

الفصل الأول

كلاسيكيات عصرية

المسرح الإغريق .. ينزع الأقنعة !

لا يذكّر المسرح الإغريق إلا ويذكر ثالوثه الخالد إسخيلوس ويوريديس وسوفوكليس : فالأول يتخذ من الله محوراً لأدبه ، والثاني يتخذ محوراً لأدبه الإنسان ، والأخير يتخذ لأدبه محوراً العلاقة بين الله والإنسان في مختلف صورها . هؤلاء هم عباقرة التراجيديات اليونانية وروادها الأول .. تلك التراجيديات التي عرفها أرسطو في كتابه « فن الشعر » بأنها محاكاة الفعل ، وبأن وظيفتها هي الصراع الذي يحقق التطهر عن طريق الخوف والشفقة ، وبأن لغتها هي الشعر ، وبأن طبيعتها هي تصوير بطل تنتهي حياته بفاجعة .. هذا البطل لابد أن يكون من عليّة القوم لاهو بالفاضل ولاهو بالشرير ، وإنما هو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنساني النبيل .. والمهومة التي يسقط فيها البطل باختياره أو بالرغم منه نهاية لطريق لا يعرفه بالضرورة وهي عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء .. بل هو

فوق هذا عقاب على ثواب ! كأوديب الذى حاول إنقاذ المدينة ، فحكمت عليه هذه المدينة بالهلاك وكأنه يشق لسموه لا لوضاعته ! وانتيجون التى تدفن حية ، لأنها أرادت تكريم الموتى ! وهيبوليت الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه فأمر أبوه بإلقائه فى البحر ! وأجامنون الذى جلب النصر لبلاده وقدم ابنته إيفيجينى قربانا للنصر تقتله زوجته بالاشتراك مع عشيقها ! على أن البطل فى كل هذا ليس هو المقصود لذاته ، ولكنه فدية ورمز للجنس البشرى كله .

والآلهة تودى دوراً خطيراً فى التراجيديات سواء كانت على المسرح كما هى الحال عند إيسخيلوس أو وراء الكواليس كما هى الحال عند سوفوكليس .

فإن كان الأول يعنى الإحساس الدينى فى مسرحياته فإن الآخر يسمى إلى تعميق الإحساس الإنسانى ، وذلك ما قرب بينه وبين جمهور المسرح الذى أغرم به غراماً كبيراً .

على أن التراجيديات تكن لبطلها كل احترام ، لأنها تقدر فيه قوة إرادته فى التصدى للصراع بينه وبين القوى العليا .

ولما كان القصد من التراجيديات هو إثارة الخوف والشفقة ، لتصل بها إلى التطهير ، ولما كانت كلمة « التطهير » واضحة بالنسبة لأرسطو وتلاميذه فلم يضعوها لها تفسيراً - فإن كل كاتب أو ناقد فى ميدان المسرح قد وضع لها تفسيراً يتفق مع رؤيته للحياة من خلال ظروف العصر الذى عاش فيه .. ونحن نرى أن التطهير نوع من التحذير للذين لم يقرءوا آثام الأبطال التراجيديين ، ونوع من الشعور بالذنب وتأنيب الضمير للذين اقترفوا آثاماً ولم يلقوا جزاءهم .

وقد فسر كورنى (١٦٠٦ - ١٦٨٤) التطهير على أنه يجعل المتفرج فى حالة خووف على نفسه من المصير الذى سيلاقه إذا هو أقدم على ما أقدم عليه بطل التراجيديات .. وهذا تفسير عقلى يتفق مع نظرة الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر

الفرنسي عامة وكورني أي المسرح الكلاسيكي الفرنسي خاصة .

فكيف تناول كورني التراجيديا اليونانية وصيها في قالبه الكلاسيكي ؟

فيما عدا مسرحية أوديب التي تناول فيها موضوع مسرحية سوفوكليس السماء بهذا الاسم نفسه فإن كورني لم ينهل من الينوع الإغريق غير قطرات هي القواعد التي وضعها أرسطو وحدد بها مفهوم التراجيديا : ذلك أن كورني لجأ إلى التراث الروماني (مسرحية ميديا المأخوذة عن سينيكا وهوراس المأخوذة عن تيت ليف وبوميه المأخوذة عن لوكان) والبيئة الإسبانية (مسرحية الكذاب المأخوذة عن ألاكون والسيد المأخوذة عن الفولكلور الإسباني) فنجح على منوالها معظم مسرحياته التراجيدية والكوميديا على السواء .. بل هناك ما يؤكد اجتهاد كورني في الابتعاد عن الأصول المسرحية الإغريقية ، والدليل هو خروجه حتى على قواعد أرسطو في مسرحياته الأخرى ، وذلك بوقوفه بين الكلاسيكية وقوامها العاطفة والعقل ، وبين التجديد وقوامه التحرر والإغراق في الخيال .

أما راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) فهو بحق أبن التراجيديا اليونانية القديمة والوريث اللاشعري للمسرح الإغريق الذي بعثه من جديد ، أما أبو راسين الروحي فهو - سوفوكليس الشاعر المسرحي العبقري .

نلتقي أول مانتلي و «أندروماك» بداية المسرحيات الجلادة التي دفع بها راسين إلى المسرح الفرنسي .. كتب هذه المسرحية وهو في الخامسة والعشرين من عمره فاسترعى إليه الأنظار وبدأ يسرق الأصواء من كورني .. والحقيقة أنه لم يكن يسرق هذه الأصواء ، ولكنها هي التي كانت تسلط عليه !

وأندروماك ليست مأخوذة كما يبدو عن مسرحية يوريديس السماء بهذا الاسم أو مسرحيته السماء باسم «الطرواديات» ، وليست مأخوذة عن مسرحية «الطرواديات» لسينك ، ولكنها قامت على عدة أبيات للشاعر فرجيل قرأها راسين

في كتاب الأينيد الثالث .

والذي فعله راسين بعد أن احتفظ بالموضوع اليوناني الأصلي والجو الإغريق الأصل وبعد أن حافظ على قواعد أرسطو من وحدات وشعر ولغة هو أنه ألغى دور الكورس الذي كان له في التراجيديات اليونانية وظيفتان ثابتتان : الأولى آلية استبدال بها راسين وكتاب العصر الحديث من بعده « الستار » ، والأخرى نفسية لتخفيف حدة التوتر الذي خففه راسين بدون كورس . وقد فسر الكورس أيضاً على أنه يمثل المشاهد المثالي كما قيل : إنه يمثل « ضمير الشعب » .

وكما ألغى راسين الكورس ألغى الأبطال الذين يحركهم القدر ، كما لو كانوا دمي أو حرائس أو قطع شطرنج ، وتحكم في مصايرهم القوى العليا ، وتخط حياتهم في « اللوح المحفوظ » الذي لا يمدى معه فرار أو فكك ، واستبدل بهم أبطالاً ذات شخصيات مملوءة بالشحنات النفسية ، تحكم في الأحداث ، ولا تسمح للأحداث بأن تحكم فيها .

فأندروماك ألقي بها القدر هي وابنها في قصر بيروس بعد موت زوجها عقب الاستيلاء على طروادة .. ويهرول إلى القصر أورست الذي يحب هارميون التي لا تحبه وتحب بيروس الذي لا يحبها ، ويحب أندروماك التي لا تحبه لأنها تظل ودية لزوجها الراحل هكتور وابنها الصغير إسميانكس أو الورقة التي يلعب بها بيروس لينال قلب أسيرته ..

وبعد طول محاورات ومناورات تنتصر أندروماك لا لأن الانتصار - وليس الخزيمة - كان مقدراً لها ، ولكن لأنها صممت على هذا الانتصار وعلى نوعيته كذلك .

وبعد أندروماك يلجأ راسين إلى يوربيدس ، لينهل من مسرحه موضوع إيفيجيني .. ولكن بينما يجعل يوربيدس من إيفيجيني فتاة ضعيفة في بداية الأمر ثم

متحمسة بعد ذلك يجعل منها راسين أميرة ، كما يجعلها تقبل الموت راضية بناء على رغبة أبيها وتحقيق إرادته !

ويلجأ راسين مرة أخرى إلى يوريديس شاعره المسرحي المفضل ، يتناول موضوع هيبوليت ليصبه في مسرحية ممها « فيدر » .

وهو عندما يتناول موضوعاً تناولته كاتب مسرحي من قبل لا يقلده أو يحاكيه ولا ينجح على نهجه ؛ وإنما يضيف ويضئ من عنده الشيء الكثير ، ويخلق فوق النص ؛ ليفرض عليه رؤيته الخاصة به . وهنا مثلاً لم يجعل مركز النقل في شخصية هيبوليت ، كما فعل يوريديس ، ولكنه اختص فيدر لتكون هي الشخصية الرئيسية .

