الفصل الثانى

غرباء فى مسرح غريب

obeikandl.com

المشهد الأول :

فرانز كافكا . . هذا التشيكى !

هل يمكن تحويل العمل الروائى إلى عمل درامى ؟
وهل يمكن أن يخلق هذا العمل توتراً دراماياً بعد إعداده ؟
وباختصار : هل يمكن أن يصبح العمل بعد ذلك مسرحاً خالصاً ؟

تلك هى الأسئلة التى تثيرها أعمال كافكا الروائية عند إعدادها للمسرح ، ومن ثم تثير قضية من أخطر قضايا الفن المسرحى : فإعداد رواية « أمريكا » إعداداً مسرحياً تكتمل لدى مكتبة مسرح فرنسا الدرامية ثلاثية كافكا : فقد أُعِدّت من قبل روايتا « الحصن » و « القضية » ، وقد حققت المسرحيات الثلاث نجاحاً جماهيرياً قابله على الوجه الآخر هجوم واستياء من جانب النقاد الذين يعترضون على تقديم كافكا على المسرح بحجة أنه ليس فى هذا الكاتب الروائى مايقدم على المسرح ، لأن رؤياه الفنية إنما هى من نوع الرؤيا التى ترى من الداخل ولا تشاهد

من الخارج !

ولكن جان لوى بارو – الذى قام بإعداد الثلاثية واشترك هو وأندريه جيد فى إعداد « القضية » – يرفض هذه الحجة مؤكداً ضرورة تقديم كافكا على المسرح ؛ ليشاهده أكبر عدد من الجمهور للتعرف عليه من الخارج والتعريف به من الداخل ، وعندئذ تصبح المسألة مسألة رأى وذوق قبل أى شىء آخر.

فماذا إذن فى عالم كافكا الإنسانى ؟

إن الإنسان الذى تطأ قدماه أرض بلد غريب يجد كل شىء فيها غريباً عليه وغريباً عنه ، فيشعر بالغربة والغرابة والاستغراب ، وكافكا عندما يكتب عن هذا الموضوع لا يحاول أن يصور ما يقارب بين الناس وما يشيع الألفة بينهم بقدر ما يجتهد فى تصوير مايباعد بينهم ، ويعمق صورة الاغتراب ! وبذلك يجد كل إنسان نفسه ذرة صغيرة ضائعة وسط عالم فسيح مخيف . وبرواية هذا شأنها يصبح من العسير تلخيص موضوعها ، فلا شىء يحدث فيها مع أن فيها شىء ! فإذا أصبح البطل خادماً لخادم أصبح كل شىء من ثم حقاً وباطلاً فى آن واحد !

والبطل شاب فى السادسة عشرة من عمره يُلقى به إلى الحياة فى ظروف عادية يحاول من خلالها أن يندمج فى المجتمع ، ويأخذ مكانه الطبيعى فى الحياة ؛ ولكنه يفاجأ بمجتمع مغلق قاس ، لا مبال بل ومفترس فى معظم الأحيان ! وعبثاً يحاول أن يخترق هذا الجدار الغليظ الذى يفصله عن الناس إلا أنه يظل هكذا خارجاً عن دائرتهم بعيداً عن محيطهم لا ينتمى إلى أحد ولا ينتمى إليه أحد ! هذا هو مضمون « أمريكا » أول مراحل الثلاثية . فماذا فى « الحصن » ؟

فى « الحصن » يكبر الشاب ؛ . إنه الآن فى الثلاثين من عمره ، وقد تحول إلى زارع ويحاول هذه المرة أن يندمج فى القرية أملاً فى أن يقبله الحصن .. وتتظاهر القرية بقبوله ، ولكن الحصن يظل مغلقاً فى وجهه .. إنه « الرفض » ، الرفض فى

كل مكان .. وكثيراً ما تحاول المرأة فى أعمال كافكا أن تدفع الرجل وتشجعه ، وتعمل على قبول المجتمع له ، ولكنّ دائماً ما تبوء بالفشل .

