حركة التجديد
في المسرح الانكليزي المعاصر

مصطفى بدوي

عقد في اوائل ايلول (سبتمبر) من هذا العام في مدينة ادنبره مؤتمر دولي للمسرح حضره عدد كبير من كتّاب المسرحية المعاصرين ومن المخرجين والنقاد والمهتمين بشؤون المسرح بصفة عامة . ومن الموضوعات التي تناولها المؤتمر بالبحث في احدى ندواته موضوع مسرح الغد او مسرح المستقبل . وكان المتحدثون في هذه الندوة خليطاً من رجال المسرح، منهم من لمع اسمه في ميدان او اكثر ، ومنهم المجهول الذي لم نسمع به من قبل . وقد استرعى انتباه الذين شاهدوا هذه الندوة مقدار ما يحس به هؤلاء المتحدثون من حماس نحو المسرح وإزاء التجارب التي يقوم بها البعض اليوم في ميدان التأليف والاخراج المسرحي. وعلى الرغم من ان بعض المتحدثين قد بلغ حماسهم حداً كاد ان يعقد ألسنتهم، وعلى الرغم

من غموض عباراتهم في بعض الاحيان ، إلا انه من الممكن استخلاص بعض مـــا قصدوا اليه ، والوصول الى هذه النتيجة الواضحة : وهي ان المسرح اليوم يجتاز مرحـلة هامة في تطوره، مرحلة أهم ما يميزها هو البحث المحموم عن أشكال وأساليب فنية جديدة. وبصفة عامة نلاحظ ان كثيراً من المؤلفين والمخرجين الآن يستهدفون من تجاربهم خلق تجربـــة مسرحية حية يشارك فيها جمهور النظارة بأكبر نصيب ممكن . وقد دعا بعض المتحدثين، ولاسيما الامريكيون منهم ، الى تحقيق هـذه التجربة عن طريق التخلص من جميع القيود والاوضاع المسرحية التقليدية ، واحلال الصورة محل الكلمة في الانتاج المسرحي، والاعتماد على ارتجال الممثلين الى حد يجعلهم يكادون ان يستغنوا عن نص المسرحية او الحوار الذي وضعه المؤلف . فالمهم هو ما يسمونه مسرح الحدث او الحوادث ، أي المسرح الذي تحدث فيه التجربة المسرحية باسلوب تلقائي حيّ ويشارك فيه النظارة كل المشاركة . وقـد تنبأ اصحاب هذه النظرية بأن الاتجاه الذي سيأخذه مسرح الغد هو نحو مسرح الحوادث هذا.

وعلى الرغم من ان هناك في انكلترا من هم يؤمنون بهذه النظرية ، او بعبـــارة أدقّ باحدى صورها، مثل جون لتلوود (التي اخرجت مسرحية « ما اجمل هذه الحرب » هذا العام ولا تزال تعرض على احد مسارح لنـــدن) ، إلا انه جدير بالذكر ان معظم الذين دافعوا عن هـذه النظرية المتطرفـة التي تنزع نحو فوضوية الفن كانوا من اعضـــاء المؤتمر الامريكيين ، وان معظم الذين اعترضوا عليهـــا كانوا من كتّاب الانكليز ونقادهم ، ونخص بالذكر منهم الناقد الشهير كنث تاينـان . ولكن هل يعني هذا ان المسرحية الانكليزية المعاصرة تسير في اتجاه تقليدي صرف ؟ الجواب على هذا هو النفي . وما كان المؤتمر ليتخذ لاحدى ندواته هذا العنوان « مسرح الغد » — بما يوحي به من فرق جوهري بين مسرح الامس ومسرح الغد ، ومن تجديد في ميدان المسرح المعاصر من شأنه ان يبعث على التساؤل فيما يتعلق بمستقبل المسرحية — أقول ما كان المؤتمر ليتخـذ هذا الاسم عنواناً لأحد موضوعاته لو لم تظهر حركة تجديد في الادب المسرحي الانكليزي . ونحن نختـــار كلمة « حركة » هنا عن قصد ، وذلك لان الظاهرة التي نحن بصددهـا ليست مقصورة على كاتب بالذات او عمل مسرحي معـين ، وانما هي تضم عدداً كبـــيراً من الكتّاب ومعظمهم من الشبان . وتكفينا للتمثيل هذه الاسماء : جون اوزبورن (ولد عام ١٩٢٩)،

