أن محدثه مخبول لانه يتفوه بأشياء لا يعقلها المنطق ولا يتصورها العقل ، ولكنه يعود فيلتفت الى حديثه حين يسمع منه كلاما فيه شئ من الحقيقة ، بل فيه كثير من الحقيقة .

ومن هذه البداية تأخذ المسرحية فى التطور على مستويات مختلفة من الابهام ، فهناك الصراع بين « الشخصيات » وبين الممثلين ومخرجهم الذين يجدون القصة مربكة ومحيّرة وقد لا تحقق نجاحا كبيرا ، وهناك الصراع الأكثر ضراوة بين مختلف الشخصيات الذين لا يستطيعون أن يتفقوا على شكل واحد أو على معنى واحد أو حتى على حقائق واحدة ، لان كلا منهم قد منطقها أو صوفها بطريقة الخاصة بحيث تنتهى المسرحية والشخصيات الخيالية أكثر واقعية من جماعة الممثلين بكل ما لهم من لحم ودم وأعصاب .

ففى نهاية المسرحية عندما يسمع صوت طلقة نارية آتية من وراء الأشجار حيث كان يختفى الغلام يبرع المخرج قائلا :

المخرج : هل جرح حقا ؟

المثلة الأولى : لقد مات .. لقد مات .

الممثل الأول : وكيف « مات » ، هذا وهم ، مجرد وهم .

الآب : (وهو يصرخ صرخة مدوية) أى وهم ؟ انها حقيقة يا سيدى ؟ انها حقيقة .

وربما كان هناك الكثير مما يصح أن يقال عن خصوبة عقدة بيراندللو المسرحية ، فالموقف السياسى حيث تطالب الشخصيات بحقها فى المسرح كل بحسب تنويره التراجيدى الخاص ، وحيث يطالب الممثلون بحقهم فيه من أجل التسلية التجارية والربح المادى ، كلا الفريقين له وجه كوميدى ووجه تراجيدى ، وبيراندللو يستغل الاثنين منتقلا من أحدهما الى الآخر بأستاذية كاملة . فالموقف وان كان خياليا لا شك فيه الا أننا اذا ما اعترفنا به وجدنا فيه الثبات والوضوح اللذين نجدهما فى تراجيديا راسين أو كوميديا مولير ، ولما كان على هذا الثبات والوضوح الذى لا شك فيه ، كان نصيب الحرية فيه أكبر ، فمن الممكن تطويره بالنقائية الظاهرة فى تهريج السيرك ، وبالحركة التى لا تنتهى فى كوميديا الفن .

ان الكاتب أداة الخلق يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبدا ، وليس هناك من حاجة لبلوغ الحياة الأبدية الى مواهب خارقة ولا الى معجزات ، فمن هما سانكو بانزائو ميرسو ، أو من هو هاملت ومن هو فاوستوس- ؟ ومع هذا فهم يعيشون حياة أبدية . وكان من حسن حظهم وهم بعد بذور حية أن يجدوا الرحم الخصب الذى ينمون فيه وتمنحهم الحياة الخالدة .

لقد كانت مسرحياته بما تخفيه وراءها من قلب معذب ، بمثابة أجراس الخطر التى تتردد فى سمع أوربا وتنذرنا بقرع وقوع الكارثة ، انها كما قال أحد النقاد تذكرنا بالكلمة التى قالها أحد العبيد لملك من ملوك الشرق القديم وهو جالس الى مائدته ، وروحه تمارقه فى أبهة الملك :

« مولاي : تذكر أنك بشر ، وأنتك ستموت فى يوم من الأيام » .

هذا هو مسرح بيراندللو حيث الوهم أبلغ من الحقيقة ، واللاواقعية أصدق تصويرا من الواقعية ، وهو وان كان كما قيل عنه مسرح المثقفين والأذكىاء أو (المسرح الذهنى) كما يسميه النقاد ، الا أنه طرح على خشبة المسرح قضايا عامة وقدم شخصيات انسانية تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع .

حقا لقد استطاع بيراندللو أن يشيد فى مسرحه عالما آخر ، يستبدل فيه العالم بالمسرح ، والحياة بالمسرحية ، والناس بالشخصيات ، ليدل بذلك على أن ما يحدث انما هو تمثيلية رائعة من وضع الفنان الأعظم .

المسرح الملحمى عند برتولد بريخيت

ليس المهم هو ترك المتفرج وقد ظهرت
روحه بل تركه وقد تغير كيانه ، أو
بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير
التي ستتمو خارج المسرح عما قريب •

وعلى الطرف الثانى من قوس الطيف المسرحى تندلع ثورة درامية أخرى لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى استحدثها يوجين يونيسكو ، ولكننا هنا بازاء ثورة عاتية ٠٠ ثورة لا يقف لهيبها عند خشبة المسرح بل يمتد الى الصالة نفسها ليشجع فى جو المسرح كله .

ذلك أن ثورة يونيسكو ٠٠ كغيرها من الثورات الكبرى فى تاريخ الدراما ٠٠ وقفت عند أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، التأليف والتمثيل والايخراج ، دون أن تتعداها الى البعد الرابع ٠٠ الى المتفرج ٠٠ ذلك الشئ الذى كان هو موضوع الاهتمام بالنسبة الى أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، فأصبح مجرد بعد رابع مهمته أن يتفرج ولا شئ أكبر من أن يتفرج ، فهو يدخل المسرح لمشاهد المسرحية ، اذن فليبق « دخيلا » حتى النهاية « غريبا » حتى يسدل الستار .

وتلك هى نظرية الاغراب فى مسرح بريخت التى تفرض على المشاهد نوعا من الحصار الوجدانى لايسطيع معه النفاذ الى أحداث المسرحية والانخراط فى السلك الدرامى ، والتى أقامت سدا عاليا بين مسرح أرسطو ائقليدى ومسرح بريخت الملحمى ، واعتبرت ثورة حقيقية فى نظرية الدراما تسببه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى أحدثها الفيلسوف الألمانى كانط واعتبرت ثورة كوبرنيقية فى نظرية المعرفة .

على أننا لن نستطيع تقييم ثورة بريخت على نحو متكامل ما لم نرجع الى بريخت نفسه لنلتقى به فى منابعه الأولى ونمضى معه الى مصبه الأخير ، فريخت كاتب الفكر والعمل عنده شئ واحد ، ورجل ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه ظاهرة أدبية خطيرة ، وقيمة أخلاقية جبارة استطاع بفضلها أن يجعل الفن لا تصورا

بل تغييرا للحياة وأن يعايش - الواقعية الاشتراكية - بلحمه ودمه ، ويعبر عنها بعلمه وفنه ، ويقدمها لأول مرة على خشبة المسرح .

وهكذا كانت حياة بريخت هي حياة انسان ذكى حساس يريد لما فى دماغه من تصور ذهنى أن يلتقى بمضمونه على أرض الواقع . . . أرض الصراع والفعل . . أرض الجدل والتجريب أو كما قال : « ان القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليم اذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال » .

أوجسبرج - فى العاشر من فبراير سنة ١٨٩٨ ، يا لها من ذكريات - الآلة البخارية تدخل أمانيا بعد أن كانت بضع امارات اقطاعية مبعثرة فتوقظها من ركود الاقطاع وتنقلها الى آفاق المجتمع الصناعى ، وأوجسبرج . . تلك المدينة الصناعية الصغيرة تساعدنا الظروف فتصبح حاضرة الاقليم ومصنعه الكبير ، ويبدأ الفلاحون فى النزوح اليها عليهم أن يجدوا فى مصانعها عملا ، فقد لفظتهم الأرض التى تحولت الى مصنع وتركبهم طاقات حبيسة ، قوى منزوعة السلاح ، أيدى بلا رءوس أموال .

ولكنهم اذ يستنشقون دخان المصانع المتصاعد فى الجو يستنشقون معه أفكارا عن الاشتراكية ، واذ يسمعون صفير القطارات يسمعون معه نداءات تأتى من العواصم الكبرى بأن الاشتراكية ليست معجزة تهبط عليهم من السماء ، وليست كنزا يفتح لهم فى الأرض ، ولكنها تطور حتمى للتاريخ عليهم أن يفسحوا له الطريق وأن يكسبوه مضمونه ومعناه ، فهم أكثر من غيرهم المندوبون لتحقيق هذا التطور وعلى عاتقهم يقع عبء كبير وعظيم عبء واقعهم الاشتراكى الجديد .

وهكذا كان بريخت نذيرا بانتهاء عصر وبشيرا ببداية عصر ذهبي جديد ، نسمع اليوم أصوات المبشرين به فى كل مكان ، فالرأسمالية عنده هي النهاية ، النهاية تنتظر الانسانية على خلاف مذاهبها ، ولا شك فى أن صوت الزلزلة الأخيرة سيؤثر فى القلب قبل الفعل ، ولا شك فى أن هذه الصورة الرهيبة ستذكرنا بصور الحساب الأخير كما سنتها الأديان السماوية ، وبالكارثة الكونية كما عبرت عنها رؤيا يوحنا . وفى كلا الحالتين سترفعنا فوق حدود الصراع المذهبي الضيق الى مأساة المصير البشرى فى عصر الذرة والقلق والانتظار الخائف والمخيف فى ذات الوقت .

وهناك فى الشوارع العتيق بالحى العتيق يقع بيت بريخت ، انه من أعرق بيوت الحى والمدينة كلها تعرفه ، فقد كان صاحبه نمطا من أنماط الحياة الاقطاعية فى الزمن القديم ، وأصبح اليوم مديرا لأكبر مصنع ورق

فى المدينة ، وتحت يديه تشغل أنفار كثيرة من العمال • وفى هذا الجو المشبع بالتوتر الديالكتيكى ، وعلى أرض الواقع الذى يحمل الشئ ونقيضه ، ولد « برتولد بريخت » وتفتحت عيناه على كل هذه التناقضات: فلول المجتمع الزراعى التى تمضى وطلائع المجتمع الصناعى التى تجىء ، الحياة البورجوازية التى ينعم بها فى بيته والعيشة البروليتارية التى يتمرغ فيها عمال مصنع أبيه ، البيوت النظيفة المغسولة التى تقوم على ناصية الشارع والمساكن الفقيرة المتسخة التى تتكوم فى الأحياء المجاورة ، وحتى العقيدة وحدها هى الأخرى تطفح بالتناقض ، فأبوه مسيحى كاثوليكى وأمه مسيحية بروتستانتية والخلاف بينهما قائم طول الليل لا ينفذ الا مع طلعة النهار •

هذا كله والكائن البشرى الجديد فكره حساس ، عقله متفتح وخلاياه عطاش ، يريد أن يستقبل الحياة بحواسه الخمس وأن يتحرك عقله فى جميع الاتجاهات ، وأخشى ما كان يخشاه أن يصبح قالبا من قوالب الحياة البورجوازية ، أو صيغة من صيغ تلك الطبقة الفارغة التى كان يحتقرها ويناصبها العداوة •

وعلى الرغم من قالب الطبيب الذى جهزه له أبوه وحبسه فيه بالقوة ، فقد دخل « بريخت » القالب على مضض وعلى أمل أن يخرج منه عندما يأتى الوقت ، فقد خاف أن « يتأرشف » ويعلوه الصدا فتخبو فى نفسه جذوة الحياة وتنطفئ فى عينيه لمعة الوجود ويموت الفنان ، أسمعه يقول :

« أننى بحكم تعليمى طبيب ، وبوصفى شابا كبقية الشبان استدعيت للحرب وذهبت للعمل فى إحدى المستشفيات ، فضممت الجروح ، واستخدمت صبغة اليود ، وأعطيت الحقن الشرجية ، وقمت بعمليات نقل الدم • وإذا أمرنى الطبيب : « اقطع الساق يا بريخت » - كان على أن أجيب : حاضر يا سيدى • وأقطع الساق ، وإذا قيل لى : اجر عملية تربنة فتحت جمجمة الانسان ورتقت مخه ، لقد رأيت كيف ترمم أشلاء الناس ويرحلون بأقصى سرعة الى جبهة القتال » •

وهنا تفتحت عيناه على تناقض جديد يضاف الى ما سبق أن تفتحت عليه من تناقضات : فقد أقشعر من رؤى الموت والجرحى ورائحة الصديد ، وتولدت فى نفسه كراهة الحرب وحب السلام ، تماما كما كره البورجوازية وأحب الكادحين ، وكما كره الرأسمالية وأحب الاشتراكية ، وكما كره مهنة الطب وأحب الاشتغال بالفن والحياة •

وفى الفن حاول بريخت أن يعرف كل شيء . . خالط الأدباء وعاشر الفنانين ، « تصعلك » فى المقاهى وتسكع فى المسارح ، حضر الندوات الأدبية وغشى دور الصحف ، وبذلك تعرف على كبار الأدباء والنقاد ورؤسا التحرير ، فكتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الدرامية الجديدة ، وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد فى الاخراج ، وأجرى تجاربه الدرامية التأثرة فى « مسرح رصيف بناء السفن » ، وأنشأ فرقته التمثيلية التى أطلق عليها اسم « فرقة برلين » التى قدمت معظم مسرحياته الروائع .

وفى الحياة حاول بريخت أن يجرب كل شيء ، الحياة العفوية المنطلقة التى تسير الواقع فى تموجاته ، العواطف الجامحة المشبوبة التى لاتعرف حدودا ولاقيودا ، مرارة النفس والاغتراب ، هدأة الليل وحدة الشراب ، والمرأة . . بصوتها المبلبل وصدرها الرجراج وملمسها الحيوانى اللزج . وهنا تعرف على المغنية « ماريانة زوف » التى عاشها معاشرة الأزواج ، ثم على المثلة « هيلانة فيجل » التى تزوجها وعاش معها حتى فارق الحياة .

وهكذا برنست أهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية فى المسرح الحديث فراحت ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة فى الزمان والمكان كما استطاعت من ناحية أخرى أن تدخل العالم الباطن فى بنائها بكل ما ينطوى عليه هذا العالم من ذكريات ورؤى وأحلام .

هذه الصورة التى حاولت الدراما الملحمية أن تنقلها عن العالم من خلال تصورهما للعالم الباطن يمكن أن نصفها بأنها رؤية للكون أو نطلق عليها كلمة ايديولوجية .

والواقع ان عصرنا هو عصر الرؤية الشاملة أو عصر الايديولوجيات ولقد حاول الفيلسوف الألماني الكبير مارتن هيدجر أن يحدد معنى هذه الكلمة التى أصبحت طابع العصر ، فذهب الى أن المقصود بهذا المصطلح هو وصف الموجود بأكمله ، والعالم بهذا المعنى ليس مقصودا على الطبيعة أو الكون بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه عامة الوجود ومبدأ ميمما كان تصورا للعلاقة بين الوجود والعالم .

وهكذا كان بريخت بحق هو فنان ألمانيا المعاصرة ، ألمانيا بكل ما لها وما عليها ، بأمجادها وأخطائها ، بيقينها وحيرتها ، برخائها وتعامستها . بانطلاقتها وترددتها ، بعقلها وعاطفتها ، بتأثرها وتأثيرها فى حضارة القرن العشرين .

واذا صح هذا تفسيراً للعصر الذى نعيش فيه ، فمن الطبيعى أن يكون المسرح تعبيراً عنه ، وأن يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة فى الوجود أو مسرح الايديولوجية مهما كان من توجهنا لاطلاق هذه الكلمة الأخيرة .

وطبيعى أن الدراما الأرسطية يمكن أن تصور وجهات النظر الشاملة كما يمكن أن تصورها الدراما غير الأرسطية ، فهى فى الدراما الأرسطية تعبيراً عن الصراع الفردى بين الإنسان وسائر البشر ، وهى فى الدراما الملحمية تصوير للكون فى مجموعة ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيراً شاملاً يسمح بالنظرة التاريخية أو بالنظرة المتعالية على التاريخ .

وهكذا أيضاً كان بريخت ابن فن ورييب حياة ، شاء أن يخرج من تناقض الفكر والواقع بمحاولة خلق فن جديد ، كما شاء أن يطلع من ثنائية الذات والموضوع بالارتقاء فى مركب حياة جديدة ، وبذلك كان سلالة أصيلة للفلاسفة الألمان الذين قالوا بفلسفات الحياة . . « شلنج » الذى قال بفكرة الحياة ، و « هيجل » الذى قال بصيرورة الحياة ، « شوبنهاور » الذى قال بارادة الحياة .

ولكن بريخت يخاف على فلسفته أن تظل رهينة الذهن جبيسة الدماغ ، لذا حاول أن يجعلها تسرى فى كيان الإنسان ، وأن تتصل بعواطفه ومشاعره أوثق اتصال ، وأن تهز روح روحه ان صح هذا التعبير ، ومن هنا يعلن بريخت أن أهم عامل يقرر مصير الحياة الإنسانية إنما هو الظرف الاجتماعى ، وأن أيسر طريق وأجمل شكل يعطى الحياة قيمتها هو الفن . والشكل الأدبى أكثر من سواء الذى يستطيع أن يستوعب طرفى الصراع الذى يتصل بالجمهور اتصالاً مباشراً هو الدراما . . اذن فليصب بريخت مضامينه الأدبية ومقالاته الفلسفية ومعطيات حياته فى قالب المسرحية .

والمسرحية الملحمية بالذات ، فالمسرح الملحمى يجعل المتفرج هو لبطل والانا الملحمية تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين صالة الجمهور .

والمقصود بالانا الملحمية المغنى أو الراوية أو مدير المسرح أو للشخصية التى لاتراقب الأحداث الجارية على خشبة المسرح فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ، وتحدد مسارها الملحمى ، وتتصرف فى الزمان والمكان .

هي اذا وباختصار أشبه بالوسيط بين المسرح والجمهور أو كما وصفها الشاعر الألماني الكبير جوتة : « ان الراوى الذى يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضى وحده ، يظهر فى صورة رجل كليم يستعرض الأحداث فى هدوء وتدبر ، ويهدف بأسلوبه فى الرواية الى تهدئة السامية حتى ينصتوا اليه ويظيلوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوى » .

وكان « بريخت » الكاتب المسرحى هو نفسه « بريخت » المخرج المسرحى وكان يخرج مسرحياته بنفسه ويقدمها على خشبة المسرح . واستطاع بفضل بصراره وحماسه ومثابرته أن يدرب جيلا بأسره من الممثلين ، بينهم « كارولانهير » بطل « أوبرا » القروش الثلاثة » و « هيلانة فيجل » بطل « الأم شجاعة » و « أرنست باخ » بطل « الانسان هو الانسان » ومؤدى طريقته فى الاخراج هى التأكيد لا على وضوح مخارج الالفاظ يجب أن تكون فى خدمة الحركة بحيث تكملها وتفسرها ، أو على حد قوله « الحركة تسبق الكلمة ، واذا تنافرت الكلمة مع الحركة وجب تبديلها والبحث عن كلمة أخرى غيرها » ، وعند بريخت أن لغة لوثر كانت معبرة لتطابق ما فيها من لفظ وحركة .

وكانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور ، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها حيث كان بريخت يجلس فى الصالة يستمع الى التعليقات ، فاما تعليقات متفرجى البورجوازية ونقادها فكان يعرض عنها وينصت جيدا الى تعليقات جمهور البروليتاريا ، فهم عنده ضمير الشعب وادراكه الفطرى السليم . وكثيرا ما كان يعدل فى مسرحياته بناء على تعليقات هذا الجزء من الجمهور الذى كان يتخذ صديقا ورفيضا ومعلما وتلميذا فى واحد .

وكتب بريخت أولى مسرحياته (بعل) فيها بدور ثورته العنيفة التى اندلعت فيما بعد فى أعماله المسرحية الكبرى ، وتناسخت شخصية بطلها فى شخصية الجندى « شويك » بطل مسرحية (جاليليو) والقاضى « أزدك » بطل « جالى جالى » بطل مسرحية (الانسان هو الانسان) - ولعل هذه الأخيرة هى أبلغ درامات « بريخت » على الإطلاق لاشتمالها على مكونات ثورته الفنية : عقدة المقارنة ، ونظرية الاغراب ، والمسرح الملحمى ، والدراما التعليمية ، وكفهر بالمجتمع البورجوازى الرأسمالى وإيمانه بمبادئ الواقعية الاشتراكية .

وتدور أحداث المسرحية حول فصيلة من الجنود البريطانيين فى الهند تقوم بشن غارة تستهدف بها النهب والتقتيل ، وفى وسط هؤلاء الغيلاق

يتجول جالى جالى جالى الرجل المدنى طيب القلب الذى لا يقول قوله (لا) ، وبينما هم ينهبون احدى القرى ، يختفى أحد الجنود فلا يجدون مناصا من العثور على شخص آخر يحمل محله والا عوقبت الفصيلة كلها ، ولذا يعمل الجنود على اغراء جالى جالى بالسجائر والبيرة لكى يقوم بدور الجندى ، ولكنهم يريدونه معهم بصفة دائمة لا فى هذا (المطب) وحده ، وهذا يعنى « توريطه » فى جريمة تجبره على انكار شخصيته الحقيقية والبقاء معهم ، فيستدرجونه الى بيع الفيل التابع للكتيبة ، ويقوم اثنان من الجنود بارتداء غطية تمويه تظهرهما فى هيئة الفيل ، وما أن تتم اللعبة حتى يلقي الجنود لقبض على جالى جالى ويقدمونه الى المحاكمة :

« المدعو جالى جالى متهم بارتكاب جريمة مثلثة الأطراف : طرفها الاول نه قد باع فيلا لا يملكه ، وطرفها الثانى أنه لم يبع فيلا حقيقيا ، وطرفها الثالث أن هذا الفيل ملك للكتيبة . ومن الجلى الواضح أننا هنا أمام قضية اختلاس وخيانة للوطن ، تقول انك لست جالى جالى اذن فلماذا تنكر شخصيتك وما الذى تفعله فى المعسكر ؟ هل أنت جاسوس ؟ ان عقوبة التجسس هى الموت » .

أما سبيل العودة الى اسم جالى جالى فقد أصبح مستحيلا ، والذىبقى الآن انسان لا اسم له ، انسان لا يسمى وليس أمامه سوى أحد احتمالين : اما أن يكون جاسوسا وفى هذه الحالة تكون عقوبته هى الموت رهيا بالرصاص ، أو أن يكون جنديا وحينئذ عليه أن يسارع الى الطابور ويستجيب لصوت النفير ، والآن ليس أمام جالى جالى الا أن يجيب .

وهكذا يضع بريخت القاضى فى موقف حرج ويجبره على أن يتخذ قرارا ، وليس القاضى هنا سوى المتفرج نفسه ، سوى جمهور النظارة . فريخت انما ينقل كرسى القاضى الى كرسى المتفرج ، ويحول صالة المسرح الى قاعة محكمة ويعلم الناس كيف يصدررون الأحكام . وتلك هى جرائم نظرية « الاغراب » فى مسرح بريخت التى تختلف عن نظرية « التطهير » فى المسرح الأرسطى ، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس بإثارة افعالى الخوف والشفقة ، أصبحت غايتها حمل المشاهد على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته ، وهى كذلك التى جعلت المتفرج يواجه الأحداث بعد ان كان يندمج فيها ، ويدرسها بعد ان كان يعيشها ، ويحكم عليها بعد ان كان ينفعل بها ، وقد لاحظ الناقد المشهور يوسيب بريك أن أغلب مسرحيات بريخت تتخذ شكل الاجراءات التى تدور فى ساحة القضاء ، وهذا صحيح فبريخت الكاتب الدرامى كثير الحيل عظيم الدهاء منقطع النظر فى مواضيع التقاضى والمقاضاة وهو يقول :

« لا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسسية المحركة للأشجان ، بل لابد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة ، فالشئ الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل الى اتخاذ قرار ، لان هذا هو الذى يدرب ذهنه ، أما أى غبى أحقق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس الأحزان . »

وعلى هذا النحو أخذت دراما المفارقة عند بريخت تتطور فى اتجاه الدراما التعليمية والمسرح الملحمى ، كلما اقترب الكاتب شيئا فشيئا من الحركة الواقعية الاشتراكية .

على أن الملحمة عند بريخت تظل طبيعية المذهب وفى الوقت نفسه تبتعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة . واذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاتطبيعى فى المسرحيات كما يقول اريك بنتلى ، فان بريخت يعتبر بحق الاعتراض الموجه الى ذلك التركيب الفنى الذى يمزج فاجنر بمقتضاه بين فن وآخر مضحيا بذاتية كل من الفنانين ، فهو يريد مطربين فى استطاعتهم أن يمثلوا ويتقنوا المقطوعة لا أن يسكبوا أرواحهم فيها ، لان الروح مسألة شخصية .

والأوركسترا فى أوبرا بريخت الملحمية ينبغى أن تكون قليلة العدد ، خاضعة لنظام حاسم ، وهى تختلف عن أوبرا فاجنر فيما يلى :

أوبرا فاجنر	أوبرا بريخت
الموسيقى تنعش الروح	الموسيقى وسيلة للتبليغ
الموسيقى ترتفع بالنص	الموسيقى تترجم تفاصيل النص
الموسيقى تؤكد النص	الموسيقى تسلم بالنص
الموسيقى تصور انفعالا	الموسيقى تتخذ موقفا
الموسيقى تصور حالات الروح	الموسيقى توضح ماهية السلوك

وليس معنى أن بريخت لا يتبع مذهب فاجنر انه يدين بمذهب زولا ، ذلك الأديب الفرنسى الذى عرف بتعصبه للحتمية التى تملئها الوراثة والبيئة ، كما عرف بنظرية العرض والتقديم التى بلغت قممتها على خشبة المسرح ، وانما معناه أن بريخت ابتدع لنفسه نظرية فى المسرح صدرت أصلا عن نظرية فى الفلسفة أو فكرية فى الحياة .

وبذلك أقلم بريخت تطوره الدرامى الجديد على قضيتين أساسيتين :

الأولى أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع ، والمسرح الملحمي هو هذا الذى يروى الأحداث ويحمل المتفرج على أن يفهمها ، بخلاف المسرح التقليدى أو المسرح الأرسطاطالى كما كان يسميه بريخت ، والذى (يورط) المتفرج فى سلسلة من التجارب الانفعالية ويعمل على حساب استجاباته العاطفية ، أما عند بريخت فالمسرح لابد وأن يعمل لحساب عقل المتفرج ، ولذا كان يفضل الصدام بين الأحكام العقلية ، والصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعى عما هو غيبى وزائف فى العالم ، لا الكشف العاطفى عما هو سقيم وردى . ولئن كانت الدراما التقليدية تصور صراع الطبقة الغريزية ، فإن الدراما البريختية تستبدلها بصراع لوعى الاجتماعى والأحكام الاجتماعية ، يعنى أننا لاينبغي أن نشعر بالموقف فحسب بل ينبغي علينا أيضا أن نفسره ونبلوره ونضعه فى تلك لفكرة التى ستغير وجه العالم .

وعندما يقول بريخت « تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم » فانه ينقلنا بذلك الى القضية الثانية التى تجعل الدراما عنده لا ملحمية فحسب بل وتعليمية كذلك ، فالمنطق العقلى لابد وأن يجد طريقه الى الواقع العملى ، وليس يكفى الانسان أن يسخر من الواقع وينظر اليه فى سخط ، بل عليه أن يعترف به ويعمل على تغييره .

ولهذا نظر بريخت الى الأشكال الفنية القديمة على أنها سلبية استاتيكية ، وذهب الى الفن نوع من التربية غرضه التعليم ، والتعليم الحقيقي هو ما يصدر عن رغبة ، والانسان المتعلم نجده دائما مغتبطا لانه أصبح أكثر ذكاء وأشد قوة .

وبريخت اذ يخلق (مسرحا ذهنيا) يرى أن ليس المهم هو ترك استفرج وقد تطهرت روحه بل تركه وقد تغير كيانه ، أو بالأحرى تركه وغى نفسه بذور التغيير التى ستنمو خارج المسرح عما قريب ، فليس المهم هو التطهير بل المهم هو التغيير ، تماما كما أن التفكير ليس أهم من التفكير . ان الهدف الأخير من العرض المسرحى هو تحريك المتفرج الى الفاعلية ولتغيير ، لان العالم فى رأى بريخت امكانية قابلة للتغيير ، وواقع لابد من أن نعمل على تغييره ، فموقف الانسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المثفل بل موقف الثائر الفعال : « موقفه من النهر أن ينظم مجرى النهر ، وموقفه من شجرة الفاكهة أن يقلم شجرة الفاكهة ، وموقفه من الحركة المنصلة أن يبنى العربات ويصنع الطائرات ، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره » . اذن فالمسرح باعتباره الوجه الفنى للواقع الاجتماعى ، لابد وأن يكون أداة فعالة فى عملية التغيير .

وهذا هو وجه الخلاف بين دراما أرسطو التقليدية ودراما بريخت الملحمية :

الدراما الملحمية	الدراما الأرسطية
تأمل	حدث
راوية	ممثل
مسار الحدث سمعي	مسار الحدث بصري
مكان العرض	منظر
إشارة إلى الديمومة	ديمومة زمنية
إشارة إلى المكان	مكان
مثل أو عبرة	نظرية أو رأي

ولذلك يقول بريخت على لسان بطلته (القديسة جان) وهي تحتضر :

لا يكن عزائك
حين تأتي ساعة الموت
أنا كنت فاضلا .
ليكن عزائك
حين تأتي ساعة الموت
أنا تركت عالما أفضل .

وإذا جاز لنا أن نلخص حياة بريخت ورسالته استطعنا أن نجد لها
في كلمتين : الفن والرغيف ، لأنه كما قال بريخت الإنسان هو الإنسان .

المسرح التسجيلي عند بيتر فايس

إذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة ،
فإن الجمهور بلا فن يعنى المأساة • وعلى
الفنان أن يقف الى جوار جمهوره لكي
يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر •

عصرنا هو عصر الثورة .. الثورة التي نعم الداخل والخارج جميعا ،
لثورة التي لا تقف عند مجرد ثورة الشعب على حكامه الطغاة الذين
يذيقونه العرى والجوع ، بل تمتد لتشمل ثورة الأمة كلها على المستعمر
الأجنبي الذي يعيث بمقدرات الناس ، ويعصف بمصائر الشعوب ،
ويزدري الانسان وكل انسان .

لذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تشتعل الثورات في هذا
العصر ، وفي هذا العصر بالذات الذي صحا فيه الانسان على مشروعية
وجوده ، وادرك بقوة ارادة ولكن بوضوح بصيرة أن الشعب هو صانع
قدره وخالق مصيره ، وأنه المحرر الحقيقي لسير الأحداث وحركة التاريخ .

هكذا اندلعت الثورات فوق خريطة هذا العصر ، وعلى امتداد خطى
اطول والعرض . ثورة في مصر وثورة في العراق وثورة في كبا ثورة
في الجزائر وثورة في اليمن وثورة في عدن وثورة في الكونغو وثورة
في ديتنام وكلها ثورات تهيئ بالانسان الحر في داخل أرضه وفي خارجها
على السواء أن يناضل من أجل شرف حريته وكرامة وجوده وانسانية
مصيره ، وبعد هذا كله من أجل انسان الحياة بل من أجل الحياة نفسها
أو من أجل الحياة وكفى ، فكل مالا يعمل على ازدهار الحياة فهو غير
أصيل ولا مشروع على الاقل بالنسبة الى الحياء .

ولم يكن عبثا ولا من قبيل المصادفة أن تنتقل الثورة من الواقع
الاجتماعي الى الواقع التعبيري لتنعكس على انتاجية الفنان ، فالفنان
بمختباره الوجه التعبيري للواقع لابد وأن يستجيب لما يشمله من تطور
وما يطرأ عليه من تغير ، ولا يكتفى بالاستجابة بل يحاول أيضا ان يقدم
الاجابة ، فبمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه ، وبمقدار
ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال بل

وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على أرض الثورة وفي موقعة التحرير . بهذا وحده يصبح الفنان تعبيرا ثوريا عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه ، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وريب عصره .

من فوق هذه القاعدة الفكرية الجديدة التى تجعل الفنان ملتزما بأحداث الواقع من حوله متأثرا بها بمقدار ما هو مؤثر فيها ، انطلقت كتابات جيل بأسره من الشبان يمثلون الموجه الجديدة فى الأدب والفن ، كتابات كلها صراخ احتجاج وكلها سخط ، وكلها تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها .

وهكذا ظهرت مسرحية « انظر وراءك فى سخط » لجون أوزبورن تندد بالعدوان الثلاثى على مصر ، وظهرت مسرحية « الحواجز » لجان جينيه تستنكر الاحتلال الفرنسى للجزائر ، وظهرت مسرحية « نساء طرودة » لجان بول سارتر تشير ضمن ما تشير الى الحرب الدائرة فى الكونغو ، وظهرت مسرحية « أحزان مستر تشارلى » لجيمس بولدوين تحتج على جحيم التفرقة العنصرية فى أمريكا ، وظهرت مسرحية « محاكمة أوبنهايمر » لهانيار كيبارد تجسم مأساة التفجر الذى على كل من هيروشىما ونجازاكي ، كما ظهرت مسرحية « ماكبرد » للكاتب باربارا جاريسون كاشفة القناع عن مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كيندى وكذلك مسرحية « الولايات المتحدة » لبيتر بروك والتى فضحت جريمة الحرب فى فيتنام .

وفى هذا التيار الجارف . تيار المسرح والكتاب الملتزمين ، تظهر مسرحية « مارا - صاد » للكاتب الألمانى المعاصر بيتر فايس ، مسرحية جديدة فى كل شيء جديدة فى شكلها الفنى ، جديدة فى مضمونها الثورى ، جديدة فى المسرح الذى تنتمى اليه ألا وهو « المسرح التسجيلى » الذى يتميز أكثر بتحديد له دور الأديب أو الفنان من حيث ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، فضلا عن وقوفه فى مواجهة الاتجاهات المسرحية المضادة التى لا تحتفل كثيرا بالتزام الأديب أو الفنان لأنها أما مشغولة بالبحث فى قضايا ميتافيزيقية خالصة كما يفعل كتاب مسرح العبث من أمثال بيكيت ويونيسكو وأداموف وغيرهم ممن يبحثون عن أصل الانسان ومصيره ، وموقفه من التاريخ والحضارة ، واحساسه بفقرته وضياعه فى عصر طغت عليه النزعة التكنولوجية وسحقته عجالات الحضارة الصناعية ، أو مستغرقة فى البحث عن قيم جمالية

حرفة ومشكلات تقنية بحتة كما يفعل كتاب المسرح الشعري من أمثال جان كوكتوبول كلوديل وكريستوفر فراي وغيرهم ممن تستهويهم للتكوينات الفنية من نسيج شعري ، الى ديكور تشكيلي ، الى رقصات باليه ، الى موسيقى تصويرية مطرزة بكافة ألوان الغناء ، وكلها قيم حمالية تثير العجب لما فيها من روعة الصنعة وبراعة الصانع دون أن تثير الإعجاب بما تنطوي عليه من وهج المضمون ودفع الانتماء .

فهؤلاء الكتاب جميعا عند بيتر فايس هم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة المعاصرة دون أن تعترك بعملها وتقافتها في جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بأدبها وفنها عن الاحتياجات الملحة التي تفرضها هذه الحياة . وهذا كله على العكس من موقف الأديب الملتزم الذي يقدر مسؤوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، وعلى العكس أيضا من موقف الفنان الهادف الذي يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .

والمسرح التسجيلي كالمسرح الايديولوجي الذي تعبر عنه تجارب القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، يتصف بصفة أخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه ، وهي صفة التأثير والتعليم . ويتصل بهذا التأثير والتعليم أو يكرس لخدمتها عصر تقابله في المسرح التقليدي كما تقابله في المسرح الملحمي الحديث بوجه خاص بعنصر التأمل والتعليق ، فالمسرح التسجيلي قد جعل المتفرج هو البطل والدراما التسجيلية بدورها عرفت كيف تفرض نفسها وتتدخل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور .

لذلك بات من الضروري ان ننظر الى الأشكال الدرامية الجديدة نظرة الجهد والاهتمام لتجد ما يبررها في العصر الذي كانت استجابة له ، وإذا كان المضمون الجديد أو المادة الحديثة كما قال الشاعر العظيم جوته قد استلزمت أشكالاً درامية غير أرسطية ، فقد وجب ان نبحث عن طبيعة هذا المضمون الجديد ، وتلك المادة الحديثة .

ولكن من هو هذا الكاتب الذي تكلمنا عنه طويلا ولكننا لم نره حتى الآن ؟ أو بالأحرى لم نعرف شيئا عن حياته حتى الآن ؟

الواقع أن حياة بيتر فايس هي كتاباته ولاشئ أكثر من هذا ، فليس في حياته بطولات شامخة ولا أحداث خارقة ، ولا هو ممن يجيدون تدبيج السير الذاتية ولا كتابة المذكرات الخاصة وإنما هو انسان بسيط عاش حياته كما يعيشها الآلاف ، حياة استوائية عادية ليس فيها نتوءات

بل ولا مطبات الا ان يكون حادث فراره هو وعائلته الى السويد في أثناء الحكم النازي ، ومن ثم اضطراره الى أن يجرع حياة الغربة والاغتراب واضطراره كذلك الى ان ينخرط في سلك الحياة الجديدة مهما كلفه ذلك من ثمن .

صحيح أن الثمن كان فادحا . . وطنه وأهله وأصدقائه وعلاقته القديمة ، ولكنه استطاع أن يفلسف الواقع ويمنطق الأشياء فيستبدل بوطنه العالم كله وبأهله الانسان جميعا فيصبح بحق المواطن الانساني العالمي الذي ينتمى للعالم والانسان .

من هنا كانت كراهيته الشديدة بل كفره والحاده بكل نزعة عنصرية ضيقة أو تسلط استبدادي بغيض ، فهو يقول على لسان بطله « مارا ، وجه الثورة : » ديكتاتور يجب أن تختفى هذه الكلمة ، أكره كل شيء ، يذكرني بالسلطة والملوك ، انني أتكلم عن رئيس ، يمكنه في وقت الازمة . . . أن ينتشل المجموع من الوقوع في قبضة الفرد ، وأن ينتشل الفرد من السقوط في خضم المجموع ، وهذا ما أضافه بطله الآخر « صاد » وجه الحرية : « ان السجون الذاتية ، أبشع من أكثر الزنانات صلابة ، وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فان كل ثوراتكم مجرد سجن للثورة » .

الحرية والثورة اذن هما القيمتان الأساسيتان في حياة هذا الكاتب ، وهما أيضا القيمتان الأساسيتان في كتاباته ، فقد ظل هذا الكاتب طوال حياته وكتاباته مترددا بين الثورة الاجتماعية (مارا) والثورة الفردية (صاد) محاولا التوفيق بينهما من أجل ميلاد انسان ثوري بالمعنى الاصيل للكلمة ، انسان تتحقق له مطالبته بتوسيع نطاق الحرية الفردية في مواجهة الثورة الاجتماعية انسان يدرك بيتر فايس تمام الادراك انه لا يستطيع أن ينحاز الى أى من جانبيه على حساب الجانب الآخر ، فهو مؤمن بضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانسان ، ومؤمن في الوقت نفسه بضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية .

وتلك هي المعادلة السعيدة التي حاول الكاتب أن يحققها عبر ما أسماه « الطريق الثالث » . . وما عبر عنه بقوله « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة ، فاني لا أجروُ على تقديم واحد منها على سبيل المثال . . انني أنتمى الى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر . . وربما بممارستي الكتابة سوف أكتشف مكانى . . انني أكتب لكي أكتشف أين أقف » .

وهذا ما حدث بالفعل ، ظل بيتر فايس يكتب ويكتب ، فبعد أن كتب مسرحية « مارا - صاد » هذه كتب مسرحية « التحقيق » التي ناقش

فيها الجرائم التي ارتكبها النازي فضلا عن جريمة الجمهورية الفيدرالية في حق جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ثم عاد وكتب مسرحيته الجديتين عن حرب التحرير القومية في أنجولا وحققها في الاستقلال وتقرير المصير ، وعن موقفه من وحشية الأمريكان في فيتنام ، تلك الوحشية التي ان عبرت عن شيء ، فانما تعبر عن ضراوة الحرب باعتبارها أعلى وأبشع مراحل الاستعمار حيث تقف أمريكا لا في مواجهة فيتنام وحدها ولكن في مواجهة العالم كله ، فهذه الحرب الظالمة لا تقف عند مجرد عدوان أمريكا على انسان فيتنام الطيب وأرضه الخضراء وسمائه الحلوب ، وانما هي في صخبها تحد سافر لمجموعة الشعوب البشرية ان لم تقل لضمير الانسان .

وعلى ذلك فالفن عند بيتر فايس هو أحد الوسائل التي يستطيع بها الانسان أن يصل الى مرحلة الحرية ، والفن أيضا هو أحد الوسائل التي يستطيع بها المجتمع أن يصل الى مرحلة الثورة ، بل يذهب هذا الكاتب الحر الثائر الى أن حرية الفنان لا بد منها لحرية المجتمع كما أن ثورة الفن هي الأصل في ثورة هذا المجتمع ، فهو يقول : « لكي نقيم ثورة في بلد ما لا بد أن نقيم ثورة في الفن أيضا ، ومن دواعي التناقض في بلد اشتراكي أن تكبت حرية التعبير ، فاعظم ما في الاشتراكية أنها تعد بالحرية الانسانية الكاملة بمجرد هدم جدران الاستغلال الاقتصادي والتفرقة الطبقية » .

وهذا معناه أن الفن ، والفن الدرامي بوجه خاص ، ليس أمامه الا التعبير عن هذا الواقع الجديد ، أو التنفيس عنه بالاغراق في تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وأزمات وهموم على العالم الخارجي ، عالم الطبيعة والمجتمع على السواء ، الذي تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر أو بين الحقيقة والقناع .

وعلى ذلك أيضا فالفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، والفن الذي لا يحمل في أحشائه فكرة ويناقش قضية ويناصر الانسان ليس فنا على الإطلاق . غير أن الالتزام الذي يعاينه الكاتب هنا ليس بمعناه الضيق المحدود والذي يصدر فيه الفنان عن حزب بعينه أو سلطة بالذات ، فهذا النوع من أنواع الالتزام كفيل بالقضاء على فنية الفنان واحالة فنه الى بوق من أبواق الدعاية ، لذلك يحرص كاتبنا على توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على الالتزام السياسي الأحادي النظرة ، ولا الالتزام الفني ذو البعد الواحد ، وانما الالتزام بمعناه الكلي الشامل الذي يشمل العالم ويحيط بالانسان دون أن ينفصل عن العلاقات الاجتماعية والقضايا السياسية التي يتحرك في داخلها ويدور من حولها . وهذا هو معنى قوله : « انه حتى ذا كانت لدى أعظم فكرة درامية فلن أحولها الى مسرحية أبدا أبدا ما لم تكن تحمل رسالة » .

ورسالة الفن على الأصالة هي امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ،
وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

والكاتب المسرحى فى الدراما التسجيلية يتقدم للامام او يتراجع
للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتفرجون حيث ذهب ، وبمقدار ما يستطيع
الزاوية أن يدمج المتفرج فى تأمله ، بقدر ما يعبره عن الحدث المسرحى
نفسه ، ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج التأمل شيئا يمكن أن
يراقبه من أعلى ، وبذلك يتعد عنه هذا الحدث كما يتعد هو عنه ، هذا
البعد أو الابتعاد أو التباعد هو الذى يضى طابع الموضوعية على الحدث
المسرحى ، ويجرد الشخصيات من فروتيها ويجعلها أشكالا أو نماذج أو
أمثلة لفئة من المجتمع أو طبقة من الناس .

ولكن كيف يستطيع بيتر فايس أن يصب هذه المضامين الدافئة وتلك
المعطيات الحارة فى الاطار المسرحى الذى يتجانس معها من ناحية ويعمل
على ابرازها من ناحية أخرى ؟

ان أكبر مذهبين يسيطران على فن المسرح حتى الآن هما المسرح
الوجودى الذى يتزعمه سارتر ، والمسرح الملحمى الذى دعا اليه بريخت .
وعلى الرغم من الخلاف المحورى بين المذهبين من حيث عناية أحدهما بالعالم
الداخلى نى علاقته بالحرية الفردية وارتباطها الوثيق بوجود الانسان ،
وعناية الآخر بفتح نوافذ الروح على العالم الخارجى ، عالم العلاقات
الاجتماعية والسياسية وبخاصة فى تعالقها الحميم بمعيشة الانسان ،
على الرغم من محورية هذا الخلاف فان بيتر فايس يرى فيهما معا قصورا
وتقصيرا لا يمكن معهما فهم حقيقة العالم ولا طبيعة الانسان ، وبالتالي
لا يمكننا أن نحدث فيهما أى تغيير .

وليس أدل على هذا القصور من أن المذهب الوجودى انما يصور
الانسان من جانب واحد فقط فى الوقت الذى يقتصر فيه المذهب الملحمى
على تقديم صورة جزئية للحياة ، أما الذى ينشده بيتر فايس فهو استكمال
أجزاء الحياة وتجميع أطرافها من أجل الكشف عن وجود الانسان فى
عجموته وتقديم صورة صادقة عن نفسه ومشكلاته وآماله وكفاحه .

وهذا ما عبر عنه بيتر فايس بالانسان الثورى . . الانسان الذى
يتحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه فى سبيل التعرف
على المعنى الحقيقى للحياة ، وما اختار له اطار المسرح التشكيلى . . المسرح
الذى يوضع بذوره المخرج العظيم ارفن بيسكاتور وبداه فى ألمانيا الكاتب
هوخهوت بصرحيته الشهيرة « النائب » ومضى فيه كتاب الطلبة الألمان

من أمثال مارتن فالزر وهانيار كيبارد وجونتر جراس الى أن بلغ قمته على يدى كاتبنا المعاصر بيتر فايس .

والذى نلاحظه على الدراما التسجيلية هي أن التأمل ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد . انه تأمل لا يخرج عن مسار الحدث لانه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث ، والفرق بين الراوية فى المسرح وزميله فى المسرح الملحمى ، أن الراوية التسجيلية فى تأمله أو تعليقه لا يندمج فى تيار المسرح الذى يجرى فوقه الحدث ، بل يسير موازيا له أو خارجا عنه ، بل ان هذا التأمل أو التعليق هو الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه .

فالمسرح التسجيلي هو أكثر الأطر المسرحية وفاء للنظرة الجديدة للحياة والانسان ، وأقدرها على إبراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الماضى ووقائع التاريخ ، ومحاولة تفسيرها فى ضوء عصرى جديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وإبراز العنصر الانسانى انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير .

ولكن أية أحداث وأية وقائع تلك التى يرتد اليها الكاتب ليعالجها بهذا اليقين العصرى الجديد .

انها بطبيعة الحال الأحداث التى تنطوى على مضمون انسانى عام ومغزى شمولى عميق ، بحيث يستطيع الكاتب أن يقف عندها ليفجر ما تنطوى عليه من مغزى وما تحتويه من مضمون ، مفسرا اياها ذلك التفسير الذى يفرضه منطق العصر وتقتضيه مطالب الحاضر . هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلي الى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الانسانى والعالمى مثل محاكمات ايخمان وأوبنهايمر وجرائم النازى ومصرع الرئيس كيندى واختطاف الزعيم بن بركة ، فضلا عن حرب فيتنام ومأساة التفرقة العنصرية فى جنوب افريقيا واضطهاد الملونين فى الولايات المتحدة ، ثم أحداث الثورة الفرنسية ممثلة فى شخصى جان بول مارا والمركزى دى صاد .

وهذا معناه أن صورة العالم أو الرؤية الكونية أو التسجيلية أو ما شئنا من أسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التى أصبحت طابع العصر الحديث ، هذه الصورة هي فى الواقع لوحة يقدمها الكاتب المسرحي التسجيلي عن عالم الموجودات بأكمله فالانسان الحديث كما يقول الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر يتصور صورة عن العالم أو عن الموجود ، وهو حين

يتصور هذه الصورة انما يضع نفسه فيها ، أو يعرض نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره .

والواقع أن المزية الكبرى لكتاب هذا المسرح هى حرصهم البالغ على الفنية الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو المسرحية تسجيلا للوقائع والأحداث ، وانما تتفتح فيها أيضا قدرة الكاتب على اعمال خياله الفنى واستدعاء ابداعه المسرحى . فمهما نقل الكاتب من سجل الوثائق ومهما استعاد من ملف الأوراق فلا يمكنه أن يكون محايدا بازاء الواقعة التاريخية . وانما هو مضطر بالضرورة الى ابداء رأيه والانصاح عن وجهة نظره « وتتوقف قيمة وجهة نظره على مدى قدرته على اعادة تفسير التاريخ ، وعلى الاستفادة من الأدوات الفنية لتجسيد تفسيره على منصة المسرح » .

والعالم كذلك هو موضوع أحلام الفنان ومستقبله ومستقبل البشرية التى تعيش فيه ، ولذلك أصبحت علاقته بالعالم أو بالموجود فى مجموعة هى رؤية وتصور .

كما أصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر ، والدمار والحروب ، والملاحم التى تفرق ما بين الرؤى ووجهات النظر ، وهو صراع مرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته فى العلم والتخطيط والتدمير ، بل كذلك فى الفن والخلق والابداع .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد الذى يفصح فيه الكاتب عن وجهة نظره بازاء الواقعة التاريخية من خلال اختياره لها من ناحية وطريقته فى عرضها من ناحية أخرى ، وانما المتفرج هو الآخر له وجهة نظر لا بد وأن يبديها على ما يقدم أمامه من شرائع الماضى وسلخ التاريخ ذلك لانه اذا كانت الدراما التقليدية تحول المتفرج الى واقع سلبي مكتفية بتركه وقد نظرت روحه ، وكذلك المسرح الملحمى لا يترك المتفرج الا وقد تغير تفكيره بحيث يصدر أحكاما بعينها على أحداث بالذات ، فان المسرح التسجيلي هو وحده القادر على اثارة خيال المتفرج تاركا له الحرية فى اختيار موقفه وتكوين وجهة نظره فهو وان يكن مسرحا ملتزما الا انه خال من أى الزام .

الحرية الفردية والثورة الاجتماعية : هاتان هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور عليهما أحداث مسرحيته : « اضطهاد واغتتيال جان بول مار » كما قمته فرقة تمثيل مصلحة شارنتون تحت اشراف السيد دى صاد ، وهو الاسم الذى اختصر الى « مارا - صاد » وعرف بهذا الاختصار . والواقع أنه الاختصار الذى يفى بالمطلوب ، فمارا صديق الشعب هو وجه الثورة الاجتماعية ، وصاد أسير الذات هو وجه الحرية الفردية ، والذى

يهيئنا من مواجهة دى صاد بمارا هو ذلك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة الى التغيير السياسى والاجتماعى ، على حد تعبير بيتر فايس ، « من أجل ايجاد الانسان الثورى الجديد » على حد تعبيرنا نحن .

والطريف فى هذه المسرحية التى شكلت حدثا هاما حين قدمت على مسارح ألمانيا والسويد وانجلترا وفرنسا والولايات المتحدة أنها مسرحية خالية من الأحداث ، بل خالية من الحدث بمعناه التقليدى فكل الوقائع والأحداث معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية ، وما على القارئ من المتفرج الا أن يشاهد رجوع صداها ومدى وقعها فى نفوس الأبطال ، فضلا عما تحتويه هذه الأحداث من عصارة فكرية وقيم أدبية وعادة تفسير للتاريخ .