وهكذا قدم راسين قوالب قديمة ومضامين يونانية تتميز بالبساطة والنقاء ، كما قدم رؤى حديثة تسمو بتجربة الحب الكاملة المتكاملة ، فنجد لأول مرة في تاريخ التراجيديات الحب وقد صار هو البطل الحقيقي في المسرحية .

ويحيى دور فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) الذي يرى أن المأساة درس في الفضيلة والعقل والأخلاق ، فنجد أنه لم ينهل مباشرة من التراث الإغريقي باستثناء مسرحية أوديب (١٧١٨) ولكنه تأثر به من خلال تأثره الشديد براسين .

وبعد أكثر من قرنين مضيا على مسرحية فولتير المستقاة من المسرح الإغريقي أي « أوديب » يكتب جيودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤) « لن تقوم حرب طروادة » و « إليكترا » .

والملاحظ على جيودو في مسرحياته القائمة على المسرحيات اليونانية أنه بعالج الموضوع من بعيد دون أن يحاول إثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكثفياً بإيقاظ ذهنه وإشباع عقله :

ففي المسرحية الأولى يبين جيودو أن الإنسان مها عاش في دائرته المغلقة بعيداً

عن الاحتكاك بالعالم الخارجى ، ومها ظل يزرع حديقته دون تخريب لحدائق الآخرين - فإنه مقضى عليه حتماً بالاصطدام بالاجتمع وملاقاة المصاعب التى تصل إلى ذروتها بالموت .

وفى المسرحية الأخرى يبين أن المشاعر الجميلة والنوايا الطيبة لا تمنع وقوع الكوارث والمصائب .

وفى المسرحيتين معاً نجد أن جهودو يقترب اقتراباً شديداً من الرؤى الإغريقية وتصورها للتراجيديا بعكس ماسرى الآن فى مسرح كوكتو وأنوى ومارتر الذين لجئوا إلى المسرح اليونانى ؛ ليكتبوا موضوعاته ثوباً جديداً .

فجان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣) جاء ليصب المسرح الإغريق بوجه عام ومسرح سوفوكليس بوجه خاص فى قالب جديد ومعاصر .. يتمثل هذا القالب أكثر ما يتمثل فى مسرحية « أنتيجون » التى رسم مناظرها بيكاسو ووضع موسيقاها أونيجر .

كانت أنتيجون سوفوكليس تدافع عن جنة أخيها فعكس عليها بالدفن حية .. وقد لقيت هذا المصير لاشئ إلا لأنها من نسل أوديب الذى قضت عليه الآلهة هو وأمرته بالعذاب والشقاء . فلم يكن بيدها كما لم يكن بيد أبيها أن تفعل شيئاً لتجنب مصيرها المروع ؛ كما عجز أوديب عن تجنب مصيره البشع :

يقول هيجل : « إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها ، لأنها تمثل الحق الذى فى ضمير كل إنسان ، وكريون على حق هو الآخر فى نظر نفسه ، لأنه يمثل الدولة ، ويحافظ على قوانينها .. فالخلاف لا يقبل إذن التوفيق ، ولا بد لكل منها نتيجة لذلك - أن يشق على حدة ، وهذه هى التراجيديا » .

أما كوكتو فقد صور أنتيجون على أنها الإنسان النقي الطاهر أو السورمان الذى يريد أن يحقق ذاته حتى لو كان ذلك بالهلاك ! وماقضية الأخ هنا إلا ركيزة تبني

عليها قضيتها الخاصة بها .

وبعد أنتيجون قدم كوكو « الآلة الجهنمية » ، وهى أيضاً تجديد بضئ ثوب الشباب على أسطورة أوديب التى تناولها سوفوكليس فى مسرحيته الشهيرة « أوديب ملكاً » .

ويتقدم كوكو فى تجديده بخطى واسعة : فهو فى « الآلة الجهنمية » يعرض إحدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لإبادة الإنسان بطريقة حسابية ! وهكذا يتضح مفهوم كوكو عن الوجود الشئ والحياة البائسة التى يحياها الإنسان ، ذلك الملاك اليائس العاجز والمنى .

« هذا البعث الجديد للأساطير القديمة ، وهذا الأسلوب المبتكر فى اقتباس أفكار سادة التراجيديات اليونانية وإدماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسى وأساليب التعبير الواقعى والسوريالى ثم الجمع بين هذه العناصر جميعها فى صورة وحى شامل وإلهام متكامل - قدم لنا مسرحيات متناسقة ، الدقة فيها والغموض طرفان يمتازان بغنى الابتكار والتجديد . »

وكما تناول كوكو موضوع أنتيجون أخذاً عن سوفوكليس يتناول جان أنوى (١٩١٠ -) الموضوع نفسه أخذاً عن الشاعر اليونانى العظيم نفسه .

قدم كوكو مسرحيته فى فصل واحد مع الاحتفاظ بعناصر المأساة اليونانية كاملة الشئ الذى لم يفعله أنوى ، فقد قدم مسرحيته فى ثلاثة فصول مع التعصير الكامل لمعطيات التراجيديات الأصلية .

والتيمة التى يدور عليها أنوى فى معظم مسرحياته هى نفسها التيمة التى من أجلها كتب مسرحية أنتيجون ، وهى التيمة التى يعود إليها دائماً أبداً حتى عند لجوئه إلى المسرح الإغريق ، تلك التيمة هى السعادة التى يرفضها الإنسان البائس نتيجة للظروف المحيطة به ، والتى تفرض عليه هذا الرفض وتضطره إلى قبوله .

«إنسان أنوى ليس إنساناً جاحداً أو مغلوباً على أمره ، ولكنه أنى النفس نبيل الخلق يقبل الجحيم لنفسه ، حتى لا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية .» وهكذا يتحول رفض السعادة القائمة على أشلاء الآخرين في مسرح أنوى إلى نداء قوى وصيحة مدوية توقف كل خائن للبشرية وكل غافل عن سلام وطمأنينة البشر .

وأخيراً يحيى جان بول سارتر (١٩٠٥ -) أديب الفلسفة وفيلسوف المسرح ، ليضيف بعداً جديداً إلى الأبعاد التقليدية والحديثة في المسرح ، هذا البعد الجديد هو الفكر ، وأفكار سارتر أفكار إنسانية معاصرة تهتم بقضايا الوجود والإنسان أو البطل الدرامى الذى يصارع قوة أكبر منه .. ليست القدر الذى كان يصارعه البطل الإغريق ، بل الآلهة كائنة ما كانت هذه الآلهة .. وهو يصارعها بقوة وبلاحياء ، لأنه يعلم جيداً أنها من فصيلة غير فصيلته .

وهكذا نجد أن كل جهود سارتر الدرامية تتجه لا إلى تصوير نماذج كلاسيكية اجتماعية أو تاريخية ، كما كانت الحال عند راسين ، ولكن إلى تصوير شخصيات تختلف طبيعة الموقف لاتقاليد المسرح .. وعلاوة على ذلك فإن المسرحية الوجودية تختلف هى والمسرحية الإغريقية القديمة والمسرحية الفرنسية الكلاسيكية فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية بل ذهنية خالصة : أى أن المسرحية لا تختوى على عدد من الأحداث الدرامية المثيرة التى نهز وجدان المتفرج ، بل تصور موقفاً مجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزومات السلوك البشرى :

ففى مسرحية «الذباب» نجد موضوعاً من موضوعات المسرح الإغريق استعاره سارتر من سوفوكليس الذى ضمنه مسرحية «ألكترا» وهو الموضوع الذى تناوله جيورجيو قبل سارتر ، وصبه فى مسرحية سماها باسم مسرحية سوفوكليس «ألكترا» وألكترا التى صورها سارتر إنسانة عاجزة عن عمل أى شىء على حين أن

أورست يمثل جزءاً لا يتجزأ عن أفعاله ويعترف بهذه الأفعال ؛ لأنه يرى أن الاعتراف هو السبيل إلى التحرر ، فالتحرر عند سارتر هو إنجاز الفعل وعدم الندم عليه .

وهكذا نجد أن الإحساس بالفوضى المتأصلة في الكون والتي تقوم على أنقاض قيمة الكون لا على إنكاره انكاراً تاماً هو معنى مسرحية سارتر التي كان اختياره لموضوعها مرده الرغبة في شرح مفهومه العام للحرية .

ونجد سارتر يلجأ مرة أخرى إلى المسرح الإغريقي ؛ ليعصر هذه المرة مسرحية ليوريديس هي « الطرواديات » تحمل هذا الاسم نفسه . ومن قبل تناول راسين هذا الموضوع نفسه ولكنه استفاه من فرجيل لامن يوريديس في مسرحية « أندروماك » وإن كان الاثنان - راسين وسارتر - قد أفادا كثيراً من « طرواديات » سينك . وعندما يتناول سارتر أسطورة كهذه يوحى على الفور بأنه يقصد بأحداثها - بعد تعصيرها - إنسان العصر الحديث وما يحيط به من مخاوف ومخاطر وظلم وتهديد دائم لسلامته وحيته .