آرنولد ويسكر (ولد ١٩٣٢)، هارولد بينتر (ولد ١٩٣٠)، جون آردن (ولد ١٩٣٠) ، شيلا دليني (ولدت ١٩٣٩) ، نورمان فردريك سمبسون (ولد ١٩١٩) ، برندان بين (ولد ١٩٢٣) ، جون هوايتنغ (ولد ١٩١٧) ، روبرت بولت (ولد ١٩٢٤) ، وبرنارد كوبس (ولد ١٩٢٦) . كما ان هذه الحركة انتجت عشرات من المسرحيات ظهرت اول ما ظهرت على المسارح التجريبية في لندن وخارجها ، وعرض بعضها على المسارح التجارية في العاصمة وصادف نجاحاً كبيراً . وقد ارتبط اسم مسرح الرويال كورت بالذات بنتاج عدد كبير من الكتّاب الذين تتألف منهم هذه الحركة . كذلك نجد ان هذه الحركة – شأنها في ذلك شأن غيرها من الحركات الادبية او الفنية – لها اتباعها وأشياعها والمدافعون عن نتاجها ومثلها وأساليبها .

والواقع ان هذه الحركة هي حركة تجديد او احياء في المسرح اكثر من كونها تعبيراً عن وجهة نظر واحدة ، أو عرضاً لموقف فلسفي او سياسي بالذات . ومع ذلك فكتّابنا هؤلاء على الرغم من التباين في وجهات نظرهم الاجتماعية والسياسية والفلسفية تظهر في نتاجهم عدة ملامح فنية مشتركة سنتعرض لها فيما بعد . وقد وقعوا تحت عدة مؤثرات فنية اجنبية . وأهم من أثر في هذه الحركة الكاتب المسرحي الالماني برتولت بريخت ، والى حد ما المؤلف الفرنسي المعاصر أوجين يونسكو ، والكاتب الايرلندي صموئيل بيكيت . والواقع ان بيكيت ، فضلاً عن كونه من المؤثرات الهامة ، يعد او يجب ان يعد من اكبر الكتّاب الذين تتألف منهم هذه الحركة ، وذلك لانه على الرغم من ان نتاجه ظهر اولاً باللغة الفرنسية إلا انه كان يقوم هو ذاته بترجمته بانتظام الى اللغة الانكليزية، كما انه كتب بعض مؤلفاته باللغة الانكليزية مباشرة .

ولن نكون بعيدين عن الصواب حين نقول ان عام ١٩٥٥ يمكن اعتباره حداً فاصلاً في تاريخ تطور المسرح الانكليزي الحديث . ففي هذا العام ظهرت على احد مسارح لندن الترجمة الانكليزية لمسرحية « في انتظار غودو » لصموئيل بيكيت ، وقد اثرت هذه المسرحية اكثر من اي شيء آخر في تطور المسرح الانكليزي ، ولا يزال اثرها واضحاً فيما يظهر على خشبة المسرح اليوم . كذلك يجدر بنا ان نذكر ان العام التالي لظهور « في انتظار غودو » على المسرح الانكليزي شهد زيارة فرقة بريخت الالمانية لمدينة لندن ، حيث عرضت اشهر مسرحيات بريخت ، وكان لهذه الزيارة اثرها الواضح في عالم المسرح الانكليزي .

والآن يجدر بنا ان نتساءل : ما الذي استرعى انتباه كتّاب المسرح الانكليزي في نتاج بيكيت وبريخت ؟ ما هي تلك الصفات او الخصائص الفنية في نتاجهما التي جعلت هؤلاء الكتّاب الشبان ينجذبون اليه بهذه القوة وهذا الوضوح ؟

قبل ان نجيب عن هذا السؤال يحسن ان نذكر بايجاز ماذا حدث للمسرح الانكليزي قبل هذا التاريخ . لقد كان المذهب الواقعي هو المذهب الغالب على المسرح الانكليزي منذ سنين طويلة، وكان كل همّ الكاتب المسرحي الناجح هو مشاكلة الواقع بقدر المستطاع، او رسم صورة للحياة الواقعية صادقة كل الصدق في مظاهرها الخارجية بحيث يوحي للنظارة ان ما يرونه على خشبة المسرح ليس الا الواقع عينه . وعلى الرغم من ان كل مسرحية – بل كل عمل فني – يتضمنان من عناصر الاختيار والانتقاء والحذف ابان عملية الابداع الفني ما يجعل من المستحيل كونها مجرد شريحة من الواقع او انعكاس له ، الا ان الكاتب المسرحي الذي كانت مسرحياته تصادف نجاحاً وقبولا لدى جمهور النظارة في المسارح التجارية في لندن كان يسعى دائماً الى مشاكلة الواقع على هذا النحو . بيد ان القرن العشرين شاهد ظهور ضربين جديدين من الفنون هما السينما والتلفزيون ، والسينما والتلفزيون بطبيعتهما بمقدورهما مشاكلة الواقع بهذا المعنى الذي اوضحناه الى درجة تفوق بكثير قدرة المسرح. ومن ثم كان رواج السينما والتلفزيون معناه كساد المسرح، لان المسرح كان يعني المسرح الواقعي، والواقع ابرز واصدق في السينما والتلفزيون منه على خشبة المسرح.