وعلى ذلك فعينا نحاول رواية الحدث المسرحى ، فليس هنا حدث دوى وإنما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمضى ان جوار موقفها الدرامى . فمارا كما سبق أن قلنا يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعى وهو مناضل ثورى ومفكر تقدمى وصحفى شجاع ، يكتب المقالات النارية التى يهاجم فيها رجال الحكم ، ويؤسس جريدة « صديق الشعب » ليقف الى جوار الفقراء أو من أسماهم باللا أشياء ، ويعمل على قلب نظام الحكم الملكى وقيام ثورة ١٤ يوليو ١٧٨٩ .

ولئن اختلف المؤرخون فى تفسير شخصية مارا اختلافا جعل بعضهم يعرده من كل عاطفة بشرية ويخلع عليه البعض الآخر صفات القديسين والشهداء ، فما هو فايس يرى فيه نموذجا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير للثورة الاجتماعية بل ويعمل لها أيضا : « يجب أن نرى مارا كإنحد مفكرى ودعاة الاشتراكية ، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل كثيرا من الشوائب ، ما ابتعد بها عن الهدف السياسى » .

وهذا هو الصدع الذى أدى به الى الموت والهلاك تماما كما يحدث لاقى بطل تراجيدى ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض تماما سواء فى منطق الفكر أو حركة السلوك . انه الماركيز دى صاد الذى يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية ، فهو رجل اباحى الترفة أحدى النظرة غرق فى ليل الخطيئة والخطا وقضى أكثر حياته فى السجن لسلوكه المنحرف وفى المصححة العقلية لشذوذه الجنسى ، وفى السجن . . . سجن الباستيل كتب دى صاد عدة تراجيديات وكوميديات وأوبرا وبانتوميم كما كتب عدة مسرحيات شعرية من ذوات الفصل الواحد ، وفى المصححة ، مصححة شارنتون قام دى صاد باخراج العديد من

مسرحياته ليقوم بتمثيلها في المصحة وكثيرا ما كان يشارك بنفسه في التمثيل .

والذى يعيننا الآن هو أن شخصياته جميعا كانت تتميز بالاندفاع القهرى نحو تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين مما دفع علماء التحليل النفسى الى تسمية هذا النوع من السلوك « بالسادية » واتخاذ الماركيز دى صاد رمزا لهذا النوع من أنواع الانحراف ، ومن هنا وجد بيتر فايس في هذه الشخصية المضادة لشخصية مارا ما يعمق الموقف التاريخي ويفجر تناقضاته ويضيف بعدا جديدا الى مفهومه عن الحرية والثورة .

وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « لكن شخصية مارا لم تكن تكفى لصنع دراما ، كانت تحتاج الى نقيض لها ، هذا النقيض هو الذى وجدته في شخصية صاد ذلك أن صاد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصة تلك الطريقة التى نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . كان مارا يقول : « أنا الثورة » لكن جعلته فقط « صوت الثورة » ، وكان صاد يهاجم مجتمع عصره حتى أصبح من العسير عليه أن يعيش فيه بعد ذلك ، لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالموت . . مجتمع الرأسمالية .

انطلق الاثنان اذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا الى نتيجتين مختلفتين أو متبايعتين ، صاد مهد الطريق ومارا مشى فيه حتى النهاية . وعلى جانبي الطريق كانت هناك شخصيات أخرى . . صحيح أنها لم تضيف أبعادا جديدة ولكنها كانت ظلالا لا بد منها لاكتمال الصورة ، على الجانب الأيمن من الطريق كانت تقف شارلوت كوردى هى وعشيقها دوبيريه . . انهما الوجهان المريضان للثورة اللذين يعكس أحدهما التضخم المرضى للذات ويعكس الآخر اختلال الرغبات الذاتية ، انها الأنا السفلى حسب التقسيم السيكلوجى الأنا التى تنقاد وراء الحسن الخالص والغريزة الصماء . . فشارلوت كوردى انسانية مكبوتة اعتزلت الحياة ودفنت أحاسيسها في عزلة بالدير فكانت نهبا لهلوسات مرضية تركزت في حلمها الدينى لانتقاذ فرنسا وتخليصها من برائن الطغاة ، فالصورة المائلة فى مخيلتنا حتى استحالت الى عصاب قهرى يسيطر على كل ما تفكر فيه ، هو أن تصبح قديسة تماما كما حدث لكل من جان دارك والقديسة جوديث ولذلك فهى لم تقدس شخصا ولم تهبط حياتها لأحد ، كل ما تعانيه هو ارادة الموت التى تستجيب لها بلا وعى واستغراق .

ومن هنا كان دوبيريه هو بمثابة رجع الصدى . . فعبثا يحاول أن يستميلها الى حبه ، وعبثا يحاول أن يستميلها الى ذاته . . ولما كان دوبيريه نائبا لجمهوريا حرا ووطنيا محافظا من الجيرونديين ، كان من السهل على

الكاتب أن يعبت بأحلامه التقليدية وآرائه المحافظة فننتهى كل محاولاته العاطفية مع كوردى بالاحباط ومن ثم يصاب الهلوس الجنسى ويكون ماله مستشفى الأمراض العقلية ... انهما وجهان لعملة واحدة الجنس الذى يؤدى اما الى الدير أو الى المستشفى .

وهناك على الجانب الآخر من الطريق ... طريق الحرية والثورة يقف كل من كوليبه وجاك رو ، الأول ليبرالى حر يرتدى قناع الثورة ومن وراء هذا القناع يصلح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص لكى يحقق أغراضه الخاصة ومطالبه الذاتية دون نظر لآى اعتبار ، انه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع ، أو هو باختصار الوجه الانتهازى للثورة .. أما الآخر فهو قس خلع مسوح الرهبان وتحول الى اشتراكى متطرف ، وأخذ ينادى بالقيم الثورية وضرورة التغيير لا على طريقة مارا الفاضبة ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار ، وذلك هو هنا بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف مع الازمة ، ويمثل أيضا على حده تعبير بيتر فايس « الأنا العليا التى يعيش بها مارا نظرياته » . انه باختصار يعكس الوجه العاطفى للثورة .

وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعا وظيفيا هادفا لانها بمثابة الخلفية التى لايد منها لمؤخرة الصورة ، أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال انهم جموع الممرضين والمرضات ، يضاف اليهم المغنون الأربعة والموسيقيون الخمسة وباقي الأفراد الذين يرتدون قبعات الثورة ، وعلى رأسهم جميعا يقف المنادى الذى هو بمثابة رئيس الجوقة أو الكورس أو فرقة المنشدين . ان كلا منهم يرى الثورة من خلال مطالبه واحتياجاته ، ويفسر الحرية التفسير الذى يفي بهذه المطالب والاحتياجات فهم ينضمون الى الثورة ويطلبون من الثورة أن تعطيهم كل شئ .. سمكة .. حذاء .. قصيدة .. زوجا آخر .. امرأة أخرى .. ذلك لان الثورة معناها تحقيق الكفاية الاجتماعية كما تعنى الحرية تأكيد الذات الفردية .. فالحرية هى غاية الكل ، والثورة هى طريق الجميع .

وبعد ، فتلک هى المعادلة الصعبة التى حاول بيتر فايس أن يحولها الى معادلة سعيدة ، سالكا الى ذلك طريق الفن والفن الثورى الأصيل ، الفن بكافة أشكاله وشتى مظاهره بالكلمة المقروءة والنغمة المسموعة والصورة المرئية ، فهذه كلها أدوات فى يد الفنان يستطيع أن يخوض بها معركة الحياة ويدافع بها عن قضية الانسان ... فحرام وأكثر من حرام أن ينعزل الفنان ليناجى القمر أو يتغنى بالنجوم وهناك انسان يموت وآخر جائع وآخر يعانى عذاب الحريق .

فليس فنانا على الحقيقة من يكتفى بتصوير الواقع دون أن يعمل
على تغييره ، ومن لا يخاطب المجتمع من أجل التأثير فيه لأنه إذا كان الفن
بلا جمهور يعنى المهزلة فإن الجمهور بلا فن يعنى المأساة . وبمقدار ما يأخذ
الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره لكي يكون بحق
شاهد اثبات على هذا العصر .

المسرح الغاضب عند شيلا ديلانى

انسانة موهوبة ترى بوضوح وتعبر
بصدق • تغمس قلمها فى دموعها لتكتب
عن عذابها وعذاب جيل بأسره الجييل
الغاضب الذى تحولت أحلامه الى عيدان
حطب فوقها انسان مصلوب •

تعتبر الكاتبة شيلاديلانى من أشهر كتاب الدراما البريطانية المعاصرة ،
وواحدة من كتاب الطليعة أو كتاب الجيل الذين يطلقون على أنفسهم أو
يطلق عليهم النقاد اسم « الجيل الغاضب » . وقد استطاعت هذه الكاتبة
أكثر من زملائها أن تحقق نجاحا كبيرا فى الأوساط النقدية والجماعية
على السواء وأن تشق طريقها فى حقل النشر والمسرح ، كل هذا وهى فى
سن باكرا ، وكل هذا بفضل مسرحيتين اثنتين فقط لا غير . لهذا فهى
عند كثير من النقاد الند الانجليزى للكاتبة الفرنسية الشهيرة .
فرانسواز ساجان .

وفرق ما بين الكاتبتين أن شيلا بريطانية وفرنسواز فرنسية ،
الأولى تعبر عن همومها وهموم الشباب الأوروبى المعاصر من خلال التجربة
اللندنية ، والآخرى تعبر هى الأخرى عن أحزانها وأحزان الفتاة الغربية
من خلال التجربة الباريسية . أما أوجه الشبه بين الاثنتين فتتمثل فى أن
الواحدة منهما ليست فيلسوفة ولا رائدة ولا هى صاحبة اتجاه ، ولكنها
إنسانه موهوبة . تحس بانفعال وترى بوضوح وتعبر بصدق . تغمس
قلمها فى دموعها لتكتب عن عذابها وعذاب جيل بأسره . الجيل الغاضب
الذى تحولت أحلامه الى عيدان حطب فوقها إنسان مصلوب . هو إنسان
هذا العصر .

وهكذا كما يقول أحد النقاد يسمى فهم شيلاديلانى كما يسمى
فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها مفكرة أصلية ، أو ينسب اليها مذهباً
أدياً محدداً ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجيل حقيقى يعيش
فى أوربا فى الوقت الحاضر ، وينظر الى مؤلفاتها على أنها تعبير بالكلمة
المقرؤة والنبرة المسموعة والصورة المشاهدة عن صميم كيانه وعميق
وجوده .

ولكن كيف ظهرت هذه الكتابة ، أو كيف ظهرت مدرسة الغضب التي تنتمي اليها هذه الكتابة ؟ للإجابة عن هذا السؤال لأبد لنا من أن نعود بتاريخ السنين الى الوراء لنقف عند بريطانيا فى عام ١٩٥٦ وقد أطبقت عليها الأزمات من كل جانب . . أزمات سياسية وأزمات اقتصادية وأزمات اجتماعية وأزمات فى صميم الانسان ، فهى السنة التى وقع فيها العدوان الثلاثى على مصر ، وهى السنة التى نشبت فيها الثورة فى المجر ، وهى السنة التى بدأت فيها أزمة السوق الأوروبية المشتركة ، وهى السنة التى تصدع فيها حزب المحافظين ، وأخيرا هى السنة التى ظهرت فيها مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » وسمع الرأى العام البريطانى « جيمى بوتر » بطل المسرحية وهو يصرخ من أحشائه : « نحر نأخذ طريقة ظهو طعمانا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو أما الأخلاق فنتعلمها من بور سعيد » . وسرعان ما تكتسى هذه الصرخة بكلمات مبحوحة وشعور حزين : « أوه . . يا الهى . . كم أشتاق الى القليل من الحماس الانسانى المألوف . . مجرد حماس . . هذا كل ما أودعه وأتصناه لم لا نقوم بممارسة لعبة صغيرة . . دعونا نمثل . . دعونا نتظاهر . . دعونا نشعر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش فى الواقع . . دعونا نتظاهر بأننا بشر » .

هذه الصرخة هى التى صارت علامة على جيل بأسره من الكتب والأدباء والنقاد ، جيل يصرخ عاليا فى وجه المجتمع الانجليزى المتحفظ الذى لا يميل الى الغضب ولا يجنح الى السخط بحكم الطبع والمزاج ، ولكنه الجيل الذى استطاع أن يؤكد وجوده بزعامة جون أوزبورن ، وانتفاء أرنولد ويسكر وجون بنتر وشيلا ديلاى فى المسرح ، وجون وين وكنجسلى اميس وكولين ويلسون فى الرواية وفيليب لاركن فى الشعر ، الى جانب غيرهم من الغاضبين بطبيعة الحال . ويميل بعض النقاد الى ادراج صمويل بيكيت وايريس ميروخ الى قائمة الغاضبين . والذى يهمنا الآن هو ان هذه الصرخة الغاضبة هى التى التقطها الكاتب الشاب كولن ويلسون فمنطقها وفلسفها وأقام عليها كتابه الشهير « الغريب » أو « اللامنتهى » الذى أصبح انجيل الشبيبة البريطانية فى ذلك الحين . وفى هذا الكتاب شخص كولن ويلسون أمراض هؤلاء الشبيبة فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فردها جميعا الى مرض واحد هو مرض الغربة أو اللا انتساء ، فهم جميعا يشعرون بالغربة النفسية أو الاغتراب الروحى بعد أن فقدوا القدرة على الانتماء الى أى شىء أو الارتباط بأى شىء . . فكل شىء فقد معناه وكل شىء فقد جدواه ، وأصبحوا يجترون الالجدوى ويمضعون اللادعنى ، يتعاطون الشىء الحزين ويصقون فى وجه العصر .

فهم غرباء ولا يستطيعون أن يصبحوا أقارب ، ضائعون ولا يستطيعون أن ينتموا ، متوحدون ولا يستطيعون أن يتكاثروا بالكثرة ، فالكل ضائع ، والكل تائه ، والكل لا يشعر بأحد أو يشعر به أحد :

والذى يعيننا الآن هو أن هذه الصرخة بوجهيها .. الأدبى الذى يمثله جون اوزبورن ، والفلسفى الذى يمثله كولن ويلسون كانت نقطة تجمع التقى عندها عدد كبير من الأدباء الشبان الذين طالبوا بتغيير الأسس التى يقوم عليها النقد ويقوم عليها التقويم سواء فى الفن أو فى الحياة ، ولم يكتفوا بالمطالبة بل لجأوا الى اصدار « بيانات أدبية » كان لها من الدوى ما لم يكن لطلقات الرصاص ، فجاء فى البيان الأول :

« يجب علينا أن نفكر جديا فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة وبالتالى مفهوم فن عندنا .. ولا فرق عندنا بين الفن والحياة .. وانه فى العصور التى كان الفن فيها شيئا آخر غير الحياة لم نجد الا نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، ولا يمكن أن يقول الفنان شيئا الا بجنون دستوفسكى وتضحيات تولستوى ووهج شكسبير » .

وهكذا لم تجد الاذاعة البريطانية ولا الهيئات العلمية ولا المجلات الأدبية ولا مجلس العموم ، لم يجدوا جميعا بدا من الاعتراف بهذه الموجة الشابة العنيفة التى تطلق على نفسها أو يطلق عليها النقاد اسم « الأدب الغاضب » أو « الأدباء الغاضبون » .

والنقاد شأنهم دائما فى كل مكان ، كان لابد لهم من أن يختلفوا فى موقفهم من هذه الموجة الجديدة ، فالبعض أيدها والبعض الآخر عارضها والبعض الأخير أثر أن يتخذ منها موقف الحياد الثقافى ، من المؤيدين كارل بود ومن المعارضين ج . ب . بريستلى ومن المحايدين ستانلى ادجار هايمان . يقول الأول فى مثال له عن أدب الخمسينات ان جيمى بورتير بطل مسرحية « أنظر وراءك فى السخط » هو المنطق الحقيقى لهذه الظاهرة الأدبية التى تطلق عليها الصحافة اسم « الجيل الغاضب » ، فهو لا يتكلم ولكنه يعوى ، وعواؤه له ما يبرره فكل شيء فى انجلترا أصبح يدعو الى السخط .. النظام الملكى العتيق الذى لا يعدو أن يكون مهزلة ، الكنيسة البالية المعينة التى لا تعدو أن تكون ضريحا ، مجلس العموم التقليدى الذى يعبت بمصير الأسد البريطانى بعد أن وهن وشاخ وبعد هذا كله .. الطبقة البورجوازية المعفنة التى يحتقرها ويتحداها ويناصبها العداء .

ولكن عطف كارل بود على بطل جون اوزبورن وطبقته يقابله هجوم شديد من جانب بعض الأدباء من أمثال ج . ب . بريستلى الذى لا يرى

فى أبطال الأدب الغاضب سوى جماعة من الشباب الافاق الذى يتظاهر بالسخط على الأوضاع لا حرصا منه على الإصلاح ولكن رغبة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من المكاسب ، فهو وصولى نهاز يرتدى ثياب الثورة .

أما ستانلى ادجار هايمان فىرى أن ظهور الأدب الغاضب فى بريطانيا يرجع الى فشل دولة الرفاهية فى تحقيق المساواة بين الجميع وحل كافة المشكلات الاجتماعية ، فأبطال هؤلاء الكتاب الغاضبين ينتمون اجتماعيا الى أصول برولينارية أو بورجوازية صغيرة ، ولكنهم يرتقون السلم الاجتماعى بفضل ما يمتازون به من ذكاء وما يبذلونه من جهد . وهكذا يصبح البطل الغاضب معلقا بين طبقتين : الطبقة الفقيرة التى انحدر منها ، والطبقة الجديدة التى أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها وتكون النتيجة أنه يحتقر كلتا الطبقتين . . يحتقر الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، ويحتقر الثانية لانه يظهر فى وسطها كما يظهر محدثو النعمة فى بلاط الأمراء .

والذى يهمنا الآن هو تلخيص ملامح هذه المدرسة ، التى أصبحت كائنا حيا يمشى فى الساحة الأدبية العالمية ، فمن الخطأ كل الخطأ أن نتوصم أن هؤلاء الأدباء جميعا يشتركون فى اتجاه فكرى أو سياسى واحد ، وأن وجود بعض أوجه الشبه بينهم لا يعنى بحال من الأحوال انتماءهم الى مدرسة فكرية أو سياسية واحدة .

ان هذا الجيل الذى يعرف بالفضب قد يكون ساخطا على بعض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الغضة فى انجلترا ، ولكن بسخطه لا ينبغى أن يعمينا عن الكثير من مظاهر محافظته الفكرية والأدبية .

والملاحظ أخيرا هو أن موقف النقاد من أدب هذا الجيل أبعد ما يكون عن الإجماع أو حتى عن الاتفاق لذلك ينبغى علينا وسط هذه الرؤية الضبابية أن نلمس أدب هذا الجيل بأصابع أيدينا دون أن نسمح لاحد أن يفكر لنا أو أن يفكر بدلا منا .

وعلى الرغم من اتفاق النقاد على ثورية مضمون الأدب الغاضب واختلافهم فى تقويم هذا المضمون ، فانهم جميعا متفقون على أن هؤلاء الأدباء تقليديون أساسا فى انشائهم الأدبى ، محافظون أصلا فيما يتعلق بشكل العمل الفنى . ويرى ستانلى هايمان أن الناس لم يسيئوا فهم أية حركة أدبية مثلما أساءوا فهم حركة الأدب الغاضب ، فالجميع يتحدثون عن ثورتهم دون أن يلتفت أحد الى موقفهم الشديد المحافظة فيما يتعلق بشكل العمل الأدبى أو الفنى ، ففي رواية « جيم المحظوظ » لكنجزلى إيمرس محافظة أدبية ظاهرة ترتد بها الى تقاليد الرواية الكوميدية كما كانت تكتب

فى القرن الثامن عشر ، وفى مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » عود الى الأسلوب الذى عهدناه فى مسرح برنارد شو ، وقل ذلك أيضا فى أعمال كل من أرنولد ويسكر وهارولد بنتر وشيلا ديلاى فى المسرح ، جون وين وجون برين ودوريس لسنج فى الرواية ، وفيليب لاركين فى الشعر . فهؤلاء جميعا سناخون فى أدبهم على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى إنجلترا المعاصرة ، ولكن سخطهم لا يمتد الى الكثير من مظاهر المحافظة التى نراها فى شكل هذا الأدب .

وعلى الرغم من أوجه الشبه بين كتاب الجيل الغاضب ، على الرغم من وحدة الهدف ووحدة المضمون الفكرى ، فهناك فروق فردية كثيرة بين كتاب هذا الجيل تجعل الواحد منهم واحدا بالمعنى الصحيح ، أعنى أن له خصائصه الفنية ومميزاته الفريدة التى تجعله واحدا لا يشاركه آخر فى هذه الوحدة . فهم جميعا مواهب شابة غاضبة دون الأربعين وأحيانا دون الثلاثين وهم جميعا ينتمون الى الطبقة العاملة الجديدة التى يطلق عليها اسم « الميروتوكراسى » أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، الا أن طابعهم المميز هو تباين اتجاهاتهم الفنية تباينا واضحا ، ورفضهم فى اصرار الانتماء الى مدرسة من المدارس والانطواء تحت زعامة كاتب بالذات ، ورغبتهم الأكيدة بعد هذا كله فى التوصل عن طريق التجربة والخطأ كل الى أسلوبه الخاص .

وهكذا نجد أنه فى الوقت الذى تتميز فيه نبرة جون أوزبورن بالغضب اليتافى والانفعال الحاد ، تتميز نبرة جون أوردن بالدقة والروية والتفكير ، وفى الوقت الذى يجمع فيه هارولد بنتر بين الألم الباسم والحزن العميق ، يجمع أرنولد ويسكر بين دفء الاحساس ونعومة التعبير ، وبينما تتراوح لهجة براندان بيهان بين الحدة والمرارة والبغض اللعين ، تتراوح لهجة بيتر شيفر بين اللين والتسامح والتهكم الأسيان . وبين أولئك جميعا وهؤلاء تقف كاتبتنا الشابة شيلا ديلاى . صبية فى عمرها ولكنها راشدة فى تجاربها وناضجة فى قدرتها على التعبير ، فهى تحس أحاسيس هذا الجيل لانها من أبنائه ، وتعرف كل شىء عن فتياته لانها فتاة ، وكل شىء عن فتياته لانها أيضا فتاة .

ولدت شيلا ديلاى حيث نشأت ، فى مدينة سالفورد الصناعية بمقاطعة لانكشير ، وكان ذلك فى عام ١٩٣٩ . وكان نموها بطيئا متأخرا ولكنها استطاعت بشىء من القهر الأبوى أن تواصل دراستها حتى التحقت بإحدى المدارس الثانوية الحديثة . وفكر أبواها فى إلحاقها بأحد المعاهد العليا ، ولكنها كانت قد فقدت شهيتها لكل تعليم جامعى وآثرت أن تترك

الدراسة وهى بعد قى السادسة عشرة من عمرها . ولانها لم تحصل على أية مؤهلات ولا كانت لها كفاءات من نوع خاص قبلت شيلا ديلانى أول ما عرض عليها من عمل . . وظيفة فى أحد المصانع الميكانيكية . وباحساس وجيع بالعبث واستواء الطرفين جلست شيلا ديلانى لتسجل تجربتها المعاشية الأولى فى شكل رواية مسرحية فكانت هذه الرواية هى « طعم الشهد » التى كتبتها وسنها سبعة عشر عاما .

ولكن لماذا فى شكل رواية مسرحية وليس فى شكل قصة أو قصيدة من الشعر ؟

لانها على حد تعبيرها كانت قد شاهدت احدى مسرحيات تيرانس راتيجان تطوف بها احدى الفرق المسرحية ، فحدثتها نفسها : « اذا كانت هذه هى « الدراما » فانا أكتب أفضل منها » .

ولكن شيلا ديلانى على العكس من كثير من الشباب الذين يراودهم نفس الخاطر ، وضعت هواجسها موضع التنفيذ وجمعت نفسها لتكتب وترى ما اذا كان ذلك صحيحا . وكانت النتيجة مسرحيتها الأولى هذه « طعم الشهد » .

ويرجع الفضل فى تقديم هذه الكاتبة الى جون ليتلوود المخرجة الانجليزية المشهورة التى استطاعت برياستها لفرقة العمل المسرحى أن تنافس شركة المسرح الانجليزى وأن تنتزع منها القيادة فى مجال الدراما المعاصرة ، وذلك بواسطة احيائها لعدد كبير من المسرحيات الكلاسيكية ، وتقديمها لعدد كبير من المواهب الشابة ، وانشائها لمسرح تجريبى يحظرده جمهور من الطليعة على استعداد لتقبل كل ما هو جديد .

والمعروف عن أسلوب هذه المخرجة أنها وممثلها يعدلون فى النص ساعة اجراء البروفات ، ويدخلون عليه من التعديلات ما تمليه خشبة المسرح الى جانب اقحام بعض الحيل المسرحية التى تنتمى الى « الميوزيك هول » كتوجيه الكلام الى الجمهور مباشرة ، وعلان دخول الشخصية وخروجها بمقاطع موسيقية ، واستخدام قطع حقيقية من الواقع فى بناء الديكور كل هذا بقصد تقديم عمل مسرحى يمتاز بالواقعية المبكرة . . حيث كل شيء يشبه الحياة ، أو كل شيء أكبر من الحياة .

هذا الأسلوب فى الاخراج هو الذى يبقى على سلامة الجوهر الواقعى للمسرحية . . أعنى العلاقات الهامة بين الأم وابنتها من ناحية ، وبين الابنة وطالب الفنون المصاب بالشذوذ الجنسى من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المتفرج على تبديد الشكوك التى تساوره بشأن الشخصيتين الأخريين . . البحار الزنجى وزوج الأم الجديد .

وعقدة المسرحية بسيطة بما فيه الكفاية ، فالشخصية الرئيسية واسمها هيلين تحترف الدعارة وان تكن قد أصبحت ضعيفة خائفة وابنتها الطالبة جوزفين تعيش معها فى غرفة على السطح فى أحد الأحياء الفقيرة وأخيرا تقرر الأم أن تتزوج من آخر عشاقها « بيتر » تاركة ابنتها جوزفين تهوى بين ذراعى أحد البحارة الزوج ، وعندما تعود لتلتقى ببا تجدها وقد أصبحت حاملا تعيش فى غرفتها على السطح فى رعاية جيوفرى طالب الفنون الجميلة ، الذى يبذل قصارى جهده فى تهيئة المكان وتوفير الملابس لاستقبال الطفل الوليد .

ولكن هذه الأغنية الحلوة .. أغنية الحياة سرعان ما تنقطع بحضور هيلين ، الأم التى فشلت فى زواجها فقررت العودة الى غرفتها والى ابنتها على ألا يكون بينهما ثالث غريب ، وهكذا يضطر جيوفرى الى الرحيل ولما يستمع الى آخر كلمات الأغنية ، ولما يشهد فجر الميلاد .

وقد يبدو لأول وهلة أن المسرحية خالية من « الأفكار » التى يمكن عزلها والنظر اليها على أنها شئ فى ذاته ، أو شئ مستقل عن السياق الدرامى . وقد يبدو أيضا أن الانسان لن يفهم المسرحية اذا حاول تناولها بمعزل عن خشبة المسرح ، أو عن الممثلين الذين قاموا بأداء الأدوار ، فالشخصيات اما باهتة أو متساوية فى درجة البهتان ، والحدث على المسرح لا يمكن بسهولة ادراك ما فيه من ثقوب .

ومع ذلك فان درجة الصدق فى المسرحية .. الصدق فى التعبير والصدق فى التصوير لكفيلة وحدها بأن تعلق على ما فى السياق من نقص، وأن تدأوى ما فيه من جروح . فالشخصيتان المتقابلتان رغم ما بينهما من تشابه هيلين الأم وابنتها جوزفين على درجة عالية من التفرد ، والعلاقة بينهما على درجة كبيرة من المعقولية ، لذلك كان موقفهما موقفا استثنائيا أو موقفا غير سوى على الرغم مما فيه من عدم استحالة ، فجوزفين مثلا هى الامثال الوجودى لأشواق الفتاة المعاصرة : « اننى فى الواقع أعيش نفسى ، وأحيا حياتى .. أليس كذلك ؟ » .

فهى تتقبل الحياة كما هى دون أن تبحث لها عن مخرج أو خلاص .. سواء فى الزمن أو فى المكان ، وحتى عندما تتخذ لنفسها عشيقا غريبا عنها .. تتخذة لهناء وللآن . فهى لا تبذل أية محاولة للخروج من غرفتها القدرة عندما تيجرها أمها ، ولا ترغب حتى فى الذهاب الى المستشفى عندما تحس بالآلام الوضع ، ولا تبدو نائرة متمردة الا عندما تصرخ : « لا أريد أن أكون امرأة ولا أن يكون لى طفل ، كل ماأريده هو ان أكون فتاة حديثة تعيش نفسها بلا وداع وتحيا حياتها بلا هدف » .

وهيلين هي الأخرى امرأة واقعية ولكن بطريقتها الخاصة فهي تبذل عدة محاولات للهروب دون أن تنجح منها واحدة ، ولذلك نراها عندما تسير بها الأمور على غير ما يرام لا تشعر بالتعجب ولا يبدو عليها الانزعاج .

ففى الفصل الأول نستمع اليها وهي تحكى لكل من يتر وجو قصة غرامها القصير من ذلك الرجل الأبله الذى أنجبها ابنته الوحيدة « جو » ثم فر هاربا ، تحكيها ببساطة وسخرية وكأنها تقرأ قصة قصيرة ، وبفسس النبرة نستمع اليها أيضا وهي تلقى خطبتين محكمتين عن الحياة والموت فنتعرف عليها من الداخل كما سبق لنا أن عرفناها من الخارج . وكذلك نستمع الى خطبة جيوفرى فى بداية الفصل الثانى وهو يحكى عن قصة سقوطه فى نوع من الاستيطان أو التفريغ الباطنى ، لقد أخفق فى حب فتاة وهو فى سن المراهقة فقد ثقته بنفسه ، وبدلا من أن يبحث عن موضوع آخر يبادل له الحب ، جعل من ذاته موضوعا فهو الى حضيض الشذوذ الجنسى . ويتر يشبه هؤلاء جميعا رغم ما بينه وبينهم من اختلاف ، أو يختلف عنهم رغم ما بينه وبينهم من تشابه ، فعلى الرغم من أنه لم يتجاوز السابعة عشرة عاما الا أنه يتكلم بلهجة الشيوخ أو الكهول ، لغة فيها حذقة ، وصوت فيه تهيج ، وأسلوب لا يخلو من التهكم والسخرية .

ففى الفصل الثانى مثلا عندما كان زواجه من هيلين يبدو كما لو أنه موفق وسعيد يكتشف بيتر من وراء لهجته الساخرة عن قلب طفل رحيم يشناق اشتياقا حقيقيا الى الحب ، فهو يقترح على زوجته قبل زيارتهما لجو أن يأخذا معهما الطفل بل وجو أيضا ان كانت توافق على ذلك .

هذه هي أنماط الشخصية التى تقدمها لنا شيلا ديلانى ، والتى يهمنى الآن هو أن هذه الشخصيات - كما هو واضح - تتصل حياتها وتستمر فى هذه الحياة ، تتقبلها كما لو كانت مقولة جاهزة أو معطى ثابت ، وتستمر فيها دون أن تشكوا أو تتلوى . صحيح أنها غاضبة ولكن غضبها يتجه اليها هي ولا يتجه الى الأشياء ففى لاتعرف شيئا اسمه الحظ ولا شيئا اسمه القدر ولا شيئا اسمه المصير ، كل ما تعرفه هو أن هناك انسانا يأتى الى الحياة ، وأن الحياة هي القطب السالب والانسان هو القطب الموجب ، وبتلاقى القطبين يتم التفاعل وتنشأ الأشياء .

فعلى العكس من جيمى بورتر وشركاه ، نجد أن « جو » ليست غاضبة ولا هي تعامل الآخرين بغضب ، كل ما هنالك أنها تنظر للحياة نظرة عملية ، نظرة من يمارسها فعلا ولا يفلسفها أو يتلقاها بالتأمل والتفكير ، انها باختصار نظرة من يعرف جيدا أن مصيره بيده وعلى عاتقه

وحده تقع مسئولية هذا المصير . فليس في حياة الانسان المعاصر شيء في الدين اسمه الجزاء ولا شيء في الاخلاق اسمه الضمير ولا شيء في المجتمع اسمه القانون ، فالسماء في داخل العالم وليست خارجه ، وليس لكل شيء أصل وصورة ، هناك أصل واحد فقط لصور كثيرة ، أو صور كثيرة لأصل واحد ولكنه غير موجود .

والواقع أن نجاح شيلا ديلاني في مسرحيتها الأولى « طعم الشهد » لا يرجع فقط الى طرافة الموضوع الذي عالجتة هذه المسرحية ، وهو موضوع الحب المتكافئ والزواج غير المتكافئ في مجتمع ملئ بالتناقضات ، وفي عصر تسيطر عليه النزعة التكنولوجية ، وانما يرجع أيضا الى الأسلوب الحسى الفريد الذى يمتاز بمحاولتها الوصول الى قلب الجمهور لاعن طريق عقله بل عن طريق حواسه ، فهي تحاول أن تصل الى الناس عن طريق عيونهم بامدادهم بالصورة الحسية ، وعن طريق آذانهم بآثاره أنواع بعينها من الصخب والعنف .

ولاشك أن هذا الأسلوب الحسى الفريد كفى بالسيطرة على الجمهور لاعن طريق الانصات الى الحوار وربطه ربطا موضوعيا فى العقل ، وانما عن طريق تراكم الصور الحسية والانفعالات المادية التى تحدث فى مجموعها الانفعال الكلى العام ، وتؤدى فى مجموعها الى إبراز المعنى الشامل للمسرحية .

ولما كانت الكاتبة قد اختارت بطلتها فتاة صغيرة السن ، وجعلت موضوع المسرحية كله تجسيدا لرؤية هذه الفتاة ، فقد عمد النقاد الى القاء هذا السؤال : ماذا يحدث حين تخرج هذه الكاتبة بطلتها من سن المراهقة الى سن البلوغ ، هل تستطيع أن تسيطر على العالم الخارجى كما سيطرت على العالم الداخلى من خلال فتاة مراهقة ؟

وكانت اجابة شيلا ديلاني هى مسرحيتها الثانية « الأسد العاشق » التى تمتاز عن الأولى بما فيها من طاقة شاعرية أغزر ومقدرة تقنية أكبر ، فضلا عما فى موضوعها من قربى الى نفس القارئ أو المتفرج .

وخطوط العرض فى المسرحية بسرعة سريعة وإيجاز شديد ، هى أن أسدا رأى بمحض الصدفة فتاة عذراء على جانب كبير من الجمال وهى تخطر فوق المروج الخضراء فوق فى حبها ، هذه الفتاة هى ابنة رجل يسمى « فورستر » ، وكان « ناي » وهو اسم الأسد العاشق مندفعاً فى عاطفته الى الحد الذى لم يحتمل معه الحياة بدون أن يتزوجها ، وعلى ذلك عقد عزمه دون تردد أو تأخر على أن تفتاح والدها فى الزواج من ابنته ، ولكن الوالد الذى علاه شعور الاستغراب فى بادئ الأمر لتقدم الأسد بطلب

الزواج سرعان ما عاد ففطن الى انه لو استجاب لهذا الطلب لكان عليه أن يخضع الأسد لسيطرته . وعلى ذلك وافق الأب على أن تكون موافقته مشروطة بشروط أهمها مراعاة أنه لما كانت الفتاة صغيرة السن رقيقة الطبع ، كان على الأسد أن يوافق على أن تهشم أنيابه وتنتزع مخالبه حتى لا يتمكن من إيذاؤها أو على الأقل من افزاعها بمنظره الرهيب وكان الأسد غارقا في الحب لدرجة أنه لم يمانع في ذلك ، وسرعان ما أصبح بفضل مكر فورستر ودهائه منزوع المخلب والناب .

ولا شك أن المغزى العميق الذى تحتويه هذه المسرحية والذى يتجسد فى العديد من المشاكل والعديد من الصعاب ، وهى مشاكل وصعاب بعضها مما ييم الشباب والبعض الآخر مما يهتم به الطاعنون فى السن ، يجعل لهذه المسرحية طعما يفوق « طعم الشهيد » لانه يخلصنا فى النياية الى أن ما فى مسرحية « الأسد العاشق » من صراع هو نفسه ما فى الحياة من صراع ، وصحيح أن الصراع لا يصنع حياة ، ولكن لابد من الصراع لكى تكون هناك حياة .

المسرح الموسيقى عند ريتشارد فاغنر

ان ما أتعلمه هنا أراه ، وما أسمعه
وأفكر فيه لهو شيء يفوق الوصف ،
وصدقوني اذا قلت لكم ان شوبنهور
وجوته ، وأسخيلوس وبندار لا يزالون
على قيد الحياة •

أحد ثلاثة كبار استطاعوا بحياتهم وأعمالهم أن يحدثوا ثورات كبرى في بلادهم وخارج بلادهم على السواء ، وهى ثورات استطاعت أن تغير ملامح القرن التاسع عشر وأن تفتتح القرن العشرين : أحدهم هو « دارون » قائد الثورة البيولوجية التى نقلت الإنسان من كائن سماوى هبط الى حيوان أراضى ارتقى ، والآخر هو « ماركس » قائد الثورة الاجتماعية التى حررت أيدى العمال من سيطرة رؤوس الأموال ، وانتزعت خبز الكادحين من أنياب الطبقة البورجوازية ، والآخر هو « فاجنر » قائد الثورة الفنية التى خلقت الدراما الموسيقية خلقا جديدا ، خلقا اجتمع فيه الفكر والموسيقى والشعر والغناء وسائر الفنون المسرحية الأخرى على نحو يذكرنا بما كان فى التراجيديات اليونانية من فن متكامل ، وعلى نحو يحقق للإنسان نهضة عامة شاملة ، هى النهضة التى قال عنها (نيتشه) « ان ما أنعمه هنا وأراه ، وما أسمع وأفكر فيه لهو شئ يفوق الوصف ، وصدقونى اذا قلت لكم ان شوبنهاور وجونه ، واسخيلوس وبندار لا يزالون على قيد الحياة » .

وكان أول ما صمم عليه هؤلاء الثلاثة أن يتولوا بأنفسهم قيادة المعركة وأن يحددوا بأنفسهم مكانها وزمانها ، أما المكان فهو العالم كله ، وأما الزمان ففي سنة ١٨٥٩ ، وهى السنة التى ظهر فيها « أصل الأنواع » « لدارون » و « نقد الاقتصاد السياسى » « لماركس » و « تريستان ايزولده » « لفاجنر » ، فكانت هذه الأعمال كأنها كالصواريخ التى انطلقت فى ضمير الإنسان تشكل فكره وتعمق وجدانه وتطور قيمه الأخلاقية ، ومن يومها وهى تدوى فى ضميره ، ومن يومها وصداها يسمع فى العصر الحاضر .

لقد كانت لحظة حاسمة فى تاريخ العالم وفى تاريخ الأمة الألمانية ، تلك التى ولد فيها فاجنر . كان نابليون لا يزال يحرق بعض الانتصارات الحربية ، ولكنه كان يحس بأنها بداية النهاية ، اذ أصبح يواجه لأول

مرة ، شعوباً لا حكومات ، وكان الشعب الألماني هو أول شعب أيقظته مدافع نابليون ، من نومه العميق .

ولم يكن مولده من قبيل الصدفة فى نظره ، فكلما عاد بذاكرته الى الوراء ، كان يقرن مولده وواقع حياته ، بمولد الأمة الألمانية التى طالما تغنى بمجدها الغابر .

سنة ١٨١٣ ولد فاجنر أى قبل سنة من وفاة الفيلسوف الألماني نيشته ، فكانما أوصى له هذا الأخير « ببناءاته الى الأمة الألمانية » ، وكانما استجاب فاجنر لهذه النداءات فانطلق فى طول البلاد وعرضها يحقق المهمة الوردية التى بدأها الفيلسوف ، والتى لخصها بقوله « اننا الشعب الأصيل ، شعب المستقبل ، اننا الوعى العالى للانسانية » . وكم تمنى الفنان أن يرى شعب بلاده وقد بدلته الفكرة من شعب كسير يعانى آلام النزع ، الى أمة تتصل بالنبع الأصيل للانسانية وتحيى حياة الخلود .

ولكن الوسيلة الوحيدة لدى فاجنر هى الفن ، اذن فليتوسل به الى احداث انقلابه الشامل فى الفكر والفن والأخلاق وكل ما يقدمه انسان عصره ، وليتوسل به أيضا الى تحقيق أفكاره الطليعية فى كافة أبعاد الحياة .

واذا كان المسرح صورة مصغرة لحياة المجتمع أو هو قطاع عرضى لحياة الانسان ، فليتخذ منه ميدانا فيه يهدم القديم ، وفيه يبنى الجديد ، وفيه تنتقل الأفكار من الدماغ لتسرى فى الوجدان وتصبح جزءا من عادات الشعب .

وهكذا لم تظهر عبقرية فاجنر متاخرة كما يبدو لأول وهلة ، وانما استيقظت تلك العبقرية فى أعماقه كغيره من الموسيقيين ، وان كانت لم نجد ما يعبر عنها فى عالم الأصوات ، بل فى عالم الشعر والمسرح ، فالمسرح الدرامى يشغل فى نمو فاجنر الموسيقى تلك المكانة التى كان يشغلها البيانو وقواعد الهارمونى عند موزارت أو بيتهوفن ، ذلك لان فاجنر لما تجاوز مرحلة المراهقة واتضح أمامه العالم الجديد . . عالم الصوت . . أصبح التعبير يشتمل على المراثيات والمسموعات معا .

وهذا معناه أن العنصر الفنى الأول فى شخصية فاجنر هو العنصر التعبيرى وهو الذى يتبع الموسيقى والشعر فيه معا من المجال العاطفى ، فيصبحان مجرد وسائل لاجراج العاطفة الى حيز الوجود ، ولم يكن ذلك الاجراج التعبيرى بالأمر العسير كما يقول أحد النقاد الفلاسفة ، على ذلك الذى نشأ منذ نعومة أظافره فى جو مسرحى خالص .

وهكذا استطاع فاجنر أن يشيد فى « بايروت » مدينة موسيقية كاملة حاول أن يذكرنا فيها بأيام الأوليمب ، وحاول أن يبعث فيها حضارة الديونيسية ، وحاول أن يجعلها معبدا للروح الانسانية حيث يرتد الانسان الى ذاته ، وحيث يشهد « صباح الخلق الأول » .

لذلك كان من الطبيعى أن يهدى كتابه « ميلاد التراجيدى » الى نيتشه بقوله : « سترى أننى قد حاولت فى كل صفحة أن أعبر لك عن شكرى على ما أفدتنى به ، وانى لاشعر بالفخر يملؤنى وبأننى قد أصبح لى شأنًا ، بأن اسمى سيقرن دائما باسمك » .

وقضى فاجنر عام ١٨٧٥ بأكمله يعمل فى مسرحه الجديد على اعداد لدراما الرباعية الكبرى « خاتم النبيلونجن » وكان المسرح محققا لكل حلالمه ، الفرقة الموسيقية تشغل مكانا لا يشاهده النظارة ، بحيث تناسب لموسيقى حرة فى خيالهم ، دون أن يعوق تأثيرها سلوك العازفين ، ودون ن ينشغل العازفون أنفسهم بمشاهدة الجمهور ، وقاعة المسرح واسعة متدرجة ، ليست بها طوابق عليا ولا مقصورات ، على نحو يذكرنا بالمسارح لقديمة ، مع استبدال المقاعد الحجرية بمقاعد خشبية ، ولأول مرة ابتدع فاجنر طريقة فتح الستار أفقيا من اليمين واليسار ، بعد ان كان يرتفع دائما الى أعلى ، وقد أخذت كل مسارح العالم بذلك التقليد .

وكان فاجنر شديد الايمان بأن رسالته لن تجد لها صدى الا فى نفوس الشبان لانهم الأقرب الى التحمس للمثل العالية ، وهم فى الوقت نفسه الأقدر على تحقيقها وجعلها وقائع يومية فى متناول الجميع ، لهذا وجد فى نيتشه وقودا يشعل به ثورته الفنية ، وسريعا ما اتخذ الفيلسوف لثائر مرشدا وهاديا ، وناداه « أستاذى ومرجعى » ، وألف عنه كتابه الأول « مولد المأساة من روح الموسيقى » وفيه حاول أن يربط بين الدراما لفاجنرية والمأساة الاغريقية وأن يجعل من فاجنر أسخيلوس آخر فى العصر الجديد ، يلعب فنه نفس الدور الذى كان يلعبه الفن أيام اليونان ، ويحقق رؤياه فى أن فاجنر هو الفنان الذى أحيا آراه شوبنهور الفلسفية وطبقها فى موسيقاه .

لذلك سمعنا فاجنر وهو يخاطب جمهوره فى الليلة الأخيرة من ليالى بايروت بقوله : « لقد شاهدتم ما يمكننا أن نفعله بوصفنا ألمانيا ، ولو نشئتم فسيكون لنا فن المستقبل » .

فقبل فاجنر كانت الاوبرا تعلن افلاسها عن تحقيق فن جامع بين للموسيقى والشعر ، كان الشعر والموسيقى كل منهما يسير فى اتجاه مستقل عن اتجاه الآخر ، يجمع بينهما تلاصق سطحي لا يسمح لنا بأن

نعد الأوبرا فنا متكاملا . فلما جاء فاجنر كان عليه أن ينتشل الأوبرا من الحضيض ليحقق بها المثل الأعلى فى الفن ، وهو الجمع بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء والحركات المسرحية فى وحدة كلية شاملة . ولم يكتف فاجنر بهذا بل حاول أن يجعل فنه وثيق الصلة بحياة الشعب الألمانى ، عميق التأثير فى فكره ووجدانه لذلك لجأ الى الجرمانية القديمة يستمد منها موضوعات أوبراه ، لأنها تعبر عن عبقرية الشعب التلقائية ، وتكشف عن روح روح ان صبح هذا التعبير .

وهكذا كانت حياته هجوما متواصلا على تقاليد الفن عامة ، والموسيقى والدراما والشعر والمسرح بوجه خاص ، الى جانب السياسة والمجتمع ، ومن بعد هذا كله اليهود والفرنسيين والايطاليين .

كانت ثورة عارمة دعمت الأيام نتائجها ، وثبت التاريخ دعائمها ، واستمرت روحها تسرى فى كثير من التيارات الموسيقية والدرامية والمسرحية المعاصرة ، بحيث لا يستطيع أحد أن ينكر ان فاجنر كفنان عبقرى أصيل ترك فى الفنون التى عالجه طابعا خاصا لا يمكن أن تمحوه الأيام .

أما احياؤه لآراء شوبنهاور الفلسفية فى موسيقاه ، فقد تجلى فى نظرتة للموسيقى على انها أصدق تعبير وأعمقه عن ماهية العالم ، فكى جزء من أجزاء العالم أو كل مظهر من مظاهره يجد فى الموسيقى خير تعبير عن حقيقته ، ذلك لان الموسيقى لا تكشف عن المعنى الظاهرى للأشياء بل توضح الشئ فى ذاته ، والذى يكمن وراء كل ظاهرة ، وهذا ما عبر عنه شوبنهاور بقوله : « بمقدار ما نستطيع أن نسمى العالم ارادة متجسدة ، نستطيع أن نسميه موسيقى متجسدة » .

والحق يقال ان فاجنر هو صاحب الدور الريادى فى اصلاح الأوبرا ، صحيح أنه سبق الى هذا الإصلاح ، سبقه جلوك الذى أدخل الغناء الالغائى ، وسبقه فيبر الذى أضاف الأوركسترا التصويرى ، ولكن فاجنر عرف كيف يفيد منهما ، وكيف يعلو عليهما ، وكيف يضرب ضربته الكبرى بتحويل الأوبرا الغنائية الى الدراما الموسيقية . فبعد ان كان فن الأوبرا مجرد تقسيمات موسيقية ترص فيها الألحان التى يتخللها لقاء الأغانى ، أصبحت الموسيقى كلا متصلا من أول الفصل الى آخره ، وشيئا يندفق من بنية العمل الفنى ليشيع فى جو المسرح كله .

وبعد أن كانت الموسيقى موسيقى وكفى ، أعنى شيئا فى ذاته لا يمل على شئ آخر خارجه ولا يتناول شيئا آخر سواه ، أدخل فاجنر فكرته

المشهورة عن اللحن الدال « لا يتموتيف » وهو لحن يتألف من عدة نغمات موسيقية واضحة ، ترتبط ارتباطا أكيدا بفكرة أو شخصية أو حادثة أو أى عنصر آخر من عناصر المسرحية بحيث يكون لكل عنصر لحنه الدال ، وبحيث تقوم الموسيقى باحداث التلوين الدرامى ويكون لها فعالية فيما يدور على خشبة المسرح .

ومن مجموعة هذه الألحان الدالة ينسج فاجنر أوركستراه ، أوركستراه هو أكثر الأبعاد أهمية فى دراماته ، ففيما قبله كان الأوركسترا عاملا مساعدا ولا زيادة ، كان مجرد جماعة من الموسيقيين يعزفون مقطوعات موسيقية فى قاعة المسرح ، وكانت هناك انفصالية واضحة بين ما يسمع على المسرح من غناء وما يصدر عن الأوركسترا من موسيقى ، فعلم فاجنر على التأليف بين الاثنين وعلى جعل الأوركسترا صاحب الدور القيادى فى رسم الشخصيات وتصوير الأحداث ، والتعبير عن المشاعر والأفكار ، وصاحب الدور القيادى أيضا فى تطوير الحدث الدرامى واحداث الانطباع السيمفونى .

وبالإضافة الى هذا كله عمد فاجنر الى عرض دراماته الموسيقية دفعة واحدة دون انقطاع بدلا من تقسيمها الى فصول ثلاثة تتخللها فترات استراحة ، وكانت الحياة التى لجأ اليها لتحقيق هذا الغرض هى تعبئة المسرح بطبقات من الضباب عن طريق ما أسماه « الستار البخارى » لأن أبخرة كانت تتصاعد فعلا من « المغسل » ويتصاعد معها رائحة البخور لكى يشعر المتفرج أنه فى رحاب معبد حقيقى يقدر فيه الفن وليس فى سرداب ملهى من الملهى .

فالفن فى نظر فاجنر أبلغ من أية خطبة سياسية أو موعظة دينية ، وكل فكرة يعبر الفن عنها ، تتغلغل فى أعماق النفوس مباشرة ، وتصبح فى النهاية جزءا لا يتجزأ من كيان الانسان .

وهكذا كان فاجنر من القائلين ، على طريقته الخاصة ، بارتباط الفن بالحياة ، وبأن للفن وظيفة اجتماعية هى الإصلاح .