وفى الرواية الثالثة نرى جوزيف كارل روزمان يتولى إدارة شئون أحد البنوك الكبيرة .. ويخيل إليه كما يخيل إلينا أيضاً أنه قد حقق ذاته فى آخر الأمر بالاندماج مع الذوات الأخرى والذوبان فى المجتمع الذى قبله أخيراً ، لكنه يفاجأ كما نفاجأ نحن أيضاً بأنه متهم فى قضية وها هم أولاء يلقون القبض عليه . ما التهمة ؟ إنه لا يعرف شيئاً ، ولا نحن أيضاً .. وتدور « القضية » حول مأساة هذا الرجل الذى أصبح لزاماً عليه أن يدافع عن خطأ لم يرتكبه وجريمة لم يقترفها .. ويظل يدافع عن نفسه حتى تثبت عليه التهمة .. فبدلاً من الوضع المشروع « الإنسان برىء حتى تثبت إدانته » ، نجد العكس تماماً فى رواية كافكا « الإنسان متهم حتى تثبت إدانته » . فإنسان كافكا إنسان متهم وهو بعد ذلك إنسان مدان !

وهكذا تخرج الخطيئة عن نطاق المجتمع البشرى والعدالة الإنسانية ، لتدور فى فلك الميتافيزيقا والدين لترتمى نهائياً فى متاهات المجهول ! . أو أن الخطيئة الأرضية تعود فتصبح امتداداً أو ارتداداً للخطيئة الأصل لا فارق بينهما ولا خلاف ! أما كارل الذى يفشل فى الانتماء منذ الطفولة إلى الكهولة ماراً بالشباب فيسقط فى النهاية فى إحدى الكنائس ، ليضع العدالة الإلهية فى مواجهة سؤال كبير يحاول به أن يمحو هذه الخطيئة الأصل .. ولكنّ اثنين من السفاحين يحملانه بعيداً تمهيداً لقتله كأنه كلب ضال يلاق حتفه على قارعة الطريق !

هذا هو المعنى العميق الذى تتضمنه ثلاثية كافكا الروائية ، وهو نفسه المعنى الذى يقوم عليه المسرح من حيث هو تجسيد للعلاقة بين الفرد والمجتمع والله وعلاقة كل بالاثنين الآخرين ، ومن حيث هو بعد ذلك أرض خصبة ينبت فيها صراع الفرد فى محاولته فرض ذاته على كل موضوع فى الواقع الخارجى .. تلك هى الفكرة

المحورية للفن الدرامى والتى تناولها كافكا تناولاً عبقرياً ولكن فى شكل روائى ، مما دعا المشتغلين بالفن المسرحى فى فرنسا وفى طليعتهم المخرج والممثل الكبير جان لوى بارو إلى الالتفات إلى أعمال كافكا ومحاولة ترجمتها إلى مسرح .. فليس سوى كافكا على المستوى الروائى يستطيع أن يفعل ما فعله بارو على المستوى الدرامى .. لذلك يمكننا أن نلمس فى محاولات بارو لاستخراج روح الدراما أو مكنونها الجوهرى من روايات كافكا فهماً عميقاً واعياً يتجلى فى وضعه دراما الذات فى مواجهة دراما المجموع ، أو فى مواجهة بقية الذوات الأخرى .

يقول المخرج أنطوان بورسييه ، « إن أحسن طريقة لفهم كافكا إنما هى قراءته » . ولكن بارو بإعداده لروايات كافكا وتقديمها على المسرح أثبت بحق أن هذه هى أحسن طريقة لفهم كافكا : فقد استغل بارو كل إمكانات مسرح فرنسا فى تجسيد رؤية كافكا المسرحية : أبرع الممثلين وفى مقدمتهم ميشيل كريتون وكلود أوليفيه وأكفأ المخرجين أنطوان بريخت وأروع مصممى الديكور فيليكس لابيس ، وأبدع واضعى الموسيقى التصويرية برودرو ميداس ، هذا بالإضافة إلى الأزياء .. وهكذا اكتملت لديه كل عناصر النجاح للعمل الذى حقق النجاح .