هذا بعامة هو ما حدث للمسرح الانكليزي حتى ظهور هذه الحركة التي هي موضوع مقالنا . نقول بعامة لان ميدان المسرح الانكليزي لم يخلُ كلية من محاولات وجهود بذلت لمناوئة المذهب الواقعي . بل نستطيع ان نقول ان كثيراً من الكتّاب الجادين الذين تعرضوا للمسرح منذ بداية القرن الحالي كانوا يقاومون تيار الواقعية الذي انجرف فيه المسرح التجاري . ولم تكن الثورة على الواقعية مقصورة على باب المسرح ، لكنها شملت الفنون الاخرى . بل انها كانت اقوى واشد فاعلية بكثير في ميدان الفنون التشكيلية منها في المسرح ، فمنذ نهاية القرن الماضي ونحن يقال لنا ان وظيفة الفن التشكيلي ليست « تصوير » الواقع بل « التعبير » عن تجربة الفنان ازاء الواقع ، او هي نقل مغزى الواقع ودلالته في ذات الفنان . اما في ميدان الادب المسرحي الانكليزي فلم

تظهر الثورة على المذهب الواقعي في مجال التأليف المسرحي اولاً بقدر ما ظهرت في النقد وفي الاخراج . ونخص بالذكر هنا نقد مسرحيات شيكسبير واخراجها ، فقد ثار كبار النقاد في القرن العشرين على موقف نقاد القرن السابق بوجه خاص الذين كانوا يرون ان عظمة فن شيكسبير تتجلى في تصويره « الواقعي » للشخصيات ، وذهبوا الى ان مسرح شيكسبير ليس مسرحاً واقعياً وانما هو مسرح شاعري اولاً يخاطب مخيلة النظارة على نحو مباشر ، وان افضل منهج لاخراج مسرحيات هذا الشاعر الكبير هو المنهج الذي كان متبعاً في عصره (وليس المنهج الحديث الذي هو وليد المذهب الواقعي) . ففي المسرح الذي الف له شيكسبير لم يكن هناك مناظر او ديكور كما نعرفه اليوم،وكانت المسرحيات تمثل في ضوء النهار ، وكانت خشبة المسرح تمتد الى منتصف القاعة وكان النظارة يحيطون بها (اي بالممثلين) من ثلاثة جوانب . ومعنى هذا انه كانت هناك علاقة مباشرة بين الممثلين والنظارة ، ولم يكن المؤلف او الممثل يستطيع او يريد ان يهدف الى مشاكلة الواقع كما يحدث في المسرح الواقعي عن طريق الاضاءة الصناعية والمناظر والفصل التام بين الممثلين والنظارة ، بل كان الجميع يشاركون في تجربة جماعية حية ، واكد النقاد والبحاثة ان هذا هو سر عظمة الادب المسرحي في عصر شيكسبير،بل وفي جميع العصور التي ازدهر فيها المسرح .

اما من ناحية الكتاب الانكليز الذين ثاروا على الواقعية فقد كان اهمهم من الشعراء ، وكانوا يرمون الى بعث المسرحية الشعرية من جديد . فالمسرحية الشعرية بطبيعتها ليست واقعية (فالناس لا يتحدثون بالشعر في حياتهم اليومية) ، وهي تصل الى اعماق في النفس البشرية لا يمكن ان يدركها المسرح الواقعي النثري.ولعل اهم الذين طرقوا هذا الموضوع هما اكبر شعراء الانكليزية المحدثين وليم بطلر ييتس و ت . س . اليوت . فقد عرف عن الاول اهتمامه بالمسرحيات اليابانية المعروفة باسم « نو » ، وهي مسرحيات بعيدة كل البعد عن الواقع وتعتمد على مجموعة من التقاليد والمصطلحات والرموز . اما ت . س . اليوت فقد حاول ان يصوغ بعض مسرحياته على نمط المسرح اليوناني القديم ، وهدم بعض الاساليب الواقعية في مسرحياته ، ولا سيما في مسرحية « جريمة قتل في الكاثدرائية » (١٩٣٥) حيث نجد بعض الشخصيات تتقدم على خشبة المسرح وتوجه حديثها فجأة