وعلى هذا النحو أخرج فاجنر دراماته الموسيقية الروائع التى هزت اوسط الفنى وأشهرها « تريستان وايزولده » و « فحول الشعر الغنائى بومبرج » و « بارسيفال » و « رباعية نبلونجن » ذهب الراين ، فالكبرى ، سيجفريد ، أفول نجم الآلهة .

وربما كانت « تريستان وايزولده » من بين درامات فاجنر الموسيقية أكثرها أهمية وان لم تكن أكثرها فنية ، وترجع أهميتها الى أنها حاملة

جرائم الثورة ، ونقطة الانطلاق فى الفتح الفاجنرى الجديد ، فصور الحياة البشرية والفعل الانسانى وفن الدراما وفكرة المسرح الأساسية نجدها جميعا فى « تريستان » موازية فى عمقها وتكاملها الفنى لتصوير المسرح الاغريقى عند سوفوكليس ، مما جعل نيتشه يقول عنها انها « روح المأساة الاغريقية ولدت من جديد فى العالم الحديث » .

ويوضح بودلير هذا المغنى فى كتابه عن « الفن الرومانسى » فى معرض الدفاع عن دولاكروا وفاجنر فيقول : « ان التعرض لمعاناة العاطفة ، ذلك التعرض الذى يشمل الفنانين جميعا والذى يكبر كلما قويت غريزة العدل والجمال ، لهو الذى استمد منه تفسير آراء فاجنر الثورية » .

وصحيح قول بودلير ، فان آراء فاجنر الثورية تجد مصدرها فى معاناة العاطفة ، ونجد صورتها فى « تريستان وايزولده » . ونيتشه عندها وضع كتابه « مولد المأساة من روح الموسيقى » كان واقعا تحت تأثير « تريستان » المباشر ، فالموسيقى فى عنوان كتابه هى موسيقى فاجنر ، والروح التى يعينها هى الجذر الاصيل فى المأساة الاغريقية . وهو اذ ينظر الى دراما فاجنر من خلال هذا المنظار يرى أن نسيجها الخلاق هو العاطفة . . عاطفة القدر المطلقة أو عاطفة الايقاع التراجيدى الحزين ، تلك التى تشكلت منها الجوقة الاسخيلية أو السوفويليسية فى المسرح اليونانى القديم . وعند نيتشه كما عند فاجنر أن أسطورة « تريستان » هى الجسر الذى نعبر عليه من العالم الواقعى الى ذلك العالم اللاعلى الذى تعبر عنه العاطفة المطلقة .

ولو أننا تأملنا دور الموسيقى فى دراما فاجنر الشعرية الغنائية ، فسنجدتها تتجاوز كثيرا دورها فى الألحان الخالصة ، فالموسيقى هتاف لا تكفى بالايجاز والتلميح ، كما كان فى السيمفونيات القديمة ، ولكنها تقترب من العينية بشكل واضح ، حتى تستطيع عبور الهوة التى تفصلها عن الشعر ، فعلى الموسيقى كما يقول فاجنر ، أن يتوغل فى عالم العاطفة والشعور وأن يجعل لأنغامه محتوى على الدوام ، ألا يدعها تدور فى نطاق الصورية الخالصة ، اذ أن الصورية الموسيقية المجردة وحدها لا تكفى لاعطاء صورة جمالية متكاملة .

ومؤدى الأسطورة أن تريستان الفارس كان قد تبناه عمه الملك مارك . ملك كورنوال ، فعاش فى البلاط الملكى .

وفى الحروب التى نشبت بين كورنوال وايرلندا قتل تريستان الفارس الايرلندى « مورولد » خطيب ايزولده أميرة ايرلندا ، وبعد المعركة وجدته الأميرة جريحا ينزف منه الدم فعرفته على من انه ادعى لنفسه اسما

آخر . وأوشكت أن تطعنه الطعنة القاتلة ولكن عينه رمقتها بنظرة ملأتها بالعطف عليه ، فربطت بينهما العاطفة برباط وثيق فيه شفافية الحب وهوائية الروح ، وإن رفض كل منهما أن يبوح بجه .

ولما كانت ايزولده ساحرة فقد شفت تريستان وأرسلته الى كورنوال ، وهناك لعب لعبته فأقنع الملك مارك الشبيه بالآلية أن يتزوج ايزولده المنقطعة النظر ، فأرسله الملك الى ايرلندا لكي يعود بها الى كورنوال .

وعلى ظهر السفينة العائدة يلتقى العاشقان فيشعران معا بليهب العاطفة وبأن الجليد يذوب ، ولكي يتخلصا من سطح الصفيح الساخن الذى يقفان عليه فوق ظهر السفينة أو الذى سيقفان عليه بعد وصولهما الى كورنوال ، يتفقان على الحياة فيشربا كأسا ظنا انها كأس سم لولا أن « برانجين » وصيفة ايزولده كانت قد استبدلت جرعة الموت بجرعة الحب ، فيشعر العاشقان أنهما خاضعان لا محالة لهذه العاطفة ، وأنه لا مفر من أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالا حسيًا ، فيختمان على مصيرهما بقبلة عميقة جدا فى اللحظة التى ترسو فيها السفينة على الشاطئ .

وفى كورنوال وبعد زواج ايزولده من الملك أخذ العاشقان يكرران من اللقاء ومن خيانة الملك ، حتى وشى بهما أحد رجال البلاط الذى اقتحم عليهما ليلة الوصال فى صحبة الملك وجمع من الأتباع ، وفى المعركة لتى دارت بينهم جرح تريستان جرحا عميقا ، أعمق من القبلية بكثير ، بحمله صديقه الأمين كورونيال الى قلعته على حافة البحر . . . وهناك يموت تريستان ولكن بعد أن تلحق به ايزولده لتموت معه ، وليجدا فى الموت شيئا أعمق من القبلية ، وأعمق من الجرح ، هو العاطفة المطلقة أو ما أطلق عليه برنارد شو فى كتابه الشهير عن فاجنر عبارة « الحب الذى يضى » وهو يسخر من الموت . « والعبارة تعنى فى الواقع » ان الحب المضى « الساهر ينطوى أحدهما على الآخر فى تلاصق وتمازج وكأنهما فى الحقيقة شئ واحد » .

هذه هى خطوط العرض فى أسطورة « تريستان وايزولده » ، وقد استطاع فاجنر أن يصبها فى قالب المسرحية جيدة البناء أو المسرحية محكمة الصنع ، فالفصل الأول عرض للصراع الأساسى ، الصراع بين حب تريستان وايزولده وبين واجبهما الأخلاقى نحو الملك مارك ، وينتهى هذا الفصل بحادث يزيد من حدة التوتر ويرفع من درجة الغليان اذ يقبل أحدهما الآخر فى اللحظة التى ترسو فيها السفينة ، ويسدل الستار بحاصفة من الاثارة الموسيقية .

والفصل الثانى مبنى على قمة الفصل الأول ، فهو يطور الحادث السابق ويزيده تعقيدا وينتهى هو الآخر بحادث منير . . حادث الخيانة والطعان ، وستار هذا الفصل الثانى هو العلاقة على « ذروة » الصراع الدرامى .

والفصل الثالث هو النهاية والختام حيث ينتهى كل شىء ، حيث يموت البطل فى صراعه مع قدره . . مع العاطفة المطلقة .

والواقع عند حكاية « تريستان وايزولده » يجد أنيا تشترك فى كثير من خصائصها مع غيرها من حكايات الحب القاتل ، أو بالأسلوب البودلىرى ، الحكايات التى تؤدى الى الحب فى الموت أو الموت فى الحب ، لا موت الحب أو حب الموت كحكاية « روميو وجوليت » مثلا أو حكاية « باولو فرنسيسكا » الا أن دانتى وشكسبير لا يصوران قدريّة العاطفة المطلقة أو عمى الارادة الكونية هذا التصوير الأليم الحاد الذى صوره فاجنر ، فهو يرى أن العالم الخارجى المألوف عالم وهم وزيف وأن العالم الحقيقى هو عالم العاطفة ، ولهذا فان « تريستان وايزولده » ليست فى صحيحها قصة حب أو غرام بمقدار ما هى قصة الامتثال الصوفى للعاطفة المطلقة ، والانصياع التام للارادة الكونية العمياء . لهذا اختار لها فاجنر قالب الدراما الموسيقية الذى يمكنه من عرضها فى سياق أسطورى شعائرى ، كما اختار لها ما تراهى له أنه عناصر جوهرية : الظروف والشخصيات والأحداث التى توحى بكل قوة وبكل بساطة بقدريّة العاطفة المطلقة التى ظن فاجنر أنها حياة الأسطورة ومعناها ، وأنها أيضا حياة الوجود الانسانى ومعناه .

وهنا يتم اللقاء التاريخى بين فاجنر وسوفوكليس على صعيد درامى واحد ، هو صعيد الحفاوة البالغة بالشعائر والأساطير ، فترستان كما لاحظ بحق الناقد الكبير فرنسيس فرجسون تقابل أوديب فى أكثر من اعتبار ، والفصل الأول يقابل التدشين الشعائرى اذ يغيب العاشقان فى قبلة وجودية رائعة تكشف لهما عن عالم العاطفة الحقيقى . أما الفصل الثانى فهو أغنية العاطفة المكبوتة التى نسمع فيها فحيح الحب ، وهى ليلة وصال العاشقين التى تنتصر فيها الشهوة وتنهزم ، أو التى تحدث فيها الخطيئة والخطأ . والفصل الثالث والآخر هو « الوفاء القاتل » أو نهاية طريق التطهر الشعائرى ، هو النور فى الظلمة أو الحب فى الموت هو التحقيق فى الفناء أو الوجود فى العدم ، هو باختصار . . الفصل الأخير .

وهكذا تخدم أسطورة « تريستان وايزولده » ذلك الغرض الذى قصد اليه فاجنر ، والذى استعان عليه بكل ما يتصل بالاستعراض

المظهري للأوبرا ، وبكل مامن شأنه أن يحدث نوعا من الاندماج الكامل بين كافة جزئيات المسرح ، بحيث يحس جمهور النظارة أنهم فى جو يكتنفه محراب الفن ويسوده الصمت المقدس ، وأنهم يضعون آذانهم على مستكن قلب الارادة الكونية ليسمعوا مالا حصر له من الاصداء ، التى تجعل الواحد منهم يرتد الى ذاته ليراها من الداخل بعد أن شعر بنوع من التطهير وبنوع آخر من العلاء على الذات .

وهذا الفعل « الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة » هو أساس الفن المسرحى عند فاجنر بل هو أساس الفن المسرحى عند كل فنان آخر عظيم ، وذلك لأن الموضوع هنا هو نفسه الموضوع القديم الذى كان وسيظل أبدا هو موضوع الدراما الأصيل . . الانسان فى صراعة مع قدره . وذلك لأن « تريستان وايزولده » تظهر بطريقة مادية محسوسة كل ماهو « انساني خالد ، ومفهوم أبدا فى الحياة » أى العاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة فى دراما الحياة البشرية ، وتراجيديا المصير الانسانى .

أما مصدر الوحي الفاجنرى ، ذلك المصدر الذى استقى منه فاجنر ثورته الفنية فنستطيع أن نجده فى عبارته المشهورة : « ومن لم يكن قد وهبته عرائس الخيال وهو فى المهد روح القلق وعدم الرضا بكل ماهو كائن ، لن يتأتى له أبدا أن يكتشف الجديد » .

وكان هذا الجديد الذى اكتشفه فاجنر هو الذى جعل منه قائدا للثورة الفنية التى استطاعت الى جانب الثورتين البيولوجية والاجتماعية أن تغير ملامح القرن التاسع عشر ، وأن تفتتح القرن العشرين ، وأن تلقى فى الدنيا بمطالب جديدة لم يعيها الانسان من قبل مطالب غيرت فكرة وروحه وضميره وأشياء أخرى كثيرة .

واليوم وبعد مرور مائة وخمسين عاما على ميلاد فاجنر يحتفل العالم الغربى بذكراه ، فيذكر فيه رسولا من رسل الوعى الانسانى استطاع أن يغوص الى أعماق الحياة الداخلة . . حياة الباطن ، وأن يجعل من احتفاله بهذه الحياة أساسا لتصور العالم كله .

ألم يؤدى صلاة قصيرة يثبت بها ايمانه قبل ان يلفظ أنفاسه الأخيرة ، ويقول « أومن بالله ، وبموزارت وبيتهوفن ، وبآلهم وأصحابهم ، أومن بالروح القدس وبفن واحد لا شريك له ، وأومن بأن هذا الفن انما يأتينا من عند الله ، ولا يعمر الا القلوب التى أنارها الله » .

ومع كل كلمة من كلمات دراماته ، وكل نغمة من أنغام موسيقاه نستطيع أن نرى فيه الانسان الأعلى الذى قال عنه نيتشه ، أو الانسان القدوة ، الإنسان الحقيقى ، الانسان وكفى .

المسرح الشعري عند ت • س • اليوت

أنتم لا تعلمون • • أو تعلمون ما السلوك
وما العناء •
أنتم لا تعلمون • • أو تعلمون أن السلوك
هو العناء •
والعناء هو السلوك •

الاشكال بلا قوالب ، الظلال بلا ألوان ، الاشارات بلا حركة ، القوى
المشلولة ٠٠٠ المشلولة ٠٠٠ اولئك جميعا هم الرجال الجوف الذين
يسكنون مملكة الموت ٠٠ مملكة الظلام الرجال الجوف الذين يحلون بأرض
الموات ٠٠ أرض الخراب ٠٠ الرجال الجوف الأكلون خبز الجوع ، الكارعون
رى العطاش ، المستحمون بالدم الحى ، الراقصون فى الخامسة صباحا
حول شجرة الصبار ٠٠

الرجال الجوف الذين يسكنون عالما كل ما فيه مكسور ٠٠ الزجاج
مكسور ، العمود مكسور ، الحجر مكسور ، الفك مكسور ٠٠ ويمشون
كأنهم شواهد القبور ، وتنتهى حياتهم بحشيرة لا بقرع الطبول ٠٠ هؤلاء
الرجال الجوف الذين يعيشون وجزئيا ما يعيشون هم طفح الحضارة
الحديثة ، وهم أعراض الحياة الانسانية المعاصرة ٠

وهم الصارخون من الأعماق :

يا ابن الانسان

ليس فى مقدورك أن تقول : لا

ولا أن تحسد

لأنك لا تعرف غير كومة من الصور المهشمة ٠

بهذه الرؤية الشعرية نظر اليوت الى الحياة ، وبهذا الحدس الدرامى
عايش اليوت الحياة ، فالدنيا فى عين هذا الشاعر الدرامى خواء فى خواء ،
والعالم خراب فى خراب ، واليعازر الذى عاد من عالم الموتى لم يجد فارقا
كبيرا بينه وبين عالم الأحياء ٠

الموت أو الحياة أو الحياة أو الموت ، الموت هو الحياة والحياة
هى الموت ٠

سويشى : تلك هى حقيقة الحياة ، حقيقتها بالضبط .
دوريس : ما هى ؟ ما هى حقيقة الحياة ؟
سويشى : الحياة هى الموت .

ونحن نقراً برؤى الشاعر فى قصيدته المشهورة « أغنية بروفروك »
فاذا العالم رجل كهل تساقطت فى قلبه أوراق الخريف ، وجفت فى كياه
شرايين الحياة ، يتقدم لخطبة فتاة بورجوازية تجيد النفاق الاجتماعى
والاستعراض المظهري ، فتتخذ النسوة فى الصالون موضوعاً للدعابة
والتسلية . والحقيقة أنه مادة صالحة لتضييع الوقت ففخذاه ضامرتان :
وذراعاه عجفاوان ، وفى وسط رأسه بقعة صلعاء ، لقد شاخ وتقدم به
العمر ولم يعد له فى الحياة مكان اذن فليعدل عن ازعاج الكون ، وليكف
عن طلب الغرام ، وليرته الى حياة الداخل يجنرها ويعود فيخترها من
جسديه .

هذا الموضوع ، موضوع فشل العلاقة الايجابية بين الرجل والمرأة ،
موضوع الحرمان من القبلات المبللة والملمس الأنثوى اللزج ، موضوع
الانسان المهموم حين يبحث عن يفرغ فيها مشكلاته ، هو الركيزة المحورية
التي تدور عليها جميع آثار اليوت الدرامية ، غير أننا لا نجده بصورة
واحدة فى كل هذه الآثار . وإنما نجده يأخذ صورة التصريح مرة والرمز
مرة أخرى ، ثم نجده يتطور من مرحلة الشعور بالفشل والسقوط الى
مرحلة الشعور بالوحدة والعزلة الى مرحلة عدم القدرة على الاندماج فى
حياة الكل أو المجموع . ومن هنا جاءت أفكاره عن الخطيئة والتوبة والتكفير
ونشدان الخلاص ، وليست « حفلة الكوكيتيل » فى حقيقتها الا تصوير
لعدد من الشخصيات المغلقة على نفسها المحبوسة فى سجن الذات ومعتقل
الفرائز ، وعبنا تحاول أن نجد سبيلها الى الخارج ، عبنا تحاول ، وهذا
ما عبرت عنه « سيليا » بقولها :

« لا ، ليس الأمر أمر رغبتي فى الوحدة فالحق الذى يقال أن كل
انسان وحيد ، أو هكذا يبدو لي الأمر . . انهم يتنابدون ويظنون أنهم
يتفاهمون ، وأنا على يقين تام من أنهم لا يتفاهمون » .

ويتطور الموضوع بعد ذلك متخذاً صورة نشدان الخلاص وسلوك
سبيل الشهيد أو القديس ففى نهاية مسرحية « اجتماع شمل الأسرة »
يقول « هارى » وقد استبدت به آلام الشك والريبة :

« ربما كانت حياتي حلماً ولا زيادة ، حلماً تبدي لي من خلال عقول
الآخرين » الى أن يصبح فى نهاية المسرحية :

أى عالم هو هذا الذى يرسمه لنا اليوت ؟

ان كلمة « غير واقعى » تصادفنا كثيرا فى قصيدته « الأرض الخراب »

كما نطالع فى « أبعاد الرماد » عن الرؤية القاسمية فى عالم اسيمى ، وفى أغنية بروفروك نسمع كثيرا عن الكلمة التى لم تسمع ، وكلها عناصر يرتبط بعضها ببعض الآخر ، لكى تؤكد فى النهاية وعى الشاعر بما يقول .

انه يستعين بقدرة « الحلم » على تحطيم العالم ، وتصويره فى صورة غير واقعية ، لكى تنبعث منه الأسرار التى ما كان يمكنها أن تنبعث فى عالم واقعى ، ان تعدد الأنغام والأصوات السحرية فى نعمته يقربها مما « لا يقال » ويجعلها تلتقط موسيقى الحلم التى لا تسمع الا عن طريق حكام الكلمات وشتات الصور .

ويثور السؤال : أين يذهب الانسان من هذا العالم المجنون « ويأتيه الجواب فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » على لسان القديس توماس الذى تقطعت وشائج الصلة بينه وبين العالم فأحس أن الأرض ليست أرضه ولا المناخ مناخه ، أما من سبيل بروحى العلية ، الى غير عذاب فى جحيم الخيلاء ، فأقدم على الاستشهاد سعيا وراء عالم آخر .. تستكين فيه الروح وتهجم .

الآن وضع طريقى ، الآن وضحت المعانى .

فلا أغراء بهذه الطريقة ولا خداع بعد الآن .
ومن ورائه نسمع جوقة الأساقفة تردد هذا الهتاف فى ايقاع تراجيدى حزين :

ايه يا توماس يا كبير الأساقفة .

هبنا النجاة ، هبنا النجاة .

ففى نجاتك نجد النجاة ..

وفى هلاكك نفتقد الحياة .. ، .

غير أننا لن نستطيع أن نفهم مسرح اليوت فهما متكاملما ما لم نرجع الى نظريته النقدية ، باعتبارها الخلفية التى صدرت عنها دراماته صدورا واعيا مباشرا ، حتى أننا لو حاولنا أن نفصل بين نظريته النقدية وكتابات الدرامية كنا كمن يحاول أن يفصل بين الوجود والماهية ، أو كمن يحاول أن يعزل الحركة عن اللحن الموسيقى .

وإذا كان برجسون قد ذهب الى أن قيمة كل فلسفة واعية تبدو فيما تنطوي عليه من « قوة سلب » ، أعنى فى قدرتها على معارضة فلسفات معروفة كان الناس يتقبلونها على انها قواعد ثابتة ومبادئ يقينية ، فاننا نجد اليوت يضع أسس بنائه الدرامى على أساس نقده لمسرحية « هاملت » . فمئذ أن كتب اليوت مقالته الشهيرة عن « هاملت ومشكلاته » فى عام ١٩١٩ ، ولا تزال حتى الآن أهم مقالاته وأكثرها ارهاصا بما جاء بعدها من آثار ، ففيها استخدم اليوت مصطلح « المعادل الموضوعى » الذى آثار عاصفة جدلية بين كثير من النقاد ، واعتبر بمثابة نظرية جديدة فى النقد الأدبى الحديث .

فعند اليوت أن الفن ليس فى التعبير وانما هو فى الخلق ، وأن العمل الفنى العظيم ليس ما صدر عن احساس ولا ما جاء تعبيرا عن عاطفة الفنان وانما هو تجسيم لموضوع محدد صدر عن تحويل مادة العاطفة الأصلية الى مادة أخرى جديدة ، وفى عملية الخلق الفنى يسكب الفنان حياته فى الشخصية التى يخلقها « ليحول الأمة الذاتية الخاصة الى شىء موضوعى لا ذاتى خاص » . وكلما ازداد فى الفنان انفصال الرجل الذى يعاني عن العقل الذى يخلق ، ازدادت قدرة عقل الفنان الخالق على تفهم المشاعر والوجدانات ، واحالتها الى شىء آخر جديد . . هو العمل الفنى .

أى أن عملية الخلق أشبه ما تكون بالعملية الكيماوية من حيث أنها ليست تعبيرا عن عاطفة الفنان ، بل هى احوالة هذه العاطفة الى جسم موضوعى عن طريق العقل الخلاق الذى هو بمثابة الوسيط الكيماوى المحلول ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنان يوازى ما عند أرسطو من تطهير لأنفس النظارة ، فالعمل الفنى معادل موضوعى للعاطفة التى يرغب الفنان فى التعبير عنها ، ولكنه ليس العاطفة نفسها التى يشعر بها الفنان . أو هو بعبارة أخرى خلق شىء موضوعى يجسم وجدان الشاعر ويعادله معادلة كاملة ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشىء أو هذا المعدل الموضوعى المؤلف من حقائق خارجية ، تحققت العاطفة المطلوب اثارها لدى القارئ ، وتحققت الحتمية الفنية بتساوى هذه الحقائق الخارجية أو الواقع الخارجى مع العاطفة الوجدانية أو الواقع الباطنى .

وهذا هو ما كان ينقص هاملت ، فان هاملت « الرجل » واقع تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها لانها تخرج فى تطرفها عن الحقائق كما تنبى ، فثورته كانت أقوى من خطأ أمه بكثير ، وعاطفته كانت طاغية لا تجد ما يعادلها فى الواقع الخارجى ، لذلك لم يستطع أن ينقلها الى الآخرين نقلا موضوعيا يقنعهم فيه بأنه على صواب ، وانما بقى صريع هذه العاطفة تنفص حياته وتشل ارادته وتؤدى به الى الجنون .

وهكذا ضاعت في العمل الفني تلك « الحتمية الفنية » التي تفترض
التساوى بين هذه العاطفة التي في الداخل ، وبين الحقائق كما تبدو
في الخارج ، ومن ثم لم يقع التأثير المطلوب لدى جمهور النظارة .

والكلام عن علاقة العمل الفني بجمهور النظارة ، بعد الكلام عن العمل
في علاقته بالفنان يؤدي بنا الى الكلام عن نظرية الجماهير ، التي نشرها
اليوت في مقاله « امكانيات المسرحية الشعرية » عام ١٩٢٠ ، وناقش فيها
ضرورة البحث عن شكل للمسرحية الشعرية يتناسب والعصر الحديث ،
وبتجاوب وحساسية الانسان المعاصر بحيث ينبع العمل الدرامي من ظروف
وتفكير هذا الانسان ، كما نبعت الدراما الاغريقية من ظروف وحياة الانسان
اليوناني القديم .

فعند اليوت أن العمل الفني يقاس بمقدار ما يستطيع أن يحدث من
« متعة الهزة في الشعور » ، فالجمهور ما هو الا كتلة اجتماعية متلاحمة ،
مادة بشرية متجاوزة ، على الفنان الذي يحس أحاسيسها ويستشعر
واجباتها وأن يفعل بها ويتفاعل معها وينقلها الى مستوى الوعي الرفيع . .
الى مستوى الفن .

والشكل الفني أكثر من سواء الذي يخاطب جمهورا أكبر عددا وأكثر
تنوعا هو المسرحية . ففي المسرحية نستطيع أن نصغي الى كلام الأحياء
المعاصرين ، وفي المسرحية نستطيع الشخصيات أن تعبر عن أروع الشعر
دون حذلق ، وأن تنقل أبسط الفكر دون ابتذال ، ثم ان المسرحية
باشتمالها على أكثر من منظور واحد تخاطب عدة مستويات من الوعي
والادراك « فيناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أميل
الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم احساسا بالموسيقا » .

ويعرج بنا الحديث في هذا الشأن حول مقال اليوت الشهير « أصوات
الشعر الثلاثة » الذي ذهب فيه الى أن الشعر له ثلاثة أصوات ، الصوت
الاول صوت الشاعر وهو يتحدث الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد والثاني
صوت الشاعر وهو يتحدث الى جمهور ، صغيرا كان أو كبيرا ، أما الثالث
فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث نظما وليس
نثرا ، صوته عندما لا يقول ما يستطيع هو شخصيا أن يقوله ، بل
ما يستطيع أن يقوله فقط في حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية
وهمية أخرى .

والتمييز بين الصوت الاول والثاني ، بين الشاعر وهو يتحدث مع
نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره ، يثير مسألة التعبير الشعري ،

والتمييز بين الشاعر الذى يخاطب آخرين بصوته هو شخصيا أو بصوت
يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثا تتبادلته شخصيات وهمية ، ينبغى
مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير
الدرامى .

وهكذا جعل البيوت من الفنان والجمهور ركيزتين محورتين للعمل
الدرامى ، الفنان هو الينبوع الذى يفيض به ، والجمهور هو المصب الذى
يتجه إليه . أما المجرى الذى يسير فيه العمل الفنى أو لغة الكاتب الدرامى
الذى يخاطب بها الجمهور فهى الشعر ، ذلك لانه اذا كانت غاية المسرحية
أحداث « متعة الهزء فى الشعور » فالأسلوب الشعرى هو الأكفأ على مخاطبة
الاحساس واثارة الوجدان ، وهو الأكفأ على امتصاص الأفكار وتغريفها
على أوتار المتعة الجماهيرية العامة .

ويكاد يجمع النقاد على أن السحر الذى ينبعث من لغة البيوت الشعرية
راجع الى نغمه أو الى موسيقاه ، فهو نغم لا يمكن أن ينسى وان لم يكن
فى الحقيقة نغما واحدا بل خليطا من الأنغام العديدة المتنافرة ، فاللغة
عنده تنتقل تنقلات مفاجئة وتسير من التقرير الجاف الى التأمل المجرد ،
ومن الغابة الصافية الى الغضب العارم ، ومن السخرية والتهكم المرير الى
لغة الحوار الطبيعى اليومى ، وهذا التعدد فى الأنغام هو الذى يربط كل
أجزاء قصائده ، وهو الذى يخلق عليها وحدة لا تستطيع الحالة النفسية
أو الموقف الفكرى أن تخلعها عليه ، وهذا هو ما يسميه البيوت « العاطفة
الفنية » التى يريد لها أن تكون بعيدة عن الذاتية والشخصية كل البعد -
انها تمتد من القمة الى الحضيض ، وتعبر عن نفسها بالتقابل أو
بما سماه البيوت « المعادل الموضوعى » أى بالصور والأحداث التى تدور
فى عالم الناس والأشياء .

وهذا ما عبر عنه البيوت فى رسالة بعث بها الى صديقه الشاعر الكبير
« ارزاباوند » بقوله « اذا أردت أن تكتب مسرحية فينبغى أن تكون مسرحية
شعرية ، واذا كانت مسرحية شعرية فينبغى أن يكون الشعر فيها لا زينة
جميلة تتأمل فيها ، ولكن مرآة أسلوبية تنظر من خلالها » .

وهذا هو ما جعل البيوت يقول :

« اعتقد أن الانسان حين يكتب النظم الآخر . . أى النظم غير
الدرامى ، يكتب بما يتفق وصوته ، ووقع هذا النظم عندما تقرأه هو
المحك ، اذ تسمع نفسك وأنت تتكلم ، وشكله الفهم ، شكله ما يخرج
به القارئ ، لا تمثل هنا أهمية عظمى » .

فالشرط الاساسى فى لغة المسرح الا يحس المشاهد أن هناك حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة وبخاصة اذا كانت المسرحية شعرية ، فاذا أحس المتفرج بحاجز ما بينه وبين الممثل ، وكانت اللغة بعيدة عن التصوير الملائم سقطت المسرحية .

ولذلك ينبغى أن تكون لغة المسرحية شفافة ، هوائية الوجود ، أعنى ملائمة للجو المطلوب سواء كان هذا الجو تحليقا خياليا أو تركيزا فكريا أو موقفا بطوليا أو أسطورى النسيج ، المهم ألا يكون هناك حائل لفظى بين المتفرج والممثل فى أثناء التمثيل ، أو فى خلال الموقف الدرامى .

بعبارة أخرى ، لاينبغى أن تترك الشخصيات وهى على خشبة المسرح ، احساسا بأنها أداة فى يد الشاعر عندما يحل دور الشعر ، ومن ثم فإن الكاتب محدود بأعماق كل شخصية من الشخصيات ، وبنوع الشعر الذى يلائمها بشكل مقنع .

ولايكفى أن يتوقف الشعر الرائع بشكل طبيعى من شخصية من الشخصيات ، اذ لابد وأن يقنعنا هذا الشعر بأهميته للحدث ، وبمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية التى يمكن استخراجها من الموقف .

وفى كتابات بعض شعراء المسرح الاليزابيين مقطوعات رائعة من الشعر ، وهى رائعة الى حد يكفل للمسرحية الخلود كآدب ، وغير ملائمة الى حد يوحد بينها وبين أن تصبح من الروائع الدرامية ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك مسرحية تامبرليك للشاعر الشهير مارلو .

واليوت له عدة مسرحيات لا شك أن أكثرها نجاحا وأكثرها شهرة هى « جريمة قتل فى الكاندرائية » ١٩٣٥ ، و « اجتماع شمل الأسرة ١٩٣٩ و « حفلة الكوكتيل » ١٩٥٠ . وبينما اعتبرت المسرحية الأخيرة رائعة اليوت الكبرى ، وبينما نالت مسرحيته الثانية أكثر مما تستحق من المديح والثناء ، فإن مسرحيته الأولى هى التى تنطوى على الأهميتين . . التاريخية والفنية . . وفى أولى مسرحياته من ناحية وهى التطبيق الأوفى لنظريته النقدية من ناحية أخرى ، فهى أقرب ما تكون الى روح الشعر الدفين سواء فى الحديث أو فى الحدث ، وأكثر ما تكون انساقا فى المعنى وتكاملا البناء ، فضلا عما تنطوى عليه من مضامين مستوفاة للبعد الفلسفى والبعد السيكلوجى والبعد اللاهوتى .

فهنا اللاهوت يخلى مكانه للسيكولوجيا وهنا السيكولوجيا فى صراع حاد مع اللاهوت على نحو يجعل الناقد الفلسفى يستعيد وصف

فرويد للدين بأنه « العصاب القهرى العام » ويجعله يقدر الصعوبات الكامنة فى محاولة التوفيق بين الفكرة المسيحية عن « حرية الإرادة » ، والفكرة السيكلوجية عن « الفعل المنعكس » .

ولقد كتب اليوت « جريمة قتل فى الكاندرائية » فى يونيو عام ١٩٣٥ بمناسبة أعياد فرويد ولجمهور من النظارة المسحيين ، هرعوا الى الكاندرائية يحتفلون بذكرى استشهاد كبير الاساقفة توماس بيكيت الذى كان صديقا للملك هنرى الثانى . . فى الحب وفى الحرب ، وفى تصريف أمور الدولة وشئون الدين . واستطاع بفضل ذكائه القوى وشخصيته الاقوى ان يحد من تدخل النبلاء ، فدسوا له عند الملك الذى خاف على سلطانه فنفاه الى فرنسا .

وبعد سبع سنوات من عذاب النفى والاغتراب عاد بيكيت محتفيا بكاندرائية كانتربرى ، ولكن النبلاء خافوا من جديد ، خافوا أن يعود الى تولى السلطة الدنيوية الى جانب سلطاته الدينية فاستصدروا أمرا من الملك بإبعاده مرة أخرى . ولكن رسل الملك وكانوا أربعة من الفرسان قتلوا كبير الاساقفة ، قتلوه وهو يتلو صلواته فى المحراب المقدس أمام هيكل الصلاة فرقد على الأرض وفى صدره أربع طعنات ، تحولت فيما بعد الى أربعة جدران شيد منها ضريح توماس بيكيت . . القديس وشفيح كانتربرى الذى أصبح ضريحه قبلة الملايين من العالم المسيحى الكاثوليكي .

وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية تعبيرا وبرهانا عن « السبب الحق » للاستشهاد ، ومن ورائها العقيدة فى الحياة الانسانية وهى الاستقامة ، ولهذا فهى عمل لاهوتى من أعمال العقل على خلاف مسرحيات القارة .

ولم يكن اليوت فيها شاعرا مسرحيا بمقدار ما كان شاعرا ولاهوتيا، يستخدم فى أغراضه الخاصة ، وينطبق عليه وصف كوكتو « شعر المسرح » أحسن انطباق .

وهو يقف قليلا عند المسرحية التى نطلق عليها صفة الشاعرية ، حتى وان كانت مكتوبة بالنثر ، فيذهب الى أن المشكلة هنا ليست مشكلة لغة بل مشكلة موضوع ، فالمسرحيات محدودة فى موضوعاتها ، وأقل ما يقال فى شخصياتها انها غير واضحة المعالم .

ولا ينكر اليوت أن المسرحيات تحتوى على عنصر شاعرى ، ولكن كاتب النثر لابد له لكى يحقق الشاعرية من أن يكون شاعريا بصفة دائمة حتى وأن أدى ذلك الى جعل المجال الذى يترك فيه محدودا للغاية .

ولما كانت « الجريمة » فذة فريدة فى هذا العصر ، وذلك لتصوراتها وأفكارها وابتكارها المقصود لفكرة كاملة عن المسرح ، كان البحث فى النوع الذى نسجت منه خيوطها أهم عندنا بكثير من الوصول الى أى حكم عن قيمتها النهائية من حيث هى مسرحية .

فالبناء الدرامى فى المسرحية مقام على دعمتين أساسيتين هما « الدراما البشرية » فى جانب « الدراما الآلهية » فى الجانب الآخر ، الأولى يمثلها سكان قرية كانتربرى ، والثانية تتمثل فى نفس كبير الأساقفة . ذروة الوراما البشرية أن يرتفع الفلاحون ونساؤهم الى مستوى المسئولية الجماعية ، فيكفرون عن الخطيئة التى لحقت بكانتربرى نتيجة قتل كبير الأساقفة ، وذروة الدراما الآلهية هى استشهاد توماس بيكيت معرضا عن اغراء الحياة ممثلا لارادة الله . فالتسامى البشرى يحقق باذابة الذات الفردية فى ذات المجتمع الكبير ، ويتحقق التسامى الروحى بامتنال ارادة الفرد لارادة الله .

أما التكوين الأساسى للعقدة فمستمد من الشكل الشعائرى للتراجيديا اليونانية القديمة الجزء الأول يقابل الصراع وشخصياته الرئيسية هم جوقة نساء كانتربرى والقساوسة الثلاثة والموعزون الأربعة وتوماس بيكيت . والموضوع المحورى فى المسرحية وهو كيف يعانى توماس بيكيت الاستشهاد من أجل سلطة الكنيسة ، فنجد معروضا عرضا بسيطا واضحا فى المشاهد التى تدور بينه وبين الموعزين ، بينما تعلق القساوسة على سلامة الكيان الروحى للكنيسة ، وتعانى النسوة الخوف من الاغتصاب ، ذلك الخوف الميتافيزيقى البالغ : « أترانا مسوقات الى الهلاك ، أم هو الامن والسلام الذى يسوق أقدامنا نحو الكاتدرائية » .

ويعبر القساوسة عن فزعهم الدنيوى « والموت له ألف طريق ، وله أيضا مائة ذراع » أما الموعزون الأربعة فالأول منهم وهو من رجال البلاط يعرض على توماس متاع الحياة الدنيا ، ويعرض عليه الثانى وهو سياسى ملكى النزعة السلطة الدنيوية ، بينما يعرض عليه الثالث وهو بارون السمعة الحميدة بين الناس والمكانة المرموقة وسط عليه القوم . وكل واحد من هؤلاء الثلاثة يردد نزوة من النزوات التى كانت تواود توماس فى الماضى ، والتى تغلب عليها تماما فى الوقت الحاضر ، وأصبح الآن قادرا على أن يرفضها رفضا تاما باعتبارها « خداع وخيبة رجا » . أما الموعز الرابع فإنه يعرض على توماس نفس الصيغة التى كان توماس قد عرضها بنفسه على نساء كانتربرى عندما ظهر لأول مرة :

- أنتم لا تعلمون .. أو تعلمون •
- ما السلوك وما العناء •
- أنتم لا تعلمون .. أو تعلمون •
- ان السلوك هو العناء •
- والعناء هو السلوك •

ويظهر لتوماس أن تقدمه في فعله المؤسى نحو الاستشهاد انما هو نتيجة لدافع الزهو والخيلاء وتوخى الاستحواذ على القوة الروحية ، فيشرف على اليأس ويتساءل : « أما من سبيل بروحى العليلة ، الى غير عذاب فى جحيم الخيلاء ؟ » ثم يلى ذلك جوقة من الموعزين والقساوسة والنساء يعانون خطر توماس وهلاكه فيتبدى بعدها لتوماس طريقه واضحا كل الوضوح ، طريق « السبب الحق » لمعاونة الاستشهاد ، طريق الاستشهاد ، طريق التجربة الروحية العميقة التى منبعها الرؤية لا الغريزة ، وغايتها الاتصال بالله لا التشبث بالمجتمع ، ووسيلتها الانفصال عن كل شيء لا التعلق بأهداب الحياة • هذا الطريق هو التنوير التراجيدى عند توملس بيكيت ، وهو المركز الدرامى لجميع مواقف المسرحية •

ثم يلى ذلك فاصل قصير هو موعظة توماس فى عيد الميلاد المجيد التى يخاطب بها جمهور النظارة ، ويسط فيها النظرية اللازمانية عن تناقض الاستشهاد ، تناقض الحزن والفرح ، تناقض الحياة والموت • فالاستشهاد هو الفعل الذى يجتمع فيه أعلى تألم مع أعلى سرور ، اذ لا يشعر الشهيد بألم خالص ولا بسرور خالص وانما يعلو جبينه هذا « الأسف الباسم » الذى سمعنا عنه فى حالة سقراط وهو يجرع السم ، وفى حالة جان دارك وهى تعاني عذاب الحريق •

وهذا هو تعبير بيكيت وهو يعاني فعل الاستشهاد :

- « ان الاستشهاد هو دائما من عمل الرب •
- ولم يكن الاستشهاد أبدا من عمل الانسان • »

والاستشهاد هنا يقابل من حيث الشكل الدرامى لحظة التنوير التى تعقب الصراع ، والتى تجيء برهانا وتوضيحا للفكرة الأساسية فى المسرحية •

وأخيرا يأتى الفرسان الأربعة الذين يحلون محل الموعزين الأربعة فيقابلون توماس طالبين اليه أن يخضع للملك ، وما أن يرفض حتى

بقتلوه ويقدموه فى الحال ، ويتم القتل فى خطوات بطيئة ، وجوقة
للنشدين تعزف لحن السرور الحزين ، والقساوسة يمضون فى موكبهم
حاملين أعلامهم محتفلين بيوم القديسين الثلاثة . . . وهناك فى داخل
الكاتدرائية يموت قديس جديد ، هو القديس توماس بيكيت الذى انتهت
حياته بحشجة مكتومة لابقرع الطول . . . تماما كما تنتهى حياة البسطاء
من البشر .

يقول البيوت عن مسرحيته ، عندما كتبت جريمة قتل فى الكاتدرائية
تمتعت كىبتدى بميزة الكتابة عن موضوع معترف به للماءته للغة الشعر ،
لذا أن المعتقد بصفة عامة أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن تعالج موضوعات
مستمدة من الأساطير أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر الى
الحال الذى لا يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية مما يتيح
لها أن تتكلم بلغة الشعر .

وقد تمتعت علاوة على ذلك بميزة أخرى ، اذ عرضت مسرحيتى على
نوع معين من المشاهدين ذلك النوع الجاد الذى يتردد على المهرجانات
الدينية والذى يهيبه نفسه لضروره تحمل الشعر كشر لابد منه .

وعلى كل فقد كانت مسرحيتى مسرحية دينية ، والجمهور الذى
يتردد على مسرحية دينية فى مهرجان دينى يروض نفسه على تحمل الملل ،
حتى يرضى عن نفسه ويشعر أنه قام بما يستحق التقدير ، وهكذا كان
الطريق ممهدا أمامى فى جريمة قتل فى الكاتدرائية » . . . وهكذا كان البيوت
بحق واحدا من رواد المسرح الشعرى .

المسرح الميتافيزيقي عند جان كوكتو

أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت
فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان
أروع من غيره لأنه استطاع أكثر من
غيره أن يحب الحياة ويحيها ، وأن يحب
الحب ويحياه •

مات جان كوكتو . مات حزنا على الآخرين وهو الرجل الذى عاش من أجل الآخرين ، مات بعيدا عن أضواء المسرح وهو الرجل الذى قضى حياته فوق خشبة المسرح ، مات فى هدوء وصمت وهو الرجل الذى ملأ باريس بالصخب والعنف ، مات كما يموت أكثر الناس ولكنه لم يعيش كما يعيش أحد من الناس .

عاش حياته هو لا حياة أحد سواه ، حياة فذة الى أقصى حد ، فريدة الى ابعد درجة حياة كلها صرخات عميقة ملتبهة ونداءات وجدانية حارة وانفعالات رائعة وأيضا مروعة ، أحس الحياة فعاش فيها وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أروع من غيره لانه استطاع أكثر من غيره أن يحب الحياة ويحيها ، وأن يحب الحب ويحيه ، وأن يحس ما يكتب ويكتب ما يحس فهو الشاعر والناقد ، وهو الدرامى والروائى ، وهو المصور والرسام ، وهو السينارىست والديكوريسست ، وهو المخرج السينمائى ومصمم رقصات الباليه ، وهو القائم بالاعداد الموسيقى وبأشياء كثيرة أخرى ، لهذا كله ولكنير غيره كان كما يقولون عنه فى باريس : « الرجل الحقيقى المملوء بالدم والحرارة والدموع » .

فقد التقى فى عام ١١٩٨ بريمون راديجيه الذى قلب حياته رأسا على عقب كما يقولون ، فقد اعد كتاب « سر المهنة » عام ١٩٢٢ الذى دافع فيه عن الشعر والرسم والموسيقى الجديدة .

ثم دخل كوكتو بعد ذلك مرحلة خصبة من مراحل انتاجه ، حيث أنجز مسرحيات « ممر سان برج ايفل » ١٩٢٤ ، وأنتيجونى ٠٠ و « أوديب ملكا » ١٩٢٨ وأدى موت راديجيه عام ١٩٢٢ الى اصابته بانهايار عصبى .

وفى عام ١٩٢٤ جمع كوكتو قصائده ونشرها فى ديوانين كما نشر اورفيوس عام ١٩٢٧ ، و « الأبناء الأشقياء » عام ١٩٢٩ ، وفى تلك الفترة

نشر خطابه الى جاك مارتيان الذى قطع فيه صلته بكل أساس دينى وأعطى اهتمامه كله الى النور الباهر الساطع من سحب تجربته الداخلية .

وفى عام ١٩٣٠ أخرج كوكتو أول أفلامه « دم الشاعر » وعرضت فرقة الكوميدي فرانسيز مسرحيته « الصوت البشرى » وكتب أنضج مسرحياته « الآلة الجهنمية » ١٩٣٤ و « فرسان المائدة المستديرة » ١٩٣٧ و « الآباء الأشقياء » ١٩٣٨ و « الدموس المقدسة » عام ١٩٤٠ و « الآلة الكاتبة » عام ١٩٤١ و « السر ذو الرأسين » عام ١٩٤٦ .

وخلال تلك الفترة قام كوكتو برحلة حول العالم فى ثمانين يوما ، كتب عنها « أولى رحلاتى » عام ١٩٣٧ كما كتب كتاب « معلش » وهو عن رحلته الى الشرق التى زار خلالها مصر وتركيا ضمن بلاد أخرى .

وإذا كانت عبقرية جان كوكتو اتخذت رؤى متعددة ، نظرا لتعدد أوجه نشاطه ، حتى ان أهل عصره لم يتعرفوا على وجهه الحقيقى ، فان الموت كما قال ريمون رولان عندما أوقف حركة كوكتو وضح فى وضح النهار شكله الحقيقى . وكان لابد أن تختفى حياته حتى تظهر رؤاه .

وهكذا مات جان كوكتو بعد سماعه نبأ وفاة « اديث بياف » المغنية العالمية المشهورة و « عصفورة الشوارع » كما يسمونها فى باريس . وكانت تربطه بها علاقات كثيفة ، علاقات فيها الجوع والتشرد ، فيها الكسب والخسارة ، فيها السكر والعريضة ، فيها مرارة الفشل وحلاوة النجاح ، فيها زهد الناسك وصعلكة الفنان ، فيها بوهيمية الحب وروعة الحياة ، فلما قالوا له انها ماتت أحس انه لم يبق له شيء فى الحياة . ولكنه بدلا من أن يموت عليها حزنا وكمدا كما يموت أحد أبطال الرومان بأن يفرس سيفه فى جذع شجرة ويندفع بقلبه نحو السيف ، مات كوكتو ميتة عصرية . . مات بالسكتة القلبية فكان موته أصدق تعبير عن فنه ، فن التعصير المسرحى . . أعنى تناول المسرحيات الاغريقية القديمة تناولا عصريا جديدا .

وهذا ما عبر عنه كوكتو فى تقديمه لمسرحية أنتيجون بقوله : « هذه تجربة لتصوير بلاد الاغريق من فوق طائرة تصويرا يكشف عنها منظرا جديدا ، هكذا حاولت ترجمة أنتيجون ترجمة اذا ما قرئت خاطفة اختفت أشياء رائعة الجمال وظهرت بدلا منها أشياء أخرى حتى تتكون لدى القارىء مجموعة انتقادات قوامها ظلال وزوايا ونتوءات غير متوقعة ، وربما كانت محاولتى وسيلة لحياء الدرر القديمة التى من فرط معاشتنا لها أصبحنا

تأملها دون وعى أو انتباه ، ولكنى رغم تحليقى فوق نص شهير سأجعل كل واحد يسمعه كما لو كان ذلك لأول مرة » .

ولكننا لن نستطيع أن نفهم شيئا من ذلك ما لم نضع الفنان فى تيار عصره ، وما لم نفهم نظريته فى الدراما التى فرق فيها بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، وما لم نطبق هذا كله على واحدة من أعماله الروائع ، تلك التى احتل بها مكانه ومكانته فى جمهورية المسرح ، وتلك التى اعتبر بفضلها رائدا لاتجاه درامى جديد .

فالذى يعود بالسنين الى الوراء يجد أن الفترة الأخيرة من عهد الاحتلال الألماني وما تلاها من التحرير ، كانت فترة خصبة ومثيرة فى تاريخ المسرح الفرنسى ، ذلك لان الدراما فى فرنسا جاءت لتعبر عن مطالب جديدة ، ونوازع كان من شأنها أن احتلت المسرحية الفرنسية مكان الصدارة لا فى فرنسا وحدها وانما فى العالم أجمع .

وكان اهتمام كتاب المسرح الفرنسى بالله والانسان والعالم وعلاقة كل بالآخرين من أبرز ملامح الدراما فيما بعد الحرب .

وانطلق صوت كوكتو يعلن سحق العقل الحديث على التقاليد بصفة عامة وعلى الأوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكي تعاليم باخوس اله الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة ، مؤكدا أن البحث عن مغزى أخلاقى فى العمل الفنى من شأنه القضاء على الفن والأخلاق جميعا .

وتعددت طرائق التعبير عن هذا الموضوع ، كما أن الرواد الأول احتدوا فى مناقشاتهم حول بعض المسرحيات الأسطورية الجديدة مثل (أنتيجون) لانوى ، و (الكترا) لجيرودو ، و (الذباب) لسارتر ، و (كاليجولا) لكامى ، و (اليا عازر) لاوبى هذا بالإضافة الى مسرحيات كوكتو نفسه .

وعلى الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء الا أنهم جميعا يشتركون فى ملامح عامة وصفات أساسية ربما أمكن اجمالها فى احساس كتاب المسرح الفرنسى بحاجتهم الى العودة الى الأعمال الفنية الأسطورية وهو ما تمثل فى احياء الأساطير القديمة ، والأساطير الاغريقية بصفة خاصة ، يقول جايتون بيكون فى هذا الشأن : « أعتقد أن فكرة الأسطورة ذاتها ، تدخل بنا فى جوهر ظاهرة تدهور المسرح ، فالمسرح دون كل الألوان الأدبية الأخرى ، هو بالفعل اللون الذى يتطلب وجود أفكار خيالية معادة ، فالمسرح ليس عملا يستطيع الانسان أن يتأمله فى وحدته ، انه

عرض لا يبرره الا أثره المباشر فى الجمهور ، لابد اذن من أن يلقى المسرح جمهوره على بعض الطرق المختارة ، ولا يمكن أن تكون هذه الا طرق الخيال، اذ ان المسرح لا ينفصل عن الميثولوجيا القديمة * تشخيص أزمة الانسان الحاضر ووصف العلاج فى أغلب الأحيان مع عدم الايمان بصلاحية المنطق التجريدى والتركيز المستمر على التجربة الانسانية المعاصرة .

ولا شك أن كوكتو كان يشارك الجميع اصرارهم على أن تستمد الدراما قوتها من الموضوع الذى تدور حوله ، وعلى أن المسرح الحى لن يحتفظ بحيويته ما لم يناقش موضوعات جادة ويعالج مشكلات حقيقية ، ولكنه كان أكثرهم جميعا تعطشا للبحث عن شكل تراجيدى جديد يصب فيه مضامينه الأخلاقية الجديدة التى تتمشى مع الأفكار الفلسفية الجديدة . ولما كان لعصرنا شكله التراجيدى الخاص ، كان لابد من تجسيد التراجيديا فى هذا الشكل المعاصر ، وكان لابد أيضا من استخلاص الاحساس التراجيدى الحديث من الأساطير الاغريقية القديمة ، ومن الفنون الشعبية التقليدية فى العصور الأخرى .