وسارتر يستوحى الأولين في القصة دون المغزى ؛ إذ إنه يعرض كل الحرص على أن يصبح مسرحياته بصيغة عصرية تمشي مع روح العصر الذي يعيش فيه . وهكذا ترك المسرح الإغريقي بصاته واضحة جلية بعد أن نزعته أقنعتة دلالة على عظمته وروعته وجلاله ، تركها تعلم على المسرح الفرنسي وعلى كتاب المسرح الفرنسي من كورني وراسين ماراً بفولتير وجيودو إلى كوكو وأنوى وسارتر على مدى الأيام والعصور .

سارتر .. في مواجهة الطرواديات !

الطرواديات هي التراجيديات التي كتبها يوريديس عام ٤١٥ ق م .. ويوريديس بعد واحداً من أعظم شعراء التراجيديات اليونانية .. تدعم هذه العظمة وتساندها مسرحياته التي حققت الخلود ، وأصبحت نبأً فياضاً ينهل منه كل كتاب الدراما في العالم منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحديث ، حتى يومنا هذا .. أفضل هذه المسرحيات وأشهرها هي تلك التي تحمل هذه الأسماء : ميديا ، أندروماك ، هيلينا ، هيبوليت ، وأكثر .. فضلاً عن « نساء طروادة » .

أصبح يوريديس نبأً .. وكان أول من قصد نبع مسرحه يتناوله بالتجديد هو الشاعر الفرنسي جان راسين .. أما الفيلسوف الفرنسي أيضاً جان بول سارتر فهو آخر من لجأ إلى هذا النبع المسرحي القديم يتناوله بالتعصير .

فلماذا لجأ سارتر الوجودي إلى يوريديس واختار هذه المسرحية بالذات وفي هذه

الفترة بعينها من تاريخ الإنسانية ؟

كان يوربيدس يؤمن بالعقل والتفكير المنطقي .. وكان نتيجة لهذا الإيمان يسخر من الآلهة ويتقدمهم في مسرحياته التي خلعت من الروعة والسمو والجلال الديني الذي عرفه مسرح سوفوكليس والمسرح اليوناني القديم على الإطلاق .. حتى إن الأناشيد الجميلة التي كانت ترتلها جوقة يوربيدس كانت قائمة بذاتها متفصلة تماماً عن مجرى الحدث وتطوره وعن مجرى شعور الشخصيات كذلك ، فالشخصيات لا تستعين بالآلهة في لحظات المعاناة والمكابدة ، بل هي في حرب دائمة معها لإحساسها الدائم بالظلم الواقع عليها بلا سبب وبدون وجه حق ..

وأما الأسطورة والشعيرة فقد كان يوربيدس يستخدمها استخداماً يستهدف منه التحكم على الإيمان والسخرية من الآلهة .. ذلك أن الآلهة تفقد عنده سيطرتها على الإنسان الذي يعتبره إله نفسه .

وبينما كان سوفوكليس يفهم الرابطة التي تربط الأسطورة بالشعيرة الدينية ويدركها على حقيقتها كان يوربيدس يتجاهل تلك الرابطة تجاهلاً تاماً .. لذلك نجد أن أناشيد سوفوكليس كانت جزءاً طبيعياً من موضوع العقدة كما كان لاستخدامها هدف عاطفي فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة ، وليس وسيلة لتسفيه المعتقدات الدينية وهدمها كما فعل يوربيدس .

وهكذا يمكننا أن نتخلص الجانب الوجودي في ضمير يوربيدس وفي سلوكه وفنه .. هذا الجانب الذي لقي صدى عنيفاً في وجدان سارتر ، مما دفعه إلى البحث في مسرح جده الأكبر حتى وقف عند هذه المسرحية - أو دناء طروادة : فناء طروادة تكشف عن التزعة العقلية التشاؤمية التي كانت تسيطر على فؤاد يوربيدس ، تلك التزعة التي يرجع ميلادها إلى ظروف يوربيدس الحياتية وظروف شعبه وأمتة وظروف عصره أيضاً .. فقد شهد حرب البليونيز سنة ٤٣١ ق.م . وعانى من

ويلاحظها : رأى الجوع والمرض (والتشرد) ، ولم ير الرقابة والسعادة والحب ، رأى الإنسان في أنفاس حالاته ، ولم ير الآلهة على الإطلاق .. ومن هنا كان نزوله إلى الناس الحقيقيين الذين يحس بهم ويраهم .. ومن هنا أيضاً كان احتقاره للآلهة ، بل عدم اعترافه بهم : ذلك أنه لم يكن يراهم ، ولم يكن يحس بهم ، لأنهم لم يمدوا يد العون والرحمة كما هو المفروض ..

أما سارتر فقد شهد هو الآخر الحرب العالمية الثانية واشترك فيها ، سجنه الألمان سنة ١٩٤٠ ، وأطلقوا سراحه بعد عام ، فاندفع محارباً في حركة المقاومة إلى أن تحرر وطنه ووضعت الحرب أوزارها عام ١٩٤٥ .

وقد تركت هذه الحرب المريرة في نفس سارتر تأثيراً كبيراً لا يقل عن تأثير حرب البليونيز في نفس يوربيدس !

الحرب إذن هي نقطة الالتقاء ، وهي نقطة الانطلاق : التقاء الكاتبين الرائدتين ، وانطلاق الفيلسوفين العظمين : فإن كان يوربيدس الشاعر الفيلسوف لم يلق في حياته تلك الحفاوة التي بلقأها اليوم سارتر المفكر الفيلسوف ، فقد كرم يوربيدس بعد أن مات وأصبح معروفاً في العصور القديمة أكثر من سوفوكليس وإسخيلوس ، لأنه كان يهتم بالحياة الإنسانية أكثر منها ، وأصبح معروفاً في العصور الحديثة أكثر من غيره لأن إنسان العصور الحديثة أصبح يجد من يهتم بحياته الإنسانية أكثر من الاهتمام بالآلهة ..

كانت « نساء طروادة » تدوين حرب البليونيز والحروب جميعاً .. وجاءت « الطرواديات » تدوين الحرب العالمية الثانية وكل الحروب .. فإن كانت مسرحية سارتر قد كتبت سنة ١٩٦٥ ، بعد انتهاء الحرب بعشرين عاماً ، فقد كانت الحرب الفيتنامية مازالت دائرة .. لقد كتب سارتر « الطرواديات » ليدين بها أمريكا .. ولاغربة وهو الذي اشترك في محكمة الفيلسوف البريطاني الأصل برتراند راسل من

أجل محاكمة مجرمي الحرب !

أن « الطرواديات » - كما كتبها سارتر - تكاد تكون لحناً جنائزياً تنشده كل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة .. ويصل اللحن إلى قمته عندما تنشده الجوقة التي تردده من أول فقرة إلى آخر فقرة ، وخاصة في المشهد الذي يجمع بين مينلاس وهيلينا .

هذا اللحن الجنائزى يكاد يشبه إلى حد بعيد أحد ألحان باخ الجنائزية حيث تتردد الجملة الموسيقية نفسها على اختلاف تقسياتها والآلات التي تنفرد بعزفها أو تجتمع عليه ..

فإن كانت ألحان جان - سياستيان باخ يحىء تطورها الدرامى من التنوع والإثراء فإن لحن سارتر الجنائزى أو مسرحية الطرواديات يحىء تطورها الدرامى من أهول والرعب والفرع !

إن أهول والرعب والفرع هى أصابع هذا التطور الكامن فيها والصادر عنها في الوقت نفسه .. نراه وهو يولد ولادة طبيعية ، منطقية وتشكيلية .. فطروادة قد هوت ، وقتل مدافعوها ، مات الرجال ووقعت زوجاتهم وأخواتهم وأمهاتهم وأطفالهم أسرى في أيدي اليونانيين الذين يتمسكون بالحصار لعشر سنوات .. في خلال هذه السنوات العشري يعجز المنتصرون عن تحمل السيادة بقوة السلاح ، فيحاولون تحملها بالحيلة .. ولكن الحيلة تعجز ، فيمثل الأقوياء المستضعفون أمام الآلهة يستشيرونها .. ويلخص بوسيديوم حامى فرعيان العاصمة الموقف الدرامى كله .. فالعقدة انتقلت إلى أيدي الآلهة هى التى تحملها ، وهى التى تقرر الهزيمة أو النصر .. والرجال يحاربون تاركين النتيجة للقدر يتولى تحديدها .. ولهذا نصب الطرواديات جام غضبها على اليونانيين والآلهة معاً .. فكلاهما أسروكلامهما مستبد ، وهن الضحية ..