الى جمهور النظارة على نحو يتنافى مع المسرح الواقعي المألوف . وعلى الرغم من ان اليوت واصل كتابة المسرحيات الشعرية وتبعه في ذلك كريستوفر فراي ، الا انك كنت تحس في نتاجهما المتأخر بمزيد من الصنعة والتكلف ، وكانت نتيجة ذلك ان المسرح الشعري (باستثناء مسرحية او مسرحيتين) ظل بعيداً عما يهم الجمهور وعن القضايا الحقيقية التي تشغل بالهم ، هزيلا بارداً لا يحفل به سوى حفنة من المثقفين . ومع ذلك فيبدو لنا انه لكي نفهم حق الفهم هذه النهضة الحاضرة في المسرح الانكليزي ينبغي لنا ان ندرك ان مثل هذه المحاولات الشعرية التي قام بها اليوت وغيره ادت دورها نحو تقويض صرح الواقعية فيما بعد .

والآن نعود الى سؤالنا : ما الذي أثار حماس كتّاب اليوم في نتاج بيكيت وبريخت ؟ لعل أهم ما لاحظه الكتّاب في مسرحية « في انتظار غودو » هو انها تجمع بين الجو الشاعري وبين لغة الحياة اليومية ، بين جو المأساة الاصيلة والادب الرفيع وبين جو دور الملاهي الشعبية ؛ فالشخصيتان الرئيسيتان فيها هما صعلوكان من ذلك النوع الذي ألفناه في النتاج المبكر للمثل الكوميدي الكبير شارلي شابلن ، ومع ذلك فقد جعلهما المؤلف وسيلة فعالة للتعبير عن أعمق المشاعر الانسانية ازاء القضايا الميتافيزيقية والمسائل الروحية . ولم يقصد الكاتب الى تصوير الحياة الواقعية ، فليس من المناظر في مسرحيته سوى الحد الادنى ولا تتعدى ارشاداته للمخرج هذه الكلمات : « المكان : طريق زراعي ، شجرة . الوقت : الاصيل » . والشخصيات مجردة من كل ما من شأنه ان يشعر النظارة بأن ما يشاهدونه هو انعكاس او صورة لواقعهم الاجتماعي . ومع ذلك فقد تمكن المؤلف من الوصول الى درجة من الصدق أبعد مما يستطيع ان يبلغه أي تصوير واقعي . هذا هو بايجاز شديد ما استرعى انتباه الكتّاب في هذه المسرحية . لقد بينت لهم « في انتظار غودو » مدى قصور المذهب الواقعي ، والامكانيات الخصبة التي تتضمنها العودة الى المسرح الشاعري الاصيل — ذلك المسرح الذي يعتمد أولاً وقبل كل شيء على ما تثيره اللغة والحوار من معاني في نفوس النظارة ومخيلتهم ، وعلى الصورة والرمز ومنطق العاطفة بدلاً من تسلسل الاحداث في خط زمني واضح وفي إطار منطقي محكم .

كذلك وجد الكتّاب في مسرح بريخت محاولة اخرى ناجحة للقضاء على فكرة مشاكلة الواقع ، وذلك عن طريق احلال ما يسمى المنهج الملحمي او الاستطرادي في بناء المسرحية محل البناء التقليدي ، وهو منهج يعمد الى ادخال العنصر القصصي في المسرحية

(فمن الشخصيات الهامة في مسرحية «حلقة الطباشير القوقازية» مثلاً شخصية الراوية) ، وتفتيت المسرحية الى عدة مشاهد قصيرة يحاول المؤلف ان يؤثر بها في نفوس النظارة ببساطة وجرأة بالغتين ، وغالباً ما يتخلل الغناء هذه المشاهد ، وغرض المؤلف من ذلك ان يشعر النظارة طول الوقت بأن ما يرونه ليس إلا مجرد مسرحية ، وبأن للمؤلف رسالة يود ان يبلغها اياهم والأحرى بهم ان ينتبهوا اليها بدلاً من ان ينسوا انفسهم وواقعهم في عالم المسرحية كما كان يشجعهم على ذلك المنهج الواقعي. وقد بلغت ثورة بريخت على المذهب الواقعي حداً جعله يدعو الى نظرية غريبة في التمثيل ، تعرف بنظرية « الابتعاد » . ومؤدى هذه النظرية هو ان واجب الممثل ليس التقمص الكامل للدور الذي يؤديه أو للشخصية التي يقوم بتمثيلها ، وانما ينبغي له ان « يبتعد » عن هذه الشخصية الى حد ما بحيث يشعر النظارة بأنه مجرد « ممثل » يؤدي دوراً في نتاج يهدف المؤلف من ورائه الى توصيل رسالة او تعاليم معينة .