لقد بليت الأساطير القديمة ، وبليت أيضا موضوعات العالم البورجوازى ولم يعد فى المتناول الا الأسطورة الاصيلية الحديثة ، أما الأسطورة القديمة فلم تعد تغذى الخيال كما كانت تفعل صور الماضى ، وأسطورة الذات المتفردة لا تترجم بطبيعتها الى موضوعات عامة أو أساطير جماعية لكونها تحيى فكرة الأسطورة ذاتها ، ومن هنا يجىء استلام الأساطير الاغريقية القديمة .

فالمأساة الاغريقية لا يمكن أن تتكرر ، فقد تصل قصتها الينا عبر الثقافات المختلفة ، لكنها لا تقبل التكرار بالمعنى الحقيقى للكلمة . واذا كانت تبدو لنا وكأنها متماسكة ، فهذا يرجع الى أنها تعالج مواقف خالدة .

واذا كانت الذات فى المأساة الاغريقية ليست مأساوية ، الا أن المأساة تكمن فيها ، والبحث عنها ، عن الحقيقة ، عن المعرفة هو التبرير الوحيد لأصالة الحياة .

وهذا ما حاوله كوكتو وما عبر عنه فى مقدمته لمسرحية (فرسان المائدة المستديرة) التى كتبها عام ١٩٣٧ بقوله : « لقد حدثت عدة معجزات أدت الى تحرير المسرح من القواعد التى قيدته من كل جانب ، وأعتقد أن نوعا آخر من المسرحيات المفيدة قد بدأ يظهر منذ عام ١٩٣٧ » . وان مظاهر هذا التحرير لتبدو واضحة فى مسرحية (فرسان المائدة المستديرة) كما تتضح فيما بعدها من مسرحيات ، فهو يقول فى مقدمته لهذه المسرحية :

« بالنسبة لمسرحية فرسان المائدة المستديرة يجب أن توضع على خشبة المسرح كل عناصر الدراما فوق الواقعية (السيريالية) دون اهتمال مع اعطاء الاحساس بأنها واقعية .. فالكرسى الذى يزل ويقع .. والمائدة المملوءة بالطعام التى تخرج من الحائط .. والأبواب التى تفتح وتغلق وحدها .. كل هذا يجب أن يحدث على المسرح بالحرف الواحد ، وأن يبدو وكأنه شئ طبيعى » .

كما يقول فى مقدمته لمسرحية (الآباء المزعجون) التى كتبها فى عام ١٩٣٨ « كان على أن أكتب مسرحية حديثة وعارية لا أعطى فيها لواحد من الممثلين أو الجمهور أية فرصة لأن يأخذ نفسه .. فقد حذفت التليفون والخطابات والخدم والسجائر والنوافذ التى تخدع العين ، وحذفت حتى اسم العائلة الذى يحدد الشخصيات ، ويأخذ دائما مظهرا يدعو الى الشك والارتياب » .

وتتضح أهمية هذه الآراء الدرامية أكثر وأكثر اذا نحن أضفنا اليها تفرقة كوكتو المشهورة بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، فقد أنفق رواد الدراما المعاصرة جهودا جبارة فى البحث عن شعر معاصر للمسرح ، أو فى جعل شعر المسرح يرتفع الى مستوى روائع التراث القديم . فهو كما قال مترجم مؤلفات « كوكتو » الى الانجليزية : « هذا البحث وراء الشعر الصالح للتمثيل ، والذى هو استمرار لمحاولة العشور على الخامة الملائمة ، واحكام النسب التى تقتضيها الأوضاع ، والتى لابد لها من أن تساير رد الفعل للواقعية ، وقام به رجال ثلاثة بهمة ونشاط خلال ربع القرن من (١٩٠٩ - ١٩٣٤) وهؤلاء الرجال الثلاثة الذين أصبحت أهميتهم تتزايد فى تقديرنا على مر الأيام هم سيرج دياغيليف ، وجاك كوبرو ، وجان كوكتو » .

فاذا كان دياغيليف قد انصرف الى التوجيه والتنظيم وتشجيع مجموعة كبيرة من الراقصين والراقصات والرسامين والموسيقيين ، بينما انصرف كوبرو الى تكوين الممثلين ثقافيا واعداد الفنانين لمختلف نواحي النشاط المسرحى ، فان كوكتو هو الذى أخذ على عاتقه عبء الجمع بين شعب هذا النشاط ، واستكشاف الصيغ المعبرة عن حاجة الباليه والتمثيل والغناء الى هذا الشعر الصالح للمسرح .

ففى عصر كوكتو وفى مدينة باريس بالذات كان المسرح يعيش فى ذرى مجده ، كان معاصرا لفلسفة برجسون وفاليرى وماريتان ، ومعاصرا لأدب جويس ورسوم بيكاسو وموسيقى سترافنسكى ، ومعاصرا للأعمال التى قام بها جان لوى بارو فى مسرح « الاوديون » .

ولما كان كوكتو يجتهد فى توسيع وعى الجمهور ، وفى التعالى على المسرح التجارى ، وفى استكناه الحياة الانسانية فى منظور أوسع من مصادر التراث القديم ، تراءت له أهمية التفرقة بين هذين النوعين من الشعر .. شعر المسرح والشعر للمسرح : « فانا اذن أحاول استبدال شعر المسرح بالشعر للمسرح ، فالشعر للمسرح دنتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دنتيلا سميكة ، دنتيلا مصنوعة من الجبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » .

وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتي أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، فما ذلك الا أنهم بوعى أو بغير وعى قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر للمسرح .

والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديات الكلاسيكية وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق أن لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيلي فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح .

وهو ثانيا يدعو الى التخفيف « من حدة الدراما والخفض من درجة حرارتها ، كما فعل فى مسرحية « الآلة الجهنمية » حين جعل الكورس يروى القصة كلها فى مطلع المسرحية لكي يخفف من حدة التوتر وقلق الترقب ، ولكي يستعيز عن إثارة الأعصاب والمفاجآت الرخيصة بالمادة السخية الرفيعة التى نسجت منها خيوط المسرحية » .

ثم هو ثالثا وأخيرا يقتفى أثر أبولينير (بدلا من أصحاب المذهب التعبيرى أو المذهب الرومانسى الجديد) من حيث اقتناعه بضرورة اشاعة المرح فى الأداء والخيال فى الشعر والبهرجة فى الديكور ، كما فعل فى اخراجه لمسرحية « أورفيه » التى روى فيها من جديد أسطورة أورفيوس .. خيالية غريبة ، مرحة ساخرة ، شاعرية مثيرة .

وهذا معناه أن عبقرية كوكتو عبقرية شعرية فى المقام الأول ، وسواء انصب اهتمامه على المسرح أو السينما ، فهو اهتمام شاعر يكتب للمسرح أو ينتج للسينما ، ذلك لأن جوهر الدراما واحد فى المسرح والسينما على السواء ، والمشكلات التى شغلت كوكتو فى هذا الميدان أو ذاك واحدة . وهى المشكلات التى يمكن تلخيصها فى المجهول الذى يحيط بنا ويحاصرنا من كل جانب ، القوى التى تسوقنا رغم ارادتنا ، لغز الحرية أو وهم حرية الاختيار .

وإذا كان بعض النقاد قد وصف كوكتو بأنه مسرح كوكتو بأنه مسرح للتسلية والترفيه ، وأن براعته تتمثل في تلاعبه بالتراكيب اللغوية وادهاش المتلقي وإثارة انبهاره ، فما ذلك إلا لأن مسرح كوكتو مسرح لا تقليدى يقلب ما تواضع الناس عليه رأسا على عقب . مسرح « هجومى » أن صبح هذا التعبير ، يثير الحيرة ويوقظ الوعي ويلهب الضمير .

فليس كوكتو رجلا من رجال الأدب ، بل هو انسان حى ، وفنان مبدع ، يحاول أن يضعنا بكل أعماله . . الشعرية والمسرحية والسينمائية . . وجها لوجه أمام أسمى مشكلات الروح الانسانية ، وهو فى كل ما يسميه يضيفى نفحة من التجديد والشباب والنضارة .

المهم أنه بهذه الآراء التى تتلازج فيما بينها تلازجا وظيفيا عضويا على نحو يجعلها تؤلف نظرية درامية متكاملة ، كتب جان كوكتو دراماته الروائع تلك التى جعلها تسير فى الاتجاه التصيرى ، وتلك التى اشتهر منها « أورنيوس » (أنتيجون) و (الآلة الجهنمية) ، و (روميو وجوليت) و (فرسان المائدة المستديرة) .

وكما كان كوكتو هو كاتب هذه المسرحيات ، كان فى أغلبها هو مصمم الملابس ومعد الديكور ووضع الموسيقى ، وذلك إيمانا منه بأن صاحب العمل الفنى يجب أن يقوم بعمل كل شئ فيه دون أن يشرك أحدا سواه فإذا عجز عن القيام بكل هذه الأعمال مجتمعة أمكنه اسناد بعضها الى أقرب الناس اليه . وهى فى الحقيقة فكرة ديكارتية قديمة أخذها كوكتو عن الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت الذى ذهب الى أن هيكل المعرفة البشرية يكون أكمل لو أن بناءه كان شخصا واحدا ، تماما كما أن المدينة التى يضع تخطيطها مهندس واحد تكون أكثر اتساقا من تلك التى يشترك فى تخطيطها كثيرون .

وفى هذا يقول كوكتو : « والمسرحية ينبغي أن يكتبها ويعد ديورها ويصمم ملابسها ويضع موسيقاها ويلعبها ويقوم بالرقص فيها شخص واحد ، فان تعذر وجود هذا الشخص الرياضى المتكامل جاز أن يحل محله أقرب الناس اليه . . مجموعة متصادقة » .

وربما كانت أروع مسرحية توج بها كوكتو آراءه ، إذا نحن استثنينا دراما « دم شاعر » التى أخرجت على الشاشة ، هى الصيغة الجديدة التى صب فيها أسطورة « أوديب » تحت عنوان « الآلة الجهنمية » . وكذلك مسرحيته « أنتيجونى » . فهذه سلسلة من التصاوير المحددة التى رسمها كوكتو ببساطة بالغة ومهارة غير عادية ، وغمرها بفيض من أنوار الأساطير الزئبقية المتلألئة تعتبر بحق من انتصارات المسرح التعصيرى الحديث .

غير أن هذه المسرحية « الآلة الجهنمية » لا تبدد جميع الشكوك التى تحيط بفكرة كوكتو عن الدراما ، فنقطة الضعف فيها هى ما يسميه اريك بنتلى « الولع بالجمال » وهو ما جاء على حساب مضمون العمل المسرحى ، فالشاعر لم يسع فى المسرحية الى ايجاد حل لمشكلة سيكولوجية ، ولا هو فكر فى تأكيد مبدأ أخلاقى أو مناقشة قضية فكرية ، كل ما كان يسعى اليه هو ايجاد حل لمشكلات ذات طابع مسرحى بحت . ومن هنا كانت (أنتيجون) من بين سائر درامات كوكتو أكثرها تكاملا وترابطا وأكثرها تعبيرا عن اتجاه الفنان ، فضلا عن أن هذه الدراما فى ذاتها تعتبر أكثر من رائعة فهى لم تلهم كوكتو وحده وانما ألهمت كثيرين غيره ، بينهم الكاتب التعصيرى الشهير جان أنوى .

أما السبب الذاتى الذى دفع كوكتو الى اختيار (أنتيجون) دون غيرها فهو طبيعته النازعة أبدا الى الثورة على النظم الثابتة والقوانين الجامدة ، والهادفة الى تغليب قانون الروح الانسانى على قانون العالم المادى ، فهذه الحرية الكاملة التى ترمز لها « أنتيجون » هى فى الحقيقة اسقاط ذهنى بالنسبة الى جان كوكتو . يقول الكاتب فى هذا المعنى : « سمعت كثيرا من الناس يتساءلون لماذا اخترت أنتيجون وروميو دون سائر مسرحيات سوفوكليس وشكسبير ، أما الأسباب التى دفعتنى الى اختيار أنتيجون فقد ذكرتها فى رسالتى الى جاك ماريتان . أن أنتيجون هى بحق . . قديستى » .

ولكن هل يرجع ذلك الى أن الاسطورة بطبيعتها خصبة ومؤثرة ؟ أم يؤكد ذلك العود الأبدى الذى تحدث عنه نيتشه ؟

هذان السؤالان تثيرهما أنتيجونى : هل عالج المؤلفون المحدثون هذه الأساطير المأساوية من وجهة نظر تأخذ فى الاعتبار القضايا الوديعية ؟ هل تمكننا المسرحيات الحديثة التى تتناول هذه الأساطير من فهم ذلك الخلاص البشرى الذى استهدفه سوفوكليس ؟ والسؤال الأكثر أهمية من هذا كله ، هو ما الذى ساعد على حياة الأسطورة . . طابعها الخالد أم بقاؤها على مر الزمان ؟

كتب كوكتو مسرحية (أنتيجون) فى فصل واحد ، وكتبها جان أنوى من قبله فى ثلاثة فصول . وبينما احتفظ أنوى بالعناصر الرئيسية فقط ، طبق كوكتو عمل سوفوكليس بحذافيره فكان أوفى للنص الاغريقى القديم أما ديكور المسرحية فهو (تجريدى) . المسرح خال الا من الممثلين حتى يمكن فصل المتفرج عن الاحساس بالزمن والتاريخ ، فالذى يعمل

حسابه ويوضع موضع الاعتبار هو العنصر الانساني العالمى الذى يعلو على
بعدى الزمان والمكان .

ومؤدى أحداث المسرحية أن أوديب الذى ذاق ألوان العذاب ومات
وخلف وراءه ولدين هما (أتيوكليس) و (بوليتيسيس) اللذين تقاتلا
فى مدينة طيبة حيث كان الأول يدافع عن المدينة فاعتبر بطلا ، وكان
الثانى يهاجم المدينة فاعتبر خائنا .

لهذا أمر « كريون » الذى انتقل اليه حكم طيبة أن يلقي جثمان
« أتيوكليس » كل طقوس الاحترام ، وأن تترك جثة « بوليتيسيس » فى
العرء تنهشها الغربان .

ولكن (أنتيجون) تتحدى هذا القرار وتصمم على أن تدفن أخيها
وتقدم لجثمانه طقوس الاحترام ، على العكس أختها (أسمينا) التى تأخذ
جانب الحذر خوفا على نفسها الى حد ما وعلى أختها الى حد كبير .

« (أنتيجون : أنتيجون :) ان أبانا المسكين قد مات فى الوحل —
مات بعد أن فقا عينيه ليكفر عن ذنوبه . وأمنا ، أمنا التى كانت أمه ،
قتلت نفسها خزيا وعارا ، واخوانا تقاتلا حتى قتلا ، فتصورى مدى المصير
المشئوم الذى ينتظرنا نحن الاثنين لو أننا تحدينا الحكام . نحن نساء
يا أنتيجون ، نساء غشيمات فى التغلب على الرجال » .

ولكن أنتيجون ترد عليها ردا فيه قوة الارادة وقوة الشخصية :
« افعل ما يحلو لك . . أما أنا فسأقوم بدفنه . . وسيحلولى بعد ذلك
أن الاقى الموت . بعد هذه الجريمة المقدسة سيرقد صديقان أثيران جنبا
الى جنب . ان الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الموتى يا أسمينا أعظم
من الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الأحياء » .

وعندما يسمع كريون نبأ دفنها لأخيها يشور غاضبا ويأمر بدفنها
حية . . ويأتى ابنه هيمون خطيب أنتيجون ليدافع عنها فيدور بينه وبين
أبيه نقاش حاد ، فالأب يرى أنه لا بد له من المحافظة على القانون والنظام ،
والابن يرى أن فردا واحدا مهما أوتى من الحكمة لا يستطيع أن يجزم دائما
أنه على صواب ، وهنا يصيح « كريون » (الدولة هى الملك) فيرد عليه
هيمون (هذا اذا كانت الدولة صحراء) .

ورغم كل شيء تساق أنتيجون الى مصيرها الأليم فتسجن فى صخرة ،
وعندما يتراجع الملك فى قراره يكون الألوان قد فأت اذ يخبره الرسول
بأن أنتيجون شنت نفسها ، وأن هيمون تخلص من آلامه بالانتحار ، وأن

زوجته الملكة ايريديس ماتت حزنا على ابنها ، فلا يملك كريون الا أن يخور وينهار .. حكم على أنتيجون بالموت فحكمت عليه الآلهة بالعذاب .

وهكذا نرى أن أنتيجون التي صورها كوكتو تختلف عن أنتيجون التي صورها سوفوكليس ، فهي هنا ليست الشخصية البشرية التي تصارع قوى الآلهة ، تلك التي تتدخل على نحو غامض في مجرى الأحداث ، ولا هي كبش الفداء في الشعائر الدينية القديمة ، تلك التي تكاد عالقة بالموت ، وانما هي انسانية عصرية تختار موقفها من الأحداث وعلى عاتقها وحدها تقع تبعية هذا الاختيار .

وهي انسانية تشقى وتعاني لا لان الآلهة حكمت عليها بالعذاب ولكن لانها سليله أسرة لايوس وابنة أوديب ، فالشفاء فيها طبيعة وراثية كما يقول الكتاب الطبيعيون أمثال اميل زولا .

وهي انسانية فوية الشخصية حرة الارادة تتحدى قرار كريون فتتخذ موقفا يمثل الفرد في صراعه مع الدولة ، ثم هي بعد هذا كله أقرب الى « السوبرمان » في العصر الحديث كما لاحظ ذلك بحق الأديب الساخط كولن ويلسون ، فهي عندما تواجه الموت لا تشعر بضعف وتردد كما هو الحال بالنسبة الى الانسان العادي ، وانما تشعر بعلو وتعال كما يفعل الأبطال .

وتتجلى الدلالة العصرية التي خلعتها كوكتو على مسرحية « أنتيجون » في ثورة النفس البشرية على خطر القانون والنظام وعلى بشاعة الآلية والمادية ، فهذه جميعا بمثابة النكبات التي تحل بالانسان الحديث لا من قبل الآلهة بل من قبل الحضارة .. ففي الحضارة الحديثة قدر الانسان ومصيره ، فيها يشعر بسطحية وجوده وفقاعية حياته ، وفيها يحس أنه لا يزيد في كثير أو قليل عن ذرة في كون أو قطرة في محيط أو ترس في آلة . ومن هنا كانت المسرحية في صميمها ادانة للعصر الحديث كله ، وصرخة احتجاج على القانون والنظام ، وعلى العلم والآلة .

وهذا ما عبر عنه كوكتو تعبيرا عاريا وفاضحا في مسرحيته التعصيرية « الآلة الجهنمية » حيث يعرض لنا الشاعر احدى الآلات الدقيقة الصنع التي ابتكرتها آلهة الجحيم لابادة الانسان بطريقة رياضية بحتة ، وذلك بأن تشحن هذه الآلة الى أن يمتلئ الزنبرك تماما ثم تدار آلة التعذيب في ببطء شديد طيلة حياة الانسان ، وفي مطلع المسرحية نسمع « صوتا » يعيد على مسامعنا أسطورة أوديب وينتهي بهذه الكلمات : « ألق بالك أيها المتفرج .. يا من تقصد الحل البطيء على مدى حياة انسانية كاملة ،

ممتطيا صهوة احدى الآلات الدقيقة التى صنعتها الآلة الجهنمية بقصد
ابادة البشر الفانين وبطريقة رياضية بحتة ، •

وهكذا على حافة عالمين : عالم الاغريق القديم وعالم العصر الحديث
عاش جان كوكتو ومات جان كوكتو ، عاش يبحث عن الحق فى الحياة ،
وعن الخير فى الحياة ، وعن الجمال فى الحياة ومات دون أن يدري ان
كانت الحياة نفسها حقا أم خيرا أم جمالا ، هى أضغاث أحلام •

المسرح التجريدي عند فريدرش دورينمات

انسان العصر الحديث أصبح مكلودا
متعبا لا تستفزه قيم ولا تهزه مواقف
ولا يرغب حتى في أن يكون بطلا ، انه
يعيش لأنه يعيش فقط ، أو لأنه لم
يمت بعد •

يقول الناقد الكبير آرثر كويسلر انه : « لا القديس ولا الثائر يستطيع تخليصنا مما نحن فيه ، لان الانقاذ الوحيد لا يكون الا فى اندماج هذين الكائنين » . فاذا كان ما يعنيه كويسلر بقوله هذا انه لا غنى للناس عن البصيرتين الداخلية والخارجية ، فان أحدا لا يسهه الا أن يقره على هذا الرأى ، ولا يسهه أيضا الا أن يقول بأنه منذ أيام برتولد بريخت الى الوقت الحاضر لم تنجب ألمانيا من هو بمثابة المقابل الطبيعى لصاحب المسرح الملحمى الا هذا الأديب . . فريدريش دورينمات .

فكلاهما يبدأ من الانسان وكلاهما يحاول أن ينتهى الى الانسان ، وجه الاتفاق بينهما أنهما يحاولان الاهتداء الى تركيب يندمج فيه الفرد والمجتمع ، ووجه الاختلاف بينهما أنهما يعالجان الأمر من ناحيتين متعارضتين . فبريخت يصل الى الفرد عن طريق الجماعة ، ودورينمات يصل الى الجماعة عن طريق الفرد . بريخت ينزل من الكل الى الجزء المكون له ، ودورينمات يرتفع من الجزء الى الكل الذى هو نتاج هذه الأجزاء . ومن هنا كان المسرح الملحمى عند الأول هو مسرح البصر الخارجى ، بينما كان المسرح التجريدى عند الآخر هو مسرح البصيرة الداخلية .

فهما اذن ثائران متعارضان ، ثورة بريخت ماركسية النزعة لانها متفجرة من الخارج ، من أعماق الجماعة ، أما ثورة دورينمات فهي ترى أيجوز لنا القول بانها من نوع ثورة نيتشه ، أم تراها من نوع ثورة الوجوديين ، أم هي من نوع ثورة المسيح ؟

المهم أنها ثورة منبعثة من الداخل ، من داخل النفس الانسانية ، فاذا كانت ثورة بريخت الخارجية قد أنزلت السكينة على قلب « المرأة الطيبة » ، فان ثورة دورينمات الداخلية قد أدت الى تحرير نفس « السيدة العجوز » ، واذا كان جحيم بريخت أو مدينة ستروان جحيم اجتماعى وان اتخذ من حياة الأفراد مقياسا له ، فان جحيم دورينمات أو زيارة قرية جولين جحيم شخصى وان لم يخل من تعريض بالمجتمع ، واذا كان تدليل بريخت قد انبعث من المذهب الاشتراكى وحده وان غدا أكثر درامية وأرق شاعرية من ذلك اللون الذى يسمى « أدب الطبقة العاملة » ، فان تدليل دورينمات قد انبعث من نظرية لا طبيعية تخيلها هو بعين الفكر وان انتشر مفزاعا حتى شمل حياة الروح الدفين . . حياة الانسان .

لم تكن ثورة بريخت الملحمية ثورة على المسرح الدرامى الذى وضع أرسطو أسسه وقواعده ، بمقدار ما كانت ثورة على الدراما الموسيقية التى أقام فاجنر طبقوسيا وشعائرها ، ذلك أن بريخت فى رفضه التصور الاثريتى للمحالم كان يرفض فى الحقيقة التصور الفاجنرى لذلك العالم

الذى استوحاه فاجنر من التراجيديات الاغريقية وحاول أن يحققه فى دراماته الموسيقية .

فقد كان فاجنر يستهدف جعل الدراما الموسيقية مشتملة على كافة الفنون ، فالفكر والموسيقا والشعر والنغم تلتقى جميعا فى وحدة حبة أو حياة واحدة على نحو ما كانت التراجيديات اليونانية فى عهد الأوبل ، وعلى نحو ما أراد لها أن تكون فى بايرويت . . . حيث شيد مدينة موسيقية قصد بها جعل المسرح نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الوحي والالهام . ولهذا عمد الى اشاعة جو السحر والقداسة لايهام الشعب بأنه فى رحاب معبد حقيقى ، ولكنه معبد من نوع جديد ، معبد تذبح فيه المقدسات وتنحرف فيه القيم التقليدية ، ولكن تقدس فيه الحياة ، ويمجد الانسان ، وتستبدل بالحضارة الديونيزية حضارة العصر الحديث .

وكان هذا هو السبب فى ثورة الاشتراكيى الثائر بريخت على الفنان الطوباوى الحالم فاجنر ، تلك الثورة التى أعلنها بريخت فى قوله : « لا أحب أن أرى المسرحيات تستجدى عطف الجمهور بل ان لها من قوة الاقتناع مثل ما لمحاكم القضاء . فالهدف الرئيسى هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لاصدار حكمه » .

ومن هنا جاءت « اوبرا القروش الثلاثة » التى وضعها بريخت ثورة مباشرة على أوبرات فاجنر أو بالأصح دراماته الموسيقية ، فالموسيقا وسيلة للتبليغ وليست وسيلة لانعاش الروح ، ومهمتها ترجمة النص لا الارتفاع بالنص ، وهى تلتزم موقفا دون أن تصور حدثا ، وتوضح ماهية السلوك دون أن تعبر عن حالات الروح .

هى طبيعة المذهب ، وأنها فى الوقت نفسه تبتعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة ابتعادا يمكننا أن نقول عنه انه ابتعاد جذرى ، فاذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاتيبيعى كما رأينا ، فان دورينمات بحق هو السلالة الفاجنرية الأصلية ، أو هو الاحياء الحقيقى لهذا المذهب وبعثه فى ثوب عصرى جديد .

كما استوحى فاجنر عالم الاغريق القدامى ، استوحى دورينمات ذلك العالم ، عالم التناسق والتكامل حيث الكل مؤلف من مجموع أجزائه ، والجزء له مكانه الطبيعى الذى خصص له . أو على حد تعبير أرسطو وهو العارض الأمين للثقافة اليونانية : « ان طبيعة الشئ هى غايته ، أى هى ذلك الذى من أجله وجد الشئ » . وعلى ذلك تكون كلمة « طبيعة » غائية فى معناها ونحوها ، فالكون وكل ما فيه يتطور تجاه شئ ، وهو فى

تطوره يترقى الى درجة أعلى حتى نصل الى الله الذى هو صورة خالصة ووجود
عقلى بحت ، أو هو المحرك الذى لا يتحرك ، واذن فيستحيل أن يطرأ عليه
تغيير .

هذه النظرة التكاملية الى الكون على أساس أن كل شيء له مكانه
الخاص وأن الأشياء جميعا ينتظمها كل متكامل ، هى التى مكنت الاغريق
من صياغة نظريتهم عن الفن ، وهؤاها أنه ليس هناك فنون منفصلة كل
على حدة ، بل هناك عمل فنى متكامل يضم الفنون جميعا . . . من شعر
وموسيقا ، ورقص وغناء بل ومن طقوس وشعائر ، ذلك لأن الديانة عندهم
كانت نوعا من الفن بل الحياة نفسها كانت عملا فنيا متكاملا . وهى
ايضا النظرة التى مكنتهم من أن يجعلوا لكل شيء أهميته طالما أن كل شيء
له مكانه المحدد ، فما لا أهمية له لا مكان له ، ومن هنا كان الكون كله كائنا
عضويا أو كان شيئا أقرب الى الجسم الحى .

ولقد سأله سائل ٠٠ ماهو المسرح ؟

فكانت اجابته ٠٠٠ ماذا أقول لك ٠٠ خذ مثلا شخصين يتناولان
فدحين من القهوة ، ما فى هذا شيء . ٠٠ لكن ذلك قد يصير موقفا مسرحيا
لو أنك عرفت أن فى قدحيهما شيء .

— وكيف تقول ذلك للمشاهدين ؟

— المشكلة فى المسرح ليست مشكلة القول فحسب ، بل هى مشكلة
الرؤيا ايضا ، عندما اردت أن اصور مدينة صغيرة خربة فى مسرحيتى
« زيارة السيدة العجوز » وضعت على المسرح محطة لا تقف عندها
القطارات وأظهرت مدى تمنى السيدة العجوز حتى تنقل فى كرسى
يحملة قطاع طرق من أصحاب الملايين .

-- وماذا عن مسرحك ؟

— انه بالذات مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا مبرر له ، الأمل
الذى لا يقهر .

لقد تعلمنا أن فى نسيج الحقيقة ثقوبا تفرغ فاهها ، ومع ذلك فانا
أمل . وان لم يكن ثمة أمل .

هذه الصورة عن العالم هى التى استوحاها دورينمات وقارن بينها
وبين عالمنا الحاضر ، فانتهى الى أننا نعيش فى عالم فقد رشده فتصدعت
روحه وشلت إرادته ، أو كما قال أحد أشخاص مسرحية « الزيارة » :
« لقد توقفت القوانين الطبيعية عن العمل » .

فعند دورينمات أننا نعيش فى عالم غريب ، ونحن نحاول أن نقيم صداقة معه ، نحاول أن نعتد قرابة بيننا وبينه ، ولكنه مع ذلك يظل غريبا ، ولانه غريب فهو مخيف ، فالانسان يخاف ما يجهره ، ويخاف أكثر مما هو أقوى منه ، ولكننا نملك شيئا لا يملكه هذا العالم فنحن قادرون على التنظيم ، فإذا كان العالم من حولنا فوضى ، فالعقل الانسانى هو الذى ينظمه ويرتبه ويفسره ويضع له القواعد والقوانين .

ومهمة الفنان أن ينظم فوضى العالم ، وأن يجعل لهذا الشئ الذى بلا قوام شكلا واطارا ، وقالبا وصياغة .

ولقد عكس دورينمات صورة هذا العالم على بلدة جولين حيث جاء على السنة الأهالى : « لقد حل بنا الدمار ، انهارت مصانع فاجنر ، وأفلس بوكمان ، وانهار ميدان الكوخ المشمس . وها نحن نعيش على ائانة البطالة ، وعلى تكية الحساء . وهل هذه عيشة ؟ . عيشة وضيفة ، عيشة مدهورة البلدة كلها » .

تلك هى الحال التى انتهت اليها قرية جولين ، وكانت فيما مضى مسرحا للروح ومهبطا للوحى : « جوته أمضى هنا احدى الليالى ، فى فندق الرسول الذهبى . وبرامس ألف فيها احدى رباعياته . وهنا اخترع برتولد شفارتس ، اخترع ملح البارود » .

وهكذا حالت هذه الصورة عن عالمنا الحاضر ، حالت بين دورينمات وبين محاولة تجسيمة فى عمل فنى متكامل على نحو ما كان يفعل الاغريق ، وفى هذا يقول الكاتب الدرامى : « اننا نعيش فى اللا مكان يحيط بنا ما لا جوهر له ولا معنى . هناك الدولة والدين والفن ولكنها غير مرتبطة معا بصلة ، بل هى اشياء مجردة طفى عليها التكنيك وطغت عليها صورة ما لا جوهر له » . لهذا كان علينا فى رأى دورينمات أن « نخلق مكانا » نخلقه بالعقل ، حتى تعود الكلمة فتعبر عن الكل وقد اندمج وأصبح شيئا واحدا متحدا .

ولكن ما الذى يجعلك ويجعلنى على قيد الحياة ؟

انها القنبلة الذرية ، فنحن نخاف من القنبلة الذرية ، تسلحت أمريكا وتسلحت روسيا وأحسنا نحن بالامن والأمان لان أحدا من العسكريين لن يشعلها حربا ذرية .

فلان هناك قتابل ذرية ، أصبحت حياتنا ممكنة ، فالذى نخاف منه أصبح هو سبب حياتنا ، اننا نحتفى من الشمس العادية فى ظل القنابل الذرية .

على اننا اذ نعيش فى عالم هذا هو شأنه وتلك هى صورته ، عالم
لا مكانى الأمكنة فيه انعدمت لان الأشياء فيه قد تساوت أو بالأحرى انحلت
الى الطاقة حتى لم يعد لها وجود . أقول أو يقول دورينمات ان مثل هذا
العالم لا موضع فيه لبطولة ولا مكان فيه لأبطال ، فلا بطولة ولا أبطال
الا حيث يكون هناك صراع ، ولا يكون هناك صراع الا اذا اصطدمت الحرية
بالعائق فتحولت الى قيمة . . سواء تمثل هذا العائق فى القوى الالهية
أو قوى الطبيعة أو قوى المجتمع . وحينئذ لا يكفى الانسان أن يشعر
بالحرية لكى يكون حرا ، بل ينبغى عليه أن يتحرر بالفعل ، أو أن يفعل
بحرية .

وأين هذا كله من عالمنا الحاضر الذى يجثو على ركبتيه أمام صنم
سخيف بشع اسمه القنبلة الذرية ، وأين البطولة والأبطال فى عصرنا
هذا ولم « يعد يخيف الناس اله ولا عدالة ولا قدر . . وانما يخيف الناس
حوادث المواصلات وتكسر الجسور نتيجة خطأ فى بناء مصنع للقنابل
الذرية » .

ان العالم كله يعيش فى جوف مارد جبار اسمه القنبلة الذرية .
انها باردة كالقبر ، مخيفة كالجحيم ومع ذلك يحرص العالم كله على اقتنائها.
انه يعلم أن فيها فناءه ولكنه يعلم أيضا انه لا بد منها لبقائه . قمصدر
الخوف أصبح هو نفسه مصدر الاطمئنان ، اليأس أصبح هو ينبوع الأمل ،
والموت أصبح هو خير تأمين على الحياة . وأنا وأنت والآخرين لم يعد
يربط بيننا شئ ، حتى العالم تخلى عنا ولم تعد له علاقة بنا ، نحن الذين
نتعلق بأحبال مقتولة من الخوف .

فالعالم الذى حولنا لا علاقة له بنا ، ولكن نحن الذين لنا علاقة به .
نحن مرتبطون بهذا العالم ، ولكنه ليس مرتبطا بنا ، تماما كما أن الكرة
الأرضية معلقة من الشمس ، والشمس ليست معلقة بالكرة الأرضية .

وهكذا انتهى وجود الأبطال فى مسرح دورينمات وحل محلهم
الأشخاص العاديون ، بل الأشخاص دون العاديين ، حل محلهم البشر ،
ففى مسرحية «رومولوس الأكبر» يبدو لنا القيصر الرومانى العظيم انسانا
بسيطا متساهلا يهتم بتربية الدجاج أكثر مما يهتم بتنظيم شئون الدولة ،
ولا يموت ميتة الأبطال بل ينتهى أمره باحالته على المعاش .

وفى « زواج السيد مسيسيبى » يظهر البطل رخيصا تافها ، صحيح
انه يقتل عددا هائلا من الناس ولكنه لا يقتلهم على طريقة الأبطال كما فى
التراجيديات القديمة بل على طريقة النائب العام الذى يصدر أحكاما

بالاعدام .. وهو نفسه أحق الناس بهذا الحكم ، يدس السم لزوجته ليتزوج من امرأة دست السم لزوجها وبعد هذا كله يدعى انه يحاول اصلاح العالم .

و « زيارة السيدة العجوز » ليست الا تصويرا لانتكاس الحضارة الأوروبية وهو ما رمز له دورينمات بعودة عقوبة الاعدام ، فبطلة هذه المسرحية كما قال عنها الكاتب لا تمثل العدل ولا تمثل مشروع مارشال ولا تمثل الرؤيا اليوقنية ، وانما هي تمثل نفسها ، أغنى امرأة في العالم تستطيع أن تتحكم في كل شيء ، في العدالة وفي الأخلاق وفي الماضي الذي بعثته الى الحياة ، ولكن تحكمها لا يصدر عن قيمة انسانية ولا عن أخلاق اجتماعية ولا عن معجزة لاهوتية بل عن المال فقط . وعندما تتمكن السيدة العجوز من محاكمة الرجل الذي خدعها وغرر بها تسأله في استخفاف « هل أنت خائف ؟ » ، فيجيبها في خوف حقيقي : « اننى بشر » .

وبانتفاء الأبطال تنتفى البطولة وتحل محلها اللابطولة أو اللامسئولية ، ففي جميع مسرحيات دورينمات نجد أنفسنا بازاء حالات كثيرة من عدم المبالاة وقلة الاكتراث ، فانسان العصر الحديث أصبح مكدودا متعبا لا تستفزه قيم ولا تهزه مواقف ولا يرغب حتى في أن يكون بطلا انه يعيش لانه يعيش فقط أو لانه لم يمت بعد . يقول « رومولوس الأكبر » لأحد يلاته عندما جاء يذكره بمجد روما القديم وواجبه نحو هذا المجد : « اذهب - نم أيها الوالى لقد أصبحت البطولة في عصرنا الحالى شيئا زائفا صطنعا » .

ومن هنا رأى دورينمات أن الكوميديا هي أنسب الأشكال الدرامية لتصوير هذا العالم وأكثرها تعبيرا عن روح العصر ، فالكوميديا تعمق احساسنا بالتناقض ، وتجعلنا ننفجر بالضحك ، ومن انفجارات الضحك هذه تنبأى لنا الازمة في صورة جديدة ، صورة قابلة للحل ، لان العقدة الكامنة في طيات العالم أصبحت الآن طافية على السطح . وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « ان الكوميديا هي النوع الوحيد الذى يتفق معنا ، فقد انساق عالمنا الى المهزلة انسياقه الى القنبلة الذرية » .

وهكذا وجد دورينمات أن معطيات العصر الحديث أصبحت شيئا يدعو الى التهكم والسخرية .. هوس فى العلم ، حماقة فى السياسة ، هوى فى المعايير الأخلاقية ، شك فى قيم الدين ، وكلها مادة هائلة للدراما الكوميديية والمسرح الساخر ، وكلها مما ظهر بشكل صارخ فى مسرحياته الهامة .. فمسرحية « مكتوب » فيها سخرية لاذعة من رجال الدين ، ومن المدين نفسه باعتباره وسيلة لاصلاح العالم . ومسرحية « رومولوس

الأكبر « فيها تهكم ساخر برجال السياسة »، ومؤامراتهم للوصول الى الحكم ، وافلاسهم فى تحقيق التوازن بين المواطن والانسان أو بين الاخلاص للدولة والاخلاص للانسانية . وفى « زواج السيد ميسيبي » تشهير رائع بدعاة الأخلاق ، أولئك الذين يحاولون تطهير ضمائر الناس مما علق بها من أقدار وهم أنفسهم أحوج الناس الى هذا التطهير .

وفى مسرحية « علماء الطبيعة » استخفاف مزرى بالعلماء الذين يظنون انهم مفرغون من كل انتماء قومى أو وطنى ، وأن واجبهم كعلماء أن يعملوا فقط ، أما استغلال نظرياتهم بهذا من شأن الدولة ، فاذا أساءت استخدام هذه النظريات كان من الواجب على رجال الدين والأخلاق أن يحاسبوا الدولة .

وفى مسرحية « الملوك فى بابل » تهكم رائع على أصحاب النظريات الاجتماعية ومحاولاتهم المخمورة فى اقامة مدينة فاضلة تخلق من الفقر والحاجة ومن كل فقير أو شحاذ ، ولكن بطل المسرحية يؤثر « الشحاذة » على كل وعد نظرى أو مذهبى متحديا بذلك قوانين الدولة وأوامر الملك . فالشحاذ أغنى بفقره من الملك الفقير بغناه .

أما « زيارة السيدة العجوز » فورقة النعى الذى يقذف بها دورينمات فى وجه الحضارة الأوروبية ، وعريضة الاتهام التى يدين بها مبد الديمقراطية فى العصر الحديث ، ثم هى بعد هذا كله نواح على الحياة فى القرن العشرين ، الحياة التى أصبحت رخيصة رخص التراب ، وأصبح من السهل شراؤها لا أقول بالمال ولكن .. بالموت .

ولا جدال فى أن هذه المسرحية تعتبر بحق رائعة دورينمات الكبرى ، فاذا كان فى مسرحية « مكتوب » قد أثبت أنه كاتب درامى ممتاز، وأثبت فى مسرحيته « زواج السيد ميسيبي » أنه أفضل كتاب المسرح الألمانى ، ففي مسرحية « زيارة السيدة العجوز » ثم الاعتراف بموهبته الخلاقة فى العالم كله حقا لقد أصبح للشعب الألمانى مسرحه التظليل الجاد الذى يتبع منهج أصحاب المذهب اللا طبيعى . فهو مسرح العيى التى تتغلغل الى داخل الضمير الانسانى مسرح الذات التى تفوص الى أعماق الحياة الباطنة .. حياة الداخل .

وعلى الرغم من وجود عناصر كلاسيكية فى « زيارة السيدة العجوز » وعلى الرغم من أوجه الشبه بين انتقام الكترا وانتقام كلير تساخاناسيان ، الا أن التعديل الذى أدخله دورينمات على مسرحيته كان قطعاً تعديلاً عجيماً فى بابيه ، تعديلاً يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة ، فمسرحية

« زيارة السيدة العجوز » ليست مجرد ترديد للنغمة الكلاسيكية القديمة بعد أن عولجت معالجة فنية حديثة ك مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر أو « اغتصاب لوكريس » لأندريه أبى ، ولا هي ترديد للنغمة فى قالب عصرى جديد وبهيئة سيكولوجية جديدة ك مسرحية « الحداد يليق بالكثرا » ليوجين أونيل ، ولا هي احلال للفكرة فى قالب سيرىالى كما فى مسرحية « أورفيه » لجان كوكتو . . . انها عمل جديد كل الجودة .

فى ثلاثة فصول تقع مسرحية « زيارة السيدة العجوز » فى الفصل الأول نشهد أهالى بلدة جولين وعلى رأسهم العمدة والقسيس . ثم المدرس والشرطى ، وأخيرا المواطن (ال) وزوجته وابنته وابنه لقد جاءوا جميعا الى ميدان المحطة فى حفاوة بالغة ليستقبلوا السيدة الثرية الطاعنة فى السن « كلير تساخاناسيان » ابنة البلدة التى ارتحلت عنها منذ عشرات السنين . . . فقيرة ضائعة طريفة منبوذة يسخر منها الجميع ولا يعطف عليها أحد ، حتى البقال (ال) الذى غرر بها فى صباها ووعدها بالزواج فلما أولدها ابنة غير شرعية تنكر لها وتخلي عنها حتى اضطرت الى الرحيل . . الى هجرة البلدة .

وفى بلاد أخرى فى ترينستا بالذات حيث تكثر ييوت الدعارة ، استطاعت كلير بفضل جمالها الصارخ وذكائها الحاد أن تتزوج من عدة أزواج فتنوا بها الواحد بعد الآخر ، وتخلصت منهم أيضا الواحد بعد الآخر حتى انتهت الى الزوج رقم (٧) ومعها ثروة هائلة لا تعد بالملايين بل بالمليارات . . انها لم تعد الآن كلارا فيشر فتاة بلدة جولين . . بل كلير تساخاناسيان أغنى امرأة فى العالم .

واليوم تعود الى مسقط رأسها ، الى ذكرى ماضيها ، الى بلدة جولين التى أصابها من الفقر ما أصاب كلير من الثراء ، ويهرع الأهالى جميعا لاستقبالها ، فهم أملهم الوحيد فى انقاذهم من مخالب الجوع ، وانتشالهم من هاوية الخراب وتعدمهم كلير بأن تقدم لهم العون والمال ، تعدمهم بأن تتبرع للبلدة بمليار . . ولكنها تشترط أن يقتلوا (ال) فى مقابل هذا المليار . . انها تريد أن تثار لنفسها من الرجل الذى خدعها وغرر بها ، تريد أن تشتري العدل ولو بمليار . وفى أول الأمر يرفض أهل البلدة هذا العرض الميئس ، يرفضونه لانهم فى أوروبا « وفى أوروبا خير لهم أن يظلوا فقراء من أن يخضبوا أيديهم بالدماء » وترد عليهم كلير تساخاناسيان بأنها تستطيع الانتظار ، وعلى انتظارها يسدل ستار الفصل الأول .

وفى الفصل الثانى ينشب الصراع فى نفوس أهل البلدة ، الصراع

بين رواسب المدنية الأوروبية وبين أنين الفقر وعواء الجوع ، الصراع بين الشرف والرغيف ، بين الفكرة والمادة ، بين الانسان وما هو غير انساني .
ويصل الصراع الى ذروته عندما يتصرف أهالى البلدة لا شعوريا تصرف من ينتظر ثروة هائلة . . يأكلون ويشربون ، يلبسون وينعمون ، يحققون ما يخطر ببالهم وما لا يخطر لهم على بال . كل هذا بلا حساب أو بالأصح على الحساب ، فهم جميعا ينتظرون المليار ، ويشعر « ال » بخطورة اللعبة وبأن موته أصبح نتيجة محتومة فيقرر الرحيل تماما كما رحلت كلير فى صباحا . وعند المحطة فى انتظار القطار يلتف حوله أهالى البلدة ويحولون بينه وبين الرحيل ، فينهار ويقع فريسة للخوف والضياع ماضيه يطارده وحاضره يحول بينه وبين الفرار ، اذن فلا أمل أمامه الا فى القضاء .
وفى انتظار المحاكمة يسدل الستار على الفصل الثانى .

والفصل الثالث تتم فيه المحاكمة حيث يضع « ال » مصيره فى أيدي أهالى البلدة ، الأهالى الذين جاءوا ليسددوا ما عليهم من ديون ، والبلدة التى أصبحت الآن ملكا لكلير تساخاناسيان . وتحضر كلير المحاكمة فى ثوب العرس الأبيض ، فالليلة ليلة زفافها الى زوجها الحقيقى وان يكن غير الشرعى ، ليلة زفافها الى « ال » أو بالأحرى الى جنته الهامدة . . ويفتتح العمدة الجلسة ويعرض القضية على مجلس البلدة بطريقة ملفقة ، حتى يحملهم جميعا على ادانة (ال) واعدامه ، لقد ارتكب غلطة يجب أن يدفع ثمنها ، و ثمنها الوحيد هو الموت له والحياة لكل هذه المدينة . ويموت « ال » وتأمّر « كلير تساخاناسيان » أن يحملوه الى النعش الذى أحضرته معها ، وأن يحزموا حقائبها استعدادا للرحيل ، لقد أعدم (ال) وتحول أهالى البلدة جميعا الى جلادين . . وبذلك تم للسيدة العجوز كل ما أرادت وانتهت الزيارة .

هذا هو مسرح دورينات الذى يتخذ موضوعه من أزمة عالمنا الحاضر ، عالم العلم الحديث الذى ضاع فيه المكان وضاع فيه الزمان بل وضاعت فيه المادة ، لانه اذا كانت الأمكنة قد تلاشت فى الاثير ، والأزمنة ضاعت فى الفراغ ، والمادة انحلت الى الطاقة أو الى القوة .

ومع ذلك فان هناك أمل ، بل يجب أن يكون هناك أمل ، واذا كان هناك أمل ، ولو ضئيلا ، يجب أن نجعله كبيرا ، أو أن نتيح الفرصة لكى يكبر هذا الأمل .

وما دام الأمل ضروريا ، فإن العمل أيضا يصبح ضروريا ، والعمل
يجب أن يكون للإنسانية والسلام ، والاستمرار الحياة ، ويعنى ذلك أننا
لا بد وأن نضع الأمل . وأن نتجه على أوسع نطاق وأن نوزعه بالعدالة
على الجميع .

فلا خلاص لنا فى رأى دورينمات الا بشئ واحد : « أن ترد القوة
إلى الأقوى ، والأقوى هو الله » .

المسرح الحر عند ماكس فريش

تياران متناقضان قدر على المسرح أن
يمضى فيهما معا وفي وقت واحد ،
أحدهما هو تيار المسرح الملحمي الذي
أطلقه الكاتب الكبير برتولد بريخت ،
مؤكدًا أن الشكل الملحمي هو أنسب
الاشكال تعبيرًا عن الدراما المعاصرة ،
وهو أكثر الاطر ملاءمة لتصوير أزمة
انسان العصر ، فهو الأقدر على احتواء
الوجود البشري ، وهو الأجلر بحمل
سموم المجتمع الانساني ، لأنه في النهاية
الصانع لنسيج الدراما على مقياس
صورة العالم •

بينما يعتمد فريدريش ديركات الى
اظهار الشرخ القائم في العلاقات
الاجتماعية ، والصدع الظاهر في
العلاقات الاجتماعية ، نجد فريدريش
ديركات يfokus في أعماق الوجود
الانساني باحثًا عن الجرثومة الرابضة
في أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تثقبه
من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى باطن
العالم •

أما التيار الآخر فهو تيار المسرح العبثي ، الذى تبلور على أيدي كل من صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، وراثور آراموف وغيرهم ممن حاولوا تحطيم الصيغ المنطقية للدراما التقليدية ، سواء فى مفهوم الشكل والمضمون واللغة ، أو فى معنى الحدث والزمن والمكان ، انطلاقا من رؤية فلسفية خاصة للحوار الدائر بين الواقع والحياة ، وسعيا وراء اكتشاف أبعاد جديدة للدراما المعاصرة .

رد اعتبار الوجود البشرى :

وبينما يمضى تيار المسرح الملحمى فى خط مواز ولكنه متناقض مع تيار المسرح العبثي ، وفى الوقت الذى أشعلت فيه نيران الحرب العالمية مستأثر المسرح الألمانى ، ظل مسرح زيوريخ بالرغم من انعزال سويسرا عن معترك السياسة العالمية ، هل شعاع الأمل الاوحد لتجسيد الدراما الألمانية ، واحتضان الفكر الانسانى الحر الذى يعمل على رد اعتبار الوجود البشرى .

فوق خشبة هذا المسرح ، ترعرعت أعمال الكاتبين السويسريين . . ماكس فريش ، وفريدريش دورنيمات ، وقد جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد ، فاتفاقهما تلاق بين رؤيتين ، واختلافهما تباعد بين رأيين ، ولكنهما يلتقيان فى الرؤية وابتعادهما فى الراى ، حاولا بصدق تحقيقى أن يزاوجا بين هذين التيارين فى مركب جديد ، يأخذ منهما ويضيف اليهما ، غير منعزل عن ملحمة الواقع العبثي ، أو منسلخ عن عبث الواقع الملحمى .

فبينما يعتمد دورنيمات على المفارقات الاجتماعية الصارخة والتناقضات لبشرية الحادة ، من أجل تركيب مواقف درامية لاذعة ومريرة ، نجد بريش يغلف مسرحه بغلالة شعرية حزينة ورقيقة ، فيها شجن انساني جبيل ، وبوح عاطفى راق ، وبينما يعتمد دورنيمات الى اظهار الشرخ القائم

فى العلاقات الاجتماعية ، والصدع الظاهر فى الكيان البشرى ، نجد فريش يغوص فى أعماق الوجود الانسانى ، باحثا عن الجرثومة الرابضة فى أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تثقبه من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى سطح العالم .

السباحة ضد .. ومع التيار :

أجل .. لقد ظهر الكاتب المسرحى السويسرى ماكس فريش حائرا بين كلا التيارين يحاول السباحة فى أحدهما دون أن يطبق الابتعاد عن السباحة فى التيار الآخر ، فلا هو قادر على السباحة فى كلا التيارين ، ولا هو قادر على الاكتفاء بأحدهما دون الآخر ، لذلك كان لزاما عليه أن يزواج بين كلا التيارين ، وأن ينشئ منهما تيارا واحدا جديدا ، يكون بمثابة المركب من النقيضين .