وعلى المستوى الاجتماعى نجد أن المأساة المشتركة قد جمعت السادة والعبيد حول مائدة واحدة ، هى مائدة الحسرة والنواح والكراهية : فالكل غاضب ، والكل ناثر ، والكل حزين ، والكل لا يلمن أمام المزيمة القاسية والإذلال الميت .. الملكة العجوز هيكونا تحيط بها نساء الشعب ، فهى مركز الثقل ، وهى رمز المقاومة ووقودها - تنسبل فى مواجهة الأعداء حتى النهاية ، حتى السقوط ، وكأنها خلية من الجنس البشرى تدمر وتتحطم ويصيبها الخراب .. ولعل هذه المسرحية هى (الوحيدة) التى استطاعت أن تبلور «فكرة المدينة» ومدى ما كانت تحمل من معنى فى أذهان مواطنيها وأحاسيسهم منذ ثلاثة آلاف سنة .

والمسرحية بعد هذا تصور اليونانيين أو المحاربين بصفة عامة على أنهم مجرد جنود .. أو مختار الجنود منهم يمثلوهم .. ولكن من الذى يقف فى مواجهتهم ؟ يقف فى مواجهتهم حشد من الطرواديات أو نساء طروادة المنهزمة .. نساء مجردات يتظرن المصير : فإما أن يصبحن خادمات أو يصبحن جاريات على حسب رغبات السادة !

وخلال التفكير فى الوضعين - وضع الخادمة ووضع الجارية - يصور سارتر بأستاذية بالغة ودراية خبيرة بالنفس أدق المشاعر الإنسانية .. مشاعر شعب منهزم منذ ظل الأمل يراوده فى إمكان إيجاد أسباب جديدة للحياة حتى تحول هذا الأمل نتيجة لمنطق الأشياء الختمى - إلى ثورة عارمة ..

هذا التصوير السيكولوجى الواعى يثير فى النفس أشجاناً نحيلنا إلى الموقف الدرامى الخالص الذى تتضمنه الأسطورة أكثر مما تشدنا إلى العمل «التعصىرى» الذى قام به سارتر .

إنه تصوير بالغ حقاً ، ولكنه ضرَّ العمل أكثر مما أفاده ، فالمشهد الذى صور

سارتر والذي يجمع بين ميثلاس وهيلينا مشهد يدعو إلى الارتياح والانتعاش ، الأمر الذي يجعل المسرحية التراجيدية تتحول إلى أوبريت .. وهذا لا يتفق ولا يليق بمسرحية موضوعها « مأساة طروادة » .. تلك المسرحية المشحونة بعدابات المزعمة السابحة في انفعالات النصر ، بحيث يصبح من شأن أى تدخل مسرحى أن يقطع وحدة شكل العمل التراجيدى ، ويحطم وعاءه الفكرى المترابط .

ومشهد مثل هذا يعد خطأ وقع فيه سارتر إلا إذا اعتبرنا الجرأة شيئاً آخر غير الخطأ المسرحية سارتر - بهذا المعنى - مملوءة بالجرأة .. إيماءات ورموز وتصريحات وأحكام .. أراد بها الكاتب المعاصر تجديد العمل القديم بحيث يتفق مع ظروف عصره .

غير أن هذا « العمل القديم » عند عرضه في العصر الحديث لانتعقد أنه يظل محفظاً بصورة عصره بعيداً عن عصرنا : ذلك أنه على قدمه وعلى محلبته إنما ينضج بنوق كل العصور وفى بحاجة كل البشر بحيث يشد إليه كل الناس على اختلاف ظروفهم وعقولهم لما فيه من شمول وخلود ! ..

ويعترض الناقد الدرامى « مارك برنار » على صياغة سارتر النثرية التى أفقدت العمل الأصل عمقه التأثيرى الناتج عن شفافيته الشعرية ؛ كما يرى أن شاعراً مثل بول كلوديل كان أقدر من سارتر على تناول مسرحية يوريديس لو أنه فعل ذلك .. أما مسرحية سارتر فقد قدمت على المسرح القومى الشعبى بباريس ، وأسند إخراجها إلى المخرج السينمائى المعروف « ميشيل كاكويانىيس » مخرج فيلم « ألكترا » الشهير .. وهو اختيار يضمن في ذاته نجاح العمل .. فكاكويانىيس مخرج مسرحى أيضاً ، يفهم التراجيديا فهماً سليماً واعياً وعميقاً أكثر من غيره .. فهو ابن اليونان - وريبب فلاسفتها وكتاب المسرح فيها .. وقد اتفق النقاد جميعاً على أنه قاد المسرحية إلى نجاح رائع بموسيقى جان برود روميديس وملابس جان ساروكيس واداء اليانور

هيرت (التي عبرت بطريقة بارعة عن يأس الملكة العجوز هيكونا وثورتها) وناتالي نرفال (التي تمثلت نيل أندروماك وصلابتها) وجوديث ماجر (التي جسدت نبوة كاسندرا وروعتها) ..

وقد استطاع الديكور اليوناني الخالص بسمائه الشاسعة الرحبة ذات الألوان المتجددة التي جعلت من الشخصيات ظلالاً تتحرك تحت قبعتها المهيبة الجليلة ، استطاع الديكور أن ينقل أحداث مسرحية سارتر إلى آييدور على الرغم من عصريتها وعصرية مفاهيمها الإيحائية والرمزية ..

ثمة مضامين أبقى عليها سارتر : وهى المضامين الوجودية التي عرفها يوريديس من قبله بفترة تزيد على ألفي سنة .. حرية الإنسان المطلقة ومواجهته المتتالية المتكررة لمصيره الذي يحدده بنفسه بعيداً عن الآلهة وخرافة الآلهة .. فالإنسان عند يوريديس حر .. وهو عند سارتر محكوم عليه بالحرية .

وهكذا لم يعد غريباً أن يلجأ سارتر إلى يوريديس بنهل منه الموضوع ليحيله إلى العصر الحديث ، ويستمد منه الرؤيا الإنسانية ليصيفها على حسب ظروف عصره ، ويعتمد على فلسفته الوجودية في تدعيم هذه الفلسفة التي يعد سارتر أكبر روادها في القرن العشرين .

ويضيف سارتر في النهاية تلك اللمسات الحية النابضة التي تميز المسرح المعاصر من المسرح القديم تمييزاً يبعد عن الروعة والمهابة والجلال ؛ ليصور الهول والرعب والفرع الذي يعيش فيه عصر سارتر القلق ..

هو إذن مسرح الجواهر العريضة وحياتها اليومية ، وليس مسرح الأحلام الهلامية والأمانى الزائفة والآلهة المتقدمة أو الإله المخلص الذي يلقي عليه الناس دون ماوعى أو إدراك بأعبائهم ومخاوفهم هرباً من تحمل المسؤولية وممارسة الحرية .. صحيح أن «طرواديات» يوريديس لم يكن في حاجة إلى هذا والهبوط

الاضطرارى ، وهذا «التزول المفاجئ» بدعوى التجديد والتحصير وبناء على حاجة المفهوم الفلسفى المغاير وحاجات العصر المختلفة ، ولكن الصحيح أيضاً هو أن سارتر قد أضاف بهذه المسرحية إلى مسرحياته التسع السابقة مسرحية عاشرة جديدة وعميقة ورائعة كمهدنا بمسرحه دائماً ..

ولكن هذه المسرحية العاشرة أو «الطرواديات» لم تستطع أن تصبح أعمق وأروع مسرحيات سارتر على الإطلاق ، فإزال طنين «الذباب» يد آذاننا ، وما زالت «الجلسة السرية» تمسك بأنفاسنا ، ولا تزال «الأيدى القذرة» مرفوعة فى وجوهنا ، ولا يزال «سجناء الطونا» شاخصين أمام أبصارنا ..
حقاً .. ولا يزال مسرح سارتر يعد «صيحة العصر» ولا يزال سارتر نفسه يعد «ضمير العصر» ! ..

مولير.. على أنغام الجيرك بكل اللغات !

٣٠٠ سنة مرت على رحيل أبو الكوميديا الكلاسيكية الحديثة ، ولم يكن قد بلغ الواحدة والخمسين من عمره الذى عاشه فقيراً ومريضاً وشهيراً .. ولأن «مولير» أصبح تراثاً عالمياً شأن جده الأكبر «أرسطافانيس» رائد الكوميديا الكلاسيكية الأول ، فإن العالم أجمع قد شارك فرنسا في احتفالها بابنها الشرعى مولداً وحضارة .