وهكذا نرى ان ما وجده الجيل الجديد من الكتّاب سواء في مسرحية « في انتظار غودو » او في نتاج بريخت هو اولاً ضرب من التأليف المسرحي ينافي مبادىء المسرح الواقعي التقليدي . وقد بهرهم ما وجدوه في هذا النمط من الكتابة من امكانيات الروعة والجلال ، كما انهم أدركوا ما يؤدي اليه من علاقة حية مباشرة بين الممثلين والنظارة ، والذي ساعد بعضهم على ادراك هذه الخاصية الاخيرة هو كونهم رجال مسرح انفسهم ولهم تجربة مباشرة به . فمن الظواهر الجديرة بالملاحظة في هذه الحركة الراهنة في المسرح الانكليزي ان عدداً كبيراً من هؤلاء المؤلفين الشبان لهم تجربة مباشرة بالتمثيل . فأوزبورن وهويتنغ وهارولد بينتر مثلاً احترفوا جميعاً التمثيل في فترة من فترات حياتهم.

ويتفاوت الجيل الجديد من كتّاب المسرح الانكليز فيما بينهم تفاوتاً كبيراً في مدى اهتمامهم بواقع المجتمع الانكليزي . فمنهم من يهتم اهتماماً بالغاً بالمشكلات الاجتماعية والسياسية أولاً ، ومنهم من يتناول نتاجه المشكلات الروحية والميتافيزيقية التي هي مصدر حيرة كبرى للرجل الذكي ذي الحس المرهف في القرن العشرين . ولعل خير من يمثل الفئة الاولى جون اوزبورن الذي اصبح بطل مسرحيته الشهيرة «السخط على الماضي» (١٩٥٦) ، واسمه جيمي بورتر ، رمزاً للشباب الساخط على أوضاع المجتمع الانكليزي

المعاصر ؛ والكاتبة اللامعة شيلا دليني التي ألفت مسرحيتها « مذاق العسل » (١٩٥٨) ولم تبلغ العشرين بعد من عمرها ، وتصور فيها حياة جيل ضائع ؛ وآرنولد ويسكر الذي يعالج في عدة مسرحيات (اشهرها « جذور » ١٩٥٩ وآخرها « بطاطس مع كل صنف » ١٩٦٢) مشكلة الفروق الطبقية ومشكلة الدور الذي يلعبه المجتمع في فرض التقاليد والقيم الاجتماعية الجامدة على السلوك الفردي الحيّ المنطلق ؛ وجون آردن الذي كتب أشهر مسرحياته « رقصة الجاويش مسغريف » (١٩٥٩) عن مشكلة الحرب وسيكولوجية القتال والعنف . هذا وان كان معظم هؤلاء الكتّاب لا يقفون عند حد المسائل الاجتماعية ، وانما يتعدونها الى ميدان القضايا الانسانية العامة .

اما اولئك الذين يركزون جل اهتمامهم ان لم يكن كله على قضية الانسان ومصيره ووضعه في هذا الكون فاهمهم بلا جدال الكاتب الشهير صموئيل بيكيت . حقاً ان بيكيت ينتمي الى جيل سابق (اذ ولد عام ١٩٠٦) ، كما انه يكتب عادة بالفرنسية اولاً . ومع ذلك فينبغي اعتباره من اقطاب كتّاب المسرح الانكليزي المعاصر ، ولا يصحّ ان يخلو اي عرض للمسرح الانكليزي المعاصر ، مهما كان سريعاً ومقتضباً ، من اشارة لنتاجه . واشهر هذا النتاج « في انتظار غودو » (١٩٥٥) و « كل ما يسقط » (١٩٥٧) و « نهاية اللعبة » (١٩٥٨) و « ايام سعيدة » (١٩٦٢) . ولعل اشهر اتباع بيكيت من كتّاب الجيل الجديد هو هارولد بينتر الذي يعتبر بحق من قادة كتّاب المسرح الشباب . ومن اشهر مسرحياته « الغرفة » (١٩٥٧) و « الغرسون الابكم » (١٩٥٧) و « حفلة عيد الميلاد » (١٩٥٧) وجميعها نشرت عام ١٩٦٠ ، ومنها ايضاً مسرحية « البواب » (١٩٥٩) ، واخيراً « العاشق » (١٩٦٣) . كذلك من اشهر الذين يتناولون المسائل الفلسفية في نتاجهم سمسون الذي ينهج في كتابته منهج المسرح المعروف الآن باسم مسرح اللامعقول . ومن مسرحياته « جرس طنان » (١٩٥٨) و « بندول في اتجاه واحد » (١٩٥٩) .