وكان هذا التيار الجديد هو ما سماه الناقد الدرامى الشهير مارتن ايسلن بمسرح المستقبل الحر ، ذلك المسرح الذى يمزج العيشى بالملمحى ، محاولا الكشف عن عبث الواقع فى اطار ملمحى ، وابرار ملحمة الواقع بأسلوب عيشى ، معتمدا على نقاط التلاقى بين محاولة برتولد بريخت تفجير الطاقة الكامنة فى ضمير الانسان ، ومحاولة صمويل بيكيت تمزيق القشرة الخارجية لمأساة الانسان .

ومن هنا كانت محاولة ماكس فريش البحث عن الفردوس البشرى المفقود ، باعادة الكرامة الى ضمير الانسان ، والحنين الى قلب العالم ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، حين أسدلت ستائر المسرح الأوروبى، ولذا كتاب المسرح اما بالصمت أو بالفرار بالانتحار ، ولم يعد غير مسرح زوريخ فى سويسرا كوة للنور التى يلوح منها ضياء الأمل واشعاعات المستقبل .

وربما كان هو المستقبل الضبابى القائم ، والأمل الترابى الحزين ، ولكنه الشئ الأفضل من اللا شئ ، لانه محاولة التوافق مع العالم من جديد ، والتزاوج مع الحياة مرة أخرى .

وهذا ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « قد أعتبر أن مهمتى ككاتب مسرحى قد انتهت تماما لو ان احدى مسرحياتى توصلت الى طرح السؤال بحيث لا يقدر المتفرجون على العيش الا اذا وجدوا الجواب ، جوابهم الخاص ، ذلك الجواب الذى لا يوجد له الا فى الحياة ذاتها » .

مسرح الأمل اللا معقول :

وماذا عن مسرح ماكس فريش ؟ انه كما يقول زميله ومعاصره فريدريش دورنيمات : « مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا تغير له ، الأمل الذى لا يقهر » .

ويفسر ماكس فريش ذلك بقوله : « لقد علمنا ان فى نسيج الواقع ثقبوا تفغر أفواهها ، كما علمنا أن برهان كل شيء غير ممكن ، ولذلك فأنا أمل ، وان لم يكن ثمة أمل ، اننى أستقى دواعى أملى بالرغم من العقل ، من نعمة اللا معقول » .

وهذا هو مغزى الرواية التى كتبها ماكس فريش بعنوان « ليكون اسمى جانتبين » . وهى قصة رجل أراد أن يكون أكثر من شخص واحد ، وأن يعيش أكثر من حياة واحدة ، وأن يدخل فى أكثر من اطار اجتماعى ونفسى . وذلك لكى يكشف المجتمع أو ينكشف له المجتمع .

وهذه القصة وان أكدت أن الانسان أكثر من شخص واحد ، الا انه لا يعرف تماما أى هؤلاء الأشخاص هو نفسه ، ويؤكد ماكس فريش أن الانسان لكى يعرف نفسه يجب أن يكون انسانا آخر ، صحيح أن المشكلة سوف يواجهها أى انسان عندما يقوم بهذه التجربة هى مشكلة كيف يعود الى نفسه أو كيف يرتد الى حقيقته ، ولكن ألسنا كما يقول جان بول سارتر نعيش مع الآخرين ، والحياة مع الآخرين تجعل الانسان « آخرا » بالنسبة الى نفسه . . . تجعله « واحدا » من الآخرين ، وهو عندما يكون آخرا بين الآخرين ، يختلف تماما عن حقيقته ، ويبتعد كثيرا عن ماهيته ؟

ولكن احساس الانسان بأنه « مع » الآخرين ، لا يدل على أنه موجود معهم ، وانما متجاوز معهم فى المكان فقط ، وهذا التجاور مشروط ، لان الانسان لكى يعيش مع الآخرين ، عليه أن يلتزم قيود الآخرين ، تلك القيود الحريرية التى لا تكاد ترى ، وعليه أيضا أن يتشابه مع الآخرين وأن يندمج فيهم ، وفى هذا التشابه وذاك الاندماج تتشكل دراما الحياة البشرية ، أو مأساة الوجود البشرى ، دراما الصراع بين الوهم والحقيقة ، ومأساة التناقض بين الواقع والخيال .

هذه العلاقة المتوترة بين كلا الطرفين هى التى ينشأ عنها الصراع وهو ما يسميه ماكس فريش بجوهر الدراما ، أو بتعبيره هو المجال المسرحى .

نظرية المجال المسرحي :

يقول ماكس فريش ، ردا على سؤال من سألته ، ما المسرح ؟

« المسرح .. ماذا أقول لك .. لو اننى صورت اثنين يجلسان معا ويتناولان فنجانا من القهوة ، الى هنا ليس فى الأمر شيء .. أما اذا علمت أن فى فنجان أحدهما جرعة من السم ، هنا تولد الدراما ويوجد المسرح » .
وهذا معناه أن الفعل الخارج عن حدود المصادفة ، الفعل الحادث فى هذا المشهد هو الشيء الذى يستحق المشاهدة ، وهو الرمز الدال على الصورة ، وبدونه تصبح الصورة شيئا كما النافذة التى تفتح على مساحة أخرى ، والتى تدعونا الى الدخول وتسمح لنا بالمشاهدة ، وهكذا فنحن نجلس فى صالة المسرح ، ونشاهد الأشياء عارية ، نرى الحقائق بوضوح .

من داخل هذا المجال المسرحى خرج ماكس فريش برؤيته الخاصة عن الفن ، فعنده أن مهمة الفن ، ان كانت للفن مهمة على الإطلاق ، ومن ثم مهمة الدراما فى عصرنا الحاضر ، هى ايجاد شيء محسوس ، شيء له شكل ، وأفضل نوع لتحقيق هذا هو الكوميديا ، فالتراجيديا ، وهى أكثر الأنواع الفنية تحديدا ، تفترض عالما يتمتع بالشكل ، أما الكوميديا ، طالما لم تكن مجرد سخريّة من مجتمع بعينه ، مثل الكوميديا الموليرية ، ففى تفترض أن العالم لا شكل له ، وانما هو بصدد التشكيل ، أو انه يعاد تشكيله من جديد .

ولكن هل يعنى هذا موت التراجيديا ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالتراجيدى ما زال ممكنا ، رغم أن التراجيديا الخاصة لم تعد كذلك .. تراجيديا خالصة ، ولكننا نستطيع أن نحقق التراجيديا من خلال الكوميديا ، كلحظة مرعبة ، كهوة تفتح فجأة ، كقنبلة مسيلة للدموع ، وما تراجيديات شكسبير حقا سوى كوميديات ينشأ عنها التراجيدى .

وعند ماكس فريش كما عند فريد ريش دورينمات أن العالم أكبر بكثير من أى انسان ، ومن ثم فهو بالضرورة يهدده بصورة مستمرة واذا ما استطاع الانسان أن يقف خارج العالم ، لما أصبح لتهديد ذلك العالم أى وجود ، ولكن الانسان لا يملك الحق ولا المقدرة على أن يكون غريبا عن العالم ، فما زال فى الامكان تصوير الانسان على أنه مخلوق شجاع -

تكرار هي الحياة :

من فوق هذه الفلسفة الدرامية كتب ماكس فريش مسرحيته « أهير الأراضى البور » عام ٥١ م وفيها نجد نوعاً من المزج بين الحقيقة والحلم ، بين الواقع والخيال ، بين الذى دضى والذى سوف يجيى .

فبطل هذه المسرحية رجل من رجال القضاء ، ولكن أحدا لا يعرف بالضبط ان كان الذى حدث له حلم أم حقيقة ، وان كان يحلم بتغيير العالم أم بتغيير نفسه ، وما اذا كان قد عاش من ألوف السنين أم أنه يعيش فى عالمنا الحاضر ؟

كذلك لا يعرف أحد بالضبط ان كانت الخادمة التى تعيش معه ، وتسهر على راحته هى حقا خادمة ، أم انها غير ذلك ، وان كان ما قد رآته هو حلم خادمة ثم التقى حلم الخادمة وحلم سيدها فى هذه المسرحية :

« هو : يجوز .. ويجوز لا .. بكل هذه الأشياء يربط الناس آمالهم .. السهرات والاجازات ، انهم يقضون حياتهم بحثاً عن شىء بدلا من شىء آخر ، حتى الحياة بعد الموت ، انها بديل عن هذه الحياة أيضا ، فمن الممكن حرمان الناس المعذبين الذين يجلسون الى مكاتبهم من مثل هذه البدائل .. وحينئذ تصبح حياتهم أليمة ، وتتحول نفوسهم الى شىء مخيف ، من يدري ؟ ربما كانت هذه الفعلة التى نسميها جريمة ليست الا اتهاما دراميا للحياة نفسها .. ضد تأجيل البحث عن شىء بديل » .

على أن هذا الضباب الكثيف الذى يجثم فوق صدر الحقيقة فنراها وهما ، ويجثم على عاتق الواقع فيتبدى لنا خيالا ، وهو ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « ليست الحياة الا وهما ، بدأت أعى ذلك وأدركه ، تكرار هى الحياة ، وعندما يخترق الانسان الجدران ، تحل اللعنة ، وتكون النهاية ، ولا تعود لأية « فأس » فائدة ، تكرار هى الحياة ، حتى يستيقظ الانسان على موته ، كما لو أن كل ذلك لم يحدث أبدا » .

أقول ان هذا الضباب الكثيف الذى يدد ضوء الحقيقة أمام عتبة الواقع ، هو الذى أدى الى ميلاد العبث فى عالم ماكس فريش ، ذلك أن الموت باعتباره الحقيقة الاليمة التى تجعل من الحياة ظاهرة عرضية أو عارضة ، هو جوهر العبث .

والفأس التى أشار إليها بطل هذه المسرحية ، ان هى الا رمزا لرفض النظم الآلية ، واللوائح الوضعية التى تلفى انسانية الانسان ، وتكشف

عن التناقض الكامل فى طبيعة هذه القوانين التى وضعت أصلا للمحافظة على انسانية الانسان .

العبث يهشى على قلبيه :

وفى مسرحية « مشعلو الحرائق » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٨ م ، نراه يتحدث عن مدى سذاجة الانسان ، وفقدانه القدرة على الحب ، واقدامه على حرق كل ما صنعت يده بكل هدوء وبساطة ولا مبالاة .

فعندما ظهر هتلر فى ألمانيا ، وجهاز جيوشه للحرب ، واعداء الجماهير بالخير الوفير ، لم يتشكك أحد فى نواياه ، ولم يرفض أحد سماع كلماته ، الناس .. كل الناس .. صدقوا ما سمعوه ولم يصدقوا ما رأوه ، صدقوا أنه رجل سلام ولم يصدقوا أنه مجرم حرب .

والمسرحية تؤكد هذا المعنى وتجسده ، فهو تصور رجلا يخشى على بيته من الحرائق رغم أن كل البيوت المجاورة احترقت جميعا بطريقة واحدة ، ويتقدم من بيته أناس يؤكدون له انهم من مشعلو الحرائق ، ولكنه لا يصدقهم ، ويحاول أحدهم أن يؤكد له أنه حقا من هؤلاء الناس ، حتى يغادر بيته ، ولكنه أيضا لا يصدقه ، وتكون النتيجة أن يقدم مشعلو الحرائق على حرق بيته ، بنفس الطريقة التى أحرقوا بها بيوت الآخرين ، ورغم هذا كله ، لا يتصور الرجل الساذج ، السبب الحقيقى لاحتراق بيته . ويقف متسائلا عن حقيقة هذا العبث .

ترى .. متى يدرك هذا الرجل الطيب أن الحرب هى أكثر الأشكال هستيرية لفزع العالم وحماقة الانسان ؟

قيود .. ولكن من حرير :

ولكن اذا كان الوهم هو الذى أدى الى ظهور العبث ، فمن العبث ينشأ التمرد ، صحيح انه التمرد السلبي الذى يقف عند حدود الانفعال وليس التمرد الايجابى الذى يتجاوزه الى الفعل ، ولكن الفرار على أية حال أفضل بكثير من الانتحار ، فهو يبقى على الازمة بالوجود دون أن يقضى عليها بالعدم .

ففى مسرحية « سور الصين العظيم » ١٩٤٦ م ، يكشف ماكس فريش عن حقيقة الأسوار المصطنعة باسم النظام الاجتماعى ، والوضع القانونى ، والمبدأ الأخلاقى . فهذه جميعا قيود من حرير ، قيود تكبل حرية الانسان

وتعوق حركته ، وتنهيه عن الفعل ، ليست كلها بطبيعة الحال ، ولكن ما كان منها ضد طبيعة الانسان .

وفى لحظة بعينها يدرك الانسان هذه الحقيقة ، ويراهها بعيون المثقفين ، ويحاول أن يتخذ منها موقفا ، يحاول أن يهدم السور ، ويقذف بحجارته فى وجه ما فى هذه النظم والأوضاع والمبادئ من زيف وخداع ، ولكن الانسان العادى سرعان ما يكتشف أن المثقف لا يفعل شيئا ، يقول كثيرا . . نعم . . ولكنه لا يفعل شيئا ، وكأنما وقف دوره عند الفكر دون أن يتجاوزه الى الفعل .

وما هكذا ينبغي أن يكون دور المثقف ، المثقف وعى ووعاء يحتوى كافة هموم البشر ، مشاهدة لما يجرى فى العالم من حوله ، ومشاركة لتصحيح مسار العالم ، ولا يمكننا أن نعزل فى المثقف بين القراءة والحياة ، بين أنغام الموسيقى وصخب الشارع ، بين صمت الكتب وعواء البشر .

أجل كما قال أحد أشخاص المسرحية . . لا يمكن أن يقال هذا شعب ذو ثقافة عالية لمجرد امتلاكه سيمفونيات رائعة وأشعار مجيدة ، فمن خبرات جيلنا الحاسمة ، اتضح لنا أنه فى إمكان بعض البشر الذين يفهمون سيمفونيات باخ وموتسارت ، ويقرأون أشعار جيته وشكسبير ، أن يكونوا جزائرين فى ذات الوقت .

هذا هو « التراجيع الشيزوفرينى » أو الانفصال الفكرى فى تكوين بعض المثقفين .

الفرجة . . والفكر :

غير أنه اذا كان لابد من الفرجة لكى يكون الفكر ، ولابد من الانفعال لكى يكون الفعل ، فاننا نرى « اندريا » فى مسرحية « اندورا » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٩م ، غاضبا بطريقته الخاصة ، وغاضبا تمثلت قوته الفضائية فى محاولته تحطيم الأطر التقليدية الجاهزة والبالية التى أعدها له المجتمع ، وفرضها عليه فرضا دونما عقد اجتماعى .

ولكنه عندما أحس بالعجز عن تصحيح المسار ، وشعر بالفشل فى تغيير الوضع ، لم يترك نفسه فريسة لليأس ، ولكن للشعور باللاجدى ، والاحساس باللامعنى ، فما كان منه الا ان حمل نفسه على قدميه ، ووضع همومه على كتفيه ، وارتحل الى ذلك المكان البعيد من العالم مدبرا عن كل شىء ، ومديرا ظهره الى كل شىء .

وياخذ فعل الهرب والفرار شكلا أكثر فعالية فى مسرحية « دون جوان » أو عاشق الهندسة » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٢م ، اذ نرى دون جوان الرومانسى الحالم ، المشغول بذاته وملذاته عن كل ماحوله ومن حوله ، يحاول التمرد على وضعه فى نهاية المسرحية ، فيقفز أمام المدعين الى قاع الجحيم ، وهو يصيح :

« الحب وحده هو الذى يملك ان يهبنا نفوسنا » .

وعندما يسأل عن الحب .. هل هو جميل ؟ وهل هو أيضا بلا سبب ؟ يأتيه الجواب :

« الحب يا صغرى جميل .. الحب كان منذ البدء .. الحب وحده هو الذى لا يبحث عن السبب » .

العرب .. فن حضارة :

هذه اسقاطات ضوء على مسرح ماكس فريش ، ذلك الكاتب السويسرى العالمى ، الذى زار عالمنا العربى فى الأونة الأخيرة ، حاملا فى قلبه كل الحب لهذا العالم ، ذاكرنا فى عقله كل التقدير لحضارة هذا العالم .

وكم كان صادقا ومنصفا عندما قال على لسان بطله « دون جوان » فى مسرحية « عاشق الهندسة » عن حضارة العرب فى الأندلس :

« كم كانوا موهوبين أولئك العرب الذين شيدوا هذه الحدائق .. كانت لديهم موهبة الاستمتاع بالحياة .. كل هذه الأغنية .. وهذه البساتين الرطبة المنعشة .. مناظر جميلة فى كل مكان .. والهدوء الذى يحتمه تصميم هذه الأماكن ليس هدوء موحشا يشعرك بجو القبور .. بل هو هدوء يشعرك بغموض خيالى لهذا الأفق الأزرق الذى تراه من خلال تلك التكميمات الرائعة .. يا له من فن .. ويا لها من حضارة » .

المسرح الشعبي عند جارسيا لوركا

كان النار التي أشعلت الخطب ، والغاز
الذي أضاء المصباح ، كان مصارع
الثيران الذي يغرز سيفه في كبد الثور
معلنًا موت الحيوانية وكل ما ليس
بإنسان •

نبض العاطفة وخفق الوجدان ، عرامة الشهوة الحسية وآلام الحب
المزدري ، الحقيقة التي تلتبس بالوهم والواقع الذي يمتزج بالأحلام ،
الحب الذي يؤدي الى الموت والمحسوس الذي يثير في النفس التأمل
والخيال ، ثم الفطرة النازعة أبدا الى التحرر والانطلاق . . التحرر من
أسر التقاليد والانطلاق من معتقل الفرائر ، هذه كلها وكثير غيرها هي
مواصفات المسرح الرومانسي عند الشاعر المسرحي ، الأندلسي الأسباني
فيدريكو جارتيا لوركا .

وعندما نقول الشاعر المسرحي ، الأندلسي الأسباني « فيديريكو
جارتيا لوركا » نحس احساسا حادا بأننا نقف وجها لوجه أمام رجل
تجسدت فيه روح الأمة الأسبانية ، فهذه الصفات الأربعة هي الجهات
الأصلية التي تحدد هيكل الذات الأسبانية ، أو هي المرايا التي تعكس
روح هذه الذات أو روح روحها ان صح هذا التعبير .

فالأغنية والمسرحية من قديم الزمان ومن بين سائر نماذج الأدب
هما لغة الفن الأسباني أما الأغنية فهي أداة الأسباني في التعبير عن حياته
الدنيا وحياته الآخرة ، أدواته في التعبير عندما تأتي ساعة الحب ويقف
تحت شباك « السنيورة » يطارحها الغرام ، وأداته في التعبير عندما تأتي
العبادة ويدخل الكنيسة يؤدي الصلاة . وأما المسرحية فهي سجل المجتمع
الأسباني المشطور بين الولوج بالبطولة والشغف بالقداسة ، وليس أبلغ
من المسرحية في تصوير مفاخر الأبطال الفرسان ، ومآثر القديسين
والشهداء .

الشعر والمسرح اذن هما لغة الفن الأسباني ، أما لغة الحياة الأسبانية
وبخاصة في وقتها الروحية بين وشائج الماضي وعلائق الحاضر ، بين
روابط التاريخ ودواعي الحياة العصرية ، بين الأندلس « الأرض الأم » ،

وديار الهجرة الى الدنيا الجديدة ، هذه الوقفة الروحية العميقة التي تضع على عاتق الأسباني رسالة التجديد الشامل الذي يدفع بلاده الى التأورك والتأورب ودونما انسلاخ عن هدير الماضى وعواء التاريخ ، هى ما يعبر عنها « بالاندلس الأسباني » وهما الجهتان الأخريان فى هيكل الذات الأسبانية التى عبر عنها لوركا أنصح وأصرخ تعبير .

يقول لوركا عن صديقه مصارع الثيران اجناثيو ميخياس :

لا الثور يعرفك ولاشجرة التين

ولا الخيول ولا النمل فى بيتك

لأنك مت الى انزبد

لا أحد يعرفك لاغير أدنى أغنى باسمك

أغنى للأجيال صورتك ، سماحتك

النضج الشهير لحكمتك

سيمضى وقت طويل قبل أن يولد من جديد

أندلسى نبيل مثلك ، وغنى بالمغامرة .

وصحيح أن هناك كثيرا وكثيرا جدا من أبناء الجيل الجديد ممن عبروا عن النفس الأسبانية بعد أن وقفوا هذه الوقفة وطال بهم الوقوف . . منهم مثلا الكاتب الدرامى « بينافنتى » والشاعر القومى « داريو » والفيلسوف الوجودى « أونامونو » والكاتب الصحفى « أورتيجا » والشاعر الغنائى « خيمينيز » والأديب الكبير « مشادو » وأسماء مضيئة أخرى . ولكن لوركا من بين كل هؤلاء كان الأصرخ والأفصح فى التعبير ، ومن بعد كل هؤلاء كان الوليد الطبيعى للآزمة الأسبانية والوريث الشرعى للوب دى فيجا ، أبو المسرح الأسباني .

يقول الشاعر الأسباني « خوان رامون خيمينيز » :

« كلما سئلت عن تاريخ الشعر الأسباني المعاصر قلت نفس الشئ » . . لا بد لنا من الرجوع الى كل من « أونامونو » و « داريو » فهما البداية الحقيقية والنبع الأصيل لهذا الشعر . فمع « يجب دى أوناءونو » بدأ اهتمامنا بالمتأفزين بقيا ومع « داريو » بدأ اهتمامنا بالأسلوب ، وياتحاد هاتين القيمتين ولد الشعر الجديد .

ولكن الشعر وحده لا يكفى ، الشعر بعيدا عن الدراما يصبح قاصرا عن التعبير عاجزا عن التبليغ ، يصبح فى أسعد الحالات تعبيرا عن مشاعر عامة

مبهمة لا تؤثر فينا على نحو واضح ، ولا تحرك نفوسنا في اتجاه محدد ، ولذا كان لابد من صبغة بصبغة عيانية وتحديد به بن آخر . هو الدراما .
فالشعر المصاغ في قالب الدراما هو وحده الذى يستطيع أن يغوص فى نفس الفرد الواحد من البشر ليصف من خلالها ومشاعره العامة التى يشترك فيها مع الانسانية جمعاء ، وهذا ما فعله « لوركا » فاستطاع بفعلته هذه أن يصل بالشعر الأسباني الوليد الى سن الرشد .

انه يقول : « المسرح من أكثر الوسائل تعبيرا ، وافيدها فى بناء البلاد ، انه البارومتر الذى سجل عظمتها أو ضآلتها ، يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه فى مستوياته كافة من المأساة الى النودفيل ، أن يغير احساس الشعب فى بضع سنوات ، بينما يستطيع المسرح الفاسد ، حيث تستبدل الأجنحة بالحافر ، أن يضر بأمة بأكملها ، ويجعلها تغط فى النوم » .

وهذا صحيح ، فالمسرح مدرسة للدموع والضحكات ، ومنبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات العريقة والأخلاقيات المتهرئة ، كما يمكن استخلاص القوانين الخالدة لقلب الانسان ومشاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية .

ولد لوركا عام ١٨٩٨ وقتل عام ١٩٣٦ فيا لهما من عامين ويا له من تاريخ ، عامان هما طرفا البداية والنهاية لفترة من أحلك الفترات فى تاريخ أسبانيا الحديث ، وفى عام ميلاده هزمت أسبانيا هزيمة حربية شنيعة على يد الأسطول الأمريكى الذى حطم اسطولها عن آخره وقضى على « طاقم » البحارة الاسبان ، كما هزمت هزيمة سياسية أشنع عندما نجحت ثورة كوبا واستقلت عن الاستعمار الاسبانى ، وبهذا فقدت أسبانيا قوتها الحربية كما فقدت نفوذها السياسى ، وأصبحت دولة صغرى بعد أن كانت من أكبر دول العالم .

أما سنة وفاته فهى السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب الأهلية واشتد النزاع بين القوميين والجمهوريين من أجل المطالبة بالتغيير الشامل فى كافة مرافق الحياة . وفى الفترة الواقعة بين الأسبان ونشوب الحرب الأهلية كانت النفس الأسبانية تعاني دورا روحيا عنيفا وزلازا باطنيا أعنف ، كانت تغوص فى أعماقها كل يوم تبحث عن جذورها الأصلية ، وكانت تواجه مصيرها كل ليلة تبحث عن مستقبلها وسط مجموعة الشعوب .

والمتقنون دائما أبدا وهم أول المواطنين احساسا بهذه الأزمات الروحية، وهم أيضا أسرعهم فى الاستجابة لها والتعبير عنها ، لذلك راح كل منقف

يفكر فى أسباب الكارثة ودلالاتها ، ويفكر أيضا فى الفكرة الأسبانية وفى
المصير الأسباني .

وكان طرح المتقنين لهذه الأسئلة وإجاباتهم عنها هو ما جعلهم جميعا
يندرجون تحت عنوان واحد ويحملون لافتة واحدة كتب عليها « جيل
سنة ١٨٩٨ » او « الجيل الروحي » الجيل الذى وان شوهدت الكارثة جسده
الأنها لم تشوه شيئا من روحه » .

وكان لوركا من انبل وجوه الأدب الأسباني الحديث الذين اسهموا
فى تطويره وأثروا على الشعر المعاصر أبلغ تأثير ، بدأ متأثرا بشعر ضيمنتز
فى « كتاب الأغاني » ١٩٢٦ م بقصائد رقيقة حساسة تشكو عذابات الانسان
وأشواقه الى الحب ، ثم سرعان ما ظهر تأثيره العميق بالتراث الشعبى
الأسباني وأغاني العجر ، وشخصيتهم الشاردة المنبوذة التى تلهب
بالعواطف والاسرار وذلك فى ديوانية « أغاني العجر » ١٩٢٨ « أغنية
النشيد العميق » ١٩٣١ .

وسافر لوركا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتعرف على المجتمع
الرأسمالى بكل ما فيه من آلية وجمود وتحجر ، فعبّر عن احتجاجه عليه
فى ديوان « شاعر فى نيويورك » ١٩٤٠ م .

ولوركا من بين أبناء جيله كان أكثرهم ابتعادا لكوامن الأمة وكشفا
عن روحها الثورى ، كان النار التى أشعلت الحطب والغاز الذى أضاء
المصباح ، كان مصارع الثيران الذى يفرز سيفه فى كبد الثور معلنا موت
الحيوانية وكل ماهو حيوان ، كان يحب أن يحيا ويحب أن يعيش ، كان
يحب أن يريد ويحب أن يشتهي ، كان يحب أن يحب ولكن أعداء الحب
أعداء الحياة ذبحوا فيه الأمل الوردى وقطعوا عنه شريان الوجود ، نكلوا
بالناس الذين أحبهم وأحبوه وجعلوا منه شاعر موت بعد أن كان شاعر
حياة :

آه ، يا حائط اسبانيا الأبيض .

آه ، يا ثور الحزن الأسود .

آه ، يادم أجناسيو الطاهر .

آه ، يا شريان الحب العاثر .

لا ، لأريد أن آراه .

فأنا أموت لأنى لا أموت .

وهكذا تحولت أسبانيا فى شعر لوركا الى أسبانيا المريرة ، أسبانيا المكبوتة ، أسبانيا الآسيانة ، أسبانيا الحشرات ، أسبانيا التى تستيطن ذاتها فإذا هى سواد فى سواد ، كما تحول لوركا الى الكاتب الدرامى الذى حقق فى دراماته عبارة « أونامونو » الشهيرة « المعنى التراجيدى للحياة » .

وكانت قد أسندت اليه بعد تأسيس الجمهورية الأسبانية ادارة فرقة مسرحية كتب لها بعض مسرحياته التى أحدثت ثورة فى المسرح الأسباني عرس الدم ، برما ، بيت برناردا آلبا ، وكلها تصور فى نغمة حادة ملتبهة كيف تقف التقاليد البالية عقبة فى طريق المحبين ، وكيف شخصية الانسان وتوقفها عن النمو والنضوج .

على أن اهتمام لوركا فى هذه المسرحيات بمشكلات الحب واقدار النساء بوجه خاص ، وتصويره لها من الناحية الأخلاقية المثالية دون النواحي السياسية أو الاقتصادية لا يقلل من شأنه كشاعر ثورى كبير أضاف الى الأدب الأسباني والعالمى ثورة من أغلى الثروات التى يعتز بها القرن العشرون .

ولكن مسرحياته لم تدم طويلا على مسرح الأدب لأن صاحبها لم يدم طويلا على مسرح الحياة ، قتلوه وأحرقوا كتبه وسحلوه فى شوارع غرناطة . . . غرناطة التى كانت أول وآخر مارأت عيناه .

وكان ذلك فى « الخامسة بعد الظهيرة » ، والخامسة بعد الظهيرة هى الصراع الذى كان لوركا يردده بعد كل مقطع من قصيدته الطويلة مرثية على موت مصارع ثيران » . .

آه ، ما أطول الطريق .

آه ، يا فرسى الشجاع .

آه ، الموت يخطفنى .

قبل أن أبلغ قرطبة .

.

قرطبة .

أما لماذا « الخامسة بعد الظهيرة » فلأنها عند لوركا الساعة الوحشية القاسية والساعة الصوفية الغامضة ، الساعة التى ينتفى فيها الاحساس بالزمن والساعة التى نحس فيها بالزمن كل الزمن . فهى الساعة التى تعزف فيها أصابع الأسباني على الجيتار ، تعزف لحن الأسف الحزين ، وهى الساعة التى شهدت فيها أسبانيا مصيرها المحترم ، مصيرها فى معترك

الحياة ، هي الساعة التى قتل فيها المصارع هيجياس ، قتل على قرنى أحد الثيران ، وهى الساعة التى ينتصف عندها اليوم عندما يخبو ضوء النهار ، وعندما نحس دبيب انفلام .

ومع أنهم قتلوه فى تلك الساعة الا أنه ظل حيا بعدها بساعات ٠٠
بأيام ٠٠ بسنوات ، ظل حيا فى نفوس الأسبان وصار تشيد النفس
الأسبانية الذى رددته كل مواطن .

ان مت

دعوا الشرفة مفتوحة

الصبى يأكل البرتقال

(من شرفتى أراه)

الحصاد يحصد القمح

(من شرفتى أراه)

ان مت

دعوا الشرفة مفتوحة .

وكما كان « لوركا » وليد النفس الأسبانية كان أيضا وريث الفن
الأسباني ففيه تناسخت روح الكاتب الدراهمى « لوب دى فيجا » ، اذ عندما
بدأ « لوركا » يختار أسلوبه الدراهمى فى التعبير لم يرنده الى اللاتين ولا الى
الاغريق ولا حتى الطليان وانما ارتد الى الأساليب الأسبانية القديمة ،
تلك الأساليب التى رآها طبيعة كل الطوائف فأخذها و « لمعها » وأضاف
اليها شيئا من وهج الفكر فى القرن العشرين ٠٠٠ النزعة الواقعية والصورة
الحركية والتعبير المباشر فضلا عن الانسيابية فى ادارة الحوار والعفوية
فى الأشخاص ، والانتقال التدريجى الى الهدف بالايقاع التراجيدى
الحزين .

وعرف أيضا كيف يفيد من الخلفية التراثية التى لبلاده فاكستبت
دراماته بوشاح عجيب من التوث الفلسفى الذى أخذه عن العرب ،
والقنوط الدينى الذى أخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعى الذى أخذه
عن الفجر . وكان كل هم « لوركا » أن يحتك احتكاكا مباشرا بالناس
فى ببلاده ، لكي يتشرب روح الشعب الدفينة ، ولكي تكون دراماته
أسبانية ٠٠ أسبانية الى أقصى حد .

وهذا ما عبر عنه قائلا :

« الشعب الذى لا يساعد مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب متحضر ان لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، واللون الأصلى لا فقهه وفكره . مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغى أن يدعى « ملهى ليلي » أو « كباريه » أو المكان الذى لا يكاد يناسب الا ذلك الشئ المروع الذى نسميه « قتل الوقت » .

وهكذا كان « لوركا » يعرف كل شئ عن أسبانيا ، الجزء الأكبر مما كان يعرفه جاءه عن طريق الاتصال المباشر والاتقاط السريع لأساليب الشعب فى التعبير ، وما لم يعرفه كان يخترعه اختراعا حتى أصبح ما يخترعه اختراعا حتى أصبح ما اخترعه تراثا شعبيا أصيلا كائ شئ آخر ، تماما كما كان يفعل « لوب دى فيجا » حتى أصبح اليوم من الصعوبة بمكان التمييز بين ما اخترعه وما أخذه من الفولكلور ومن التراث .

فى « بيت برنادا ألبا » وهى تراجيديا « لوركا » الأخيرة التى أتمها قبل قيام الحرب الأهلية الأسبانية بوقت قصير ، نسمع فى الفصل الثانى « أغنية الحصاد » التى يرددوها الرجال وهم عائدون من الحقول فى « الخامسة بعد الظهر » ، هذه الأغنية عندما قراها « لوركا » تلى بعض أصدقائه من الأسبان كانت دهشتهم بالغة عندما سألوه أين سمع هذا اللحن ؟ وكان الجواب أنه اخترعه اختراعا .

وبهذه الطريقة نفسها كان « لوركا » يقوم بوضع الألحان فى التراجيديات التى أخرجها ، وكان الناس يسمعونها فينسون مؤلفها ويظنون يرددونها وكأنها تراث شعبى أصيل ، تماما كما نسمع نحن المصريون الحان سيد درويش وكأنها قطعة من تراثنا الشعبى ، دون أن نعرف أو نفكر فى أن نعرف من هو المؤلف الأصلى لهذه الأغاني . فهذه القدرة على خلق الماثور الشعبى وابتكاره ، القدرة على خلق التراث هى التى تدل على عظمة الفنان ، وعلى أنه تعبير صادق عن روح أمته .

وهكذا كان لابد للذات الأسبانية أن تترجم عن نفسها من جديد ، وكما كان ترجمانها الصادق فى القرن السابع عشر هو « لوب دى فيجا » ، كان ترجمانها الصادق فى القرن العشرين هو « فيديريكو جارسيا لوركا » . وكان الرجلان كما رأينا يشتركان فى خصائص كثيرة ، وكان الاختلاف بينهما فى طول حياتيهما وفى مدى اسهام كل منهما فى خدمة المسرح ، فلقد عاش « لوب دى فيجا » حتى سن الثالثة والسبعين ويقدر ما كتبه بما لا يقل عن « ١٧٠٠ » مسرحية لم يبق منها الا « ٤٧٠ » مسرحية ،

أما « لوركا » فقد مات فى الثانية والثلاثين تاركا عددا قليلا من المسرحيات
اشتهر منها ثلاثة هى على الترتيب « عرس الدم » ١٩٣٣ و « يرها »
١٩٣٤ ، « بيت برنادا ألبا » ١٩٣٦ م .

ومع أن هذه المسرحيات أشبه بالشقيقات الثلاث من حيث أنها جميعا
تصدر عن سلالة درامية واحدة ، وتنتمى الى موضوع واحد بالذات ، أعنى
من حيث دورانها حول موضوع الاحباط الجنسى والحصر النفسى والحب
الذى لم يكتب له الارتواء فادى به العطش الى الموت ، مع هذا كله فان
المسرحية الأخيرة هى الأكثر فى النضج والأبلغ فى التعبير ، لان « لوركا »
وضع فيها كل إمكاناته الفنية ، ولانه وصل فيها الى قمة البلاغة فى التعبير
الدرامى .

لقد رأيت فى اليكنت جمهورا بأكمله يتشنج أمام تحفة المسرح
الكاثوليكي الاسباني « الحياة حلم » ويستطرد لوركا قائلا ٠٠ لا تقولوا
ان هذا الجمهور لم يحس بها ، ولن تكفى تفسيرات علم اللاهوت كله لفهم
ذلك ، لكن فيما يتعلق بالاحساس ٠٠ فالمسرح هو هو بالنسبة لسيدة
المجتمع وخادمتها على السواء ، ولم يخطئ مولير عندما قرأ أعماله
لطاهيته .

و « بيت برنارد ألبا » هذا بيت عريق كغيره من البيوت العريقة
فى ريف الأندلس بيت تقيم فيه ست نساء وليس بينهن رجل واحد ،
ست نساء أطبق عليهن الحزن بعد وفاة رب الأسرة وكان ذلك فى شهر
أغسطس القاطظ فجرفن معا عرق الرجل ومطر الشتاء ٠ هؤلاء النسوة
هن « برنارد ألبا » وبناتها الخمس : « أنجوستياس ٣٩ » « ماجدالينا
٣٠ » « اميليا ٢٧ » « مارتريو ٢٤ » « أدिला ٢٠ » ثم أمها « ماريا
حوسيفا ٨٠ » وخادمتها العجوز « جوبنثيا ٦٠ » ، أما « برناردا ألبا »
فهى بمثابة الفعل ، وبناتها الخمس رد الفعل ، وأمها تعبير عن الداخل ٠٠
داخل النسوة ، وخادمتها تعبير عن الخارج ٠٠٠ عن مجتمع أهل القرية .

وأما الشخصية المحورية فى المسرحية ، الشخصية التى تحرك
ولا تتحرك فهى الرجل ، هى « بيبي آل رومانو ٢٥ سنة » الذى يحرك
النسوة جميعا من وراء الستلر دون أن يظهر على المسرح أبدا ٠ فعلى الرغم
من عيون « برنادا » المائة التى تحرس بها البيت ، وسلاسلها الخمس التى
تقيد بها البنات ، استطاع « بيبي » أن يسطو على أنجوستياس ، وأن
يرقد تحت وسادة مارتريو ، وأن يضاجع أدिला فى الحظيرة ، وأن يسيل
لعاب البنات الأخريين .

« ماريا خوسيفا » تعبير عن داخل النسوة الظلمات الى الرجل ، فهي تريد أن تتزوج من فتى جميل يأتي من ساحل البحر ، وعندما لا تجد هذا الفتى تتزوج من شاة صغيرة ، وتسخر منها مارتيريو القبيحة التي لا أمل لها في الزواج فتقول لها ماريا خوسيفا « من الخير أن يكون لك شاة على ألا يكون لك شيء على الإطلاق » .

ولابونثيا تعبير عن الخارج فهي لسان حال القرية تتجسس لسيدتها على الجيران وتنقل لها ما يقوله عنها الجيران ، وعندما تقع الكارثة وتفوح رائحة الفضيحة تقول لها الخادمة الصغيرة « يا لهن من نساء خبيثات » فترد عليها لابونثيا « لا .. بل هن نساء بلا رجال » .

وبرناردا هي الفعل في المسرحية ، هي تقاليد القرية وسمعة الأسرة ، وهي رجل البيت بعد وفاة زوجها ، والبنات بأنفسهن لا يريدون شيئاً وإنما برنادا هي التي تريد لهن كل شيء ، لهذا قالت لهن انها ستظل تتصرف في أمور البيت حتى تخرج منه محمولة على نعش .

أما البنات الخمس ، فهن رد الفعل ، وهن اللاتي فرض عليهن الحداد ثمان سنوات كاملة ، ثمان سنوات لا يذقن فيها طعم الرجال ولا بأي حاسة من الحواس الخمس ، ثمان سنوات يعشن فيها في بيت الحشرات هذا الذي لا يسمع فيه الا فحيح الجنس وعواء الغريزة حتى ماتت اميليا ذات يوم « ان شر عقاب يصيب المرأة هو انها تولد امرأة » ... أما اديلا أصغرهن وأجملهن ، وأكثرهن ثورة على الأوضاع فتعلن أمام الجميع انها ستفعل بجسدها ما يحلو لها ، وعندما يأتي بيبي آل رومانو خاطباً أنجوستياس ترتمي اديلا في أحضانها وتعطيه جسدها يتحسس فيه مواضع الفتنة ويختلط به كيفما شاء ، وعندما يفتضح أمرها بين الجميع وتسرع برنادا لتقتل بيبي آل رومانو توهمها مارتيريو حقدا وحسدا أن عاشقها قد مات ، فتصرخ اديلا وتهول الى غرفتها لتشنق نفسها مفضلة الانتحار .

وتعود برناردا وترى هذا المشهد الفاجع فتصرخ مرتاعة لا لفجيعتها في ابنتها بل لفجيعتها في سمعة بيتها ، ويكون كل همها ألا يقول أحد شيئاً ، وألا يعرف أحد شيئاً ، كل ما يقال أن ابنتها ماتت عذراء ، ابنة برناردا الصغرى ماتت عذراء ، ماتت عذراء .

انها نفس الصرخة الرهيبة التي أطلقتها « يرما » وهي تطبق يديها على عنق زوجها ولا تتركه حتى يفارق الحياة : « ما الذي تريدون معرفته ، لا تقتربوا لقد قتلت طفلي ، أنا الذي قتلته ، أنا » .

وهي أيضا الصرخة المدوية التي أطلقتها العروس في مسرحية « عرس

الدم » : « بشفرة هذه السكين ، أصبح رجلان جثتين هامدتين ، على شفتيهما صفرة الموت » .

وبهذا الايقاع التراجيدى الحزين تنتهى مسرحية « عرس الدم » كما انتهت مسرحية « برما » وكما انتهت أيضا مسرحية « بيت برناردا ألبا » التى نحن بصدها الآن تنتهى ونحن فى حيرة من أمرنا لا ندري على من يقع اللوم ؟ هل يقع على برناردا لانها حافظت على تقاليد الأسرة وتقاليد المجتمع ، أم يقع على أديلا لانها خرجت على التقاليد وأرادت التحرر والانطلاق ، أم يقع على مارتيريو لانها استجابت لنداء الأنتى وان حطمت معها كل شىء ؟

لا ندري ولوركا نفسه لا يدري ، كل الذى يدريه أنه حاول أن يكتب مسرحية « لا قطرة فيها من الخيال وانما فيها الواقع والواقعية » وهذا ما عبر عنه بقوله : « المسرح هو المدرسة التى نتعلم فيها الضحك والبكاء ، واذا كانت هناك مشاهد لا يعرف النظارة معها ماذا يفعلون هل يضحكون أم يبكون فسيكون فى ذلك نجاح لى » . وهذا تأكيد لعبارة بريخت الشهيرة « انى أضحك على من يبكى ، وأبكى على من يضحك » .

وبهذا المعيار الذى وضعه لوركا نستطيع أن نقول ان مسرحياته كلها ناجحة لاننا لم نعرف معها الا أننا أمام فنان عظيم ، فنان استطاع أن يعبر تعبيرا جليلا عن « المعنى التراجيدى للحياة » ، وأن يحول القيم التى نقول عنها انها قيم مثالية الى قيم ايجابية ، أى واجبة وضرورية للإنسان .

اليس هو القائل :

أتمنى للمسرح مجيء النور « نور الجنة » من الطوابق العليا ، عندما يهبط جمهور الطوابق العليا الى « الصالة » سيجد كل شىء أمامه ، ان تدهور المسرح المزعوم سغف فى نظرى ، وهناك ملايين من الناس لم تشاهد عرضا مسرحيا واحدا ، لكنهم مع ذلك يعرفون كيف يشاهدونه ، عندما يفعلون .

حقا لقد استطاع لوركا بأقواله وأعماله أن يكون دراسا رائعا للشبيبة المعاصرة لا فى اسبانيا الحديثة وحدها بل فى العالم كله .

المسرح الوجودى عند ارمان سالكرو

أجل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر
الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون
أحرارا ، ولكن فى وقتنا الحاضر ..
هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟

« أن نعبر بحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان ، تلك هى النصيحة التى يسديها لنا جان بول سارتر ، وهى نصيحة خالصة بلا شك ، ولكن هل هى نصيحة عملية ؟

هذا هو السؤال الذى ألح على ضمير الكاتب المسرحى المعاصر أرمان سالكرو ، أن مثل هذه النصيحة لا تكلف سارتر شيئا ما دام يؤمن بإمكانية الانسان على بلوغ الكمال ، ولكن سالكرو لا يستطيع أن يؤمن بالكمال الانسانى ما لم يجرى على غرار الكمال الالهى وبوحى من الهامه ، فاذا أضفنا الى ذلك ارتيابه فيما اذا كان هذا الاله موجودا أدركنا على الفور مدى شقاء الرحلة ومأساة الطريق .

ان آلام سالكرو وتوتره الخلاق ينبعان أصلا من أنه لا يستطيع أن يؤمن بالله ولا بالعقيدة الدينية فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يعتنق روحه من احساسه الحاد بضرورة كل منهما ، انه لم يوهب نعمة الايمان ، ولا أحس أبدا بالرغبة فيها ، ولقد تراءى له بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أنه وجد بديلا لايمانه الضائع يعيد الى روحه ذلك اليقين الفلسفى الذى ظل يبحث عنه طويلا . .

ولكن هذا الأمل - كما سوف نرى - لم يكن الا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فبعد فترة تفاؤل قصيرة لم تستمر أكثر من عام ١٩٤٦ شهد العالم بعدها مذابح كثيرة ، مذابح من نوع جديد ، مذابح تنحر فيها القيم ، وتداس فيها الضمائر ، ويعبث فيها بكرامة الانسان ، أدرك سالكرو أن تفاؤله كان عبثا ، ويقينه كان وهما ، وأمله كان سرايا ، وأنه لا يزال هو الانسان الذى يشعر بحاجته الى الدين فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يؤمن بأى اله .

والعظيم في أمر كاتبنا المسرحي أنه على الرغم مما أصيب به من زلزال باطني عنيف ودوار عقلي أشد عنفا ، إلا أنه ظل محتفظا بأوجاع نفسه وأحزان ضميرة دون أن يسقط شيئا منها على أحد ، فغالما كانت المشكلة مشكلتي أنا فانا وحدي المسئول عن حلها . وكائنة ما كانت تعاسات سالكرو وتسأولاته ، فقد نجح الى حد عميق في اتخاذها وقودا فكريا في معركة الطريق لكي يبدو أمام المرح الأليف الذي يرتدى ثياب السهرة . صحيح أنه الانسان الذي فقد ايمانه بالله وتأثرت روحه بهذا الفقدان ، ولكن الصحيح أيضا أنه الكاتب الذي لم ينقطع رجائه في الانسان .

« أنتم غراب الأطوار ، ولهذا السبب فأننى لأعمل معكم على ملاحظة الحياة ، بل أعمل على منحها ، أنتم حقيقيون يا شخصياتي ، لكن لأنكم تعيشون فحسب ، وهذا لا يكفي الجميع ، هذه الحياة حياتنا ، وليست وليدة لعب أحد الكتاب ، وما قاله أحد أصدقائي من الكتاب « يجب أن يكتب المؤلف ببطنه » « قول لا استريح اليه كثيرا » .

والحقيقة عندي هي أن الانسان اما ان يكون الفليسوف الالماني كانط أو يكون رجلا فاسد الأخلاق ، لكن لا يمكن ان يكون ذلك الذي يكتب قصة رجل فاسد الأخلاق رجل اعتنق مذهب كانط الفلسفي .

هكذا وجد سالكرو نفسه محاصرا بمعترك المذاهب ومضطرب الأفكار ، فلا خلاص ولا أمل في الخلاص ، اذن فليتخلص هو من هذا العناء وليرح نفسه بالارتقاء في أحضان الشيوعية ، لامن حيث هي أفضل المذاهب أو أصوبها ، ولكن من حيث هي شاطيء يلقي عليه مراسيه بعد ان أنهكته الرحلة واحترقت في يده كل السفن .

ومن هنا - لامن هناك - اتجه الكاتب البورجوازي والرأسمالى الثرى الى اعتناق الشيوعية وممارستها تعبيرا وتحريرا اذ عمل أديبا في جريده « اليومانيتيه » الشيوعية جاعلا من نفسه هدفا لسخرية النقاد من هذا الشيوعى الرأسمالى الذى يذيب الفرد فى المجتمع ، ويذيب المجتمع فى رأس المال ، ويذيب رأس المال فى التفسير المادى للتاريخ .

ولكن الشيوعية هنا كالكاثوليكية هناك . . الشيوعية على الصعيد العقائدى كالمسيحية على الصعيد العقيدى كلتاهما لاتستطيعان أن تحتكما ماؤكداه الحياة الجديدة من حرية فردية خالصة ، فالظاهرة التى تميزت بها السنوات الأخيرة فى فرنسا هي ظهور طريقة جديدة فى الحياة تتميز بحرية الفرد فى أن يريد كما يريد ويشاء كما يشاء ، فهو يختار وجوده ويصنعه كما لو كان يصنع لنفسه تمثالا فمعظم الشبان لا يرتبطون ارتباطا

نهائيا لا بهينة ولا بطبقة ولا بأسرة ، فلم يعد لاختيار المبرر الدينى ولا الاعتبار الاجتماعى ما كان له من شأن فى الحياة التقليدية الماثورة ، وذلك لأن كلا من المسيحى والماركسى له عقيدة دينية أو عقائدية ثورية تجعل لحياته معنى وتنظيم له مستقبلا مقدما كما نظمت له ماضيه ، أما الفلسفة الجديدة فتذهب الى أنه ليس ثمة معنى للحياة ولا للكون ، وأن كل إيمان فهو قرار ذاتى يتخذه الانسان حرا ويملء فرديته دون أن يكون لقراره هذا أى ضمان دينى أو جماعى ، ودون أن يصدر فى قراره عن سلطة كنيسة أو نفوذ حزب .

يقول سالكرو : « عندما يأتى اليوم الذى أرى فيه فى الفن مجرد دراسة للحياة ، وتحليل للمادة ، بل ومرهم يجب أن يوصف ، أفضل أن أتعب نفسى وافرضها بدراسة البشر ، وتحليلهم وهم فى قمة الفعل ، وأحقق اكتشافاتى للأفعال ، بمبالغتى فى اللعب الصريح .

« أنتم لا تننفسون بالرئة بل بالكلمات ، وهذا ما لا ينبغي أن تنسوه ، لست يا شخصياتى العزيزة الا مذكرات نفسى ، بل أعيش فى انسجام ، وهى الوحيد انما هو جمعك بلا تنافر .

هذه الفلسفة الجديدة هى الوجودية التى عبرت عنها مسرحيات سالكرو الاولى التى كتبها قبل عام ١٩٣٠ أروع تعبير ، فيها بشر بمجىء هذا اللون الجديد من التفكير الذى يرد للانسان اعتباره ، وفيها مهد لظهور سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار وغيرهم ممن ساروا فى طريق العذاب والأمانة والشرف فلو لم يكن سالكرو هو المسئول الرسمى عن هذه الفلسفة والأب الشرعى لهذا الاتجاه ، فلا أقل من أنه الكاتب الذى أرهص بها تفكيراً وتعبيراً ، واتخذها مضمونا دراميا أدار عليه الكثير من مسرحياته .

وربما جاء ولع سالكرو بالوجودية باعتبارها فلسفة التحرر ، رد فعل طبيعى ضد نزعة الحتمية المطلقة التى سيطرت عليه فى مطلع حياته ، كما سيطرت على كل فكر علمى أو فلسفى أو لاهوتى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر اذ ما دامت الحتمية المطلقة قد سيطرت على كل حوادث الكون فلا يمكن لأحد أن يتصور معها حرية فى الفعل لا من جانب الانسان ولا حتى من جانب الله فطالما أن اليوم الأول من الخلق قد تحدد به يومه الأخير ، فلا معنى لوجود الحرية انما يوجد الانسان نتيجة تفاعلات سابقة ، ويموت كذلك ويتصرف فى أثناء حياته بناء على ما سبقه من الأحداث فى العالم .