ففى الرابع عشر من فبراير ١٩٧٣ يوم ذكراه بدأت الاحتفالات فى باريس حيث ولد ، لتشمل العالم كله ، وتمتد إلى نهاية العام .. وقد شاركت «مصر» خلال هذا الشهر بثلاثة عروض «موليرية» الأول «جيد» قدمته الجامعة الأمريكية «بالإنجليزية من إخراج «ديفيد وودمان» لكبرى مسرحيات مولير «تارتوف» والثانى «طيبا» قدمه «طلبة السنة الثالثة بمعهد الفنون المسرحية»

بالعربية الفصحى من إخراج «الآن دوفيجر» و «عبد الغفار عطا» لأول مسرحيات موليير «التحذلقات المضحكات» والأخير «عاديا» قدمت «فرقة الطليعة بالمسرح القومى» بالعامة من إخراج «مجدى مجاهد» و «ممدوح عقل» لمسرحيتى «سجاناريل» أو «الواهم» و «مدرسة الأزواج».

ولم تكن مصادفة أن قدم «المسرح القومى» قبل ذلك بفترة قصيرة عمليتين لموليير: الأول بعنوان: «متلوف - ٧١» وكان «متوسطا»، والأخير بعنوان «مقلب عطيات»، وجاء «دون المتوسط بكثير» فقد اعتاد «المسرح المصرى» أن يحتفى بهذا الكاتب الكبير من أيام «الرحمانى» إلى جيل «أبو زهرة».

أما «مولد موليير» أو «جان باتست بوكلان» فقد تم فى الخامس عشر من يناير سنة ١٦٢٢ بين أسرة بورجوازية تعمل بتجارة السجاد.. وبعد عشر سنوات من مولده فقد جان أمه وقد تركت له أختاً وأختاً مثلما تركت له زوجة أبيه أختاً وأختاً كذلك. أما هو فقد ترك المحاماة بعد ستة أشهر من مزاوله المهنة، ليتفرغ تماماً للمسرح..

ظل والده يعارض هذا الاتجاه على حين ظلت أسرة «بيجار» بأكملها تشاركه فى هذه الحياة بدءاً من عام ١٦٤٣ بعد أن أنشوا «المسرح اللامع» وبعد أن ظهر لقب «موليير» لأول مرة.. صحيح أن الفرقة استندانت وسجن موليير وإن أفرج عنه بضمان، ولكنه وظف هذا الفضل بأن اتجه إلى الأقاليم، ليستقيم وضع الفرقة، ويعود مرة أخرى إلى باريس.

كان «موليير» مديراً وممثلأ أول ومخرجأ ثم مؤلفأ فى وقت واحد.. وقد بدأ بتقديم أعمال غيرة من الكتاب قبل أن يكتب هو للمسرح، وبدأ بالتراجيديات، وخاصة تراجيديات معاصره «كورنى» قبل أن يتخصص فى تقديم الكوميديا.. وكانت أولى مسرحياته «التحذلقات المضحكات»، وهى «فارص» بشير الضحك

ولكنه يدعو إلى التفكير والتأمل ، ولهذا نالت إعجاب رجال القصر وجماهير الشعب على السواء ، ولهذا أيضاً أشعلت حقد منافيه من كتاب « القاع » فعل « القمة » بدأ يترجم « مولير » ، وخاصة بعد أن لقب بساخر فرنسا الأول ، وبدأ يرسم لنفسه شخصية مسرحية مميزة هي شخصية « سجاناريل » ذى الشارب الكثيف المتبل واللحية الطويلة السوداء والذي يمثل الجانب الشرير في الإنسان ، على نحو ما ابتدع ساخر مصر الأول « نجيب الريحاني » شخصية « كشكش بك » ذى العمامة والحية والففطان واللحية الطويلة البيضاء ، والذي يمثل الجانب الطيب في الإنسان .. ومع ذلك فقد وجد الناقد الفرنسي الكبير « سانت بيف » عيوباً كثيرة في « مولير » أبرزها ضعف اللغة وسوقية التعبير ، ومهادنة الشخصيات .. وكان مولير يرد على مهاجميه بقوله : « إنني أقدر تماماً رأي المتخصص حتى لو خالفته ، ولكني لا أحترم كلام الجاهل حتى لو اتفق معي ! »

ومولير هو الفنان الذي استطاع أن يتخذ من حياته نبعاً عذباً وعميقاً لفنه ، وأن يخضع هذه الحياة بشقيها الاجتماعي والنفسى لهذا الفن .. وهكذا كتب وأخرج ومثل أكثر من عشرين مسرحية نستطيع أن نقسم أهمها ثلاث مجموعات تلخص حياته : فهو قد تزوج وهو في الأربعين فتاة في التاسعة عشرة هي « أرماند بيجار » ابنة حبيبته التي لم يتزوجها ، والاثنتان كانتا بطلتي فرقة فكتب « مدرسة الأزواج » و « مدرسة الزوجات » و « النساء العالمات » ثم « تارتوف » ، تعبيراً عن « الغيرة التي كانت تنهش قلبه وعقله معاً بحكم فارق السن بينه وبين زوجته « المتحلقة » واللحوب التي كانت كثيراً ماتهمله ، وكثيراً ما كانت تجذب إليها سائر الرجال من أعضاء الفرقة ومن خارجها .. وهو قد عانى من لحكم والده التاجر البورجوازي ، فكتب « البخيل » و « البورجوازي النبيل » تصويراً للرجل من ناحية والتفاهة من ناحية أخرى .. وهو قد مرض وأصابه الهزال ، وكان أميل إلى السمعة فضلاً عن

قصر القامة والعنق ، كما أصيب بسعلة لازمته حتى النهاية ، فكذب « طيب برغم أنفه » ، و « المريض بالوهم » ليسخر بها من الطب والأطباء اللذين عجزا عن علاجه وعن إنقاذ حياته وحياة أمه وطفله ..

كانت « حياة مولير » غريبة حقاً ، فلم يعرف المرح أو السعادة ، ولم تصادفه الراحة أو الابتسامة ، كان مكثباً دائماً شاردأً أبداً حتى إنه أقام وحده في أيامه الأخيرة منفصلاً عن زوجته ..

وكانت « تصرفات مولير » غريبة أيضاً فلم يكف عن السخرية من المتحذلقات برغم انتسابه إليهم ، ولم يكف عن التعرض للنبلاء برغم علاقته الخاصة بالملك ، كان يقلب الخادومات ، ويعضد البسطاء ، ويناصر أبناء الشعب .

وجاء « موت مولير » غريباً كذلك : ففي الليلة الرابعة لعرض مسرحيته الأخيرة المريض بالوهم أصيب وهو على خشبة المسرح بشهقة حاول إخفاءها بضحكة مفتعلة ، وتماثل على نفسه بإرادة قاسية حتى نهاية العرض ، وعاد إلى بيته وحيداً ، ليسلم الروح بعد أن نزف من فمه بغزارة لاتقل عن غزارة فمه الذي ظل متوهجاً وقد مضى على تلك الليلة الحاسمة ثلاثمائة عام وأكثر .

ففي ليلة من ليالي مارس سنة ١٩٤٥ ولدت فكرة تكوين فرقة مسرحية طليعية تحمل اسم (جرونييه دي تولوز) . وتهدف إلى حماية التقاليد المسرحية من عبث تجار الفن وأدعيائه أما تولوز فهي مدينة إقليمية في جنوب غربى فرنسا على بعد ٧١٣ كم وأما الجرونييه فهو مخزن البيت الذى أسفله أو على السطح .. وقد حول موريس ساراغان مخزن يته إلى ناد يجتمع فيه عدد من زملائه الطلبة الذين ثاروا على المسرح التجارى ممثلاً في فرقة باريسية قدمت في ليلة السابع عشر من مارس سنة ١٩٤٥ عرضاً لمسرحية فيكتور هوجو « هيرنانى » ..

كان موريس ساراغان وزملاؤه في العشرين من عمرهم ، وكان ساراغان

بالتحديد يحتفل بعيد ميلاده العشرين يوم ١٨ من مارس سنة ١٩٤٥ يوم ولدت
فكرة (مسرح تولوز) ويوم قرر أن يلتحق بكونسرفتوار باريس ليدرس فنون
المسرح إلى جانب دراسة مواد القانون ، مثلما فعل معظم أعضاء الفرقة الطليعية
الوليدة . . تلك الفرقة التي استطاعت بعد عام من تكوينها وفي أول مسابقة لفرق
الأقاليم تشترك فيها أن تفوز بالجائزة الأولى ، مما جعل لوى جوفيه يقدم على
تشجيعها وإعطائها مسرحه بباريس ، لتقدم عليه بعض عروضها .