وسواء كان هؤلاء الكتّاب يركزون اهتمامهم على المشكلات الاجتماعية والسياسية او يصرفون همهم الى المسائل الميتافيزيقية والفلسفية فانهم يكادون ان يشتركوا جميعاً في عدة صفات هامة يمكن تلخيصها بايجاز فيما يلي :

اولا : الثورة على قواعد المذهب الواقعي (او الطبيعي ، وهو المغالي في الواقعية) في

التأليف المسرحي . وتأخذ هذه الثورة عدة اشكال ، منها الاستعانة بعناصر دخيلة على تقاليد المسرح الواقعي ومن شأنها اشعار النظارة بانهم لا يرون مجرد انعكاس للواقع . من هذه العناصر الرقص التعبيري والتمثيل الصامت كما نرى في مسرحية « بطاطس مع كل صنف » لآرنولد ويسكر و « مذاق العسل » لشيلا دليني ، ومنها الغناء الذي اصبح من العناصر الشائعة الآن في معظم المسرحيات ، فنجده مثلا في مسرحية «الرهينة»(١٩٥٩) لبرندان بين ، وفي « رقصة الجاويش مسغريف » لآردن ، ومسرحية « المهرج » (او « المطرب ») (١٩٥٧) لاوزبورن ، وفي نتاج برنارد كوبس .

ومن مظاهر الثورة على الواقعية ادخال العنصر القصصي في المسرحية ، وذلك عن طريق استخدام شخصية الراوي او المقدم ، وهو احد شخصيات المسرحية ويوجه حديثه الى النظارة مباشرة بين الحين والآخر . والامثلة على ذلك كثيرة ، ومنها ما نجده في مسرحية « رجل في جميع الظروف » لروبرت بولت (التي مثلت عام ١٩٦٠) ، اذ يريد المؤلف ان يجعلنا نحس طول الوقت اننا في مسرح فحسب ، فيورد بين شخصياته من يسميه « الرجل العادي » وهو ممثل ومعلق على الاحداث في الوقت نفسه ، فنراه يرتدي امامنا الملابس الملائمة للدور الذي سيؤديه ويتجه الينا مباشرة ليخبرنا عن طبيعة هذا الدور ، وما اكثر ما يقوم به من ادوار . كذلك نجد في مسرحية « جرس طنان » لسمسون شخصية تمثل المؤلف ذاته .

ومن الحيل الشائعة الآن توجيه الحديث الى النظارة ، بدلا من مخاطبة بقية الممثلين وتجاهل النظارة كلية كما كان يحدث في المسرح الواقعي . وهذه حيلة فعالة في يد كاتب يعرف اصول فنه ، وذلك لان من شأنها اشراك النظارة عن طريق مباشر فيما يحدث امام اعينهم . والمسرحيات التي تستخدم فيها هذه الحيلة كثيرة جداً ، ونكتفي هنا بذكر مثل واحد ، وهو مسرحية « لوثر » (١٩٦٠) لجون اوزبورن ، فيها توجه احدى الشخصيات الكلام الى النظارة طيلة مشهد باكمله .

والوسائل التي يطرقها هؤلاء الكتّاب للتخلص من اثر الواقعية كثيرة ومتنوعة ويصعب حصرها . ونكتفي هنا بالقول بان هذا الجيل من الكتّاب يتميز بالجرأة الشديدة في استخدام هذه الوسائل . فمنهم من يستخدم « المناجاة » وهي وسيلة كانت شائعة في مسرح شيكسبير ثم اصبحت من باب المحرمات في المسرح الواقعي ، وذلك مثل هارولد بينتر . ومنهم من لا يتورع عن استخدام الاقنعة ، فجون آردن يجعل معظم الشخصيات

في مسرحيته « مرفأ السعادة » (١٩٦١) يرتدون اقنعة .