بهذا وجدت فى الفلسفة فكرة الحتمية الاخلاقية كما وجدت فكرة الله المقيّد عند جون ستيوارت أو « الله الدستورى » الذى لا يتصرف

الا بناء على القوانين الطبيعية ، والفرق بين الله والعالم الطبيعي هو فى سعة الإدراك والمعرفة ، ويمكن وصفه بأنه العقل المحيط الذى تصوره العالم لابلاس ورأى أن الانسان يجتهد للاقتراب منه قدر المستطاع ، وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله : « لكى أتحمّل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتمى وراء الأمل فى الجنة كان على منذ فجر شبابى أن أحبس نفسى داخل فلسفة الحتمية الآلية المطلقة ، أى داخل فلسفة فيها من ضيق الأفق بمقدار ما فيها من تزمّت المنهج » .

والذى يهمنى الآن هو أن سالكرو عندما آمن بالوجودية ، آمن بها لأنها لا تؤمن بأية نظرة حتمية ولا بأى قانون علمى ، كما أنها لا تهتم بالأشياء لكى لا تعنى الا بحظ الانسان ومصيره ، وهذا كله على العكس من الماركسية والمسيحية اللتين تعتمدان اعتمادا كاملا على العلم . هذا العلم الذى يبرهن للماركسية كما يقول الفيلسوف لوفافر - على الضرورة المنطقية لقانون التطور التاريخى ، وعلى الانتصار الذى لا بد وأن تفوز به طبقات العمال ، ولذى يكشف للمسيحية كما يقول العالم تيلاردى شاردان « يكشف لها فى التطور البطيء من عالم المعادن الى الانسان خلال عالم النبات والحيوان عن الغاية التى يرمى اليها الفكر الالهى » .

أقول ان رفض سالكرو لكل نظرة حتمية أو قانون علمى هو الذى دفعه الى الارتواء فى حضن الوجودية مضمونا وفى حضن السريالية شكلا ، فالوجودية على الصعيد الفلسفى توازى السريالية على الصعيد الفنى من حيث تحطيمهما لكل مأثور دينى أو اجتماعى ، وكفرهما بكل تزمّت عقلى أو منطقى ، وإيمانها بعد هذا كله بالتححرر والانطلاق والرجوع الى الذات الانسانية العميقة باعتبارها ينبوع الأصلى لكل اشعاع .

فكما أن الوجودية ناثرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى ، كذلك السريالية ناثرة على كل تجربة شعورية ، وكما أن الوجودية لم يعد لها أمل الا فى الرجوع الى الذات الفردية ، كذلك السريالية لم يعد لها أمل الا فى التعبير عن التجربة اللا شعورية ، وإذا كان ديديه أونزيو قد عبر عن الوجودية بقوله : « هى لا تجلب داء ولا دواء . بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتنبه لحظ الانسان ومصيره » .

فقد عبر أندريه بریتون عن السريالية بقوله : « انها تتجه الى ابرار الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يضمنان نحو نوع من الاتحاد . . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسريالية ، ذلك لاننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع ان صبح هذا التعبير » .

هذا الـ « ما فوق الواقع » الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى والواقع الخارجى ، هو الايمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول اليها .. الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على امدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة بل وكل ما هو جديد يساعد على « استكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعا من الهزة فى الوعي أو اللا شعور .

وهذا ما عبر عنه ارمان سالكرو بقوله :

« سأخاصم نفسى ، بل وأخاصم أصدقائى اذا لزم الأمر ، لكننى سأقول الأشياء التى أعتقد أن من الضرورى أن تقال ، لقد بلغت السن الشاقة التى يمر المرء فيها بحظ الكل كما يقول كونراد انتهى شبابنا ، نحن مؤلفون شبان سابقون » .

ومع ذلك يمكنكم أن تلقوا بنظرة ولو لحظة واحدة على الانتاج المسرحى اليومى .. خطوط متعثرة .. بلا فكر أو قلم أو طابع ، وكلمات مختزلة غير مفهومة ، ونقاط وقف ، وحوار يتكلم .. ولا وجود لما يعرف بالشخصيات » .

وربما كانت مسرحيته الكبرى مجهولة آراس هى أكثر مسرحيات هذه المرحلة تعبيرا عن فكرية سالكرو وفنينة الأمر الذى يقتضى منا أن نقف وقفة أطول « أجل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون أحرارا ، ولكن فى وقتنا الحاضر .. هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » .

هذا هو السؤال الذى تنتهى به مسرحية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية «مجهولة آراس» ... « هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » .

والواقع أن سالكرو لم يعد فى جعبة روحه ولا فى مستودع ضميره ما يجعله يرد على هذا السؤال بالإيجاب ، فهو لم يعد الكاتب المسرحى الذى يستخدم المسرح لشرح به الفلسفة ، ولم يعد يكتب مسرحيات يبرهن بها على أن الله موجود ، وأن الناس يكونون أسعد حالا اذا هم اعتقدوا فى وجوده ، لم يعد شيئا من هذا على الاطلاق ، ذلك لان ذهن سالكرو قد أصبح مطلقا بلون جديد من التفكير هو رغبتنا فى الايمان وحاجتنا اليه ،

وهذا هو ما يمنح مسرحيته الجديدة صفتها الفذة ومميزاتها الفريدة ،
ويكفل لها المزيد من النجاح الجمهورى العريض .

خاصة اذا علمنا أن مأساة المسرح الفرنسى هى فى ضرورة النجاح
بسرعة ، فهو يشبه الاجتماع العام الى حد ما ، ولم يعد للخطباء العظماء
وجود بعد موتهم ، لذلك يجب علينا كما يقول سالكرو ألا نثق أيضا فى
النجاح الذى يؤدى الى السهولة ، وانتدهور والتكرار ، اذ لا يبلغ الانسان
عصمته الا بالبحث عن الصعب .

يفتح الستار على طلقة تندفع من مسدس ، يطلقها على نفسه اسنان
يحاول الانتحار ، وفى خلفية المسرح امرأة تترنج بأغنية فرنسية تقول
كلماتها : « كلمنى عن الحب » ، ومن وراء الكواليس يندفع خادم وهو
يصرخ فى سيدته المنحنية فوق جسد زوجها : « سيدى قتل نفسه من
أجل زوجته الشريرة .. الأنانية .. التافهة .. الكسولة .. الكاذبة » .

وهكذا منذ اللحظة الاولى نشعر أننا أمام مسرحية مكتوبة بذلك
الأسلوب التعبيرى المتقطع غير المترابط بل واللا منطقى فى بعض الأحيان ،
وهو الأسلوب الذى يسفر فى النهاية عن ازهاق الوحدة بين بعدى الزمان
والمكان ، كما يسفر عن مجموعة من السينات القصيرة كل منها على حدة
قادر على اعطاء أكثر من تأثير واحد .

وصحيح أن الخط الروائى للمسرحية الواقعية يقحم نوعا من الوحدة
الغليظة على مواد البناء المسرحى ، ولكن أخطر ما يتهدد المسرحية الوجودية
هو الغموض والابهام ، ذلك لان الرابطة المنطقية بين السينات سرعان
ما يصيبها التششت فى المسرحية الوجودية ويصبح على الكاتب أن يجمع
شتاتها بنوع من الرباط الانفعالى القوى . وفى مثل هذه المسرحيات يسمح
الكاتب لنفسه بأن يشحن مسرحيته ولو ظاهريا بأى شيء كأن يستخدم
شخصيات ماتت من زمان وأخرى لم تولد بعد ، وكأن يغير من وضع
الأحداث بحيث تجيء الأسباب بعد وقوع المسببات ، وكأن يصبح نظام
الكون الكلى فى حال من التمزق والتناثر .

ففى هذه المسرحية « مجهولة آراس » يجعل الكاتب من شخصية
مكسيم صديقا للبطل وعاشقا لزوجته فى مدى عمرين مختلفين فى
العشرين والسابعة والثلاثين وهاتان الحالتان من التناسخ بالنسبة لنفس
الرجل يقوم بهما ممثلان مختلفان يلتقى كل منهما بالآخر ويحدثه مؤديا
جزءا من أهم المحادثات التى تدور فى المسرحية ، وفضلا عن ذلك فان
والد البطل وجده لا يظهران لا لشيء الا لان الجدة قتل وهو فى شرح

لشباب وعاش الوالد حتى بلغ من العمر أزدله ، ومن هنا بدا الوالد مترب
لوجه أبيض اللحية ، وبدا الجد وعليه بقايا من نضارة الشباب .

والأكثر من ذلك أن سالكرو يؤمن بالفكرة القائلة بأن الانسان من
الممكن أن يموت ميتة عنيفة لا تستغرق أكثر من برهة زمنية واحدة ، وفي
هذه المدة الزمنية اللامتناهية فى الصغر ، والتي تقع بين اطلاق المسدس
-استقرار الرصاصة فى المخ ، يمكنه أن يحيا حياته من جديد ، أن يستعيد
كل حياته الماضية ، وأن يتذكر الدائرة الكاملة لعلاقاته وصداقاته فضلا
عن سماعه لكل كلمة قالها وكل كلمة قيلت له منذ يوم مولده حتى هذه
لساعة أو هذه اللحظة أو هذا الزمن الذى لا زمن له .

ومن هذه النقطة تأخذ المسرحية فى التمدد والانطلاق والكاتب ينتقل
بين بعدى الزمن ٠٠٠ الماضى والحاضر ، فلا يكتفى باطلاعنا على الأفراد
لذين عاشوا مع « أوليس » ماضيه ولكنه يستدعيهم الى وقتنا الحاضر ٠٠٠
هنا فوق خشبة المسرح ، لينتقدوا تصرفاته ويعلقون على وموقفه . وهدف
لكاتب من هذا أن يحقق الحالة المتبادلة بل الانقسام التام بين الواقع
-ما فوق الواقع ، حتى يشعر المتفرج وكان الأحداث تدور فيما وراء
الطبيعة .

وهنا يعلق سالكرو قائلا :

« تستعمل كلمة الخيال كتنقيض لكلمة الواقعية ، لكن خيال آلاس
هذا ، وواقعيته أول أمس تلك ، أصبحت مجرد زيف وخداع ، ولقد عاب
على ادمون سيه أننى أعمل فى العبقرية » وهذا أفضل لى مما لو كنت أعمل
سيما هو دون العبقرى .

تبدأ مجموعة آراس كما سبق أن قلت بانتحار أوليس لم يعد
يطبق الحياة بعد أن عثر فى جيب زوجته على رسالة غرامية كتبتها الى
صديقه مكسيم وهنا يزدحم المسرح بحشد من الرجال والنساء يخرجون
من ذاكرته ويمثلون أمام عينيه المعتمتين ٠٠٠ الأحياء منهم يظلمون كما
كانوا أو كما رأهم أوليس لأول مرة فى لحظة سعادتهم القصوى ، أما
الأموات فيظهرون على نحو ما كانوا هم يموتون .

وهؤلاء جميعا موتى وأحياء يختلط بعضهم ببعض الآخر يتكلمون
ويضحكون ويتصايحون الى أن يندفع من رأس أوليس فيض دافق من
الذكريات : كرسي بمسندين من القماش الأحمر ٠٠ على مسنده الأيسر
قعة من الحبر الأخضر ، يرى أوليس الصغير وهو يدفن قطنه الوديعة ٠٠

ثم أوليس الشاب وهو يضع سترته فوق كنفى فتاة ترتعد من البرد وتقف بين أطلال مدينة آراس في الحرب العالمية الأولى ، ثم أوليس الرجل وهو واقف بين خادمته اللتين أحبهما حبا كبيرا ولم تحبا بدورهما أحدا سواه أننا نراه عليلا باستمرار بينه وبين السعادة سبع صحارى يبحث عن شيء عساه يجعل للحياة معنى وقيمة ، انه لا يجد هذا الشيء الا فى الجميل الذى صنعه لامرأة آراس التى لا يعرف عنها شيئا ولا حتى اسمها .

ومن خلال هذه الذكريات المضطربة المتقلبة يجد أوليس المنتحر فى الجزء من الثانية المتبقى له ، والذى طرحه سالكرو على امتداد ثلاثة فصول ، يجد الوقت الكافى الذى يعود فيه الى السؤال الأليم الموجه عن خيانة زوجته .

ولقد عبر سالكرو من قبل فى مسرحيته « باتشولى أو فوضى الحب » عن فزعه غير العادى من خيانة المرأة وعدم وفائها فى الوقت الذى تقبل فيه عدم وفاء الرجل بشيء من الهدوء الفاتر ، وهو الآن يشرح نفوره من خيانة المرأة بناء على أسس مادية ، فهاهى يولاند تعبر عن دهشتها لانتحار زوجها بقولها انه ماكان ينبغى أن يحدث ذلك فى حالة الموت ، فيرد عليها نيكولاس : « ولماذا تتوقعين أن يجيء موت الرجل أكثر هدوءا من حياته ؟ ان الحياة والموت وجهان لشقاء واحد » ويلى ذلك مشهد يشرح بصورة مدهشة وبشيء من التراجع نزعة سالكرو البيورينائية العنيفة :

أوليس : ربما كانت الذاكرة يا يولاند التى احتفظت فيها بهذه المغامرات النافذة هى التى قتلتنى .

نيكولاس : الذى قتلك ياسيدى هو طلفة المسدس .

أوليس : لقد اختزنت فى عقلى ذكريات دقيقة عن كل هاتيك النساء .

يولاند : كل هاتيك النساء ؟ يالك من ساحر فنان .

أوليس : ذكريات بلا حب ، حيث تبدو هاتيك النساء فى أوضاع مشينة .

يولاند : أوه ، أرجوك ، أرجوك الا تذكر التفصيلات .

أوليس : لم أحتمل فكرة انسان آخر يحمل فى عقله وجسده ذكرى مينة لامرأة تنتمى الى .

يولاند : نيكوس ، دعنا الآن .

أوليس : فى هذه الحجرات كنت تخلعين ملابسك ، بينما كان هو ينظر اليك .. لقد رأى بشرتك فى يرودتها ولونها الشاحب ، ورأى أيضا عافوق الجورب .

يولاند : هل أنت مجنون ؟ لم أخلع ملابسى أمام نيكولاس .

نيكولاس : لا تتواضعى الى هذا الحد ، فسرعان ما يراك الله عارية بنظرات ملؤها السأم .

أوليس : وخلصت كل شئ ، وألقى بنفسه فوقك .

يولاند : كن هادئا .

أوليس : ألم يكن هو عشيقك الاول ؟

يولاند : نعم ، وأقسم على ذلك .

أوليس : كنت تنامين هناك .. وكان هو .

يولاند : استحلفك بالله أن تهدى نفسك .

أوليس : أهديء نفسى ؟ وهل يأخذ الرجل الهادىء مسدسا ويطلقه على نفسه ، وأى عواطف سخيفة لفظتها شفتاك وأنت معه ؟ هدىء نفسك . كيف تقولين هذه الكلمات بغم تمرغ فوق جسد رجل آخر ؟ كان ينبغى على أن أقطع شفتيك قبل أن أقتل نفسى .

هذا الغضب العنيف والمرير الذى صبه أوليس على الشرخ الكبير فى حائط الزواج أو الهوة السحيقة بين الزوجين ، هذا النوع من الغضب لذى رأيناه فى مجبولة آراس هو نوع الغضب الذى رأى سالكرو أنه لعلامة المميزة لعصرنا الحاضر .. انفصال لا بالطلاق ولكن بالموت .

فانسان عصرنا وحيد أعزب غربت شمس وأصبح من العسير عليه ن يحدد فى شمس غاربة ، والحرية التى كان يتشددق بها بالأمس أصبحت ليوم لا أقول حرية الخطيئة بل حرية الاحساس باللاجدوى واللامعنى .. حرية الانسان الذى يمشى فى الفضاء ... حرية انعدام الوزن . وهذا ما عبر عنه أوليس فى نهاية المسرحية بقوله : « يا للأسف ، لقد انطلقت لرصاصة ، ولم تعد هناك قوة فى الوجود تستطيع أن توقفها ، والله نفسه لا يستطيع أن يوقفها . نعم ، الانسان حر فى تصرفاته ، ولكن حرية لتصرف هذه التى يعبت بها الانسان ، هى الحرية الوحيدة التى يلهو بها الله » .

أجل ، كم هو عسير على الانسان أن يعبر بحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان ...

المسرح الثورى عند جون شتاينبك

(هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعا ،
ولا أعنى أنها جائعة وانما هي فعلا
تموت من الجوع ٠٠ ومن المضحك أن
التأليف والكتب تعدو شيئا صغيرا
خسيسا تجاه أمثال هذه المآسى ٠٠ «

الحق يقال انه ولا أحد من بين الأدباء الأحياء استطاع أن يصور
أزمة الإنسان الحديث ، يرتاد فضاء هذا الإنسان تارة ، ويفوص في
أعماقه تارة أخرى ، ويطلع في النهاية بعالم مشرق من الأحلام يضعه في
مقابل العالم الرهيب البشع عالم الواقع كما فعل الكاتب الأمريكي الثوري
جون شتاينبك .

أما التفاعل المتبادل بين هذين العالمين فقد استطاع شتاينبك أن
يحققه عن طريق براعته الفنية الفائقة التي تتمثل في الكشف عن الدوافع
الحيوانية الكامنة وراء تصرفات الإنسان ، وعن طريق رسالته الاجتماعية
الصادقة التي تعالج قضايا الفرد في علاقته بالمجتمع ، وعن طريق احساسه
الشاعري الأصيل الذي يبدو في حلمه أو حلم أبطاله بالمكان الأمين والعودة
الى الأرض . رمز الأم والرحم والولادة من جديد .

ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا في انغلاقه على ذاته ، وكتابته
أعمالا لا يتذوقها الا القاريء الأمريكي ، فقد رأى العالم كله من خلال مدينة
مونتيري الصغيرة في كاليفورنيا، حتى لقد أصبح القاريء لابطاله وشخصياته
في صراعهم مع ظروف البيئة المحلية كمن يتتبع صراع الإنسان القدرى مع
ظواهر الكون والوجود .

ولقد استطاع جون شتاينبك بفضل هذا الاتجاه الانساني الأصيل
والنبيل، ان يحصل على جائزة بوليتزر الأمريكية عام ١٩٤٠ وبعدها بعشرين
سنة على جائزة نوبل العالمية ١٩٦٠ .

وأهم ما في جائزة نوبل أنها جاءت « في وقتها » فكانت بمثابة رد
اعتبار بالنسبة الى هذا الكاتب ، الذي لقي تقديره خارج بلاده ولم يصادف
في بلده سوى تحامل النقاد وأعراض القراء مما أضر بسمعته الأدبية
كثيرا ، وكانت كل جنائنه أولئك وهؤلاء النقاد انه انسان امتلأت نفسه

بأحاسيس الأذكياء من طبقة الكادحين فعرف أكثر من اللازم وقال ما لا يصح أن يقال ، هكذا فرضوا عليه نوعاً من الحصار الثقافى فوصفوه بأنه كاتب بروليتارى يسخر من أخلاق الطبقة البورجوازية ومثلها العليا ، وقالوا ان الفضيلة عنده كالرذيلة لأن الحياة عنده بلا هدف ولا غاية ، وقالوا انه يهتم فى رواياته بالانسان البدائى أو الانسان الشاذ أو الانسان تحت المعقول ، وأن رواياته متحف يعرض فيه سلوك الشواذ والمنبوذين . حتى الناقد الكبير آدموند ولسون نراه يصفه وصفا تفوح منه رائحة المكر والدهاء فيقول : « انه بينما كان كيلنج أو لورانس يرفعان الحيوانات الى مستوى الكائنات البشرية ، نجد شتاينبك يهبط بالكائنات البشرية الى مستوى الحيوان » .

ورغم هذا كله فقد استطاع شتاينبك أن يتماسك أمام هؤلاء النقاد وأن يتقيا حملاتهم وأن يحتفظ بتوازنه الأدبى ، وأقصى ما فعله هو أن قال « لقد لاحظت أن عددا من المراجعين وما أتفهمهم ، يشكون من أننى أعنى بمن هم دون الطبيعيين وذوى العلل النفسية من الناس . ولو أن هؤلاء الذين يقال انهم نقاد تحروا الناس الذين يجاورونهم فى الشارع ذاته لوجدوا اننى انما أعنى بالطبيين والعاديين » .

والمضحك فى أمر هؤلاء النقاد أنهم استهدفوا بحملاتهم روايات شتاينبك الثلاث الكبرى « فى معركة غامضة » و « عن الرجال والفيضان » و « عناقيد الغضب » ، وهى التى قوبلت بالارتياح فى بلاد الكاتب و « بالترحاب » فى خارج بلاده ، وحقت له سمعة جماهيرية كبيرة ، وهو وان كانت تمثل شرائح ثلاث فى أدب شتاينبك فانها جميعا تعبر عن خلاصة أدبه وجوهر رسالته .

على أننا اذا كنا قد وصفنا شتاينبك بالكاتب الأمريكى الشورى فذلك لأن كل وصفة من هذه الوصفات الثلاث تغطى جانبا أساسيا من جوانبه ، فالوصفة الأولى تعرف منها شيئا عن حياته ، والثانية نتعرف فيها على مضمون عمله الأدبى ، والأخيرة تطلعننا على رسالته فى الحياة ومكانته فى تيار عصره .

والواقع أن شتاينبك يعد من الأدباء الأمريكىين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة المحلية الأمريكية الى المستوى الانسانى العالمى ، ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا فى انغلاقه على ذاته ، وعلى العالم من حوله .

لم يعيش شتاينبك حياة « استوائية » يستوى فيها مع العادى من الناس ، وانما عاش حياة خصبة بالتجارب التى خاضها غنية بالأحداث

التي عرضت له ، فكانت تجارب حياته واحداثها بمثابة الاشعاعات التي انارت له غبش الطريق ، وساعدته على أن يكتشف ذاته ويراها من الداخل فاذا هي سيال دافق من الصور والأفكار ، ونزيف لا ينقطع من المشاعر والأحاسيس .

ولد عام ١٩٠٢ في مدينة ساليناس بوادى كاليفورنيا ، ذلك الوادى الخصيب الذى تخترقه الخلجان وتشرف عليه الجبال ، فرضعت نفسه من حب واديه وحب الأرض من خلال حبه لهذا الوادى ، وكان الوادى مهبط العمال الرحل وأفواج المهاجرين الذين يفدون اليه للعمل فى الحقول والمزارع ، فاختلف بهم شتاينبك واشتغل معهم فترة من الوقت ليرى مشقة العمل الذى يعملونه ، وبؤس المعيشة التى يعيشونها ، ثم المصير القاتم الذى ينتظرهم بعد هذا كله .

وظلت كاليفورنيا عالقبة بذهنه لا تفارق صورها مخيلته طوال حياته ، مما جعلها تشكل الجلفية الوصفية لكل أعماله ، وهى الجلفية التى لم تكن مجرد نسيج زخرفى ، بل كانت ذات تأثير فعال فى شخصياته وفى سلوك هذه الشخصيات .

وكان أبوه من أصل ألمانى هاجر الى كاليفورنيا واستوطنها بعد الحرب الأهلية ، وهناك تعرف على أمه وكانت من أصل ايرلندى جاءت هى الأخرى الى ساليناس لتعمل مدرسة بالمدارس العامة ، وبذلك امتزج فى الابن الدم الألمانى بالدم الايرلندى يأخذ عن أبيه تهمهم الموضوع وصرامته وعن أمه ايقاع النثر الايرلندى الجميل ، تماما كما أخذ عن أبيه شعبيته ومعاشرته للكادحين من الشعب وعن أمه حب الكتابة وعشق القراءة .

وكانت أمه على شئ من الثقافة مما أتاح له قراءة بعض كبار الكتاب من أمثال وولتر سكوت وجورج اليوت وجون ملتون ، كما قرأ « الجريمة والعقاب » لدستويفسكى و « مدام بوفارى » لفلوبير و « دون كيشوت سرفانتيس » كل هذا وهو فى مدرج صباه ، بحيث تراه يقول فيما بعد أنه لا يذكرها على أنها كتب قرأها بل أحداث وقعت له .

وفى المدرسة كان شتاينبك تلميذا خائبا كما كان فى الجامعة طالبا فاشلا ، ولم يكن ذلك لنقص فى قدراته بل لبعد فى نظره ، فقد اشمازت نفسه من رتابة التعليم ونظامية الدراسة وفضل أن يوسع مداركه ويمعق مشاعره ، انه لا يريد أن يعرف الحقيقة بل يريد أن يراها ، لان العالم هو الذى يعرف أما الفنان فهو الذى يرى ، والممل الفنى لا يكون شيئا ان لم يكن هو هذه « الرؤية » .

وهكذا كان شتاينبك يقضى أيامه فى ريف كاليفورنيا يحثك بالفلاحين ويعاشرهم ويطلع على أخبارهم الخاصة ، حتى ترك الجامعة « جامعة ستانفورد » ليعمل مرة فى مخزن خردوات ومرة فى ورشة صناعة ، ثم عاملا « باليومية » فى إحدى المزارع وعلى ظهر أحد المراكب وفى مصيدة من مصايد الأسماك .

والواقع ان احساسه العميق بكاليفورنيا ، ربما اضطره الى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكشف موهبته الأدبية التى أثبتت وجودها فيما كتب عن أعمال .

المهم ان هذه التجارب التى تنز بالصور والمرئيات ، والتى تطفح بالمرارة والغلب هى التى أنهكت قوى شتاينبك فلم يقو على عمل شيء بعدها سوى أن يقعد ويكتب ما شاهده وما رآه . وأسفرت هذه الرؤى من أعمال شتاينبك ، وهى فى ظاهرها قصص وروايات ولكنها فى داخلها نجارب انسان ذكى حساس ، وحياة ناس غلبة كادحين .

وقد استهل شتاينبك حياته الأدبية بكتابة رواية « كأس من ذهب » ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السير هنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى روت شهرته الآفاق فى القرن السابع عشر . غير أن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ ، لم يستمر بعد زمن فى أعماله الإبداعية التى استمد مضمونها من صراعات الفلاحين والكادحين والاجراء فى منطقة كاليفورنيا وهى الأعمال التى اكتسبت شهرة عالمية وجعلت من اسم شتاينبك يلمع بين أسماء ارنست همنجواى ، ووليم فوكنر ، وسكوت فينر جيراى .

فعن واديه الخصيب كتب « حقول الفردوس » ، وعن فلاحى بلدته الصغيرة كتب « سكان ربيع تورتيلا » ، وعن شوقه الى الأرض وحنينه الى الوطن كتب « شرقى عدن » ، .

أما عن عمله فى المزارع والحقول واشتغاله على ظهر المركب وفى مصيدة الأسماك ثم معاشرته للعمال الرحل والصناع ، وما رآه من صور الشقاء الرهيب والآلام المؤسسية والجور الاجتماعى كتب رواياته الثلاثة الكبرى « فى معركة غامضة » و « عن الرجال والفيضان » و « عنائيد الغضب » وفيها حدد موقفه ازاء هذه الأوضاع ، وأسفر عن رسالته الاجتماعية تجاه الناس أو بالأحرى تجاه الشعب .

يقول شتاينبك فى تقديمه لرواية سكان ربيع تورتيلا : « انه يهدف الى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله وافى ورفاقه على

حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا ، وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير صدفه .

كانت مأساة بطله فى الواقع أنه يجسد مباحج عدم تحمل المسئولية من خلال صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لا ينتمى الى صالة أبطال الأساطير القديمة .

هذه الصفة المساوية تطغى على الرواية كلها بالرغم من روح الفكاهة التى تبدو فى الظاهر ، فهي ملحمة تدور حول هزيمة الانسان الفوضوى الذى لا يخضع لقانون الحياة ، فتكون نهايته .. الموت .

أما رواية « فى معركة غامضة » فتتناول الاضراب على أنه ظاهرة اجتماعية ، وفيها يصور شتاينبك جماعة من العمال المهاجرين استدرجوا للعمل فى إحدى المزارع تحت تأثير اغرائهم برفع أجورهم ، ولكنهم سرعان ما يكتشفون انهم قد غرر بهم فلا أجورهم رفعت ولا مايتقاضونه من أجر يكفى مجرد الأكل والشرب . ولا يجدون أمامهم حيلة سوى الاضراب حتى ترفع أجورهم أو يحصلوا على ماوعدوا به من أجر . ولكن أصحاب الأطنان لا يستجيبون لهم ويحاولون سحق الاضراب أو المضربين ان استدعى الأمر ، ولديهم كافة الوسائل من تهديد وتجويع وترويع الشائعات الكاذبة ليحولوا عطف الأهالى عنهم وليجملوا القانون على الوقوف ضدهم ، وفى النهاية يفشل الاضراب ويلقى المحرضون عليه مصيرهم المحتوم بين الموت والهروب والاستلام .

بهذه النهاية الميلودرامية يفشل الاضراب ، ولكن شتاينبك ينجح فى كشف عطف القارئ على قضية العمال المهاجرين ، يكشف دون تحيز عقائدى لمذهب من المذاهب أو تحامل موجه ضد نظام من النظم ... غاية الأمر أنه صور أولا وقبل كل شئ باعتبارهم بشرا وباعتبارهم انسانا ، وأنه اتخذ من اشفاقه على هؤلاء العمال ورغبته الجادة فى اصلاح حالهم « أرضية » يقيم عليها بناء روايته ، مستفيدا من معرفته الواسعة لطبيعة العمال ودراسته العميقة لظاهرة الاضراب من جوانبها البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية .

وهذا ما عبر عنه الناقد وارين فرنش فى كتابه عن جون شتاينبك بقوله : « انه ربما أسبىء فهم رواية « فى معركة غامضة » لأنها أول رواية طويلة لشتاينبك كتبت بأسلوب موضوعى بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذى اتقنه فى قصصه القصيرة فى مجموعة « المهر الأحمر » الذى استخدمه فى أغلب رواياته الهامة فيما بعد » .

والواقع أن شتاينبك كما يبدو فى هذه الرواية من الأدباء المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته ، لذلك فإن موقفه ضد الشيوعية واضح فى الرواية . بل موقفه ضد كل شكل من أشكال التعصب لفكرة الحزبية المجردة التى تنتهك الكرامة الإنسانية ، وأية معركة يخوضها المتعصبون إنما هى فى حقيقتها « معركة غامضة » .

وإذا كان شتاينبك قد نظر الى أبطاله فى هذه الرواية على أنهم وحدات اجتماعية لا على أنهم أفراد ، فإننا نراه فى الرواية الثانية « عن الرجال والنيران » وهى ذات الوقت مسرحيته الأولى والفريدة التى يذهب أغلب النقاد الى أنها أروع أعماله على الإطلاق نراه يهتم بسلوك الفرد أكثر من اهتمامه بسلوك الحشد ، ويصور طبيعة العامل فى مظاهره الصداقة بدلا من تصويرها فى موقف العداء .

ففى مفتتح هذه المسرحية نشاهد اثنين من العمال المهاجرين جاءوا لتوهم من المدينة ، وهما هنا يقضيان الليل فى غابة صغيرة قرب النهر حتى يطلع عليهما الصباح فيذهبان الى احدى المزارع ويتسلمان عملهما الجديد .

أما أحدهما واسمه لينى فإنسان خارق القوة ولكنه أهوج معتوه ، توقف نمو عقله فى سن صغيرة وأخذ جسمه فى النمو حتى أصبح يفوق حجم الانسان العادى بكثير ، وكلما توقع منه الناس أن يتصرف تصرف الكبار ، أعنى التصرف الذى يتلاءم وجسمه ، أتى من الأفعال ما يعاقب عليه القانون .

وهكذا حتى ضاق لينى بالناس وبالمجتمع ، وتمنى له لو أنه مات أو كان حيوانا برياً يسكن الكهوف ويحيا فى الأدغال .

أما الآخر واسمه جورج فهو رزين وهادئ يعرف كيف يزن الأمور ويفدر العواقب ، ويعرف أيضا كيف يحترم الانسان لا لشيء الا لانه مثله . . . انسان .

لذلك كان كل همه فى الحياة هو أن يتحدث عن مزرعة طوباوية الناس فيها سعادة والطعام فيها وفير والعمل فيها خال من الاستغلال : « سيكون لدينا بيت صغير وغرفة خاصة بنا ، ولن تكون الأرض كبيرة المساحة حتى لا نعمل فيها كثيرا ، ولن نشتغل أكثر من ست أو سبع ساعات فى اليوم ، وبذلك لا نحتاج الى تعبئة الشعر احدى عشرة ساعة كاملة . وعندما نزرع الأرض سنحصدها بأيدينا وبأنفسنا ، وبذلك نعرف خير أرضنا ونذوق ثمرة كفاحنا » .

وثمة علاقة غير عادية تشد أحدهما الى الآخر ، فهما يعملان ويحلمان
معاً ويطوفان البلاد جنباً الى جنب ، ذلك لان أحدهما نشأ وازدهر الى جوار
صاحبه ، ولان جورج يشعر بأنه مسئول عن لينى لقاء الولاء المطلق الذى
يكنه له هذا الأخير « ولماذا ؟ لان - لانك وأنت معى تمنى بى وترعانى ،
ولان وأنا معك أعنى بك وأرعاك ، وهذا هو السبب » .

وتلك هى أنشودة الولاء التى يذكر بها أحدهما الآخر كلما دب بينهما
الخلاف ، نما أكثر ما كان يضيق جورج بصاحبه فيصرخ فيه غاضباً :
« يا الهى ، انك مشكلة ، ولو لم تكن معى لاستقرت حياتى وسارت أهوى
على مايرام » . وأكثر ما كان يعاتبه بلهجة قاسية : « وكلما فكرت فيما يمكن
أن يكون عليه حالى بدونك شعرت بالضيق وأحسست بالغضب ، فانا لم
أعد أحس معك بالراحة والاستقرار » .

ولكن جورج سرعان ما ينسى هذا كله أمام الولاء المطلق الذى يكنه
له لينى ذلك الولاء الذى دفع به يوماً أن يلقي بنفسه فى النهر تنفيذاً
لأمر صاحبه « نعم ، قفز فى النهر رغم أنه لم يكن يعرف العوم إطلاقاً ، وكاد
أن يغرق لولا أننى أنقذته ، ولما خرج من الماء كان مؤدباً معى فشكرنى
ونسى تماماً أنى أنا الذى أمرته بأن يقفز فى النهر . ومن يومها لم أعد
الى ذلك أبداً ، ومن يومها وأنا أحس بنوع من الخجل كلما تذكرت هذه
الحادثة » .

وعلى ذلك كانت حياتهما معاً سلسلة من المآزق و « المطبات » يقع
فيها لينى ويخرجه منها جورج ، حتى كان « المطب » الأخير الذى وقع فيه
لينى ففضى على أحدهما بأن يجمعا مبلغاً من المال يشتريان به قطعة من
الأرض يزرعان فيها الحبوب ويربيان فيها الأرانب ذلك لان لينى تورط
فى قتل زوجة كيرلى ابن صاحب المزرعة ، فرأى جورج أن يقتل صديقه
بريده الرحمة بدلاً من أن يقضى عليه كيرلى ورفاقه فيبد غادرة . ويحدث
هذا فى المكان الذى قضى فيه الليل ، فى الغابة الصغيرة قرب النهر عندما
يسير لينى ظهره ويتطلع الى الأفق البعيد حتى يفرق فى نشوة حلمه الوردى
الجميل . . حلمه بقطعة الأرض .

وبين الصديقين يدور هذا الحوار الأليم الموجه الذى هو فى حقيقته
وداع للشمس وهى تغيب فى الأفق ، وللإنسان وهو يفرق فى اللانهاية
... فى العدم :

لينى : خبرنى عن المستقبل .

جورج : أنظر عبر النهاية يا لينى ، وسأقرأ عليك المستقبل كما لو كنت
تراه ، « ستكون لدينا قطعة أرض » .

لينى : « ونعيش على خير الأرض » .

لينى : أين ؟

جورج : هناك عبر النهر مباشرة ، ألا تراها يا لينى ؟

لينى : أنى أنظر يا جورج ، أنى أنظر .

جورج : حسنا ، سيكون كل شيء على ما يرام هناك ، لن تكون هناك مشاكل ولا عقبات ، ولن يؤذى انسان آخر أو يسرقه ، سيكون كل شيء على ما يرام .

وهكذا استطاع شتاينبك فى هذه المسرحية أن يشيد عالما من انوهم فى مقابل عالم الواقع ، وأن يجمع على صعيد واحد بين الحقيقة والمجاز ، فهروب العالمين من المدينة الى المزرعة يمثل الانسحاب من عالم الواقع والارتقاء فى أحضان الطبيعة ، والصداقة الحميمة بينهما تعبر عن الثنائية القائمة فى كيان الانسان بين العقل والبدن بين الارادة والغريزة بين النوعى واللا وعى ، أما حلمهما معا أو حلم لينى وهو بمثابة الجانب البدائى فى الانسان فيمثل حنين الانسان الدائم فى العودة الى الأرض رمز الأم والرحم والولادة من جديد .

هذه الأرض هى أغلى ما عند الانسان وهى أئمن ما فى الطبيعة .
واذا كان الروائيون قد دأبوا على تصوير دنيا الأرض معارضة لدنيا الآلة فليس ذلك صحيحا ، لان الانسان عند شتاينبك هو الذى صنع الآلة وهو الذى يديرها ، وليس الخطأ فى ذلك وإنما الخطأ فى ذلك أن يسد الانسان نفسه للآلة ويضحى من أجلها بأسمى فضائله .

والواقع أن مسرحية « رجال ويران » التى كتبها شتاينبك عام ١٩٣٧ تعد بمثابة التحفة الأدبية التى جلبت لصاحبها الشهرة والمال والتقدير ، وعى فى الحقيقة مسرحية وضعت فى قالب الروائى ، وامتازت بالكمال الفنى فيما يختص بالبناء ذى السرد المركب ، والمعمار الموضوعى الى أقصى حد .

وعلى الرغم مما فى المسرحية من أحداث مأساوية ، فانها ليست مأساة بالمفهوم التقليدى ، فهى تدور حول انتصار ارادة البقاء ، بمعنى انها لا تجسد هزيمة الانسان فى مواجهة الطبيعة القاسية الفادرة ، لكنها تحكى حكاية الانسان المنتصر دائما على الطبيعة .

ويوضح الناقد بيتر ليسكا فى كتابه « عالم شتاينبك الكبير » أن مسرحية « رجال ويران » تتناول فارسا من طبقة أدنى ، وشخصا تحت

الرعاية يشتركان في حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد الشخص الأخير الى المقدمة العقلية التي تجعله يصمد أمام كل أوجه الاغراء .

وهذا هو المعنى الذي أدار عليه شتاينبك روايته الكبرى « عناقيد الغضب » وفيها يعود الى تصوير أحوال المعيشة بين أوساط العمال المهاجرين فيصف حاضرهم التبعكس ومستقبلهم المؤسى على نحو يدعو الى انصافهم ، وتقرير أجور عادلة لهم ، واعطائهم حقهم في العيش الكريم ومنحهم قطعاً صغيرة من الأرض يملكونها ويزرعونها ويعيشون بها ولها وعليها .

وليس أدل على نبيل عاطفة هذا الكاتب وصدق مشاعره ، من أنه في أثناء اقامته بين هؤلاء العمال ليكتب عنهم روايته « عناقيد الغضب » نسي نفسه ونسى أنه أمام هول ما رأى ، ولم يذكر شيئاً سوى هذا الذي يراه :

« هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعاً ولا أعنى أنها جائعة وإنما هي تموت فعلاً من الجوع ومن المضحك أن التأليف والكتب تعدو شيئاً صغيراً خسيساً تجاه أمثال هذه المآسى ٠٠٠ » فآلاف الكتب وآلاف الدولارات لا تساوى شيئاً عند هذا الكاتب أمام انسان يموت .

وفي عام ١٩٤٢ كتب شتاينبك أول رواية تتخذ مضمونها من الحرب العالمية الثانية ، وقد أثارت ضجة كبرى ، إذ هاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيربر على أساس أن شكلها يبدو عليه الصنعة والتصنع ، وأن مضمونها زاهر بمهادنة النازية ، ولكن ما أن انتهت الحرب واستقرت الأوضاع حتى أجمع على أن « أفوق القمر » كانت فاشلة الى حد ما كدعاية سياسية وإن رجعت شهرتها الى ما فيها من روح السخرية التي نشر اعجاب كل المفكرين الأحرار .

والواقع أن رواية « أفول القمر » قد ألقت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « رجال ويران » ومهما يكن من شيء ، فقد نجح شتاينبك في خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التي تتمثل في السرد وبين الرسالة التي يحرص على أن يوصلها الى القارئ .

وهكذا نجد شتاينبك ينخرط في الاتجاه العام للادب الأمريكي وهو الذي يميل الى التقليل من وجود عنصر الشر في الحياة ، وتغليب جانب الخير والدعوة الى النظرة المتفائلة التي تعلوها إبتسامة الأمل المشرق .

وبذلك كان شتاينيك أقدر من معاصريه الكبارين أرنست همنجواي
ووليم فوكنر على وعى الشر واتخاذ موقف براجماتي بأزائه ، يفضي في
النهاية الى ازالته أو على الأقل الى التقليل من وجوده ، فقد أطلق همنجواي
خياله للشكوك والأوهام ومحاولة استكناه سر الحياة مما أفضى به الى
موقفه من أن الحياة معركة خاسرة المنتصر فيها لا يكسب شيئا .

أما في فوكنر فقد انصرف الى تصوير عامل النفس وآفات المجتمع
وانهيار الأسر في الجنوب الأمريكي مما أفضى به الى اقامة عالم من الوهم
أقوى في حقيقته من عالم الحقيقة .

أما جون شتاينيك فقد استطاع أن ينتقل من الجانب البيولوجي
أو الجانب الحيواني في الإنسان الى ما وراء هذا الجانب ، الى ما يمكن
تسميته بالاحساس الصوفي بالحياة ، والالتزام الكامل نحو الإنسان .

تلك هي التنوعية الأساسية في مسرح شتاينيك وفي رواياته ، انه
يركز على هذا التناقض الساخر الذي تنهض عليه الحياة الإنسانية ،
فالإنسان في نظره حيوان زائر بالتناقضات الصارخة والفاضحة ، وخاصة
عندما يدعى الإعجاب بشيء ثم يسعى للحصول على شيء آخر .

لكن الحياة كما يقول شتاينيك لا ترحم الإنسان عندما يرتكب هذه
الحماقات والتناقضات ، فإذا بحثنا عن الصراع والاحباط والفشل الذي
يصيب الإنسان وجدناه يتمثل بوضوح واضح في التناقض القائم بين
ما يقوله وما يفعله ، أو بعبارة أخرى في صراعه الدائر بين قوة الإرادة
ووضوح البصيرة .

المسرح الطليعى عند ادوارد آلبى

« يالها من محاولات كثيرة تلك التى
بذلناها من أجل الاتصال .. الاتصال
بأى شئ ، بأى شخص ، بأى كائن حى
أو غير حى » .

المسرح . . ذلك الفن الذى وصل ولع الفرنسيين به الى درجة الاقتناع بأنه لا يمكن أن ينشأ ويحيا الا فى فرنسا شأنه فى ذلك شأن سائر الفنون ، يبدو أنه بدأ يتخلى عن مدينة النور منذ أن غيرت الريح اتجاهها ، وجاءت من الخارج بمسرحيات أجنبية أخذت تعتلئ خشبة المسرح عاما بعد عام . كان آخر هذه المسرحيات مسرحية « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » التى قدمت على مسرح النهضة بباريس خلال أحد المواسم ، وحققت نجاحا لم يكن يتوقعه أحد مما حمل النقاد على الالتفات الى الشاب الطليعى ادوارد ألبى ، كما حمل الفرنسيين على اعادة النظر فى حقيقة اقتناعهم بأن المسرح لا يمكن أن يعيش الا فى مناخ فرنسى .

وهكذا بدأ ألبى يغزو فرنسا ، وهكذا تعرف اليه الفرنسيون ، تعرفوا اليه فى النهاية بدلا من أن يتعرفوا عليه من البداية . وما أن فتح الطريق أمام الكاتب الشاب حتى دفع بأولى مسرحياته « قصة حديقة الحيوان » ومسرحيته الثانية « الحلم الأمريكى » دفع بهما الى مسارح باريس ، وأصبح اسم ألبى بين يوم وليلة من الأسماء المألوفة لدى رواد المسرح الفرنسى فضلا عن مثليه ونقاده .

لقد أثرى بأعماله المسرح الأمريكى الى جانب أعمال تنيسى وليامز وآرثر ميللر ، كما أضاف بهذه الاعمال روائع لا تنسى الى خشبة المسرح العالمى .

وهو فى كتابته يعتمد على المواقف لا على الألفاظ ، بحيث يختلط الحزن والمضحك فى نهاية الحدث ، وربما كان هذا شبيها بعبقورية بيراندللو عندما أراد أن يضحك الانسان على مأساته ، وأن يكشف له بصورة ساخرة أجزائه وأشجانه .

وقد يرجع الاهتمام بألبى الى أنه لم يحصر نفسه فى مكان دائرة

فكرية أو فنية معينة ، بحيث يكررها فى تنوعات مختلفة فى أعماله المسرحية ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية ، وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية على نحو يصعب معه إطلاق حكم نقدى عام على أعماله ككل ، وأن الدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم علينا مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة وغير مبتورة تمكن الناقد من إصدار كلمة الشخص على مسرح ادوارد البى .

وعلى الرغم من تفاوت انجازات البى فى فترة الستينيات وتراوحها بين الجودة والعمق وبين التصنع والضالة ، فلا يزال يحتل مكان الصدارة فى جيل الكتاب الذين كانوا بعد ويليامز وميكلز .

ولكن من هو ادوارد البى ؟ وما هى قيمته الحقيقية ؟

ان طفولة هذا الكاتب السراى الشاب الذى لم يبلغ بعد الأربعين من عمره ، تعتبر بحق قصة درامية ، فبعد أسبوعين من مولده تخلى عنه أبواه الحقيقيان ، تخليا ليتبناه المليونير أيد البى صاحب أكبر المسارح الأمريكية والذى توفى بعد أربع سنوات فقط ، وبذلك يكون ادوارد البى قد تلقف الملعقة الذهب لانه لم يولد وهى فى فمه . وهكذا عرف الفتى وهو فى سن مبكرة الستار والملابس والديكور وسائر أسرار حرفة برودواى الخفية .

ولما كان هذا اللورد الصغير يذهب الى المدرسة بالسيارة الرولزرويس ، وكان فى انتظار بلوغ سن الرشد لكى يحصل على التركة التى أوصت بها جدته ، والتى قدرت بمائة ألف دولار ، كان من الطبيعى أن ينشأ الفتى ادوارد منحرف السلوك لا يكثر ولا يبالي بأحد ، فاذا أضفنا الى هذا كله أنه لم يكن يجهل شيئا عن حقيقة أصله ، استطعنا أن نتصور كيف كان سلوكه شيئا لا يطاق ، وكيف كان جرحه الدفين مما يؤثر فى أفعاله وأقواله . وهذا ما عبر عنه بقوله : « كنت سعيدا وغير سعيد ، وكنت كلما ازدادت سعادة من الخارج زادت التعاسة التى فى أعماقى » .

وهكذا كان ادوارد فرانكلين البى الثالث . هكذا تسمى الأسرة الكبيرة . يطرد من المدارس ولا يعيده إليها الا نفوذ أسرته ، الى أن التحق بالكلية الحربية التى طرد منها هى الأخرى فقرر ألا يلتحق بعد ذلك بأى معهد على الإطلاق . من هنا بدأ ابن المسارح الثرى يجرب قلمه فى كتابة قصائد من الشعر العاطفى الردىء وهو بعد فى الثانية عشرة من عمره ، وكان من حسن حظه أن واحدة من هذه القصائد لم تنشر له فى ذلك الحين .

وأن الشاعر و. هـ. أودن نصحه ساخرا بأن يجرب قلمه فى كتابة قصائد أخرى من الشعر الجنسى الخليع ، لانه فجأة وعلى غير انتظار صمم أن يسترد اعتباره وأن ينتقم لهذه الايام ، فالتحق بكلية ترينتى للفنون الدرامية ، وكان فيها مثالا للطلاب الجاد طوال عام ونصف عام .

وما أن انتهى ادوارد من دراسته القصيرة هذه وحصل على تركه جدته ، حتى ترك مسقط رأسه ورحل الى جرينوفيتش شأنه فى ذلك شأن كل شاب أمريكى حاد الطباع ، حيث عمل بتجارة الاسطوانات ثم بتجارة الكتب ، وأخيرا عمل موظفا بشركة ويسترن ، أى أنه تمرس بأعمال بعيدة كل البعد عن الخط الأدبى الذى وصل الى منتهاه . وحتى عامه الثلاثين لم يكن ألبى قد حقق شيئا من طموحه الأدبى وكان لا يزال يحيا حياته البوهيمية العقيمة الى أن التقى بالكاتب المسرحى الشهير ثورنتون ويلدر الذى كان أول من تنبه الى موهبته وأول من دفع به الى الكتابة ، وبالفعل بدأ ادوارد ألبى يكتب مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » التى فرغ من كتابتها بعد أسبوعين اثنين من اختمار الفكرة فى خياله ، ولكن المنتجين التجاريين رفضوا اخراج هذه المسرحية التى وصفوها بأنها شاذة ، والتى كتبها على حد تعبيرهم ابن السلطان ريد ألبى بالتبنى .

وتصادف أن قرأ نص المسرحية ريتشارد بان أحد كبار المنتجين المسرحيين فى أمريكا فاتفعل بالنص انفعالا حادا ، وقرر أن يقدمه مع نص آخر لصمويل بيكيت فى سهرة واحدة على مسرح صغير من مسارح برودواى ، وبالفعل تم تقديم النصين فى عام ١٩٦٠ واستمر العرض المسرحى طوال سنتين بنجاح باهر ودونما انقطاع ، مما شجع ألبى على كتابة ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد هى « صندوق الرمل » و « موت بيسى سميث » و « الحلم الأمريكى » . ولكن المسرحية الأولى « قصة حديقة الحيوان » وهى كوميديا كتبت على طريقة يونسكو ، هى التى احتوت على كافة العناصر التراجيدية التى تضمنتها مسرحيته الشهيرة « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » وهى المسرحية كاملة الطول التى قدمت عام ١٩٦٢ فى حى برودواى وعلى مسرح بيل روز ، وأثارت مناقشات طويلة فى مهرجان الفنون الذى عقد فى أدنبرة ، وجعلت من ادوارد ألبى بين يوم وليلة كما يقولون كاتباً طليعياً من الدرجة الأولى .