ولكن الفرقة ظلت برغم هذا بلا مسرح لمدة ١٨ سنة إلى أن منحتها الدولة
مسرحاً خاصاً بها مالبثت أن استردته منها بعد خمس سنوات . فلم تيثس ولم تبعاً
بعودتها إلى مقرها الأول بأن ضاعفت من نشاطها ، ووصل عدد أعضائها المشجعين
إلى ٥٢٠ عضواً . . ومرة أخرى تعود الدولة فتمنحها مسرحاً خاصاً بعد أن تيفت
تماماً أن هذه الفرقة (تخدم الجماهير العريضة في الوقت الذي تخدم فيه المسرح) أو
فن المسرح .

وبعد مرور ٢٥ سنة على ميلاد فرقة (تولوز) قامت بجولة في تسع دول أفريقية
كانت آخرها مصر . . وقدمت في كل من هذه الدول التسع مسرحية «مدرسة
الزوجات» لموليير ، موليير الذي درس الحقوق (مثلما فعل سارازان) ، وكان والده
يعمل بصناعة السجاد (مثل والد سارازان) ، وكون فرقة مسرحية وهو في
العشرين من عمره (مثل سارازان) أطلق عليها اسم (المسرح الشهير) ظلت تقدم
عروضها في الأقاليم إلى أن انتقلت إلى باريس ، ثم عادت مرة أخرى إلى الأقاليم ،
وخاصة إقليم تولوز (مثلما حدث مع سارازان) .

وربما كان هذا التلاق القريب بين موليير وسارازان في الفن والحياة هو الذي
دفع الأخير إلى الاهتمام بمسرح الأول وتقديم مسرحيته (مدرسة الزوجات) في سنة
١٩٧٠ .

لماذا في مدرسة الزوجات ؟

سنيور أرنولف يريد أن يتزوج وهو في الثانية والأربعين من فتاة صغيرة عني بترينتها منذ أن كانت في الرابعة من عمرها .. هي الآن في السادسة عشرة ، ولكن النشأة المحافظة والمخلقة جعلت منها (إنسانة) ساذجة تجهل كل شيء حتى أمور الزواج ، مما دفع أرنولف إلى الإقدام على الزواج منها برغم فارق السن .. فالحفائات الزوجية التي يسمع عنها كل يوم تجعله لا يثق إلا في تلك المخلوقة البلهاء التي شهد نموها ويعرف تماماً قدر براءتها وطهرها !

غير أن شاباً مقداماً يراها في النافذة تجذب مشاعره ، فيعبرها عن تلك المشاعر لتتفجر فيها طاقة الحب الفطري والعواطف العذراء فتنتطلق .. ولكن أرنولف يحاول وقف الانطلاقة بعد ما يعرف من العاشق نفسه قصة الحب الوليد ، فهو راس قد ظنه صديق والده وقربه من الأحداث .

ويجيء الفصل الثاني بثورة أرنولف الذي يصدر أوامر مشددة للمخادم وزوجته ولآنييس نفسها وبالفعل تستجيب آنييس لتلك الأوامر وتصد هوراس عند أول إطلالة منه إليها ..

وتوافق آنييس في الفصل الثالث على الزواج من أرنولف .. وقبل أن يتم الزواج يطلعها على (الوصايا العشر) التي وضعها للزوجات أحد كبار المفكرين الاجتماعيين .. تلك الوصايا التي تطلب من الزوجة أن تكون خادمة لزوجها وعبدته له .

وبدلاً من أن تثور آنييس على هذه الوصايا تخبر أرنولف أنها تتزوجه ، ولكنها تحب هوراس ، هوراس الذي ألقت إليه برسالة تحمل مشاعر الحب والوفاء .. فيلتقي أرنولف هذا الاعتراف الساذج الغامر بثورة عارمة .

ويتصرف خلال الفصل الرابع بطريقة مختلفة .. يتوحد إلى هوراس ليقف على

مخططاته تمهيداً لإجباطها .. فيعلم أنه سيجيء مع الليل إلى بيت آنيس يقضى معها وقتاً داخل حجرتها بعيداً عن أعين أرنولف والخدم .. وهكذا يطلع أرنولف خادميه على الأمر ويعطى كل منها غصاً غليظة ليديها بها هوراس إذا أقدم بالفعل على محاولته النكراء !

ولكن هوراس يوهم الخادمين في الفصل الخامس والأخير بأنه قد أسلم الروح الشيء الذي يستهيج له أرنولف وتحزن له آنيس .. غير أن ظهور هوراس مرة أخرى سرعان ما يبهج آنيس ويحزن أرنولف الذي يوهم هوراس من جديد بأنه سيخطف آنيس ليرحمها من ديكتاتورية أرنولف ويسلمها له ؛ لكي يتم زواجها الطبيعي والمشروع .. وبالفعل يتم الزواج ولكن رغماً عن أرنولف .. فقد التقى أهل المحبين وقرروا أن يتم الزواج قبل أن يطلع نور الصباح على حين يبدأ أرنولف في التراجع والانسحاب ..

تلك هي مسرحية موليير بفصولها الخمسة ومشاهدها الاثنتين والثلاثين التي قدمت لأول مرة في ٢٦ من ديسمبر ١٩٦٢ ، ولقيت نجاحاً جماهيرياً ساحقاً وإن كانت قد أثارت ثورة شكلت ماسي في نهاية الأمر (بمعركة مدرسة الزوجات) الشيء الذي دفع موليير إلى نقد النقد في مسرحية نثرية بالشخصيات نفسها أطلق عليها عنواناً هو (نقد مدرسة الزوجات) .. وكان الشاعر « بوالو » هو الناقد الوحيد الذي دافع عن المسرحية في قصيدة نقدية أطلق عليها اسم صديقه (موليير) .

فكيف تناول سارازان هذه المسرحية القديمة من جديد ؟
قدم موليير بالطريقة العصرية .. فلم يعبأ بغير النص الشعري .. حافظ عليه محافظة كاملة ودقيقة .. ولكنه سمح لنفسه بعد ذلك أن يغير كل شيء :
تقسيم الفصول والمشاهد ، طريقة الأداء والإلقاء ، الملابس والماكياج ، الديكور والإضاءة .. ثم أضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى والرقص والغناء .. ولم

يلتزم على الإطلاق بوحدة الزمان والمكان وإن كان قد حافظ على وحدة الحدث باعتبارها تابعة من النص الذى التزم منذ البداية بالحفاظ عليه .

أما الفصول الخمسة فقد ركزها في فصلين فقط ، وأما المشاهد الاثنان والثلاثون فقد اختصرها إلى الثلث .. وجاءت طريقة الأداء عصرية تماماً ، بمعنى الانتقال من جو الريف الأصيل إلى جو المدينة أو العاصمة المملوءة بالحركة والحياة بحيث ذاب الشعر المقل ، دون أن يفقد شاعريته .

وقد خلعت الشخصيات ملابسها الكلاسيكية المترهلة والمتزمطة معاً ، لترتدى أحدث موضة الهيبز ، وقد أطلقت شعورها على طريقة البيتلز ، وهى تنتقل من مكان إلى آخر دون أن تجتمع في مكان واحد هو الطريق العام أمام منزل أرنولف .. فهوراس يعزف موسيقى الجاز في ملهى ليلي تستقبل الزمائن عند مدخله فتاة حسنة لا ترتدى إلا الثابت وأنيس ترقص مع هوراس في نهاية المسرحية في ضوء خافت على أنغام التانجو الحاملة وألحان سيناترا وماسياس لقصائد في النص وليست من خارجه ..

وهكذا أخرج المسرحية الفنان الكبير موريس سارازان .. أخرجها برؤية جريئة وجديدة وواعية وأدى دور أرنولف بروعة تفوق روعة الإخراج .. ووضع الموسيقى بروح العصر ، وقام بدور كرايزاك الفنان المبدع روجيه لاكوتور .. وصمم ونفذ الديكور والملابس الفنان الفنى الوحيد في الفرقة برتران ، وقام بدور هوراس ديديه كاريت ، فاستطاع أن يجمع بين شخصية الفنى دون جوان ونموذج الجيل الجديد من شباب البيتلز والهيبز ..

مارسيل إيميه . . ورأس الآخرين !

مات كما ولد بلا ضجة ولا ضجيج وفي أسية من أسيات شهر أكتوبر : ففي أكتوبر ١٩٦٧ مات ، وفي أكتوبر ١٩٠٢ ولد . . وبين التاريخين ، بين تلك الأعوام الخمسة والستين ، عاش مارسيل إيميه حياة أقل ما يقال فيها أنها كانت حياة خصبة ومؤسية . . فقد عالج القصة ومارس الرواية وكتب المسرحية . . كان يكتب في المساء ، وفي النهار كان يقطع شوارع مونمارتر حيث يسكن في شقته المنعزلة ، يندس وسط المارة والبائعين يلتقط من بينهم مواقف قصصه ، وأبطال رواياته ، وأفكار مسرحياته .