من الغريب إذن أن يستقبل النقاد هذا العمل الناجح بكل هذا الهجوم التعسفى .. ويبدو واضحاً أن سبب هجومهم هو تحويل الروايات إلى مسرحيات ، تماماً كما يحدث فى الشعر عندما يؤدى غناء ومصاحبة الموسيقى ، وكما يحدث فى حالة وضع العمل الأدبى فى قالب الأوبرا أو الكادر السينمائى .

وكان جاك لومارشون ناقد الفيجارو الدرامى الراحل هو الذى قاد حملة الهجوم هذه منددا بعملية المسرحة التى تعنى عنده ببساطة ، « قتل الكتاب وحذف ما يحتوى عليه من حوار داخلى فيه من الملل والحزن بقدر ما فيه من الراحة والتفاؤل : فلا يتبقى بعد ذلك سوى مواقف منفصلة انفصالاً حاداً وأجزاء من

اللحظات الدرامية مبعثرة تماماً » .

لكن الجمهور كان أعدل من النقاد ، فصالة المسرح الممتلئة والتصفيق الحاد المتواصل وتعليقات الاستحسان من كل جانب ، كل هذا كان كفيلاً بتأكيد نجاح العمل ، ولا نقول التجربة ، لأن التجربة كانت قد تمت منذ أكثر من عشرين عاماً بالنسبة لكافكا ، ومنذ أكثر من هذا بالنسبة لغيره من الأدباء .

ويعود المخرج ، ليعلق على استياء أصدقائه من النقاد فيقول : « لماذا نوافق على كلامهم ونقبله عندما يكون مدحاً ، ونرفضه متأزمين عندما يكون هجوما ؟ يجب أن نترك النقد للنقاد وعلينا نحن الفنانين أن نؤدى عملنا ! » .

نعم ، فالعمل حب قبل أى شيء آخر .

المشهد الثانى :

بيتر فايس .. هذا الألمانى !

« اضطهاد ومقتل جون – بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحى بإدارة مسيو دوساد » .

هذا هو عنوان المسرحية التى كتبها بيتر فايس ، واختصره إلى « مارا – ساد » .

وقد أثارت هذه المسرحية عند تقديمها فى باريس عاصفة كتلك التى أثارتها مسرحية « الحواجز » بعد عرضها وفيلم « الراهبة » بعد منع عرضه .

فما قصة هذه المسرحية ؟ وما حكايتها التى كادت تنتهى بكارثة أروع من كارثة « الراهبة » ؟

فى نهاية عام ١٩٦٤ صرح الكاتب الدرامى بيتر فايس لمجلة المسرح الألمانية بقوله : « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة فإنى

لا أجرؤ على تقديم واحد منها كمثال . . إننى أنتمى إلى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر ! » .

هذا الكلام لا يمكن فصله عما قاله فايس فى مقدمة مسرحيته « مارا – ساد » ، إذ يقول : « كان ساد نفسه مقتنعاً بضرورة الثورة ، ولم تكن مؤلفاته إلا هجوماً على الطبقة الحاكمة الفاسدة ، ولكنه سرعان ما يتراجع أمام الذعر الذى ينشره القادة الجدد ، وسرعان ما يجد نفسه وهو الممثل الجديد للطريق الثالث جالساً بين مقعدين » .

وبعد صدور عدد مجلة المسرح الألمانية هذا ، صرح بيتر فايس بأنه قد أعاد النظر فى آرائه وبأنه قد أصبح الآن لا يعضد الموقف الحيادى . .

وهنا تحير الذين امتدحوا فايس من قبل ، وامتدحوا طريقه الثالث ومناداته باستحالة الانحياز . .