والآن تعقد المقارنات بين مسرح ادوارد ألبى ومسرح يوجين أونيل ، كما تعقد بينه وبين تينيسى وليامز الذى نعم بمثل هذا النجاح منذ سنوات طويلة مضت ، غير أنه اذا كان يوجين أونيل قد بهر جمهور المسرح الأمريكى بأسلوبه التعبيرى فى ادارة الحوار ، وتحليله السيكولوجى فى صناعة

الشخصيات ، ونزوعه المأساوى فى تعاطى قضايا انسان القرن العشرين ، فان ادوارد ألبى مثل تينيسى وليامز لم ينل ما ناله من نجاح دون أن يدفع ثمن ذلك سخط الآخرين وأحقادهم ، فقد أتهم بالسادية والشذوذ الجنى وكافة الاتهامات المغرضة ، كما قيل عن شخصياته المسرحية انها منفرة وتدعو الى الاشمئزاز » . ولقد تجاهله بعض النقاد أما البعض الآخر الذى اهتم به فقد أجمع على أن نجاحه لا يرجع الى موهبته بمقدار ما يرجع الى القنص فى موهبة معاصريه ، وأن الجمهور كان مضطرا الى قبول ما يقدمه ألبى لأن أحدا غيره لم يقدم لهم شيئا آخر سواه . وإزاء كل هذه التحديات لم يجد الكاتب المفتري عليه غير هذه الاجابة البسيطة . . . الوائقة والساخرة فى نفس الآن : « واذا كانت مسرحياتى مسرحيات جديدة فعماذا أنتم قائلون ؟ » .

وأخيرا يجيء الاعتراف بموهبة الكاتب ، يجيء بعد طول اضطهاد وطول انتظار ، واضطهادهم له وانتظاره حتى تعرض مسرحيته الأخيرة « تنى اليس » التى قدمت فى أواخر عام ١٩٦٤ ، فأجبرت النقاد جميعا على الاعتراف بموهبة الكاتب الدرامى الجديد ألبى : قال عنه البعض ان مسرحيته الأخيرة حدث حاسم يشير الى ميلاد مسرح أمريكى جديد ، وقال البعض الآخر انها بقايا من رماد الواقعية الأمريكية التى أسرع اليها ادوارد ألبى فأشعل فيها النار ، أما البعض الآخر فهو الذى قال ان ادوارد ألبى بحق هو استرندبرج صغيرا ، ويوجين أونيل جديدا ، وتينيسى وليامز آخر .

تلك كانت أهم الأحداث البارزة فى حياة ادوارد ألبى ، وهى الأحداث التى اتخذها ركائز محورية أدار عليها مسرحياته جميعا ، وبخاصة أولى مسرحياته القصيرة « قصة حديقة الحيوان » التى تمثلت فيها هذه الأحداث ، الى أن جاءت أولى مسرحياته الطويلة « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » بلورتها وقدمتها فى ثوبها الدرامى الأخير .

وقبل أن نتكلم عن المضمون الدرامى فى مسرح ألبى وهو المضمون الذى صبه فى مسرحيته القصيرة ثم عاد فتناوله فى مسرحيته كاملة الطول ، نتكلم عن شكل المسرحية القصيرة أو المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهو الشكل الذى ارتضاه ألبى وبرع فيه حتى أصبح ملهما من ملامح فنه الأساسية ، فعند ألبى أن هذا الشكل هو الذى يمكنه من تركيز العبارة وتكثيف الحوار واطلاق الفكرة بقصد ومباشرة ، دون أن يقع فى هو الاطالة والتكرار ، ودون أن يتورط فى شرك النهايات السعيدة .

ومن هنا ندد ألبى بمسرحيات الفصول الثلاثة التى تقول كل شىء

فى الفصلين الاولين ولا تجد بعد ذلك ما تقوله فى الفصل الثالث ، الا ان يكون تفسيراً للأحداث واقتراحاً للحلول ، بحيث يخرج المتفرج وقد اكتملت فى ذهنه الدائرة فلم يعد أمامه ما يفكر فيه ، لان المؤلف هو الذى فكر له . ولذلك فان ألبى يتمرد على المسرحية التقليدية ذات الفصول الثلاثة لانه ليس ثمة فصل ثالث فى الحياة ، ولأنه اذا كانت الفصول المسرحية الثلاثة تقابل حالات الزمن الثلاث ، الماضى والحاضر والمستقبل ، فعند ألبى أن الموجود الحقيقى زمن واحد هو الحاضر لان الماضى لم يعد له وجود وانما الموجود هو تذكر الماضى ، والمستقبل لم يجد بعد وانما الموجود هو انتظار المستقبل ، ولما كان التذكر والانتظار فعلين يتمان فى الحاضر فان الزمن الحقيقى هو الحاضر ، وهو حاضر دائم أو حاضر أبدي ان صح هذا التعبير .

وهنا يتضح لنا تأثير ألبى بما عرف فى الأدب الحديث بتيار الوعى او مجرى الشعور ، حيث تسقط أبعاد الزمن الرياضى ونصبح بازاء زمن سيكولوجى لا يعرف الماضى من الحاضر من المستقبل ، لأن الأحداث تتداعى وتنثال فى تيار دافق من الصور والأحاسيس فيصبح كل شئ داخل فى كل شئ .

وهذا هو معنى استخدام ادوارد ألبى لاسم فرجينيا وولف فى عنوان مسرحيته قبل الأخيرة ، لان اسمها مرادف لهذا الأسلوب ، أسلوب المونولوج الداخلى الذى يكشف عن مخبوء اللا وعى ومكنون اللا شعور ، والذى بدأه مارسيل بروست ومضى فيه جيمس جويس وبلغ قمته عند فرجينيا وولف . غير أن استخدام ادوارد ألبى لأسلوب المونولوج الداخلى يختلف عن استخدام غيره من الكتاب ، بحيث يمكننا أن نفرق بين المونولوج الداخلى بمعناه التقليدى والمونولوج الداخلى بمعناه العصرى أو المعاصر ، فالأخير يتميز من حيث مادته بتعبيره عن أشد الأفكار استتاراً ، تلك الأفكار التى تكون أقرب الى اللا وعى ، ويتميز من حيث طابعه يسبقه لكل ترتيب منطقى ، لانه يعبر عن الخواطر فى مرحلتها الأولى حال ورودها الى الذهن ، وأما من حيث شكله فيتميز بجمله وعباراته التى تخضع لأقل عدد ممكن من قواعد اللغة . والغرض من هذا كله هو اشعار النظارة بأن هذه الأفكار هى الأفكار لحظة ورودها الى الذهن ومرورها فى مجرى الوعى أو تيار الشعور .

والذى يهمنى الآن هو أن هذه الاعتبارات مجتمعة هى التى جعلت ادوارد ألبى يثق فى شكل المسرحية ذات الفصل الواحد ، ويتمكن من صناعتها ببراعة نادرة جعلت أحد النقاد يصفه بأنه « ملك الحوار » . والحقيقة أن سقوط المسرحية كاملة الطول ، وقيام المسرحية ذات الفصلين

او الفصل الواحد هو الطابع الغالب على انتاج كتاب الدراما المعاصرة ،
واذا كان ادوارد ألبى قد أصبح علما على هذا الشكل المسرحى ، ورائدا
يرتاد به زملاؤه من أمثال جاك جلبر وباك ريتشارد سون وآرثر كوبيت ،
فالفضل فى ذلك يعود الى كتاب الموجة الجديدة فى الدراما وبخاصة بيكيت
ويونسكو اللذين أثرا المسرحية ذات الفصلين أو الفصل الواحد ، والتي
نتهى بعلامة تعجب واستفهام لا يعود معها مكان للحلول السعيدة .
فالحياة نفسها ليست حلا وانما هى مشكلة ، وليست اجابة بمقدار
ما هى سؤال .

فاذا انتقلنا الى المضمون الدرامى الذى يصبه ادوارد ألبى فى هذا
الشكل ، استطعنا أن نعبر عنه بكلمة العزلة أو الاغتراب فظاهرة الاغتراب
هى التى تلج على كل أعمال هذا الكاتب وتطلعنا خافتة أحيانا وصارخة
أحيانا أخرى ، على أنه ليس الاغتراب الشائع المألوف الذى يتمثل فى اقامة
الانسان وحيدا فى مكان أو انتقاله وحيدا من بلد الى آخر ، وانما هو
الاغتراب العميق ، الاغتراب الكامل ، الاغتراب الذى يبدأ من المستوى
البيولوجى حتى يصل الى المستوى الروحى مارا بالمستوى الاجتماعى ،
وهذا ما عبر عنه ألبى على لسان جبرى بطل « قصة حديقة الحيوان »
بقوله : « يا لها من محاولات كثيرة تلك التى بذلناها من أجل الاتصال .
الاتصال بأى شيء ، بأى شخص ، بأى كائن حى أو غير حى » .

فبطل هذه المسرحية هو التجسيد الكامل لعزلة انسان المجتمع
الأمريكى ، ذلك الانسان الذى يقف وحيدا على الرغم من وجوده وسط
الملايين ، ويعيش وحيدا على الرغم من أنه يسكن فى عمارة آلة بالسكان ،
لقد انقطعت سبل الاتصال بينه وبين الآخرين وعبثا يحاول أن يشعر
بالحياة من خلال الغير ، أو أن يحس بالعالم من خلال الآخر ، فالتناس من
حوله موات . ألف موات : « ان الانسان اذا عاجز عن التعامل مع الناس
وجب عليه أن يبدأ من نقطة أخرى ، أن يبدأ بالتعامل مع الحيوانات » .

وعبثا يحاول أن يعقد صلة بينه وبين كلب من الكلاب الضالة فالكلب
يرفضه هو الآخر ، ولكنه يعود فيقول : « على الانسان أن يبحث عن طريقة
يوجد بها علاقة بينه وبين شيء ، اذا لم تكن هذه العلاقة بينه وبين الناس ،
فلتكن بينه وبين شيء . . . بينه وبين سرير ، بينه وبين امرأة ، بينه وبين
سجادة » . وهكذا أصبح اتصال الانسان بالناس بل بالحيوانات بل
بالأشياء حلما بعيد المنال ، حلما مستحيل التحقيق ، حلما ثقيل مزعجا ،
انه الكابوس الأمريكى .

والمعنى غير المباشر الكامن فى خلفية المسرحية هو أن الاغتراب أو اللا انتماء طريق مغلق ، وان بدت المسرحية على السطح فى منتهى الضحالة والسذاجة ، للمشاهد العادى ، فنحن فى المسرحية نرى جبرى شابا أشعث الشعر ، يجلس فى سنترال بارك نيويورك على مقعد فى مواجهة بيتر الذى يتألق فى ملبسه ، ويبدو الشعر الأبيض فى رأسه تاجا من الفضة .

وسرعان ما يدرك أنه فى منتصف العقد الرابع من عمره ، يحاول جبرى أن يجتذب اهتمام بيتر فيحكى له عن محاولته الفاشلة فى إقامة نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يسكن فيه ، وبعد « مونولوج طويل » يوجه جبرى سكينه الى بيتر الذى وقف أمامه كسلاح صلب يدافع عن نفسه ، واذا بجبرى يلقي بنفسه عليه فيما لو كان متعمدا ، وعندما يشعر بدنو أجله ، وأنه على وشك أن يفارق الحياة ، يقول لبيتر : « شكرا لك يا بيتر . . فقد قصدت الى ذلك قصدا . . وقد أمتعتنى يا صديقى العزيز » .

هذه « الثيمة » الأساسية ثيمة العزلة والاغتراب التى بثها ألبى فى تضاعيف مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » سيجدها القارئ فى غاية السذاجة والضحالة ، اذا اقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، ولكنه اذا ما غاص فى العالم الرمزى عند ادوارد ألبى فسيجد من الأعماق والأبعاد ، يمنح المسرحية خصوصية درامية . فالشذوذ الجنسى هو النغمة الرئيسية فى المسرحية ، وهو ينظر اليه على أنه أحد الأمراض المتساوية التى تصيب النفس البشرية ، فجبرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته فى هذا النوع من الممارسة ، بل ان كل كلمة ينطق بها توحى الى المتفرج الواعى بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة ، ونظرا لان بيتر لا يدرك أن واقع الجففة التى تجبر جبرى على أن يسلك نحوه هذا السلوك ، فان سلوك بيتر نفسه يتحول الى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنوايا الآخرين .

وألبى يشبه تنيسى ووليامز فى ذلك الى حد كبير ، فهو عندما يقوم بترجمة الشيء المادى المجسد الى رمز درامى ، فسرعان ما يتبادر الى ذهن المتفرج كل ما يرتبط به من آلات ، وإيهاءات . واذا ما استطاع المتفرج أن يفك هذه الرموز ، بدت المسرحية حافلة بهذا كله . ولذلك فان مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » تجمع بين الوعى العميق بوحدة الانسان فى هذا الكون ، وبين الشكل الفنى المتكامل الذى يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكى المعاصر . على أن هذه القيمة الأساسية ، هى التى تاد إليها ادوارد ألبى فكثفها وعمقها وأدار عليها مسرحيته الشهيرة « من يخاف

فرجينيا وولف ؟ ، • فهي مسرحية تقع في ثلاثة فصول لكل فصل عنوان
هى على التوالي : اللهو ، والتطهير ، والاخلاص ، وتدور أحداثها حول الزوج
باعتباره علاقة اجتماعية متكاملة تقوم على الرغبة فى الانجاب وتكوين أسرة
وهى اللبنة الأساسية فى صنع المجتمع ، فليس الزواج غاية فى ذاته
وانما هو وسيلة من وسائل التواصل والاستمرار ، فان لم يؤد الغاية
منه استحال الى علاقة عقيمة واهية ليس لها رصيد بشرى مشروع .

والهيكل الأساسى للمسرحية يبدأ من ناحية المضمون ولكنه ليس
كذلك من ناحية الرمز والدلالة ، فالزوجة مارتا وهى ابنة مدير لحدى
الجامعات ، تزوجت من جورج المدرس بالجامعة على أمل أن تتيح له الفرصة
ليحقق حلمها فى زوج ناجح نجاح أبيها ، يصبح نجما من نجوم المجتمع
وخلقا لأبيها فى ادارة الجامعة ، فهى لم تتزوج عن حب ولا هو أحبها
كل ما هنالك أنها رأت فيه شابا طموحا فى مهنته حياته الجامعية ،
أمامه إمكانات التحقق والتواجد ، وما هى الا واحدة من هذه المكنات ..
ابنة مدير الجامعة .

فاذا كانت مارتا فى شبابها قد مرت بتجربة جنسية عنيفة على نمط
تجربة اللبدي شانرلى ، أفقدتها عذريتها وألجأتها الى عملية جراحية تدارى
بها الفضيحة وتخفى وراءها الحقيقة ، فهى هو الشخص الذى يجرى وراء
السطح اللامع ولا يهمه ما تحت السطح ، ها هو أستاذ التاريخ الذى
لا يهمه التاريخ وانما يهمه قسم التاريخ : « لقد توليت رئاسة قسم التاريخ
أربعة أعوام خلال الحرب ، ولكن ذلك لان الجميع كانوا فى الحرب ..
ثم عادوا جميعا .. لان أحدا منهم لم يقتل .. أليس ذلك عجيبا ؟ لم يقتل
رجل واحد من هذه الجامعة انه أمر غير معقول » • فجورج هو الآخر
وصولى نهائى تزوج مارتا على الرغم من أنها لا تحبه ، وعلى الرغم من أنها
تكبره بست سنوات ، وعلى الرغم من مضى عشرين عاما على زواجهما فهما
لم ينجبا حتى الآن ، ولكن هل هذا لانهما عقيمان لا قدرة لهما على الانجاب
أم لان الوقت لم يحن بعد ؟

الوقت لم يحن بعد ، هذا هو الجواب التبريري الذى يوهمان به
نفسيهما ابقاء على العلاقة الواهية التى تربط بينهما ، وحتى يحين الوقت
نراهما يقضيان لياليهما فى حفلات اجتماعية صاخبة يفرغان فيها طاقتيهما
الأبوية المعطلة • وفى واحدة من هذه الحفلات وفى بيت مارتا وجورج
يلتقيان بزوجين آخرين هما نك وهنرى • مثقفان مثلهما ولكنهما أصغر
سنا وأقل تلهفا على الاطفال ، ان قصة زواجهما لا تفتل غرابة عن قصة
زواج مارتا وجورج ... علاقة زوجية فاشلة لم تقم أصلا على الحب وانما

قامت على الوصولية والانتهاز ... فنك لم يحب فى زوجته الا ثروة
أبيها الهائلة ، وهنى لم تحب فى زوجها الا قوة عضلاته وفراغة جسده ،
ولكنها القوة العقيمة التى تثير ولا تنتج أو التى لا قدرة لها على الانجاب .

غير أن عدم الانجاب هنا يختلف عنه هناك ، لان عدم الانجاب فى
حالة مارتا وجورج راجع الى قصورها الجنسى والى عجزهما البيولوجى ،
بينما هو فى حالة نك وهنى راجع الى نظرتهم العقيمة الى الناس والى
الحياة ، فلا هو شاعر برغبة ملحة فى الانجاب ، ولا هو واجد المبرر الكافى
لاقناع زوجته بضرورة الانجاب .. فكلما حملت منه ذهبت وأجهضت
نفسها لانها تخشى الانجاب وتخشى الناس وتخشى الحياة .

يحدث هذا كله فى الحفلة الصاخبة حيث يتمادى كل فرد من أفراد
هذه المجموعة الزوجية الفاشلة فى شرب الخمر الى الدرجة التى يفقد فيها
وعيه ولا يعود يشعر بشئ ، وما أن يفقد وعيه ويندوب الخط الفاصل بين
الشعور واللا شعور حتى يبدأ تيار حياته فى التدفق والانشيال .. فى
التداعى والتتابع . لقد غاب الرقيب وسقط الزمن بمعناه الرياضى وأصبحنا
بازاء زمن سيكولوجى لا ماض فيه ولا حاضر ولا مستقبل ، اذن فليحك
كل منهم عن كل شئ دون أن يخشى شيئا ، ودون أن يخاف فرجينيا
وولف .

وتتطور المواقف فى المسرحية ، حين تبدأ كل شخصية فى الافصاح
عن مكنون نفسها ، بفعل الخمر الذى يرى فى الأوردة والشرابين ، ومن
خلال ذلك كله يؤكد ألبى أن المظهر الخارجى الذى يحرص كل انسان على
تقديمه الى المجتمع ، ليس الا واجهة خارجية ، تخفى وراءها كل حقائق
حياته الرهيبة ، والتى يؤكد لها لفظ « الذئب » الذى هو ترجمة لكلمة
« وولف » الاسم الثانى لفرجينيا وولف الكاتبة الروائية الشهيرة ، والتى
عاشت حياة بالغة الشذوذ والغرابة .

ففى الفصل الأول تصرح مارتا بعد أن شبع من السكر بحقيقة
شعورها تجاه زوجها الذى لم يصل بعد الى درجتها من السكر ، فتقول
انه تزوجها فقط لان أباهما هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ
على العمادة ، بينما يقول جورج لينك الأستاذ الذى عين حديثا بالجامعة ،
ان الطموح فى الحياة الجامعية لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه يقوم
على المهارة التى تدار بها لعبة الكراسى الموسيقية ، بصرف النظر عن
الضرورات الأخلاقية ، التى قد تقف عقبة فى سبيل تحقيق طموحه
الاجتماعى والجامعى .

وفى الفصل الثانى تندمج المجموعة بعضها مع البعض الآخر ،

فيحكون قصصا غريبة بحيث يغرى الجميع من الداخل بالتدرج ، حتى
تكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل الى مرحلة من السكر ، جعلته
لا يحاول ممارسة الجنس مع مارتا على الرغم من ترحيبها بهذه المحاولة .

والأهم من هذا كله هو ما تكتشفه من أن الابن الذي طالما تكلم عنه
جورج ومارتا لم يكن الا أكذوبة كبرى يداريان بها فشلها في حياتهما
الزوجية والجنسية ، وبذلك تكون هي التعرية السيكلوجية هي المضمون
الأساسي الذي قام عليه البناء الدرامي للمسرحية كلها ، فالصراع بين
الداخل والخارج بين الظاهر والخفي هي التي تشكل كيان الانسان في
المجتمع المعاصر .

تلك هي خطوط العرض في مسرحية ادوارد ألبى الشهيرة ، وهي
المسرحية التي تتضح فيها ظاهرة العزلة أو الاغتراب بشكل يلخص أهم
مضامين هذا الكاتب ، فظاهرة الاغتراب نجدها في هذه المسرحية على
مستويات ثلاثة ٠٠٠ على مستوى الاغتراب البيولوجي اذ يعبر فيها الكاتب
عن مأساته الشخصية التي تتمثل في تخلي أبويه عنه وبيعه لغريبين هما
أبواه بالتبني ، فبطل المسرحية يتحاشى تماما ذكر كلمة البيولوجيا وكل
ما يتعلق بانجاب الأطفال ، وهذا ما تكتشف عنه زوجته مارتا بقولها :
« ان مشكلة جورج الكبرى فيما يختص بالصغير ، هي أنه في أعماق أحشائه
ليس متأكدا من أن الولد سيكون من صلبه » .

ثم على مستوى الاغتراب الاجتماعي اذ يعبر فيها أيضا عن مأساة
الأفراد بعامة في المجتمع الأمريكي الراهن ، أولئك الأفراد الذين يتعبدون
لاله براجماتي اسمه النجاح ، حتى ولو كان هذا النجاح على حساب سعادة
القلب وسعادة الروح ، وعلى حساب « ضياع الحرية كنتيجة لهذه التجربة »
وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله لصاحبه : « أريد أن أعرف عن
مال زوجتك لاني ، لاني مفتون بالمنهجية .. بالتوافق النفسي الذي يمكنكم
يا قادة المستقبل من أن ترثوا الأرض ٠٠٠ » .

وأخيرا على مستوى الاغتراب الروحي اذ يعبر فيها عن مأساة حضارة
عقيمة لا قدرة لها على الانجاب ، حضارة ليس لها ماضى تصدر عنه ،
ولا حاضر تعمل له ، ولا مستقبل ترنو اليه انها على حد تعبير ادوارد ألبى
حضارة جرداء لا جذور فيها ولا ساق ولا أوراق ، حضارة جوف ظاهرها
بريق لاهع وباطنها خواء .

وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله : « اننا نبذل جهدا لكي
نقيم حضارة ، لكي نبني مجتمعا على مبادئ ، ونجاهد لكي نفهم للنظام
الطبيعي معنى يمكننا أن ننقله ، ولكن أخلاقيات من الفوضى غير الطبيعية

تسيطر على عقل الانسان ، وتصل بالأمور الى نهايات محزنة الى الحد الذي لا يمكن أن تكون فيه حياة • وفجأة خلال كل الأنغام ، خلال كل الأصوات ، خلال الأنغام الشجية لمن يبتون ، وخلال الأصوات العاقلة يحاولون أن يأتى غضب الله •

ان النغمات الأساسية فى مسرح ادوارد ألبى تصدر عن وعيه الحاد بالمأساة الكونية ، التى تفرض نفسها بقوة وقسوة على تجربة الانسان ، ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدى من الأبطال •• حيث الأخيار فى مواجهة الأشرار ، وانما يتعامل مع مزيج غريب من المواقف الحرجة التى يجد الانسان فيها نفسه دون سابق مقدمات ، وشخصياته مهما اختلف مظهرها ، فاننا نراها تعاني وتتألم ، تئن وتتوجع ، ولعل هذا يرجع الى عدم مقدرة الانسان على الاتصال الصحى والصحيح بالآخرين •

وهكذا على امتداد أجيال ثلاثة نجد أنه بمقدار ما كان همنجواى تعبيرا صارخا عن الجيل الضائع ، وجاك كيرواك تعبيرا صارخا عن الجيل الساخط ، فان ادوارد ألبى بحق هو التعبير الصارخ عن جيله •• جيل المأساة •

المسرح التعبيري عند ايلمر رايس

كان من الطبيعي أن يكون الرفض
والتمرد ملازمين للتبشير بشيء جديد ،
يحل محل الانهيار في القيم ، والتصدع
في المبادئ ، والسقوط في الأخلاق ،
ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثا
عن فردوس بشري جديد •

رخاء اقتصادى زاحف . تيار وضعى ومادى جارف ، تقدم علمى وصناعى مذهل ، تضخم لا مزيد عليه من النزعات القومية والوطنية ، واستعمار لا يبارى فى تحكمه فى ثروات الشعوب ، تلك هى صورة أوروبا فى مطلع القرن العشرين . أو أهم ما يميز تلك القارة فى ذلك التاريخ .

ولكنها صورة لم يطمئن لها الضمير الأوروبى ولا ارتاح لها العقل والوجدان لأنها صورة كاذبة وليست صادقة ، صورة مهزوزة وليست ثابتة ، صورة رسمتها المدنية الغربية الزائفة التى حاولت أن توهم البورجوازية الأوروبية بأنها تحيا حياة المدينة الفاضلة ، التى تحدث عنها أفلاطون كما تحدث عنها فرنسيس بيكون وجورج مور .

لذلك لم يكن عبثا أن انتفضت الطليعة الرائدة من المفكرين والمثقفين تعلن احتجاجها على استخدام الآلة ذلك الاستخدام غير الإنسانى ، الذى طمس معانى القيم الأخلاقية النبيلة ، والمثل العليا السياسية وأشعل نيران الحرب العالمية الأولى ، التى جاءت مآسيها الحادة وتجاربها المريرة تأكيداً لما تخوف منه الضمير الأوروبى ، وما احتج عليه الأدباء والشعراء .

نعم . . لم يكن بودلير فى ديوانه « أزهار الشر » الا صيحة من صيحات الاحتجاج ، كذلك كان رامبو فى « سفينته السكرى » ، وكان نيتشه فى فلسفته الأخلاقية .

كل هؤلاء ، كانوا تعبيراً عن موقف الرفض الذى التزمه المثقفون تجاه تلك المرحلة المريرة والقصيرة من حياة العقل الأوروبى فى مطلع القرن العشرين .

مريرة لما رأيناه فيها من أهوال وويلات وقصيرة لأنها لم تدم طويلاً، ولأن نهايتها جاءت سريعة خاطفة ، أسرع مما تسمح به قوانين الميلاد . والحياة . والموت .

فمن الطبيعي أن يكون الرفض والتمرد ملازما للتشهير بشيء جديد ،
يحل محل الانهيار في القيم والتصدع في المبادئ والسقوط في الأخلاق ،
ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثا عن فردوس بشري جديد ، وكان
هذا بعينه هو ما حاولته التعبيرية .

نشأة التعبيرية :

وهذا معناه أن التعبيرية حركة فنية واسعة لا تقتصر على فنون الأب-
من شعر ونثر بل تمتد لتشمل فنون التعبير من موسيقى وتصوير ، وليس
أدل على ذلك من فنانين وشعراء وكتاب كبار مثل كاندينسكي في التصوير ،
وشونبرج في الموسيقى ، وتراكل في الشعر ، وكافكا في القصة ، وأونيل
في الدراما ، وغيرهم ممن ينطبق عليهم وصف التعبيرية ، وإن تجاوزوا
حدودها الضيقة التي حددها نقاد الفن التشكيلي تميز الرسم الجديد عن
الرسم التأثيري الذي كان شائعا في ذلك الحين .

فالتعبيرية اذن فلسفة أزمة ، وصرخة احتجاج ، ودعوة الى انسانية
جديدة ، أزمة الانسحاق تحت عجلات النزعة الآلية ، واحتجاج على القيم
النفعية والأخلاق المادية ، ودعوة الى الانسان الحر ، الذي يعيش من أجل
المجتمع ، يحس آلامه ، ويستشعر عذاباته ، ويشارك في همومه ، ويتطلع
الى أشواقه ، وينخرط في سلك التضامن البشري .

وهذا ما عبر عنه هرمان بار ناقد التعبيرية الأول بقوله : « ها هي
ذى المحنة تصرخ ، الانسان يصرخ بحثا عن ذاته ، العصر كله أصبح صرخة
واحدة تنطلق بالمحنة ، اذن الفن كذلك يصرخ معه ، يطلق صيخته في
أعماق الظلام ، يستغيث ، يستنجد ، ينادى بالانسانية الجديدة ، وهذه
هي التعبيرية » .

التعبيرية في المسرح :

ومهما يكن من انتشار التعبيرية في سائر فنون التعبير ، الا أن
الدراما أو المسرح ، كانت هي الأقدر على استيعاب هذا الاتجاه ، وعلى
تمثله وتمثيله في ذات الوقت ، وخاصة بعد أن ظهرت مسرحيات الكتاب
الألماني فرانك ويد كايند في الفترة ما بين عامي ١٨٩١ ، ١٩٠٦ م ، وكان
لها ما كان من تأثير بالغ على المسرحين الأوروبي والأمريكي على السواء ،
اذ أرغمت كتاب المسرح في القارتين معا على أن يقتفوا أثرها ، وخاصة في
استعمالها الاقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقي والروماني القديم .

هذا بالإضافة الى استعمال الرموز المختلفة التى تعطى المسرح أكبر شحنة من الانفعال الوجدانى ، وأكبر جرعة من التكثيف الدرامى ، والتى تعتمد بدورها على المونولوج أو المناجاة النفسية التى تلقىها الشخصية من حين لآخر ، لكى تعبر عن مكونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار المباشر أو المونولوج التقليدى .

وبالإضافة أيضا الى الاعتماد على تقديم نماذج عامة تحمل أسماء عامة ، كالابن ، والزوج ، والأب ، والمجهول ، والشحاذ ، والشاعر ، والصديق ، والمرأة ، والفتى ، والفتاة ، وهو ، وهى ، الخ ، وكلها تنطق بمشاعر الكاتب ، وتعبر عن آرائه وأفكاره ، وتطرح مضامينه وقضاياها ، بدلا من الشخصيات الفردية التى تستلزم البناء التقليدى المتطور تبعا لتطور مراحل الحدث .

على أن عرض الأفكار والمشاعر عرضا مجردا ، يؤدى بدوره الى التحرر من قيود الوحدات الثلاث المشهورة التى قال بها أرسطو ، وهى الزمان والمكان والحدث . كما يؤدى كذلك الى تصور ما كان يبدو صعبا أو مستحيلا ، كالحلم ، كالحلم والرؤية والأسطورة وهواجس النفس وشطحات الخيال .

وهذا معناه ضرورة توظيف كل فنون العرض المسرحى من ديكور وإخراج وإضاءة وملابس ورقص وموسيقى والقاء ، توظيفا من شأنه إثارة وجدان المتفرج ، وإقناعه بالدعوة الجديدة الى الانسانية الجديدة .

غير أنه اذا كانت مسرحيات الكاتب الألمانى فرانك ويد كايند لم تحقق من النضوج الدرامى ما يدخلها ضمن روائع تراث المسرح العالمى ، واقتصرت على دورها الريادى فى إبراز الاتجاه التعبيرى الجديد ، فقد استطاع معاصره السويدي أوجست سترندبرج أن يحقق هذا النضوج ، وخاصة فى مسرحياته الشهيرة « الطريق الى دمشق » ١٨٩٨ م ، و « الحلم » ١٩٠٢ م ، و « سوناتا الشبح » ١٩٠٧ م ، وهى المسرحيات التى استطاعت أن ترسى تقاليد الدراما التعبيرية من خلال الابداع الدرامى والوعى الفنى ، وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

وقد نذكر أسماء عديدة أسهمت اسهاما حقيقيا فى ترسيخ الاتجاه التعبيرى وإبراز ملامحه ، مثل الكاتب الألمانى كارل شتير ١٨٧٨ - ١٩٤٢م ، صاحب مسرحيتى « السراويل » و « المتحذلق » اللتين سخر فيهما من المجتمع البورجوازى ومن أخلاقه النفعية ، وكذلك الكاتب الشهير جورج كايزر ١٨٧٨ - ١٩٤٥ م ، الذى ملأ المسرح الألمانى فى العشرينات ،

واشتهر بمسرحيته « من الصباح الى منتصف الليل » ذات المضمون الاجتماعي الجريء .

ومن بعدهما نذكر الكاتب العملاق أرنست تولر ١٨٩٣ - ١٩٣٩م ، صاحب مسرحيات « الانسان والجماهير » ، و « محطمو الآلات » ، و « العدالة » وغيرها من المسرحيات التعبيرية التى أعلن فيها الحرب على الحرب ، وعلى سيطرة الآلة على الانسان ، ودعا فيها الى نظام انساني يحقق السلام للكل والعدالة للجميع .

التعبيرية فى أمريكا :

وكما شاعت التعبيرية ولاقت رواجاً كبيراً فى أوروبا .. الغربية والشرقية ، فقد شاعت كذلك ولاقت هذا الرواج فى القارة الاميركية ، فما أن قدم الكاتب المسرحى جون هوارد لوسون مسرحيته « موكبى » ١٩٢٥ م ، حتى سرت النزعة التعبيرية فى كيان المسرح الاميركى ، وهى مسرحية مؤثرة دون نزاع يقدم فيها لوسون ، على أنغام موسيقى الجازيند ، وبلهجة مريرة ساخرة ، معركة دامية بين أصحاب أحد المناجم الذين تؤيدهم الشرطة ، ومجموعة من العمال .

وتدور المسرحية حول شخصيات رمزية « سارى كاهان » ، المرأة الجميلة الغاضبة ، و « ديناميت جيم » الرجل الذى أحبها وتزوجها ، وطفلهما الصغير زعيم العمال فى المستقبل .

وعلى الرغم من عدم نضوج الفلسفة الاجتماعية للمسرحية ، وسخافة عدد من مشاهداتها العديدة ، الا أن المسرحية تشع بالاخصاب الصادق ، والحماس الدافق مما يجعلها قوية التأثير .

ومسرحية « النزعة الآلية » ١٩٢٨ م ، للكاتبه صوفى تريد ويل ، تستحق الذكر هى الأخرى ، وان كانت أكثر نضوجاً ولكنها أقل تأثيراً من مسرحية « موكبى » فهى مثل رائع للتعبيرية ، تبحث فيها البطلة المسماة ببساطة « المرأة الشابة » عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة .

وربما كان ايلمر رايس هو أبرز كتاب التعبيرية الاميركية وأكثرهم أهمية فعلى يديه تبلورت ملامح هذا الاتجاه ، واكتسب أبعاداً أثرى وأرحب ، فعندما استولت الصيغة التعبيرية على خياله ، الدائم التطلع ، أدى ذلك كما يقول الاردايس نيكول الى نتائج أعظم . هذا بالإضافة الى أنه ينتمى الى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشبان ، التى هيات الجو لظهور

يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى الأول ، وذلك فى الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى .

وقد اقترن اسم ايلمر رايس باسم يوجين أونيل فى تاريخ المسرح الأمريكى ، على أنهما من طلائع الدراما والتعبيرية فى الولايات المتحدة ، وخاصة بعد أن عرضت مسرحية « الآلة الحاسبة » عام ١٩٢٣ م ، أى بعد عام واحد تقريبا من عرض مسرحية أونيل الشهيرة « القرد الكتيف الشعر » .

وكان المسرح الأمريكى قد شهد موجة من الاحتجاج والسخط العام، نلى المسرح التجارى السائد فى مطلع القرن العشرين ، أسفرت عن تكوين ندة جمعيات من المهتمين بالفن المسرحى ، كانت تقوم بعرض مسرحيات ايسن وسترن دبرج وبرنارد شو ، وغيرهم من كتاب الطليعة الأوروبية .

وما أن انفض شمل هذه الجمعيات بدخول أميركا الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨ م ، حتى عادت بعد الحرب من جديد ، أشد حماسا وأوفر نشاطا وأكثر قدرة على التعبير والتأثير . وكانت أهم هذه الجمعيات جميعا « جماعة رابطة المسرح » التى قدمت مسرحية « الآلة الحاسبة » لايلمر رايس ، ١٩٢٣ م ، فكانت أول مسرحية أمريكية طليعية يقدمها مسرح الرابطة ، كما كانت أهم مسرحية ناضجة تضع أساس المسرح التعبيرى فى أميركا .

شخص رقية :

والمرح بتعبير زاخر بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من مظاهر الحياة الآلية الحديثة التى أحالت البشر الى مجرد كائنات تعد بالأرقام وأحيانا بالأصفار ، فبطل المسرحية رجل عادى يدعى « مستر صفر » ، وزوجته « السيدة صفر » ، ونفس الالقاب تطلق على باقى شخصيات المسرحية ، فتقابل « مستر واحد » وزوجته « مستر اثنين » وزوجته ، وهكذا بالترتيب العدى حتى نصل الى « مستر ستة » ، وزوجته .

هذه الشخصيات جميعا عبارة عن كائنات بائسة وايضا يائسة ، حياتها بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى ، فكل منهم لا يزيد فى قيمته الشخصية على الدلالة التى يوحى بها اسمه ، انطلاقا من مستر صفر ، مرورا بباقى الشخصيات التى تدور حوله ، ولا تعدو أن تكون مجرد سلسلة من الأرقام .

ومستر صفر هذا كاتب حسابات قضى فى خدمة المتجر الذى يعمل

فيه ٢٥ عاما ، أى ربع قرن من الزمان ، وكل ما يتمناه أن يكافئه صاحب العمل على هذه الخدمة المتصلة برفع راتبه الشهري ، لقد قضى حياته فى مكتبه الخائى بين الملفات والأقلام ، لا يعيش الحياة بل يسمع عنها من خلال صفحة الحوادث فى الجريدة اليومية ، فحياته تسير على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى ، حيث المنح والضياغ واللا معنى .

ولكن صاحب العمل على الوجه الآخر من الموقف يفكر فى استبدال مستر صفر وأمثاله من الكتبة ، بآلات حاسبة لا تقع فى نفس الخطأ الذى يقع فيه أمثال هؤلاء البشر ، فكل ما يهيم هو زيادة ربحه المادى ونجاحه الاجتماعى ، بصرف النظر عن هؤلاء التعساء الذين أفنوا حياتهم فى خدمته .

ويستدعيه صاحب العمل للمثول أمامه فى مكتبه ، فيسعى إليه والبشر يملأ كل جوانحه ، أملا فى العلاوة ، وطمعا فى رفع راتبه ، ولكن الرجل يخبره بفصله من العمل والاستغناء عن خدماته ، وإذا بالأرض التى يقف البطل عليها تميد من تحت قدميه ، وتدور فى جنوح مترنج ، لكى تعبر عن الدوامة التى تعبت بعقل البطل ، وتحيله الى ريشة فى مهب الريح .

لقد اتحد صاحب العمل مع الآلة الحاسبة فى عصر واحد ، عصر المادة والآلة الذى قضى على انسانية الانسان ، وأفقدته كل صفاته الذاتية ، وجعله مجرد قطرة فى بحر هادر الأمواج .

ويمضى مستر صفر الى قدره المحتوم ، يعاني صراعاته الداخلية وأزماته النفسية غير ناهة لا على المادة ولا على الآلة ، ولكن على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده من العمل بعد كل هذا العمر ، فيقذفه بفتاحة الأوراق ، ويمضى الى حال مصيره .

وتجىء محاكمة مستر صفر نوعا جديدا من المحاكمة ، فهو لا يدافع عن نفسه أمام هيئة محكمة بالمعنى التقليدى ، ولكنه يلقي مونولوجا طويلا أقرب ما يكون كشفا لتاريخ حياته ، وأعماق نفسه أمام جمهور المتفرجين .

وكل التطور الذى يطرأ على شخصيته فى نهاية المسرحية ، هو أن يحلم بسعادته فى العمل على آلة حاسبة ، بعد أن كان هو نفسه آلة حاسبة .

وعلى الوجه الآخر من شخصية مستر صفر فى عالم الرجال ، تطالعنا شخصية الأنسة ديزى فى عالم النساء ، فهى مثله حبيسة الأوراق والأقلام ودفاتر الحساب ، أو هى نموذج للموظفة الروتينية البليدة التى لا تنظر

الى ما هو أبعد من مكتبها ، وتعيش على هامش الحياة ، تحب زميلها ولكنها لا تجد فى نفسها القدرة على اعلان هذا الحب ، وهو الآخر يبادلها بالحب ولكنه لا يجروء على التقدم اليها لأنه لا يلقي منها أى تشجيع .

وهكذا يعيشان متلاصقين أحدهما الى جوار الآخر ، لا يفصل بينهما فى الظاهر الا عرض المكتب ، ولكن الذى يفصلهما فى الواقع جدار سميك من الخوف والتردد وفقدان الارادة ، ويموت الحب مختنقا فى غرفة البيروقراطية الكثيبة ، دون أن يغادرها الى الخارج ، الى حيث الهواء الطلق والمكان الفسيح .

ولا ترجع قيمة هذه المسرحية الى موضوعها ، وهو الموضوع الذى كان ولا يزال مطروقا منذ أواخر القرن الماضى ، ولكن قيمتها فى الشكل الذى ابتكره ايلمر رايس ، وجعله وعاء يصب فيه هذا الموضوع ، ولعل أبرز ملامحه أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور ، والذى جعل فيليب مولر مخرج المسرحية ، يقول عنها فى مقدمة طبعتها الأولى :

« ان المنهج التعبيرى ساعد المؤلف على افراغ كل الشحنات العاطفية التى كانت تجيش فى صدور شخصياته ، فكتشف بذلك عنها ، كما تكشف أشعة اكس عن التكوين غير المرئى للأشياء » .

وكان ايلمر رايس قد كتب قبل هذه المسرحية ، مسرحيته الأولى « المحاكمة » ١٩١٤ م وهى مسرحية ميلودرامية تعتمد على الموقف المثير ، استوحاها من محاكمة المتهمين فى حريق الريشتاج الشهير ، وأفاد فيها من دراسته القانونية ، فأحال خشبة المسرح الى قاعة محكمة ، وأدار الصراع بين الدفاع والادعاء لا بالشكل التقليدى ، القائم على الديالوج المنطقى ، الذى يستخرج النتائج من المقدمات ، ولكن باستخدام أسلوب «الفلاشباك» ، أو العودة الى الماضى ، لاستعادة الأحداث المرتبطة بالموقف الراهن الذى تعيشه الشخصية .

وهو الأسلوب الذى استخدم كثيرا فى السينما العالمية فيما بعد ، حتى أصبح شائعا فيها فى الوقت الحاضر .

وفيما بعد مسرحية « الآلة الحاسبة » كتب ايلمر رايس رائعته المسرحية « منظر من الشارع » عام ١٩٢٩ م ، التى حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر الأميركية ، وفيها يقدم صورة حية نابضة لحياة المهاجرين من شتى الجنسيات ، الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكى .

وتدور الأحداث فى ملخل وواجهة عمارة شعبية فى حى فقير فى
نيويورك حيث يعيش هذا الخليط البشرى من التمساء ، يعانون القلق ،
ويجترون التوتر ، ويخوض بعضهم فى سيرة البعض الآخر ، حتى يتعرق
الجميع ، وحتى تتفجر لحظة العنف التى لا تخمدوها الا الجريمة .

ولم يكن ايلمر رايس يستهدف بمسرحيته مهاجمة الأرستقراطية
الأمريكية ، وانما كان هدفه اظهار العطف على المهاجرين من ايطاليين
وايرلنديين وسويديين ، والدعوة الى احترام كرامة الانسان وكبريائه
بصرف النظر عن دخله المادى أو مركزه الاجتماعى .

لذلك كان من الطبيعى أن يغزو ايلمر رايس بمسرحه العالم المتحضر ،
وأن يستولى على قلب الدنيا الجديدة ، وأن ينظر الى هذا المسرح على انه
موجه الى الانسانية جمعاء .

وكان من الطبيعى أيضا أن يظل ايلمر رايس يعزف على هذه النغمة ،
فيكتب فى عام ١٩٣٣ م ، مسرحية « نحن بشر » وأن يكتب بعدها بعام
واحد ٠٠ عام ١٩٣٤ م ، مسرحية « يوم النطق بالحكم » .

وبعدهما كتب مسرحيته « منظر أمريكي » ١٩٣٨ م ، و « حياة
جديدة » ١٩٤٣ م ، وفيهما يجسد الصراع بين المثالية الانسانية وبين
المادية الاجتماعية ، وكيف أن الهروب من المجتمع الأمريكى لا يعنى الهروب
من الحياة المادية ، لأن هذه الحياة الأخيرة هى التى أصبحت تسيطر على
العالم كله ، انها طابع العصر .

الى أن كتب ايلمر رايس أكثر مسرحياته جرأة فى استخدام « الحيل
المسرحية » وأشدها براعة فى استخدام التكنيك المسرحى ، فجاءت مسرحية
« اثنان فى الجزيرة » ١٩٤٠ م ، ثم « فتاة الأحلام » ١٩٤٥ م ، تعبيراً
قوياً صارخاً عن بلوغه النضج الفنى فى استخدام المسرح التعبيرى ، فقد
رفع فى هاتين المسرحيتين الحواجز بين المسافات ٠٠ بين الماضى والحاضر ،
بين الحلم والواقع ، بين الشعور واللا شعور ، وأخيراً بين الزمان والمكان ،
وبذلك فتح الطريق واسعاً وطويلاً أمام ما عرف فيما بعد بـ « المسرح
الحى » .

وهى الحقيقة الحية التى دونها تاريخ المسرح ، لا فى أمريكا فحسب ،
بل فى العالم المتحضر كله ، ذلك العالم الذى يرى فى الكلمة مهما خفت
صوتها أمام ضجيج الآلة ، وصخب المادة ، ورنين المال ، يرى فيها شرف
الانسان ، أو الشرف الاسمى للانسان .

المسرح الحي عند ليليان هليمان

ان المسرح حياة لأن الحياة ذاتها
مسرح كبير ، وعلى ذلك فالمسرح له
جمهوره ، وجمهوره العريض ، الذى
يرتاده لكى يتفرج او يفكر ، لكى يسمع
ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى ، لكى
يضرب بجناحيه كالنسور أو الصقور
دفاعا عن حقه فى المتعة والحياة •

عندما أسدل الستار للمرة الأخيرة فى شهر يوليو (تموز) سنة ١٩٨٤ م ، خرج جمهور المسرح فى نيويورك دون أن يدرك ان الدراما الأمريكية قد أكملت مائة عام من عمرها الحافل بالحيوية والخصوبة وبالنشاط والنضال ، وانما مضى الجمهور كل الى سيارته ، لكى يعود بها الى بيته ، بعد أن استمتع بمسرحية « الثعالب الصغيرة » ، التى كانت ثمرة جهاد استمر نصف قرن من الزمان .

ولم يكن جمهور تلك الليلة يعلم أنها الليلة الأخيرة فى حياة « ليليان هيلمان » الكاتبة المسرحية الشهيرة ، التى أسهمت بمسرحياتها فى بلورة شخصية المسرح الأمريكية ، وتحديد ملامح الدراما الجديدة ، والانتقال بالشخصية المسرحية الأمريكية من نطاق المحلية الى آفاق العالمية .

ولم يكن يسيرا على هذه الكاتبة ولا على زملائها من كتاب المسرح من جيل ما بعد يوجين أوئيل ، أن يتصدوا لغزو السينما أو التليفزيون لجمهور المسرح ، بما فى السينما من وسائل الابهار ، وبما فى التليفزيون من أساليب الترفيه ، فكان عليهم أن يبذلوا الجهد المتواصل فى الابتكار والابتداع حتى يجتذبوا الجمهور الى المسرح ، استنادا الى أن قراءة المسرحية المطبوعة ليس كافيا لانه كقراءة النوتة الموسيقية .. حروف بلا حركة ولا حياة ، وكذلك المسرحية التى تظهر على الشاشة فى التليفزيون ، ليست كافية ، لأنها تسلب المسرح كل ما فيه من فعل وانفعال .

ان المسرح حياة لأن الحياة ذاتها مسرح كبير ، وعلى ذلك فالمسرح له جمهوره .. وجمهوره العريض .. الذى يرتاده لكى يتفرج ويفكر ، لكى يسمع ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى .. لكى يضرب بجناحيه كالنسر أو الصقور ، دفاعا عن حقها فى المتعة الفنية والفكرية .

واذا كان الستار قد أسدل فى تلك الليلة ، من ذلك الشهر ، من تلك السنة ، فانه لا يسدل الا لكى يرتفع من جديد ، فالمسرحيات تتغير ، وكتاب المسرح يتجددون ، وجمهور العرض المسرحى يتبدل كل ليلة ، ولكن أكثر الأشياء ثباتا فى عالم المسرح ، هى عبارة « الى اللقاء فى العرض القادم » .

رحلة المائة عام :

لعل أول مسرحية أميركية ظهرت فى الولايات المتحدة ، تلك التى كتبها توماس جودفرى بعنوان « أمير بارثيا » ، تتمثلها فرقة أميركية محترفة ، وتعرض على مسارح فيلادلفيا سنة ١٧٦٧ م ، ويستغرق عرضها يوما واحدا فقط .

ذلك أن أميركا لم ترزق بكتاب مسرح كبار فى الوقت الذى كان حظها واخرا من الممثلين والمخرجين ، ولذلك كان المسرح أكثر ازدهارا من كتاب المسرح ، كما أن المؤلفين لم يتمكنوا من مسايرة ازدهار المسرحى ، بسبب قلة التشجيع المادى من ناحية ، وكثرة الاقبال على مسرحيات شكسبير من ناحية أخرى .

وبين توماس جودفرى والكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل قرابة ١٥٠ عاما ، قضاهما المسرح الأمريكى فى نضال فنى وفكرى مرير ، من أجل تحديد ملامح الشخصية الأمريكية بأقلام الكتاب وأحاسيس الممثلين .

ولا يعنى هذا أن الدراما الأمريكية الحديثة لم تعرف كاتبا مسرحيا قبل يوجين أونيل ، فقد كان هناك أربعة كتاب مسرحيين على الأقل ، مهدوا الطريق لهذا الكاتب المسرحى الكبير ، وإن كانت مسرحياتهم لم تعد تمثل الآن كما تمثل مسرحيات معاصريهم الأوروبيين من أمثال إبسن وبيورنسون ، ومترلنك ، وسترنديج .

غير أن أثر هؤلاء الكتاب الأربعة وتأثيرهم لا ينكره أحد ولا يتنكر له ، فقد استطاع كل من هرن ونوارد وتوماس وفيتش ، أن يرتفعوا بالذوق الشعبى ، وأن يشيعوا الوعى الاجتماعى ، وأن يؤكدوا الأدب القومى ، وأن يحددوا ملامح الشخصية الأمريكية ، وسمات المسرح الأمريكى . هذا على الرغم من أن الدراما الأمريكية الحقيقية لم تبدأ بالفعل الا بالكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل ، الذى ملأ المسرح الأمريكى بشخصيات لا تنسى ، شخصيات رسمها من واقع الحياة ، ومن مراقبته للبشر ، شخصيات استمدتها من صميم المجتمع ، وليس من متحف

الشخصيات المسرحية ، شخصيات خلقتها ضرورة الموقف ولم تضعها تقاليد المسرح .

فالدrama الناضجة هى التى يكون الأبطال فيها جزء من الحياة ، صورتهم وأعدتهم تجاربهم الماضية ، أما استجابتهم للمواقف فهى من وحى شخصياتهم لا من الهام تقاليد المسرح . هذا بالإضافة الى واقعية المواقف وواقعية الأشخاص ، باعتبارها المقدمة المباشرة لواقعية التمثيل وواقعية الإخراج ، ومعنى هذا أن الواقعية كانت عنصرا هاما من عناصر الدrama الأمريكية الجديدة .