كتب الكاتب الفرنسي الشهير جان أنوى بقول عقب وفاته : « بدون جائزة شرفية ، وبدون مندوب يسير في جنازته ، وبدون تحية عسكرية ، مات أكبر كاتب فرنسي » .

وكتب الناقد الفنى لهجة « بارى مانش » بعد أن دامه النيا : إذا كان الاحتفال
الرسمى لم يقم لمؤلف « رأس الآخرين » على الرغم من أنه يستحقه ، فإن مكانته
الأدبية متبقى راسخة زمناً طويلاً .

مات مارسيل إيميه فى صمت ، ولكنه حظى بأرفع تكريم وأروع نحية من
أصدقاء لم يرههم فى حياته ، ولم يعيش معهم ، ولكنهم كانوا قد رأوه وعاشوا معه
بكل خلجات روحهم ونبضات قلوبهم : إنهم قرأوه المعجبون بقلمه المتلوقون لفنه
المؤمنون بفكره . .

وليس هذا كله إلا دليلاً على أن الأكاديمية ليست كل شىء فى الأدب
والفن ، بل ليست شيئاً على الإطلاق فى كثير من الحالات . . من هذه الحالات
الصارخة نذكر مثال بودلير ورامبو وثرلين وهم أكبر ثلاثة شعراء فرنسيين شغلوا
القرن التاسع عشر أدباً وقناً ، ومع هذا لم تكرمهم الأكاديمية ، ولم يألوا أى تقدير
رسمى !

ومارسيل إيميه من هؤلاء الكتاب الذين لم يعشوا بالتكريم والتقدير ، ولم يسعوا
إلى الشهرة والمجد ، ولم يتحاليوا على الكسب الرخيص ! لقد عاش غير مبالٍ بكل
هذه الأشياء كما عاش حراً من أى قيد حتى لو كان هذا القيد هو قيد الحرية !
وهكذا كان يكتب إيميه . . يكتب ما يريد أن يكتبه ، لا ما يطلب إليه أن
يكتبه ! أما الكسب فسمى مشروع لسد حاجته المادية ، وأما النجاح فهدف عزيز
لإرضاء حاجته الروحية . . ولكنه فى كلتا الحالتين لم يكن دموياً بمقدار ما كان يعمل
فى تودة ولكن فى يقين . .

ومع هذا فإن مارسيل إيميه الكاتب الذى حقق نجاحاً فنياً بأعماله الأدبية لم
يحقق أى نجاح فى عمله الصحفى الذى بدأه وهو فى السابعة عشرة من عمره عندما
انتقل إلى باريس . . غير أن هذا العمل الصحفى المبكر هو الذى فتح أمامه الفرصة

عريضة وواسعة للعمل على الجبهة الأدبية بأجنحتها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة . .

فن خلال ريبورتاج صحفي كان إيميه يقوم بعمله في محطة قطار مدينة (دول) التقى هو و « الشيالون » . . فنى الريبورتاج ، واختار « الشيال » بطلاً لروايته الأولى « الخشب يحترق » . . ثم كتب عدداً من الروايات أهمها « القرمة الخضراء » . . و « شارع بلون اسم » . . و « الصورة الجميلة » . . وست روايات أخرى . .

أما الرواية التي لم ينشرها ولم يعرف بتفاصيلها أحد فقد بدأت في محطة مدينة « دول » نفسها ، واستمرت أحداثها تتابع حتى سقط القلم من يده في أسمية ٢٣ من أكتوبر من عام ١٩٦٧ . كانت البطلة في الثامنة عشرة حلوة ورقيقة وهائمة على طريقة جوليت ، ولكنها أصبحت بعد ذلك زوجة الكاتب الوقور الجاد مارسيل إيميه . . هذا الرجل الذي يشبه إلى حد بعيد الممثل الكبير الراحل باسركيتون . . يشبه في جفنيه الغليظين وخديه العموديين . . ويشبه كذلك في صمته وانطوائه وتشاؤمه . .

ولقد أخطأ النقاد عندما حاولوا أن يقسموا مارسيل إيميه إلى أجزاء لاستخلاص الروائي الرقيق من الروائي الشعبي من الكاتب الساخر من المؤلف المسرحي : مارسيل إيميه هو دائماً مارسيل إيميه في كل هذه الجوانب الأدبية والفكرية معاً ، فهو يسخر في رواياته كما يسخر في مسرحه ، وهو يفضي جو الريف إلى جانب الجو الشعبي في رواياته ومسرحياته على السواء .

وإذا كانت أعماله تنور أحداثها في مواقع ثلاثة لا تتغير هي القرية والمدينة والعاصمة ، فذلك لأن حياته نفسها قد دارت في هذه الأماكن الثلاثة ، وهو إنما يستخدم هذه المواقع إطاراً لأعماله ، لأنه يعتبرها كما اعتبرها مارسيل بروسست من

قبل امتداداً طبيعياً وضرورياً للوجود بوجه عام أو لوجوده هو بوجه خاص :
أما القرية فقد عرفها مارسيل إيميه يوم ولد . . إنها قرية جوانى . . حيث كان
أبوه يعمل طبيباً ييطرباً مما أتاح للطفل فرصة رائعة يمتزج فيها أحلى الذكريات عن
الحياد الأصيلة ، الأصيلة على الرغم من أنها لم تكن عربية . . ومن هنا خرجت
رواية « القرية الخضر » .

وأما المدينة فقد انتقل إليها الفتى يوم التحق بمدرسة الليسيه بمدينة (دول) ،
تلك المدينة المأدبة التي كسب فيها معظم أعماله الروائية . .
وأما العاصمة فقد منحته مفتاح المسرح ، منحه إياه بعد أن انتقل إليها نهائياً
وتنقل بين أرجائها طولاً وعرضاً ، ثم ارتقى بكيانه ووجدانه في أحضان حى
مونتارتر ، ذلك الحى العتيق الذى لا يعرف الظلام ولا الإظلام . . فضوء النهار
يشهد في كل يوم حركة الحياة التي لا تهدأ ، وكل ليلة تشهد أضواء المسرح التي
لا تنطفئ . . !

من هذا الحى خرجت أعمال مارسيل إيميه المسرحية لتطوف بأحياء باريس ،
ومن بعدها تطوف بأنحاء فرنسا ، وأخيراً تطوف بأرجاء العالم . . تطوف بها بين
طيات مجلة أو جلدق كتاب أو فوق خشبة مسرح ، لكى تلقى في الدنيا بمعانٍ
جديدة وقبم جديدة وأفكار جديدة عن العالم والإنسان وعلاقة كل بالآخرين . .

وفي هذا الحى عمل مارسيل إيميه مندوباً جانلاً لإحدى شركات التأمين ،
وصرافاً في أحد البنوك . . وبائعاً في أحد المحال التجارية . . ومشرقا على تشغيل
شراط الأفلام في إحدى دور السينما . . ثم مخبراً صحفياً . . وأخيراً كاتباً متفرغاً
للتأليف الروائى والمسرحى .

وفي هذا الحى أيضاً كتب مارسيل إيميه أشهر مسرحياته « رأس الآخرين » . .

كما كتب عدداً من المسرحيات الناجحة ، في مقدمتها مسرحية «لوسيان والقصاب» و«كلير ومبار» ثم ثمانى مسرحيات أخرى انتهى من آخرها قبل أن يوارى بالتراب بليلة واحدة .. وكانت آخر كلمة خطها قلمه هي كلمة المسرح التقليدية «بدل الستار» .

وهكذا أسدل الستار على حياة مارسيل إيميه ؛ ليعود ويرتفع عن مسرحه .. ذلك المسرح الذى أدى دوره السياسى والاجتماعى خلال الحرب العالمية الثانية .. فى أثناء الاحتلال وفى حركة المقاومة وفى معركة التحرير ..

ولعل «رأس الآخرين» هى خير ما يمثل اتجاه مارسيل إيميه الفكرى والاجتماعى والنفسى ، ذلك الاتجاه التكاملى الذى يفرز مرارته ومآسيه من خلال خيوط شفافه من التهكم والسخرية : فإن كان الكاتب قد اختار القالب الكوميدى ؛ ليصب فيه رؤاه الدراميه ، فذلك لكى يعبرى النفس البشرية ، يعربها وهى منبسطة متراخية أمام أعقد المواقف وأقسى الظروف !

ومواقف المسرحية تدور حول برىء حكم عليه بالإعدام ، غير أن الظروف تطلق مراحه ، فيجد نفسه فجأة فى بيت وكيل النيابة الذى أسلم رأسه لحبل المشنقة ، يحده فى أحضان امرأة يكشف أنها المرأة العابرة التى أمضى معها ليلة الجريمة فى أحد الفنادق .. ويدرك أنها كانت على علم بمحاكمته ، ولكنها فضلت موته على فضيحتها ، فهى عشيقه وكيل النيابة الذى يهتما انتصاره فى القضية ؛ كما أنها زوجة لوكيل نيابة آخر هو فى الواقع صديق لعشيقتها !