إن « وداع الأهل » و « نقطة الهرب » و « مارا – ساد » ثلاثة أعمال قدمها بيتر فايس وتعد – على حد قوله – بمثابة تمرينات أولية على الأسلوب ومحاولة للخروج من (الأنا) والاندماج فى (النحن) . أما الأنا فهى شخصيته بعقيدتها الفردية الحيادية المستقلة « شخصية ساد » ، وأما النحن فهى العالم بأسره ، هى الالتزام والإيجابية والغيرية المنصبة والملتصقة بالوطن ، بمأساته وأحلامه وأمانيه ، وهى فى النهاية « شخصية مارا » .

هذا التحول نجده فى مسرحية « نقطة الهرب » ، فالبطل يقول :

« إن المعركة التى دارت يوماً كانت تعنى وجودى الخاص ، ولكنى لم أكن أهتم ، لأنى لم أكن أتخذ موقفاً نحو هموم العالم ! إن الجهد الذى كنت أبذله حتى أمنح الحياة لحياتى كان يخفى كل الحقائق العميقة » .

هذا البطل يعبر عن رؤية المؤلف تعبيراً صارخاً وصادقاً . . تعبيراً يرمز إلى

الخروج من العزلة السياسية إلى الاندماج الاجتماعي بالخروج من الجحيم الفردى إلى النظرة الموضوعية الشاملة للأشياء . .

ومدار هذا التحول أو التطور هو مسرحية « مارا – ساد » أو هو ذلك الاختصار الذى يكتفى بالجمع بين القطبين وحدهما ودون غيرهما . . إلا أنه اختصار يشوه الحقائق تشويهاً غير مقصود ، لأنه يمثل فى الواقع شخصية فايس نفسه ، فمارا وساد ليسا فى مستوى واحد على الإطلاق بحيث يمكن الجمع بينهما فى مكانة واحدة كما فعل المؤلف .

فمن مارا ؟

هو جون – بول مارا الثائر الفرنسى الذى ولد فى سويسرا عام ١٧٤٣ ، وكان طبيباً وعالماً اتجه إلى السياسة وأسس عام ١٧٨٩ جريدة (صديق الشعب) التى هاجم فيها رجال السلطة .. وبعد إلغائها أخذ ينشرها سراً .. ولقد كانت مقالاته عاملاً أساسياً فى قلب النظام الملكى فى فرنسا وقيام الثورة (١٤ من يولية ١٧٨٩) انتخب عضواً فى المؤتمر الوطنى ، وتزعم حزب الكورديليه ، فشن حرباً قاسية على الجيرودنيين .. أصيب بمرض جلدى اضطره لقضاء معظم وقته فى حمام دافئ .. وفيه قتلته شارلوت كوردى بخنجر عام ١٧٩٣ .

فمن شارلوت كوردى ؟

ولدت عام ١٧٦٨ وكانت من مؤيدى الجيرودنيين .. قتلت مارا بإيعاز منهم ، ولكنها أعدمت بالمقصلة بعد أن قتلته .

فمن الجيرودنيين ؟

هم جماعة من الجمهوريين المعتدلين فى الثورة الفرنسية ، ترجع تسميتهم هذه إلى إقليم الجيرودن الذى تكونت فيه جماعتهم عام ١٧٩١ .. وفى عام ١٧٩٣ طردهم الكورديليه بزعامة مارا من المؤتمر الوطنى ، ثم أعدم زعماءهم .. أدى

اغتيال شارلوت كوردى لمارا إلى استمرار العنف ، فانضم الملكيون إلى الجيرودنيين ، ولكن سرعان ما قضى عليهما معاً .

- أما الكوردلييه فهو ناد ثورى حل مارا محل زعيمه الأول كامو ديمولان (١٧٦٠ - ١٧٩٤) الذى أعدم ، وكان أحد زعماء الثورة الفرنسية . وقد أمر روبسبيير بإغلاق هذا النادى عام ١٧٩٤ بعد إعدام ديمولان واغتيال مارا .. وما لبث أن أعدم روبسبيير بالمقصلة فى العام نفسه .