كذلك تتضح الثورة على الواقعية في طريقة اخراج هذه المسرحيات . فمن مظاهر الاخراج الشائعة الآن التخلي عن الستار التقليدي الذي يرفع في بداية المسرحية ، اذ تدخل المسرح فلا ترى الستار الذي يحجب خشبة المسرح عن النظارة وانما تجد امامك الديكور . والديكور في هذه المسرحيات عادة بسيط جداً تبلغ بساطته احياناً حدّ العدم . ففي مسرحية « سأغني لك في المرة القادمة » (١٩٦٣) لصاحبها جيمز سوندرز (ولد ١٩٢٥) لا يوجد ديكور على الاطلاق .

ثانياً : يتميز هؤلاء الكتّاب بمحاولاتهم الجريئة بقصد التجديد في شكل المسرحية. فتراهم مثلا يكتبون مسرحيات قصيرة من فصل واحد ، واحياناً من مشهد واحد بالغ التركيز (كما نجد في نتاج هارولد بينتر) ، او مسرحيات تتألف من فصلين بدلا من ثلاثة فصول كما هو معهود في المسرح الواقعي . واحياناً اخرى تراهم يفتتون مسرحياتهم الى عدد كبير من المشاهد القصيرة . بل يلجأ بعضهم احياناً الى التخلي عن اهم عناصر المسرحية التقليدية ، وهو عنصر الحبكة الفنية او العقدة . وفي هذه الحال لا تعرض المسرحية قصة او موقفاً بالذات يقدمه المؤلف اولاً ثم يطوره فيصل بالحركة المسرحية الى قمتها الهرمية ومنها الى نتيجتها التي يحتمها منطق العمل الفني . ان هذا البناء المسرحي الواضح يعده البعض ولا سيما كتّاب مسرح اللامعقول من صفات المسرح القديم الذي عماده مبدأ المعقول ، ولذلك ينبغي التخلي عنه . وفي نتاج هؤلاء ترى بدلا من العقدة موقفاً او مجموعة من المواقف لا تتسلسل تسلسلا زمنياً او منطقياً ، ومن خلالها يعرض الكاتب وجهة نظره او يبسط تأملاته في الحياة والموت .

كذلك من الملاحظ ان الفرق التقليدي بين المأساة والملهاة كاد ان يختفي كلية . ففي مسرحيات بيكيت وهارولد بينتر مثلا نجد ان ما يبعث على الضحك لا يخلو من عنصر التراجيديا وان اشد العناصر تراجيدية هو ايضاً من شأنه ان يثير الضحك احياناً .

ثالثاً : من مميزات هذه المسرحيات ولا سيما تلك التي تنزع نزعة فلسفية انها تميل الى

استخدام الصورة ، والصورة ذات الدلالة الرمزية بالذات ، وتلك التي لها طابع سيريالي يقربها من صور الاحلام المزعجة . وتتضح هذه الظاهرة في مسرحيات بيكيت بوجه خاص . ففي مسرحية « في انتظار غودو » نجد رمز الطريق الذي تجري فيه احداث المسرحية بأسرها ، وواضح انه يوحي برحلة الحياة الانسانية ؛ والشخصيتان الرئيسيتان فيها هما صعلوكان يهيمان على وجه الارض ، وطبيعي انهما يرمزان للانسانية جمعاء في رحلتها الدنيوية . وفي مسرحية « نهاية اللعبة » نجد رجلا اعمى لا يستطيع الوقوف بينما خادمه لا يستطيع الجلوس وابواه اللذان بترت سيقانهما في حادثة قابعان كل منهما في صندوق للقمامة وعليه غطاء محكم . اما في « ايام سعيدة » فنجد الزوجة قد دفنت حية في كومة من التراب حتى وسطها في الفصل الاول ، وفي الفصل الثاني يرتفع مستوى التراب حتى يصل الى عنقها ، فهي لا تستطيع ان تحرك سوى عينيها ، على حين ان زوجها يتحرك على يديه وقدميه ، فهو منبطح على وجهه ويعيش كالحيوان في جحر وراء كومة التراب التي دفنت فيها زوجته . وقد بلغ اهتمام بيكيت بالصورة حداً جعله يتخلى عن الحوار كلية في احد مؤلفاته ويسمى « فصل بدون كلام » (١٩٥٧) ، ولا يوجد فيه سوى تمثيل صامت له دلالته الرمزية الواضحة . ومن الواضح ان التحرر من قيود المسرحية المعروفة قد ادى في هذه الحالة الى القضاء على اصول المسرحية كلية . بيد ان الاهتمام بالصورة غير مقصور على بيكيت ، وانما نجده بنسب مختلفة في نتاج غيره مثل هارولد بينتر وسمسون وآرنولد ويسكر .