وهكذا تنفتح للمتهم الفرصة كاملة للانتقام من الرجل الذى أذانه بغير وجه حق ، ومن المرأة التى كان بيدها إنقاذ حياته ، لكنه يكره أن يتحول إلى مجرم حقيق وهو الفتى الرقيق عازف الجاز .. إنه يفضل النجاة من حبل المشنقة عن طريق الذين ساقوه إليها ، ولكى يؤكد لوكيل النيابة براءته يصف له معالم جسد تلك

المرأة التي أمضى معها ليلة الجريمة ، يصفها له من الداخل ، فلا تملك المرأة إلا أن تعترف بالحقيقة !

وأمام هذا اليقين القاطع ببراءة المتهم يحد وكيل النيابة نفسه في حيرة هائلة : هل يستمع إلى ضميره فيبرئ المتهم على حساب فضيحته وفضيحة عشيقته وزوجها وكيل النيابة ، أو يبدع ضميره يغط في نومه حتى لا يوقظ مجموعة تلك الفضائح متخلياً عن رأس هذا المتهم البريء ؟

وعشاً يحاول وكيل النيابة أن يصل إلى قرار في حل هذه المعادلة الضميرية الصعبة . . فيدعو وكيل النيابة - صديقه وزوج عشيقته - ليطلعه على الأمر ، وليتخذوا معاً قراراً موحداً أمام المتهم الذي لا يطمع في أكثر من الحياة . . ويحىء الزوج المخدوع فلا يبدى اهتماماً بحياة الرجل في الوقت الذي يركز فيه اهتمامه على إنقاذ شرفه وسمعة زوجته . . وعندما يخاطبه وكيل النيابة بصوت الضمير يثور الزوج قاضحاً زميله الذي لا يلبث أن يقضحه بدوره ! . فيتعرى الاثنان أمام المتهم ، كما يتعرى القضاء كله أمام المتفرج !

وبعد أن يشتبك الوكيلان بالأيدي يعيدهما المتهم إلى رشدهما : أما وكيل النيابة العشيقة فيستبعد فضح القضاء ورجاله كحل للمشكلة ، وأما وكيل النيابة الزوج فيبتدى إلى حل وسط يقضى بإخفاء المتهم البريء حتى يتم القبض على المجرم الحقيقي .

ويسدل ستار الفصل الأول على هذه المواقف الجادة التي تكشف عن فساد القضاء وعجز القانون ، ليرتفع ستار الفصل الثاني عن الموقف الذي يطور الحدث ، وهو القبض على المجرم الحقيقي واعترافه بالجريمة . . غير أن فالورن - المتهم البريء - لا يطمئن لصحة هذا الاتهام الجديد . إنه لا يوافق على إنقاذ برئه باتهام بريء آخر . . ولهذا لا يرضى بغير اعتراف وكيل النيابة وعشيقة ، وهكذا

تتعدد الأمور من جديد ويتغير مير الحدث .

وفي الفصل الثالث تنصب روبرت كميناً لغالورن حتى تتخلص منه وحتى تنجو من فضيحتها المتظرة ، ولكن وكيل النيابة عشيقها هو الذى يقع فى هذا الكمين . . فىرى الموت لأول مرة . . يراه فى نظرات اثنين من السفاحين ، كما يراه فى عبارة أجددهما له : « جئنا إلى هنا خصيصاً لنرسلك إلى العالم الآخر . العالم الذى ليس فيه أخطاء فى القضاء ! »

وينتهي هذا الفصل الثالث بلحظة التنوير : فقد عرف فالورن من السفاحين اسم المجرم الحقيقي بعد أن اتضح أن المتهم الجديد الذى اعترف كان بريئاً هو الآخر . وعندما نصل إلى الفصل الأخير نسمع هذا الحوار بين فالورن ووكيل النيابة الذى طالب برأسه :

فالورن : من السهل عليك إذن أن تنحاز إلى جانب الظلم .

مايار: وما العمل؟ هذا هو حكم المهنة.

فَالْوَرْنَ : الْحَقَّ وَالْعَدْلَ إِذْنُ أَمْرَانِ قَلْبًا اتَّفَقَا . .

ماريا : وما العمل ؟ هذا هو خوفنا . . وإذا كنا قد قسدا فلأنهم أغرونا ! لقد

كانت الأرض مهيأة حقاً لينبت فيها هذا النبات الخثيث !

وهكذا تنتهي هذه المسرحية التي تكشف في صراحة وجراحة نادرتين عن الفساد المتعفن الذي تفشى في أنحاء فرنسا أيام احتلال النازي لها ، وفي أعقاب تلك الحرب العالمة الطاحنة .

صحيح أن الكاتب قد اختار اسماً خيالياً لدولته الظالمة هو (بولداف) ،
وصحيح أنه اختار أسلوباً هزلياً لتخفيف حدة التوتر في المسرحية ، ولكن الصحيح
أيضاً أنه كان يعني فرنسا في أثناء الاحتلال وفي أعقابه ، كما كان يناقش الفساد
الذي طفق في أبحاثها مناقشة جذرية تمتد إلى طبيعة النفس البشرية . . . تلك

الطبيعة ، الأمانة بالسوء ، المستضعفة أمام متطلبات الحياة اليومية ودوافع المصلحة الشخصية .

« إن الجرائم والمؤامرات وفساد الأخلاق كلها انحرافات لا تنبت إلا في الظلام حقاً ، وأن نفتح النوافذ على مصراعها ليدخل النور ، هو الحل الوحيد لتقوم النفس البشرية وإصلاح المجتمع الإنساني .

وعلى الرغم من التشاؤم والحزن ، ومن الكآبة والملل ، ومن تلك الحالة الاغترابية التي كان يحاها إيميه ، لم يبعد هذا الكاتب الملتزم عن واقع عصره ، وعن المشكلات التي يعانيها أبناء هذا العصر !

وثمة كتب ثلاثة لإيميه شاركت مشاركة ريادية فعالة في إنقاذ وطنه من براثن النازية :

« طريق الطلبة » الذي ظهر في أثناء الاحتلال النازي ، ليناهض المحتل الأجنبي الغاصب . .

و « ترافنج » الذي سبق المقاومة الشعبية ، ليدعو إلى الذود عن حرية الوطن وكرامة الإنسان . .

و « أورانوس » الذي بشر بالتحريض قبل أن تنجح حركة المقاومة ، وقبل أن يسقط الحكم النازي . .

وفما عدا ذلك فإن مارسيل إيميه يعد من أبرع الكتاب الفرنسيين الذي ملكوا ناصية الحوار سواء في الرواية أو في المسرح . . حتى إن الكلمة المطبوعة كما قال أحد النقاد تكتسب في كتبه وجوداً يسمح لها بالحياة والحركة ، مما يدعو إلى القول بأن مارسيل إيميه كاتب واقعي يحثك بالواقع البشري والعصري دون أن يتعزل عن واحد منها . .

والحقيقة أن الواقع الذي يتميز بالصدق والبساطة كثيراً ما أغرى إيميه بأن ينفذ

من الجدران ، ويفوص في قاع الناس ، ليخرج بأسرارهم الدفين ، تلك الأسرار
التي من طول كتمانها وفراط غرابتها ، تبدو كما لو كانت ضرباً من الخيال .
ولذا تحولت معظم روايات إيميه إلى أفلام سينائية : « الصورة الجميلة »
(أخرجه كلود هيان سنة ١٩٥٠) « متعلق الجدار » (أخرجه جان بوييه
سنة ٥١) « طريق الطلبة » (أخرجه ميشيل بوارون سنة ٥٩) « مائدة المعلمين »
(أول إخراج لهنرى فارنوى) « القرفة الخضراء » (أخرجه كلود أوتون - لارا سنة
٥٩) « اجتياز باريس » (أخرجه كلود أوتون - لارا أيضاً) .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه موجة « الرواية الجديدة » التي تبحث أولاً عن
« موضوع التعبير » ثم تسعى بعد ذلك إلى « أسلوب التعبير » ، نجد أن مارسيل إيميه
يدع « الموضوع » يختار « محموله » أو « أسلوبه » .

لقد تمنى مارسيل إيميه للجنس البشرى حياة هائلة وآمنة فيها بساطة القرية وفيها
حضارة المدينة . . إلا أن أمنيته لم تتحقق ، على الأقل في حياته . . ولكن كلماته
هي الكفيلة وحدها بتحقيق أمانيه . . لقد مات الكاتب الذي دافع عن رأس
الآخرين ، ومستبق الكلمة شاهد إثبات على العصر الذي عاش فيه الكاتب ، عصر
الإنسان الفرد الذي يبحث عن وجوده الضائع وسط زحام الآخرين !