ومن ساد ؟

هو الكونت دو دوناتيال الفونس فرنسوا ساد (١٧٤٠ - ١٨١٤) جندى فرنسى وأديب غرق فى حياة الفسق ، وكتب عدداً من القصص يإمضاء المركيز دوساد .. عاش أكثر حياته فى السجون لسلوكه المبتذل وروايانه الفاضحة ، مثل « بؤس الفضيلة » و « أزهار الرذيلة » وفيها تتصف شخصياته بالاندفاع القهرى إلى تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين ، ويمثل هذا السلوك الشاذ فى نظر التحليل النفسى الرغبة فى التدمير .. ومن هنا أصبح ساد رمزاً للانحراف الخلقى ، وسمى باسمه الحقيقى المعروف فى علم النفس « بالسادية » .. وهى عكس الماسوشية أو المازوخية نسبة إلى الروائى النمساوى زاخر مازوخ وهى التلذذ بتلقى التعذيب من الطرف الآخر .

ولنذكر الآن حديث فيكتور هوجو عن شخصية مارا فى رواية « ثلاثة وثمانين » .. يقول : « لا ينتمى مارا إلى الثورة الفرنسية بصفة خاصة ، إن مارا شخصية قبلية ، عميقة ورهيبة .. مارا هو الشبح القديم المخيف .. فإذا أردت أن تعرف اسمه الحقيقى فَصِحْ فى الفضاء بهذه الكلمة : مارا سيجيبك رجع الصدى من أعماق اللانهاية : « البؤس » .

ثم يتحدث هوجو عن شارلوت كوردى فيقول : (ويضعون رأس شارلوت

كوردى على المقصلة ويقولون لها : مارا مات . فتقول : مارا لم يمت ضعوه فى هيكل وألقوا به فى بئر أو فى أى مكان .. فسيولد غداً .. سيولد من جديد فى الرجل الذى ليس لديه عمل ، فى المرأة التى لا تملك قوتها ، فى الفتاة التى تحترف الدعارة ، فى الطفل الذى يُحرم تعلمّ القراءة .. سيولد من جديد فى شونة بلا نار على حصير بلا غطاء ، فى البطالة فى البروليتاريا . . آه ! ليحذر المجتمع الإنسانى ؛ فمارا لن يقتل إلا إذا قتل البؤس ، وطالما ظل هناك بؤساء فستظل هناك عند الأفق سحابة تتحول إلى شبح وشبح يتحول إلى مارا !)

نعم : سيولد غداً من جديد .. مارا المتعطش للدماء والقتل ، مارا الذى سيعيد للإنسان حريته وكرامته .

وقد اختلف المؤرخون حول شخصية مارا : حللها كل منهم برؤية خاصة ومن زاوية مختلفة : فيشوليه يرى أنه (أصبح إنساناً) ، وجوريس يحار بين (السخط عليه والإعجاب به) ، وماتيس (يحترمه ويقدره ولكنه قليل التحمس له) ، وجيرار والتريراه (شخصية رهيبة) ، وألبير سادول يجرده من (العاطفة) ويرى أن (قوته تنبع من ذاته وليس من الخارج) ، ولوسيان شيلر (يحبه ولكنه يحب فيه أكثر ما يحب مارا المفكر) ، أما جان ماسان فهو الوحيد الذى لم تخف عليه حقيقة أن مارا (صديق الشعب) .

ولقد كان ماسان بمثابة المحامى البارع الذى ينتهى من دفاعه بإقناع القضاء .. ولقد اقتنع القاضى العادل بيتر مايس بأن مارا (صديق الشعب) ، وبأنه نموذج للمفكر (الحر) .