رابعاً : على الرغم من ان هذه المسرحيات قد تخلت عن مبادىء المذهب الواقعي او الطبيعي في بناء المسرحية ، الا انها من حيث مضمونها اشد واقعية احياناً مما كان يكتب من قبل . فقد هجرت الى الابد جو الصالون او حجرة الجلوس الذي ارتبطت به المسرحية الانكليزية في القرن العشرين ، بما في ذلك مسرحيات اليوت وكريستوفر فراي الشعرية ، ونزعت الى اتخاذ حياة الطبقة الدنيا مادة للمسرح . لقد شاعت الآن شخصيات الصعاليك والضائعين وافراد الطبقة الدنيا على اختلاف اصنافهم ومهنهم في هذه المسرحيات وذلك الى درجة جعلت اعداء هذا اللون من التأليف يصفونه ساخرين بانه ادب «المطبخ» (نسبة الى مسرحية آرنولد ويسكر « المطبخ ») .

خامساً : الجو الشاعري الاصيل . لعل اهم ما حققه هؤلاء الكتّاب هو تفجير ينابيع الشعر الكامن في حوار الحياة اليومية ولا سيما في حديث الطبقة الدنيا . لقد كتبوا جميع

مسرحياتهم بالنثر ، ومع ذلك فاسلوب بعضهم مثل بيكيت وهارولد بينتر ، وشيلادليني احياناً ، يصل في بعض المواقف الى درجة من الشاعرية يعجز عن بلوغه اسلوب المسرحيات المنظومة . ولذلك يمكننا ان نقول انهم نجحوا اكثر مما نجح اليوت وكريستوفر فراي في تقريب الشقة بين عالم الادب المسرحي الرفيع وحياة الرجل العادي في القرن العشرين . وهذا يعني انهم تمكنوا من احياء المسرحية حقاً .

بيد انه ينبغي ان نقول ان هذه المسرحيات على الرغم مما في حوارها وفي بعض مشاهدها من حيوية وصدق افتقدهما المسرح الانكليزي زمناً طويلا ، وعلى الرغم مما تحتويه من محاولات جريئة نحو تجديد الشكل ، يكاد يعوزها دقة البناء الفني او الوحدة العضوية التي يجب ان تتوفر في العمل الفني . لقد ثار كتّابنا هؤلاء على اصول المسرحية الواقعية بما في ذلك الحبكة الفنية المحكمة، ولكنهم في ثورتهم هذه انتهوا في معظم الحالات الى كتابة مسرحيات تكاد ان تكون عديمة الشكل مهلهلة التركيب ، بحيث انك اذا انتزعت احد مشاهد المسرحية من مكانه ووضعته في مكان آخر أو حتى اذا حذفته كلية ، ما حدث ادنى خلل للمسرحية احياناً . لذلك يقضي الحق علينا بأن نقرّ بأنه على الرغم من المميزات الهائلة التي حققتها هذه التجارب الجديدة يندر ان نجد بينها عملاً فنياً كاملاً يمكن وصفه بالروعة ويمكن التنبؤ بخلوده بدون ادنى تحفظ ، كما يمكننا ان نصنع في ميدان الرواية مثلاً حين نتحدث عن رواية وليم غولدنغ « رب الذباب » التي ظهرت في العقد السادس من هذا القرن ايضاً — هذا اللهم إلا اذا استثنينا مسرحية أو مسرحيتين لصموئيل بيكيت .

كذلك ينبغي التنويه بما ينطوي عليه هذا التحرر من القيود المألوفة في كتابة المسرحية من أخطار . اذ شجع ذلك على ظهور ضرب من التأليف المسرحي هو خليط من الفوضى والغموض والادّعاء . ومن المؤسف حقاً ان نرى بعض نقاد لندن يتحمسون لمثل هذا التأليف . ولا أدلّ على ذلك من حماسهم لمسرحية «سأغني لك في المرة القادمة » (١٩٦٣) لجيمز سوندرز ، وهي آخر ما ظهر على مسارح لندن من هذا القبيل. انها في نظرنا ليست سوى حفنة من الحيل المسرحية الرائجة الآن ، وخليط من فلسفة الوجودية واللامعقول ، مصاغة في قالب تفوح منه رائحة مسرح بيراندیلو وبريخت وبيكيت .