وهو ما نراه بشكل واضح فى جيل ما بعد يوجين أونيل ، نراه عند سيدنى هيوارد ، وجورج كيللى ، وأوين ديفز ، وكليفورد أونديتس ، ووليم انج ، وفيليب بارى ، فضلا عن الكاتبين الكبيرين تينيسى وليامز ، وآرثر ميللر ، ثم الكاتبة التى نكتب عنها الآن . . ليليان هيلمان .

المسرحية محكمة الصنع :

ان ليليان هيلمان واحدة من رائدات الدrama الأمريكية الجديدة ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وان اشتركت فى صفات كثيرة مع زملائها من كتاب جيل ما بعد يوجين أونيل .

فقد اشتهرت من حيث الشكل الفنى ، بكتابة المسرحية محكمة الصنع ، أو المسرحية ذات الحبكة المتقنة ، التى لا تسمح بالحذف ، ولا تحتمل الإضافة ، التى لا تتيح للكاتب أن يتدخل باقحام فكرة أو حشر شخصية الا اذا كان لها دور درامى مرسوم ومحدد فى دفع عجلة الأحداث .

أما من حيث المضمون الفكرى ، فقد اهتمت بالعلاقات الشخصية المتداخلة ، والروابط الأسرية المتشابكة ، بما فى ذلك من عواطف جامحة وانفعالات غير طبيعية ، على نحو مكنها من تجاوز الحدود الاجتماعية الضيقة ، الى حيث التخوم الانسانية العريضة ، فشخصياتها وان نبعت من جوف المجتمع الأمريكى ، الا انها اكتسبت على يدى هذه الكاتبة دلالتها الانسانية العامة ، ومن هنا كانت صفة العالمية التى تحققت فى مسرحيات ليليان هيلمان ، التى فرضتها على خريطة المسرح الأوروبى ، بل والمسرح غير الأمريكى بوجه عام .

لقد ولدت ليليان فى نيو أورليانز عام ١٩٠٥ م ، وتنقلت بين جامعتى كولومبيا ونيويورك ، لتتلقى تعليمها الجامعى ، ودخلت عالم المسرح من

نافذة الصحافة ، حيث بدأت حياتها مراسلة صحفية ، تهتم بأخبار المسرح ، ثم قارئة مسرحيات لدى المنتج المسرحى هرمان شوملين فى برودواى .

وكانت أولى أعمالها المسرحية « زمن الأطفال » ١٩٣٤ م ، وفيها تعالج الآثار المدمرة لاشاعة أطلقتها طفلة فى إحدى المدارس الداخلية ، وكان من جراء هذه الاشاعة أن دمرت حياة فتاتين تعملان بالتدريس فى ذات المدرسة ، وأهم ما فى هذه المسرحية ، أن الكاتبة لم تتوقف عند الحادثة فى حد ذاتها ، حادثة اطلاق الاشاعة ، ولكنها تعقبت آثارها النفسية وكذلك نتائجها الاجتماعية ، على المجتمع المحلى الذى اتخذته مسرحا للأحداث ، ومن هنا كان نجاح المسرحية ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الجمهور .

وبعدها كتبت ليليان هيلمان مسرحيتها الثانية « الأيام التالية » ١٩٣٦ م ، لكنها لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحيتها الأولى . وربما كانت الجرعة الميلودرامية الزائدة فى المسرحية هى التى جعلتها هدفا لسهام النقد وسببا فى اعراض الجمهور .

وسرعان ما كتبت مسرحية « الثعالب الصغيرة » ١٩٣٩ م ، التى استعادت بها ثقتها فى نفسها ، وأعادت اليها ثقة النقد والجمهور معا ، حتى لقد كتب عنها « تعد ليليان هيلمان من أصحاب أكثر العقول قوة وجرأة ، من بين كتابنا المسرحيين المحليين ، فهى تفرق حتى أذنيها فى مشكلات الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ولا تترك الباب مفتوحا لكى تهب منه العواطف الجامحة أو الأوهام الشعرية » .

ثم كتبت مسرحيتها الجريئة « مراقبة على نهر الراين » ١٩٣١ م ، التى مزجت فيها بين الدوافع الانسانية والمواقف السياسية ، وجسدت صراع الحب بين دسائس النازيين ونزعات الانفصاليين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، انها تصور الصراع الأخلاقى فى نفس أحد القادة المعادين للنازى ، ضد أحد الأرستقراطيين الرومانيين الذين يعيشون فى واشنطن ، لكى تنتهى الى أن أميركا لا يمكنها أن تقف طويلا مغلوطة اليدين أو حتى على الحياد فى الصراع الدائر ضد قوى النازى . فالنصر فى النهاية لابد أن يكون للحرية .

وبعدها كتبت مسرحيتها الأكثر جرأة « الريح الكاشفة » ١٩٤٤ م ، التى تناولت فيها التعديلات التى طرأت على سياسة أميركا الخارجية ، بعد أن واجهتها المشكلات الدولية والازمات العالمية ، لكنها ظلت تدین بالسيادة للمبادئ الانسانية .

ثم جاءت مسرحية « الجانب الآخر من الغابة » ١٩٤٦ م ، حيث عادت ليليان هيلمان لموضوعها الأثير في مسرحية « الثعالب الصغيرة » الا وهو الجنوب الأمريكى ، فراحت تصور تلاعب الظروف الاقتصادية بمصير عائلة من عائلات الجنوب .

وفى عام ١٩٥١ م ، كتبت ليليان هيلمان مسرحية « حديقة الخريف » ، الحافلة فكافة معانى الاحباط النفسى لدى بطلة فى سن اليأس ، قادمة من أوروبا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، لكنها استطاعت أن تستجمع كل ما بقى عندها من حيوية ونشاط ، وأن تدير ظهرها لكل ما حولها من مظاهر البلادة والخمول ، لكى تحصل على ثروة طائلة تعود بها الى بلادها ، عودا منتصرا .

وحاولت بعد هذه المسرحيات جميعا ، أن تطرق ابواب المسرح الخنائى ، فاعدت فى عام ١٩٥٦ م ، رواية « كانديد » لفولتير ، لكى تصبح مسرحية موسيقية ، وضع ألحانها ليونارد برنستاين ، فى عام ١٩٦٠ م ، عادت ليليان هيلمان من جديد الى طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، فكتبت مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » ، حيث عالجت مصير عائلة أخرى من عائلات الجنوب الأمريكى ، وتعاملت مع مشكلة الشر فى الحياة ، لكى ترتدى ثياب الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة هجوما مباشرا ، ويدعو الى المثالية الأخلاقية فى دنيا الواقع الاقتصادى والاجتماعى .

ويجئ عام ١٩٦٩ م ، لتعكف ليليان هيلمان على كتابة سيرتها الذاتية فى كتاب بعنوان « امرأة لم تنته بعد » ، وفيه عرضت خبراتها وتجاربها العريضة والعميقة ، فى كل من اسبانيا وروسيا ، كما روت عن علاقاتها الأدبية والفنية بقيادة الفكر والفن فى الولايات المتحدة .

المثل الأخلاقى :

هذا هو كشف حساب ليليان هيلمان المسرحى ، ومنه ندرك كيف وهبت هذه الكاتبة حياتها كلها لفن المسرح ، فليس فى حياتها أحداث بارزة ، ولا فى سيرتها أنباء عظيمة الخطر ، وانما حياتها كلها موجهة نحو هدف واحد بالذات ، أخلصت له الكاتبة حتى أعطته كل شئ ، فأعطاهها بدوره كل شئ .

لم تتزوج ، فكان المسرح هو رجلها الذى أحبته وأخلصت له ، ولم تنجب أولادا فكانت مسرحياتها هى كل ما أنجبت فى الحياة ، ولم تعيش فى مجتمع أسرى ، لكن الجمهور كان أسرتها ، وكانت عشيرتها هى المجتمع .

ومن حياتها استخلصت قانون العلاقة بين الفرد والمجتمع ، أو بين طبيعة الفرد وطبيعة الظروف الاجتماعية ، فالظروف الاجتماعية هي الخيوط التي يفزل منها الفرد كيانه ، وفي ضوءها تتحدد أفعاله وردود أفعاله ، ويا له من قانون صارم ، ذلك الذي يقول : « ان جوانب ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم في الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر اما باحترق الشخصية من الداخل ، أو بتفريغ طاقة لا تنتهى من الحيوية والنشاط » .

هنا تبرز المثل العليا الأخلاقية ، مصابيح على الطريق في رحلة الفرد في دروب المجتمع ، فالشر عارض وزائل ، أما الخير فباق وأصيل ، وعند ليليان هيلمان أن الفضيلة أمل .. أمل في الحياة ، أما الرذيلة فهي اليأس ، اليأس المرادف للموت .

ولذلك نراها لا تتورع عن ارتداء زى الواعظ التقليدي الذي يهاجم الخطيئة مباشرة ، خطيئة البلادة واليأس والخمول ، ويدعو الى الفكرة الأخلاقية التي تشيد بالحيوية ، وتنشد الايجابية ، وتهتف لكل معاني الحركة والنشاط ، حتى لقد غاب عليها النقاد هذه المباشرة في مسرحية « حديقة الخريف » ، و « الثعالب الصغيرة » ، و « الجانب الآخر من الغابة » .

الفرد صانع المجتمع :

والواقع أن ليليان هيلمان في بحثها عن المثل الأعلى الأخلاقي لا تنظر الى الفرد على أنه افراز طبيعي لظروف المجتمع ، وانه أسير الحتمية الاجتماعية التي تحيط به من كل جانب ، ولكنها توقن بالمسؤولية الشخصية الملقاة على عاتق الفرد ، التي تمكنه من أن يكون صانعا وليس صنيعا للمجتمع .

ان شخصياتها جميعا شخصيات مسؤولة وملتزمة ، وتعرف المسؤولية اختيارا ، وتعتزف بالالتزام طواعية ، ولا تعتذر بأنها غير مذنبية لأن الذنب كله هو ذنب المجتمع .

وهكذا نجد أن الصراع الدرامي في مسرحياتها سرعان ما يتحول الى اختيار حر لدى الشخصيات التي قد تعرف القهر ، وقد تواجه القسر ، لكنها تثق في قوى الخير الكامنة في ضمير الكون ، التي تنير لها الطريق في بحثها الدائم عن الخلاص .

والتاريخ شاهد على أن النصر في النهاية معقود على شخصيات تحدوا الفساد المستشري في عصرهم ، وقاوموه ببسالة لا تعرف الخوف ، فكانوا

روادا للوعى الانسانى ، وصناعا للضمير الأخلاقى ، وتجسيدا حيا لكل معانى الخير فى تطور الحضارة . هذا ما نراه بشكل صارخ فى مسرحيتى « الرياح الكاشفة » ، و « مراقبة على نهر الراين » .

لقد استطاعت ليليان هيلمان أن تضى على مضمونها المسرحى ، فكرة انسانية شاملة فى هاتين المسرحيتين أكثر من غيرهما ، فهى تؤكد على أن الأخلاق هى ضمير السياسة ، ويوم تتعزى السياسة من المثل العليا الأخلاقية ، تصبح شيئا بلا ضمير ، مجرد مناورات ملتوية وألاعيب رخيصة ، قد تهدىء من أعصاب العالم ، وقد تسكن آلام الشعوب ، ولكنها لا تخلف سوى الحقد والبغض والكراهية ، وكل نزعات الفاشية والنازية والديكتاتورية .

ومن هنا كان اهتمام ليليان هيلمان بالكشف عن الخطأ الأخلاقى والسيكولوجى فى عالمنا المعاصر ، خطأ سياسة توازن القوى ، الذى لا يفرز سوى المشعارات الرنانة والكلمات الجوف ، التى تتشدد بها القوى المتصارعة أو المتناورة بصرف النظر عن سعادة الانسان وسط هذه القوى .

ان الخلاص لا يكون بالأقوال التى قد تثير الإعجاب ، ولكنه بالأفعال التى تنال الاحترام ، وهذه الأفعال تقتضى الارادة القوية ، والذكاء الوافى ، والجهد المبذول ، والاحساس البشرى بالآخرين ، وعند ليليان هيلمان أن العمل المثمر للبشرية هو المقياس الحقيقى والوحيد لدور الانسان فى الحياة .

الميلودراما .. أو المسرحية الدامعة :

ولكن .. هل كانت هذه المضامين الانسانية الايجابية والرؤيا الشمولية العامة ، تقتضى من الكاتبة أن تلزم نفسها بما لا يلزم من مسرحيات محكمة الصنع ، وميلودرامات مسيلة للدموع ؟

لقد عاب عليها النقاد افتقار مسرحياتها الى الاشباع الجمال والرضا النفسى ، وخلوها من لمسات الشعر والخيال ، بسبب حرصها البالغ على اطار المسرحية محكمة الصنع ، والطابع الميلودرامى للدموع ، وان قنع المسرحيات بأفئدة انسانية مسطحة .

ولكن ليليان هيلمان تدافع عن المسرحية المحكمة الصنع ، ولا ترى فى الحكمة المتقنة ، ولا فى البناء المحكم ، ولا فى التخطيط الفنى ما يعيب العمل المسرحى ، بل على العكس من هذا تماما ، نراها تعجب كيف يكون

المنطق فى توالى الأحداث والاتقان فى رسم الشخصيات ، والدقة فى ادارة الحوار ، مما يعاب على أى عمل فنى .

ومتى كانت المسرحية المحكمة الصنع ، ضد الاثارة والتشويق ، وعلى النقيض من الشعر والخيال ؟ انه اذا كان برنارد شو فى أواخر القرن الماضى قد عاب على المسرحية حيكيتها الكاملة وحتميتها المطلقة ، فلا يعنى هذا أن كل مسرحية من هذا القبيل ، تضحى بالقيمة الجمالية من أجل الشكل المتناسق فقط المتسق وكفى .

وهذا ما عبرت عنه بقولها : « انه لا يوجد ما يسيىء الى أية مسرحية مخططة تخطيطا شديد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج ، فهذه جميعا شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية الى الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأسا على عقب » .

أما عن الميلودراما التى تحتوى على مجرد العنف والشر واسالة الدموع وارقة الدماء ، فهى تتصدى لها بالهجوم الشديد ، وترفض أى عمل مسرحى ، ما لم يحتو على فكرة انسانية ، أو قيمة أخلاقية أو قضية اجتماعية ، وفى هذا تقول : « ان الميلودراما التى تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئا ، انما هى أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئا على الإطلاق » .

والواقع أننا لا نكاد نجد مسرحية لهذه الكاتبة ، الا ونراها تقوم بتوظيف العنف توظيفا دراميا ، يكون بمثابة وسيلة لتحقيق أهداف درامية بالذات ، خاصة اذا كان موضوعها الأثير هو الصراع الدائر بين الخير والشر فى المجتمع .

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى مسرحية « تلميذ الشيطان » حين استخدم كل حيل الميلودراما من اثارة بالغة ، وخطابة زاعقة ، وشخصيات شاطحة ، وحرب وضرب ، ومحاكمة وهروب ، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت . وكأنما يفيد من شكل الميلودراما المثيرة للحماس ، والقادر على تعبئة الجماهير ، فى الدعوة الى كراهة الاستعمار ، وفى التنديد نفاق « الأخيار » ، وفى بث فكرة أن الخير ينبغى أن يقصد لذاته ، بصرف النظر عن أى ثواب .

ان برنارد شو كمن يخرج لسانه لنقاد الميلودراما ، وهو يقول : « نعم .. هذه هى الميلودراما التقليدية ، ولكن انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والقضايا الانسانية » .

نعم . . ان ليليان هيلمان لا ينطبق عليها المفهوم التقليدى للمسرحية الميلودرامية التى تعنى فقط بالعنف والقسوة واسالة الدموع ، دونما مضمون فكرى انسانى ، أو هدف أخلاقى نبيل . انها لا تتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا الحاضر ، علاجا تقديميا وانسانيا يهم الجماهير .

انها بهذا تخدم قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معا ، فان أعمالا درامية تقديمية المضمون ، انسانية المحتوى ، كقيلة بأن تلهب خيال الجمهور ، وتستحوذ على اهتمامه ، وتجعله يلتفت فى وقت واحد ، حول قضايا المجتمع وفن المسرح .

امراة لم تنته بعد :

وربما كان أكبر انجاز للكاتبة ليليان هيلمان ، فى الدراما الأميركية المعاصرة ، بالاضافة الى براعتها فى البناء الدرامى المحكم ، والنزعة الميلودرامية الجديدة ، أنها أكدت قدرتها على طرح الآراء والرؤى فى مسرحياتها ، وأنها جمعت بين فنى المتعة النفسية فى المسرح ، والخلاص الاجتماعى فى الحياة ، انها وان رحلت عن عالمنا كأمراة ، الا انها ككاتبة . . لم تنته بعد .

المسرح الأسطوري عند جان آنوى

ما أكثر الكتاب الذى يكتبون أدبا مسرحيا
دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح ، مع
ان الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب
أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح
• • المادية والبشرية •

عن سبعة وأربعين عاما ، وست وعشرين مسرحية ، توفي الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير جان أنوى ٠٠٠ فخسرت فرنسا بوفاته رائدا من رواد مسرحها الحديث ، وفقد العالم المتحضر واحدا من أبداع صناع الفكر وأروع من قدم الفن .

انه أحد « الجيومات » الثلاثة في تاريخ المسرح الفرنسي المعاصر ، مات الاثنان الآخران وأسدل على حياتهما الستار ، وبقي هو على خشبة المسرح يقرأ ويكتب ولا شيء غير القراءة والكتابة ، حتى أصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب الدراما الفرنسية المعاصرة ، والوريث الشرعى لكل من جان جيروود وجان كوكتو .

ولقد شهد الكاتب الدرامي الممتاز . . وأكثر من ممتاز . . جان أنوى ، فترة ازدهار غير عادية في الأربعينات والخمسينات ، حيث كانت تعرض مسرحياته على مسارح باريس ولندن وجون في وقت واحد .
وإذا كان صوته قد خفت في الستينات ، فما ذلك الا لارتفاع صوت صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وغيرهما من جماعة كتاب العبث .

ولقد كتب جان أنوى حقا أهم مسرحياته في الأربعينات والخمسينات ، وهي المسرحيات التي استوحاها من ثلاثة مصادر رئيسية . . هي التراث الاغريقي كما في « يوريديس » ١٩٤١ م و « أنتيجون » ١٩٤٤ و « ميديا » ١٩٥٣ ، ثم صحف التاريخ كما في « المقبرة » ١٩٥٣ ، و « بيكيت » ١٩٥٦ ، ثم في الفانتازيا الخيالية كما في « مهرجان اللصوص » ١٩٤٠ و « دعوة الى القصر » ١٩٤٧ م .

وإذا كان جان أنوى في مسرحياته الاغريقية قد قدم معالجة حديثة لانتيجونا سونوكليس وميديا يولابيدس ، وكان في مسرحياته التاريخية قد قدم تناولا مغايرا للتاريخ الانجليزي والفرنسي يختلف عن تناول

ت. س. اليوت فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » وجورج برنارد شو
فى « القديسة جون » فاننا نراه فى مسرحياته الفانتازية يستخدم الباليه
والموسيقى كما نراه فى كوميدياته الاجتماعية يعتمد على الواقع الحى ،
كما فى مسرحيات « مسافر بلا متاع » ١٩٣٧ م و « المتوحشة » ١٩٣٨
و « بروميو وجانيت » ١٩٤٦ م .

المسرح الأسود والمسرح الوردى :

وهذه المسرحيات جميعا يغلب عليها طابع الحزن ، وان كان صاحبها
قد اقتدى أحيانا بمن سبقوه من كبار الكتاب أمثال سلفيه العظيمين جان
جيرورو وجان كوكنو ، فحاول أن يجد مخرجاً من ذلك اللون القاتم ، فى
عالم الكوميديا الذى يفوق عالم المسرحيات السوداء خفة وبهجة وطواعية ،
وعلى ذلك فإذا كان جان أنوى قد صنف أعماله الى مسرحيات سوداء
وأخرى وردية ، بدلا من التصنيف الكلاسيكى للأعمال الدرامية الى
« تراجيديا وكوميديا » فالواقع أن الفكاهة والحزن يتدخلان فى هذه
الأعمال .

وهذا معناه أن كاتبنا الدرامى الكبير له ثلاثة وجوه : وجه أسود ،
وجه وردى ، وجه يمتزج فيه اللون الأسود باللون الوردى .

ويبدو أن مزج الألوان كان قد استهوى جان أنوى وهو يكتب
للمسرح ، وان كان علينا هنا أن نفرق بين مزج الألوان وبين وضعها جنباً
الى جنب فإذا كان فيكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته « كروويل » قد
نادى بالجمع بين الجسد والهزل أو بين المأساة والملهية ، فقد اكتفى
فى أكثر الأحيان بتناول كل من هذين اللونين على التوالى ولم يمزج
أحدهما بالآخر ، لكن أنوى كان أكثر وعياً بجوهر الدراما ، إذ كان يدفع
بلمسات وردية فى المسرحيات السوداء .

وكما أن اللون الوردى يتحول أحيانا الى لون أسود ، فإن كلا من
هذين اللونين يمتزج بالآخر فى أكثر الأحيان ، والمال هو الفيصل فى
الجمع أو التفرقة بين اللونين . بين المموج والضحكات ، وهكذا نجد
جان أنوى يضع شخصياته وجها لوجه فى مواجهة المال ، البعض يبحث
عنه ، والآخر يهرب منه ، البعض يعتبره وسيلة للحب ، والبعض الآخر
يعتبره حجر عثرة فى طريق هذا الحب ، البعض يعتبره مصدرا للسعادة
ويعتبره البعض الآخر سببا من أسباب الشقاء . لكن المال فى كلتا الحالتين
يرتبط بمصير هذه الشخصيات جميعا .

وهذا هو الجانب الذى يستكمل به جان أنوى جوانب الثالث
المسرحى الفرنسى الحديث .

ثالث المسرح الفرنسى :

وفرق ما بين الثلاثة هو فرق ما بين الأديب والشاعر والفيلسوف ،
لذلك لم تكن المصادفة وحدها هى التى جمعت بين أركان هذا الثالث ،
وانما هو لقاء فى ضمير الكلمة كغيره من اللقاءات الكبرى فى تاريخ
الآداب .

انه لقاء تكامل وليس لقاء تماثل ، أو هو لقاء فيه الاضافة ولا شىء
فيه من التكرار ، ففى هؤلاء جميعا . نفحات روحانية ولكنها أغلب على
جان جيروود وفيهم جميعا نزعة الى التهكم والسخرية ولكنها أغلب على
جان كوكنو ، وفيهم أخيرا جنوح الى التأمل والتفكير ولكنه أكثر ما يكون
عند جان أنوى ، فهم بهذا يتناسبون ولا يتماثلون . . . أو يكمل بعضهم
بعضا دون أن يكرر أحدهم الآخر .

الا أننا اذا قلنا عن جان أنوى أنه أكثر الثلاثة جنوحا الى التأمل
والتفكير ، أو أنه الركن الفلسفى فى هذا الثالث ، فليس معنى ذلك أنه
فيلسوف كغيره من فلاسفة الوجودية المعاصرة ، ولا معنى أنه ينتمى الى
سلالة سارتر وكامى وجابرييل مارسيل ، تلك السلالة التى
جمعت بين الفكر الفلسفى والتأليف الدرامى ، أو التى بدأت بالفلسفة
ثم انتقلت منها الى الدراما ، فطبعها بطابع جدلى وجعلتها أشبه بالوصيفة
التي تحمل ذيل ثياب الملكة ، أو المضحك الذى يحاول أن يسرى عن الملك .

أقول ان جان أنوى لا ينتمى الى هذه السلالة الفلسفية بمقدار
ما ينتمى الى السلالة الأدبية ، فهى يستقى مباشرة من منابع الدراما ،
ويتجه مباشرة الى مصاب المسرح ، صحيح انه تلقى شيئا من التعليم
الفلسفى ، لكن الصحيح أيضا انه نشأ فى حضان المسرح ، فأصبح أكثر
تشبعا بروح الفن المسرحى وأكثر دراية بأصول هذا الفن ، وهذا ما عبر
عنه بقوله :

« ربما لم تكن لى مهنة أمارسها الا مهنتى الأصلية . . صناعة المسرح
. . فكما أن النجار يجيد صناعة الكراسى ، أجد أنا صناعة الضحك
والبكاء » .

ومن هنا استطاع جان أنوى أن يخلق شخصياته من لحم ودم وأعصاب
وأن ينطقهم بلغة حين تحرك القلوب ، وأن يجعلهم يحنون الى عالم الحب

والحقيقة والقهر ، وطالما كنا نسمع فى كل موسم صيحات أبطاله تتردد فى أرجاء ذلك العالم تنقلها لنا الكتب والمسرحيات .. أبطاله القدماى الذين يشتاق الناس الى سماع أقوالهم ومشاهدة مواقفهم واستعادة قصصهم ، وأبطاله الجدد الذين يلحقون بهذا الموكب الحاشد عاما بعد عام .

حياته هى شخصياته :

وعبثا نحاول أن نعرف شيئا عن أحداث حياة جان أنوى على الرغم مما لهذه الأحداث من أثر مباشر فى تشكيل فنه وتوجيه فكره ، وذلك لأن أنوى نفسه يريد لنا أن نجهل أحداث حياته وألا نحاول التعرف عليها الا من خلال شخصياته ، ففى شخصيات جان أنوى يختفى جان أنوى نفسه وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « حياتى مجهولة » ، وهذا مما يبعث فى نفسى السعادة » .

وعلى الرغم من ذلك فقد « تسربت إلينا بعض الأنباء عن حياته مما لم نستطع أن يكتمها أو يخفيها لأنها كانت ذات صلة مباشرة بشكل فنه ، وذات قرابة صميمية بمضمون هذا الفن .

من هذه الأنباء أنه ولد فى بوردو بفرنسا عام ١٩١٠ لأب فقير كان يعمل ترزيا وأم كادحة كانت تشتغل بالعزف على آلة الكمان ، وإلى هذه النشأة يرجع اهتمام أنوى بتصوير جود الفقر ووطاته على نفوس الفقراء ، واتخاذ موضوعا رئيسيا أدار عليه الكثير من مسرحياته وأهمها مسرحية « المتوحشة » .

ومنها أنه درس الفلسفة فى إحدى مدارس باريس ، وكان الممثل الفرنسى الشهير جان لوى بارو زميلا له فى الدراسة ، وأنه التحق بعد ذلك بكلية الحقوق ولكنه اضطر الى تركها بعد عام ونصف عام ليكسب عيشه بالعمل فى إحدى دور الاعلان ، وإلى هذه الفترة يرجع اهتمام أنوى بموضوع الماضى ذو الذكرى ، فما دام الفقر هو الشئ الكريه الذى يلطخ ماضيه ويؤرق حاضره ، فلا سبيل الى الهروب من « هذا الشئ المفترس الذى يسمونه الماضى .. الا بفقدان الذاكرة ، وهذا هو موضوع مسرحيته الرائعة « مسافر بلا متاع » .

ومنها أنه تعرف على الممثل العبقري لوى جوفيه واشتغل سكرتيرا له ، فأتاحت له فرصة الانتقال الى حضن المسرح ، وفرض هوايته الخاصة على نشاطه العام ، وإلى هذه الفترة يرجع اهتمامه بموضوع السعادة أو المستقبل ، فما دامت الأيام قد باعدت بينه وبين الماضى ، وما فيه من شبح

الفقر الرهيب ، فليتطلع الى المستقبل ويتخذ مرفأ يرسى عليه قلاعه
وملاذا ينشد فيه السعادة ، وهذا هو موضوع مسرحيته الشهيرة
« أنتيجونى » .

السمور الأبيض :

وهكذا نشط اهتمام جان أنوى بالمسرح نشاطا خرافيا رائعا ، فشاهد
الكثير من المسرحيات التى مثلها الفنان العبقرى « لوى جوفيه » وقرأ الكثير
من المسرحيات التى كتبها كلوديل وبرانددلو وبرنارد شو ، وأخرجت له
مسرحية « السمور الأبيض » فكانت أول عمل ناجح أذاع اسم جان أنوى
بين جمهور باريس ، وحقق له نجاحا لم يكن يخطر له على بال .

وهو النجاح الذى اتخذ على أثره قراره ، وكان فى الثانية والعشرين
من عمره ، بأن يكف عن « التوظف » ويتفرغ للتأليف المسرحى تفرغا
كاملا ، وأن يكف عن « التصعلك » ويتزوج من الممثلة « مونيك فالنتين »
التي أحبها وتوسم فيها فنانة موهوبة تضطلع بأدوار البطولة فى
مسرحياته .

تلك كانت أهم الأحداث التى أثرت تأثيرا مباشرا فى مضمون فن
جان أنوى ، أما الأحداث الهامة التى أثرت تأثيرا فوريا فى شكل فنه
فيمكن ارجاعها الى عاملين رئيسيين تأثر فى أحدهما بجان جيرودو ، وتأثر
فى الآخر بجان كوكتو .

سجفريد :

ففى ربيع ١٩٢٨ تيسر له أن يشهد الفنان العبقرى لوى جوفيه وهو
يقوم بتمثيل مسرحية سجفريد لجان جيرودو ، وأسدل الستار ولم يصفق
جان أنوى ولكنه خرج من المسرح مسرعا ، ولم يشعر بالابتهاج ولكن بمزيج
عجيب من اليأس والسرور ، ومزيج أعجب من الكبرياء والخضوع .

وانخرط فى البكاء .. لقد مسته المسرحية مسأ عنيقا ، وملكت عليه
كل مشاعره وإذا هو يحفظها عن ظهر قلب ، وإذا هو يرددها بنفس القاء
جوفيه ، ولم يفق من هذه المسرحية الا بعد مضى خمسة عشر عاما على ليلة
الافتتاح عندما مات جان جيرودو ، وكتب جان أنوى رسالة وفاء بعنوان :
« تحية الى جيرودو » اعترف فيها بأن مسرحية سجفريد « وهبتنى مفتاح
سر كان مفقودا مدة طويلة » .

أما هذا السر فهو فن الجمع بين الأسلوب الدارج والأسلوب الشاعرى

فى وقت واحد ، وكان أنوى فى تلك الفترة يعانى أزمة فى قرارة نفسه
أزمة كثيرا ما ذوقته اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى اكتشاف
الأسلوب الذى يعبر عما يجيش فى صدره .

ويولد أسلوب أنوى مختلفا عن أسلوب جيروود وان حقق نفس الغاية
التي قصد اليها أستاذه ، وهى الجمع بين اللغة الدارجة واللغة الشاعرة
أو بين لغة الكلام ولغة الشعر . وعند جان أنوى ان ذلك لا يعنى تقليدا
لأسلوب جيروود وانما يعنى اكتشافا لأسلوب خاص ، وهذا ما عبر عنه
بقوله :

« آمل ألا أكون قد اصطنعت لنفسى أسلوبا يشبه أسلوب جيروود ،
وان يكن جيروود هو الذى أنبأنى بإمكان اصطناع لغة شاعرية دارجة فى
المسرح ككل أصدق بكثير من لغة التخاطب ، وأنا وان لم تكن لدى فكرة
عن هذه اللغة الا أن اصطناعى لها كان اكتشافا » .

اكتشاف الأسطورة :

واذا كان لقاء جان أنوى بجان جيروود وأدى به الى اكتشاف أسلوبه
الخاص فى المسرح ، فان لقاءه بجان كوكتو أدى به هو الآخر الى اكتشاف
الأسطورة فى المسرح . أعنى الى اكتشاف استخدام الأسطورة الا بوصفها
مادة فى حد ذاتها بل بوصفها شكلا من أشكال التعبير ، أساسا تقوم
عليه المسرحية المعاصرة ، ف لغة الشعر وحدها لا تكفى ، وانما لابد لها من
الاطار الذى تتمدد فيه ، لابد لها من جو الأسطورة الذى يهبها حرية
الحركة وانطلاقة الخيال .

وهذا ما عبر عنه الناقد الكبير اريك بنتلى بقوله : « كانت المسألة
أبعد واشق من هذا ، اذ كان عليه أن يتعلم أولا بحساب كوكتو أن الشعر
المسرحى يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب ولكن خشنا كقلاع المراكب
تراه العين من بعيد ، بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد العرض
الذى تنمو فيها بذوره شعره ، وينمو فيها هو كذلك » .

وكما كان جيروود هناك هو المفتاح الذى عثر عليه أنوى ، فان كوكتو
هنا هو الباب الذى أدار فيه ذلك المفتاح ، هذا لان كوكتو كان أول من
استخدم الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة معاصرة ، لا بمعنى
أن يتبع أوجه الشبه بين أحداث الأسطورة وبين ظروف عصره ، ولكن
بمعنى أن يتخذها أساسا يقيم عليه مسرحيته العصرية ، فوجه الشبه ليس
مهما ، المهم هو الشكل والتجربة التي يجسدها هذا الشكل . وهذا معناه

ان رؤية الشاعر قد التقت بحدس الكاتب ، وان الخيال والواقع قد تلاقيا
فى مركب درامى جديد هو ما يمكن تسميته بالخيال الواقعى .

وهكذا كان جان كوكتو بمسرحيته « أورنيوس » و « الآلة الجهنمية »
رائدا لهذا الاتجاه التعصرى فى المسرح ، وهو الاتجاه الذى فتح آفاقا
جديدة فى مسرح القرن العشرين ، والذى مضى فيه جان بول سارتر فى
مسرحية « الذباب » وموريس درون فى مسرحية « ميجارى » وتيرى مولينيه
فى مسرحية « وادى الملوك » ثم جان أنوى فى مسرحياته الثلاث :
« ابريديس » و « ميديا » و « أنتيجونى » .

المسرح فى المسرح :

وبذلك استطاع جان أنوى أن يرث جان جيرودو وجان كوكتو ويتطور
بفניהما لكى يصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب المسرح الفرنسى المعاصر ،
كما استطاع أن يشارك فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية
المذهب ليقف جنبا الى جنب مع لوركا واليوت وبرانددلو ، ولكى يصبح
بحق وعن جدارة واحدا من صناع المسرحية فى القرن العشرين .

ولقد تأثر جان أنوى بشخصيات برانددلو الست التى تبحث عن
مؤلف ، تأثر بها تأثرا بالغا جعله يسجل الاكتشاف الثالث فى حياته
الفنية ، وهو اكتشاف طريقة المسرح فى المسرح .

وطريقة « المسرح فى المسرح » هى أن يجعل الكاتب المسرح فى
الدرجة الثانية ، أو أن يجعل المسرحية الأساسية تنطوى فى داخلها على
مسرحية أخرى ، وهى طريقة يتحايل بها الكاتب للتعبير عن ثنائية الفكرة
أو ازدواجية التجربة ، فاذا كان الوهم عنده داخلا فى الحقيقة ، والحلم
متشابكا مع الواقع ، والحاضر مستغرقا فى الذكرى فلا بد له لكى يعبر
عن هذا المضمون المعقد ، من طريقة لا أقول معقدة ، ولكن متجانسة مع
هذا التعقيد .

وما دام الأمر كذلك ، فلا بد لهذه الطريقة «طريقة المسرح فى المسرح»
من أن تكون بمثابة تحطيم للمسرحية محكمة الصنع ، وتمرد على نظرية
محاكاة الواقع ، والمثال الصارخ لهذه الطريقة هو اقحام المسرح فى أحداث
الحياة ، وذلك بأن يتخذ الكاتب من الأحداث التى تجرى فى بروفات
« تمثيل مسرحية ما ، وما يجرى فى أثناء تمثيلها من أشياء وراء
الكواليس » يتخذ من هذا كله موضوعا لمسرحيته فيسند الى شخصيات
مسرحيته تمثيل أدوار هؤلاء الممثلين . وبذلك يخلق على خشبة مسرحه

ما يسمى بالابهام الدرامى ، تماما كما فعل بيراندللو فى مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى وضع فيها بذور هذه الطريقة فأخذت تنمو وتتكاثر حتى بلغت ذروتها عند جان أنوى فى مسرحيته التى سماها « البروفة المسرحية » والتى قال عنها :

« أعتقد أنه لكى نتجنب الواقعية بسيكلوجيتها المحددة ومواقفها الجامدة ، لابد لنا من ايجاد فرصة للهو بطريقة أو بأخرى بموضوع ما ، موضوع « نكابده ونعانيه » .

الفضاء المسرحى :

وقبل أن ننتقل الى الكلام عن فلسفة أنوى أو مضامينه الدرامية لابد لنا من أن نسجل الاكتشاف الأخير فى حياته ، وهو الاكتشاف الذى نوج به دراميته بأصول الفن المسرحى ، وانتقاله من مجرد كاتب مسرحى يكتب للمسرح كما يكتب لغيره من الأجهزة ، الى رجل مسرح يكتب للمسرح دون سواء ، لعلمه التام بأصول هذا الفن ، أعنى لاحتساسه بالكلمات التى يمكن أن تتحول الى سلوك بشرى ينبض بالحركة والحياة .

فما أكثر الكتاب الذين يكتبون أدبا مسرحيا دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح مع أن الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح .. البشرية والمادية ، فرجل للمسرح ليس هو القلم الذى يكتب وكفى ، وانما هو أيضا العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ، والاحتساسية التمثيلية التى تدرك وتعنى .

وهذا ما تيسر لجان أنوى بفضل لقائه بالممثل الروسى الأصل جوزيف بيتووف والمخرج المسرحى أندريه بارساك ، وعنهما اكتشف ما يمكن تسميته بالفضاء المسرحى .

فالأول وكان قد أخرج له مسرحيته « مسافر بلا متاع » عام ١٩٣٧ علمه أن خشبة المسرح لها أهميتها الكبرى فى إبراز العمق المسرحى ، وأن النص المسرحى له احترامه واستقلاله فى يدى الممثل متى توافرت له صلاحية الأداء ، فإذا احتاج النص الى امداد تدخل الديكور ، وإذا احتاج الى شرح تدخلت الموسيقى ، فالديكور والموسيقى يوضعان أصلا فى خدمة النص المسرحى .

أما المخرج المسرحى أندريه بارساك الذى أخرج له العديد من المسرحيات فقد تعلم منه أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحى الى جوار المخرج ، وضرورة المامه بالكثير من أسرار الاخراج المسرحى ، لأن الكاتب

المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أدائه وما لا يمكن أن يؤديه. وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى إبراز ما فى النص من قيمة جمالية ، ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يمارس عملية الإخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » .

انسانية المسرح :

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتمت اليها جان أنوى ، استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر .

ان انسانية مسرحيات أنوى التى تؤثر فى الجمهور تأثيرا مباشرا ، وشخصياته التى تثور وتمرد وتحس دائما بالشقاء الانسانى ، ومضامينه التى تسعى أبدا الى عالم الطهر والصدق والنقاء ، بالإضافة الى الصنعة الرشيدة البارة ، والمهارة الفريدة المتنوعة التى تخدم جميعا ذلك الطابع الدرامى ، كل ذلك وكثير غيره مما يشكل ملامح فنه المسرحى .

ولقد أوتى أنوى من المهارة ما يجعله يلهو أحيانا بالصعاب المسرحية، وأحيانا أخرى بالجمهور ، فهو يذكر الجمهور انه فى مسرح غير حقيقى ، مسرح مصطنع ، ولكنه سرعان ما يخلق جو الوهم والابهام الذى يشعر ذات الجمهور انه فى مسرح من لحم ودم وأعصاب .

يقول اريك بنتلى فى كتابه « المسرح الحديث » مقبلا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » .

« والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبت أنا اليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الأولى ، بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحياة والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميديا القرون الوسطى والتراجيديا الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ؟ لعله شئ واحد فقط . هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وما هى النزعة المشتركة بين يتيس واليوت وكوكتو وادنى ولوركا ؟ لعلها نزعة واحدة فقط ، هى اشتراكهم فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب .

وبعد هؤلاء جميعا يجيء أنوى وريثا شرعيا لكل هذه الارهاصات ، وكاتباً ممتازا تبلور فيه ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبعثر .

ولنتناول الآن واحدة من ثمار هذه التركة التى أينعت فوق خشبة مسرحه ، انها للأسف الشديد لن تكون « المتوحشة » بمرارتها اللذيذة ، ولا « مسافر بلا مناع » بما فيها من أرق الذكرى والحنين الى الماضى ، ولا « بيكيت أو شرف الله » بما فيها من نبيل التضحية وشرف الاستشهاد ، ولا « مهرجان اللصوص » بما فيها من حزن ومرح أو فرح اليم ، لتكن إذن « أنتيجونى » لا شىء الا لأنها أكثر من غيرها تتمثل فيها فكرة المسرح الأسطورى عند جان أنوى .

هذا بالإضافة الى انه فى هذه المسرحية انما يعبر عن أفكاره بلغة واضحة سهلة أصيلة ، ويؤكد فيها رسالة بعيدة المدى ، هى عدم التحالف مع الحل الوسط ، دونما رفض للحياة أو تخل عنها ، انه يذكرنا بدستوفيسكى تارة وإبسن تارة أخرى ، حيث المقاطع الرومانسية البالغة التوتر تختلط بالميل الى التحدى والسخرية ، وأحيانا بالميل الى النزعة العاطفية .

« هؤلاء الأشخاص سيقومون أمامكم بتمثيل قصة أنتيجونى » .

بهذه الكلمات الصريحة المباشرة نبدأ مسرحية أنتيجونى ، تبدأ بعدما يرفع الستار عن ديكور تجريدى خالص فكل شىء غارق فى اللون الأبيض ليدل على أننا بعيدون عن حدود المكان ، بعيدون عن حدود الزمن ، المهم هنا هو العنصر الانساني ، والعنصر الانساني فقط ، وهؤلاء الأشخاص الذين سيقومون أمامنا بتمثيل قصة أنتيجونى يتواجدون جميعا على المسرح بطريقة ينتظمها وضع معين ، وينتزع أحد الأشخاص نفسه من بين المجموعة ويتقدم الى الأمام قائلا هذه الكلمات التى يفتتح بها المسرحية ، ثم يأخذ بعد ذلك فى عرض الحدث الدرامى وتعريف الجمهور بشخصيات المسرحية :

« أنتيجونى هى الفتاة الصغيرة النحيفة التى تجلس هناك ولا تقول شيئا على الإطلاق ، انها تحدث بناظريها الى الأمام .. انها تفكر .. تفكر فى أنها على وشك أن تصبح أنتيجونى ، وفى أنها ستظهر فجأة على أنها الفتاة النحيفة السمراء المنطوية على نفسها ، التى لا يهتم بها أحد من أفراد الأسرة ، تقف وحدها فى مواجهة الدنيا بأسرها ، وحدها فى مواجهة كليون الذى هو عمها وهو الملك فى وقت واحد . انها تفكر . تفكر فى أنها ستموت ، وفى أنها صغيرة وتود أن تعيش . ولكن ليس هناك مفر . فاسمها أنتيجونى . وعليها أن تؤدى دورها حتى النهاية » .

أما المخرج المسرحى بارساك الذى أخرج له كثيرا من المسرحيات ، فقد تعلم منه جان أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحى الى جوار المخرج ،

وضرورة المامه بالكثير من أسرار الاخراج المسرحى لأن الكاتب المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أدائه وما لا يمكن أن يؤدي . وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى إبراز ما فى النص من قيمة جمالية ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يمارس عملية الاخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » .

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتدى اليها جان أنوى استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر . يقول اريك بنتلى فى كتابه « المسرح الحديث » معقبا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » : « والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبنا إليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الأولى بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحيوية والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميدى القرون الوسطى والتراجيديا الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ، لعله شئ واحد فقط : هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب . وما هى النزعة المشتركة بينهم .

وفى هذا الاطار الوضعى الجديد الذى يجرى فيه التعليق على المسرحية يتم تشكيل الشخصيات كما يتم تشكيل الحدث ، وما أن ينتهى المعلق من حديثه حتى يكون جمهور النظارة قد تعرف على كلا البعدين ، اننا نعرف على أسمينا شقيقة أنتيجونى فاذا هى فتاة غضة فيها طراوة الأنثى اللعوب ، تتحدث وتضحك وترقص الفالس ، أما بولينيس فشاب حدث يتردد على البارات ولا مانع عنده من التسكع فى الطرقات ، وأما هيومن فرجل شهوانى أو هو جنسى الى حد بعيد يراقص أسمينا حتى الفجر ثم يعود الى أنتيجونى مع مطلع النهار .

« والآن وقد تعرفتم عليهم جميعا فسيكون بإمكانهم أن يقوموا بتمثيل القصة ، وتبدأ القصة فى اللحظة التى تقاتل فيها أتيوكليس وبولينيس ابنى أوديب ، تقاتلا حتى الموت تحت أسوار المدينة . وكان على كل منهما بالتناوب أن يحكم طيبة لمدة عام » .

ويتراجع المعلق حتى يختفى عن الأنظار ، وتغادر الشخصيات المسرح حتى تتغير الاضاءة ثم يبدأ أشخاص المسرحية فى الظهور على المسرح كل بحسب دوره المرسوم له فى مجرى الحدث .

والحدث عادى جدا ، لأن السؤال الوحيد الذى يقفز الى الأذهان هو هل تغير ما سوف يطرأ على الموقف الصارم الذى اتخذته الغريمان .

كريون وأنتيجونى ؟ فلا هى تريد أن تتنازل ولا هو يريد أن يتسامح . ومن هنا كان المشهد الرئيسى هو هذا الذى تتم فيه المواجهة بين كريون وأنتيجونى ، هى تصر على محاولتها لدفن شقيقها وإن أسلمت حياتها تبعا لذلك للقانون ، وهو يصر على مفهومه عن النظام ولا يهمه أى الجسدين يترك نهبا للطيور الجارحة وأياها يدفن فى رحاب الدولة . كريون يمثل رجل الدولة المشغول بالمحافظة على النظام مهما كلفه ذلك من ثمن ، وأنتيجونى هى الانسانية الوفية ذات الارادة الحرة التى تحافظ على الحق مهما كلفها ذلك من ثمن . . وبين النظام والحق ينشأ الصراع وتدور المحاوره :

كريون : ليس من أجل الآخرين ، ولا من أجل شقيقك ؟ من أجل من إذن ؟

أنتيجونى : من أجل نفسى ، من أجلى أنا وحدى ؟

وهكذا يحافظ كريون على النظام من أجل الدولة ، وتتمسك أنتيجونى بالحق من أجل نفسها ، ونفسها وحدها فيها الكفاية حتى لو خسرت العالم كله .

وبعد ذلك يجرى الحدث وفقا للإيقاع التراجيدى الحزين كما هو معروف حتى النهاية ، وتدخل الجوقة لتذكر جمهور النظارة بالصمت الذى ران على كل شيء ، ذلك الصمت الذى تجيد الجوقة فن القائه بعد أن تقول لهم : « لقد قضى الأمر » أجل لقد قضى الأمر .

هذه هى دراما « أنتيجونى » لجان أنوى التى استطاع الكاتب من خلالها أن يطرح قضية من أخطر قضايا الوجود البشرى ، قضية التضحية بالذات من أجل الواجب ، قضية رفض السعادة التى تقوم على أشلاء الآخرين ، ولكنه اذ يطرح هذه القضية فى منتصف القرن العشرين ، يطرحها على مستوى حرية الاختيار الانسانى لا على مستوى القدر الالهى المحتوم .

فاذا كانت « أنتيجونى » سوفوكليس قد نذرت للعذاب والموت لأسباب تتعلق بالوراثة أو لانه قدر أرادته لها الآلهة ، فان « أنتيجونى » أنوى تنذر لهما لأسباب تتعلق بشخصيتها هى لانها بمحض حريتها اختارت هذا المصير . فالأسباب هنا تتعلق بشخصية « أنتيجونى » نفسها تلك التى اختارت مستقبلها على ضوء ماضيها تماما كما فعلت تيريز « المتوحشة » وكما فعلت ايريديس ، فأنتيجونى هى الأخرى فى نظر أنوى لعمرها كله ، وعملها اليأس وما هى الا تعبير عن اليأس الذى يشيع

فى هذا العصر . وبهذا المعنى جعل توماس كارليل من أبطاله صورا لروح العصر كله وتعبيرا عن أحاسيس الشعب بأكمله ، سواء أكان البطل فى صورة اله ، أو فى صورة شاعر ، أو فى صورة قس ، أو فى صورة أديب ، أو فى صورة ملك .

وإذا كنا لا نعدم مثيلا لصور رفض السعادة فى غير أعمال أنوى ، إذا كنا نجدها عند فرانسوا موريyak فى رواية « المحبون الفاشلون » ، وعند مونترلان فى مسرحية « سيد سننياجو » ، وعند كلوديل فى مسرحية « بشارة الى مريم » فهؤلاء جميعا جعلوا أبطالهم يرفضون السعادة رضوخا لدافع خارجى قد يكون المجتمع وقد يكون الأخلاق وقد يكون الدين ، أما جان أنوى فعنده « أنتيجونى » إذ ترفض السعادة فبكامل حريتها وبمحض اختيارها ، غير أن « أنتيجونى » لا ترفض السعادة لأنها تحب الشقاء وإنما ترفضها لان ظروف الحياة من حولها تحتم عليها هذا الرفض ، ترفضها لان السعادة عندها خرجت من حيز الامكان الى حيز المحال .

وبهذا لا يكون البطل الذى يرفض السعادة هو ذلك الانسان الجاحد المغلوب على أمره ، وإنما هو الانسان ذو النفس الكبيرة الذى يرفض الحياة كما هى لانه لم يجدها كما ينبغى أن تكون ، والذى يحس بأن وجوده ما هو الا بقعة سوداء فى ثوب الحياة الأبيض فيؤثر القرار لكى لا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية . . ومع الانسان .

فهرس

٥	• • • • •	تقديم
٥	• • • • •	نحن والمسرح العالمى
١٧	• • • • •	المسرح الواقعى عند آرثر ميللر
٣١	• • • • •	المسرح الطبيعى عند تنيسى وليامز
٤٣	• • • • •	مسرح العبث عند صمويل بيكيت
٥٥	• • • • •	مسرح اللامعقول عند يوجين يونسكو
٦٧	• • • • •	المسرح اللطبيعى عند لويجى براندللو
٨١	• • • • •	المسرح الملحمى عند برتولد بريخت
٩٣	• • • • •	المسرح التسجيلى عند بيتر فايس
٦٠٧	• • • • •	المسرح الغاضب عند شيلا ديلانى
١١٩	• • • • •	المسرح الموسيقى عند ريتشارد فاجنر
١٣١	• • • • •	المسرح الشعرى عند ت • س • اليوت
١٤٥	• • • • •	المسرح الميتافيزيقى عند جان كوكتو
١٥٩	• • • • •	المسرح التجريدى عند فريدريش دورينمات
١٧٣	• • • • •	المسرح الحر عند ماكس فريش
١٨٣	• • • • •	المسرح الشعرى عند جارسيا لوركا
١٩٥	• • • • •	المسرح الوجودى عند ارمان سالكرو
٢٠٧	• • • • •	المسرح:ثورى عند جون شتاينبك
٢٢١	• • • • •	المسرح الطبيعى عند ادوارد آلبي
٢٣٥	• • • • •	المسرح التعبيرى عند ايلمر رايس
٢٤٥	• • • • •	المسرح الحى عند ليليان هليمان
٢٥٧	• • • • •	المسرح الاسطورى عند جان أنوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٨٦٦٣

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ٢٠٣٢ - ٤