المفكر الحر ؛ لأن مذابح سبتمبر الشهيرة لا تزال تؤرق المؤرخين الأحرار الذين يكرهون الدماء ، ولكنهم تعلموا فى مدرسة الحرية أن البراءة لا تحكم ، وأن انتفاضة الشعب مقدسة ، وأن الثورى الحقيقى لا بد أن يقبل أن تكون يده قذرة ،

وأن العجة لا تصنع إلا بكسر البيض ، وأن من الضرورى الفصل بين التعارض الجزئى والتعارض الكلى ! فهم يفكرون فى مدى التحكم فى الثورات بحيث تقوم دون أن تقطع رقاب كثيرة ودون أن تسيل دماء أكثر .

ولعل مشهد الأميرة لمبال وهى تقطع إلى أجزاء صغيرة هو المشهد الذى يتبقى من مذابح سبتمبر .. يحتفظ به ماسون للنهاية كوثيقة لإدانة التاريخ .. وفى مقابل هذا المشهد يضيف ماسون أيضاً مشهد الكهف الذى كان يختفى فيه مارا ؛ ليخرج منه غاضباً وثائراً معلناً حربه العنيفة من أجل الذين يسميهم (اللا أثرياء) .. ويحمله هؤلاء (اللا أثرياء) أو الشعب على الأعناق نحو النصر إيماناً بالغد وبالسعادة المطلقة أو إيماناً بالمطلق وحده ...

أما روبسبيير فيكتفى بالإعجاب بمارا من بعيد ، ولا يرى فيه غير قبطان شجاع فوق سفينة تغرق فى مياه المحيط .

(غير أن الحقيقة – إذا كان لابد من مجاراة هذا التشبيه الجميل أو تصحيحه – هى أنها كانت سفينة تغرق .، ولكنها كانت تغرق فى رمال الصحراء اللانهائية) .

وأما المفكرون الأحرار فلم يجدوا سلاحاً غير الكلمة :

أعلن أراجون الحِداد على المجتمع الديمقراطى وطالب بإعدام قاتلى « جوركى » .. وغرق الشاعر الرقيق بول إيلوار فى اللون الأحمر .. وصور زولا الوديع مآسى البروليتاريا .. وأطلق سارتر صرخاته المدوية السوداء .. ولكن كل هؤلاء وغيرهم لم يكشفوا إلا عن عدم القدرة ؛ لأنهم لا يملكون أى سلطان غير سلطان الكلمة ، ولأنهم مفكرون وحسب . على حين كان مارا مفكراً ورجل دولة ! هم مفكرون ملتزمون يطالبون بالحفاظ على مصير المجتمع .. على حين كان

هو مفكراً ملتزماً يقوم بالحفاظ على مصير المجتمع ! هم يرون بوضوح أو يعتقدون أنهم يرون بوضوح ، وغالباً ما يكون هذا صحيحاً ، لأنهم يتمتعون بالمسافة التى يفتقر إليها الساسة ، ولكنهم لا يقومون إلا على الكلمة .. عندما لا يستمع إليهم أحد يصيحون ، فإذا لم ينتبه إليهم أحد يصرخون .. هم غير مسئولين ، ولكنهم يحسون بالمسئولية ويسميهم روبسبيير « الوطنيون المتطرفون » .

ولقد كان مارا هو أصرخ مثال للوطنى المتطرف أو المفكر الحر مما دفع روبسبيير إلى أن يقول : « إن قلب مارا فى السماء أما قدماه فعلى الأرض » . ذلك أن مارا لم يخض تجربة الحكم ، ولكنه اكتشف قبل أن يموت أن للكلمة قوة الحكم ، فأخذ يصيح حتى يوقظ النائمين .. فكان كالأنبياء التعسين الذين لا يستمع إليهم أحد . !

اسمعه يقول فى « مشروع إعلان حقوق الإنسان » :

« سيد مطلق لكل أفعاله هو الإنسان الذى يتصرف بحرية غير محدودة » .

فلو أن مارا توقف عند هذا الحد لما تمكن فايس يوماً من أن يكتب مسرحيته ؛ لأن مارا كان سيكون « ساد آخر » ولكن مارا – على عكس ساد – أضاف ما أسماه روسو فيما بعد « بالعقد الاجتماعى » .

إن السوط هو مصدر المتعة عند ساد على حين أن متعة مارا تتمثل فى السلاح من أجل تحرير « اللا أثرياء » .. ساد شرير بإرادته ، فى حين أن مارا شرير ولكن ضد الأشرار .. ولهذا اضطهده أعداؤه واحتقره أصدقاؤه ، وعانى من السأم والوحدة والملل .. غير أنه كان يتمتع بموهبة الرؤيا والقدرة على التبشير ، فتراءت له الحرية التى اكتشف أنها ليست إلا كلمة على ألسنة وأقلام كل الذين لا يملكون الوسيلة للتصرف بمقتضاها !

لنسمعه يقول : « أنْ تعملوا من أجل حرية الوطن عظيم جداً ، ولكن فهم

تهمكم الحرية السياسية ، أنتم الذين ما كنتم لتعرفوها أبدا ؟ اعلموا أن ليس لها قيمة إلا فى عينى المفكر الذى يريد تعليم الناس والمواطنين الذين لايريدون سيداً على الإطلاق ، أما أنتم أيها الفقراء « اللاأثرياء » فلن يكون لديكم الوقت للتفكير فيها ! إن الحرية لم تصنع من أجلكم ! » .

وهو بهذا يريد ألايعطى أحد الحرية لأن الحرية للجميع ، ولأنها تكون ولاتمنح !

فماذا حدث حتى تولد الثورة من الإمبراطورية ، والشجاعة من الخضوع ، والحرية من الديكتاتورية ؟

إن فكرة فايس فى أن ينشئ حواراً بين الإرادة والعقل وبأن يضع (الأنا) المطلقة أو ساد فى مواجهة (النحن) المطلقة أو مارا على الرغم من أنهما يصدران عن المبدأ نفسه لاشك فكرة رائعة . . ولا شك أيضاً أنها معادلة (مارا – ساد) حيث يمثلان طرفى النقيض وحيث ينفرد مارا بأن يكون خصماً للثورة ثم يصبح بعد ذلك « بطل الثورة » . . ليست ثورة ١٧٨٩ ، ولكن ثورة ١٩١٧ . . فعبقرية المؤلف تتمثل فى صياغته العصرية للمضمون التاريخى . . ولذلك لا يقدم حلاً لمعادلته الصعبة مكتفياً بتمجيد نابليون فى ختام المسرحية :

إننا فوق هذا نعتقلهم ، فلم نعد مقيدين وشرف الدولة قد أنقذ إلى الأبد على حين أن السياسة لم تعد فى حاجة إلى نقاش ، ذلك أن الرجل العظيم هنا ليرشدنا ويقودنا وينقذ الفقراء ، وأيضاً ينقذ المرضى ، إنه هو وحده الذى يستحق منا الشكر ، هو إمبراطورنا العظيم : نابليون الذى وضع نهاية عظيمة للثورة !

يقول بيتر فايس : « منذ طفولتى وبطلى المفضل هو مارا . . لقد اكتشفت نظريته السياسية من خلال آرائه التى تتميز بالمعاصرة . . لكن شخصية مارا لم تكن تكفى صنع دراما . . كانت تحتاج إلى نقيض لها . . هذا النقيض وجدته فى

شخصية ساد : ذلك أن ساد كان ثوريًا ، ولكن على طريقته الخاصة ، تلك الطريقة التى نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . . كان مارا يقول : « أنا الثورة » ، لكنى جعلته فقط « صوت الثورة » . . وكان ساد يهاجم مجتمع عصره بحيث أصبح من الصعب عليه أن يعيش فيه بعد ذلك . . لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالإعدام . .

انطلق الاثنان إذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا إلى نتيجتين مختلفتين أو متتابعتين . . ساد : مهد الطريق ، ومارا : مشى فيه حتى النهاية .

ولكن بماذا يجيب بريخت إذا ماسئل عن « الأم شجاعة » عندما علمت أن الحرب لم تضع أوزارها وأنها فقدت كل ماتملكه ، وفوق هذا فقدت أطفالها . . هل تغيرت فى النهاية ؟

كتبت المسرحية سنه ١٩٣٨ ، وكان بريخت يشهد بداية حرب لم يكن يتوقع أن الناس سيتعلمون منها دروساً ، لأنهم حتماً هالكون . . ولذلك لم تخرج الأم الشجاعة بأى درس . . وعزاء المؤلف كان فى أن الجمهور وحده هو القادر على الخروج بكل الدروس بعد مشاهدته لها .

أما بيتر فايس الوريث الشرعى المتطور لمسرح بريخت الملحمى فقد صنع من « مارا – ساد » مسرحية سيكودرامية من الدرجة الأولى . . طبق فيها طريقة « المسرح فى المسرح » التى استحدثها بيراندللوحيث لايمكن الواقع أن « يسعف » الخيال أو أن ينقذه ، وحيث الفاصل دقيق كخيط رفيع بين العقل والجنون . . ومأأضافه فايس بعد ذلك هو أنه جعل للبانتوميم أو التمثيل الصامت مكاناً لايقل عن الحوار ، وللحركة شأناً لايقل عن الأفكار . . وبهذا كسر الحواجز وواصل السير حتى النهاية . . نهاية الفن المسرحى .

ولعل هذا الشكل هو أنسب الأشكال بالنسبة لهذا المضمون . . فمارا يؤمن

بالثورة التى لايؤمن بها ساد على حين أن الـ (سادو – ماراتيزم) لا وجود لها على الإطلاق . . فإما مارا وإما ساد أو العدم !

ولذلك صب فايس مادته التاريخية فى وعاء كوميدى . . فوسط الأزمة المفعمة تنطلق الضحكات وإن كانت ضحكات محمومة ويائسة . .

ولهذا يمكن القول بأن المؤلف قد ترك نصف العمل ليضيفه المخرج : فالنص ليس نصاً كاملاً قائماً بذاته كالحواجز لجونيه مثلاً حيث تسود رؤية الكاتب العرض المسرحى كله لا أن تكون بمثابة العظام التى يكسوها لحم الممثلين على خشبة المسرح ، وتدب فيها روح المخرج . . فالحواجز تستمد قيمتها من النص فى حين تكتسب « مارا – ساد » قيمتها على المسرح .

فكيف تلقى المخرجان الإنجليزى والفرنسى نص فايس ، وكيف عالجاه ؟

إن البورترية التى رسمها المصور دافيد لمارا ، وتغطى الآن جزءا من جدران متحف بروكسل ، وقد تدلت يده اليمنى وهى تمسك بالقلم يكسوها ضوء شاحب – هى التى أوحت إلى المخرج الإنجليزى الفنان بيتر بروك بالطريقة البارعة التى استخدمها فى إخراج المسرحية على مسرح « الأولد فيك » ، طريقة التعبير بالضوء كما عبر دافيد باللون . . فجاءت طريقته أروع من تلك التى سلكها المخرج الفرنسى الفنان أيضاً : جون تاسو . . كما أن الممثل الإنجليزى العظيم كليث ريفال – فى دور مارا – قد انتزع الإعجاب أكثر مما انتزعه الممثل الفرنسى العظيم أيضاً ميشيل فيتولد فى الدور نفسه على مسرح « سارة – برنار » !

يقول « بيتربروك »

« إن مسرح فايس يكتسب أهمية من كونه ينشئ علاقة جديدة بين اتجاهين خطيرين : مسرح بريخت ومسرح أرتو . . وهو لا يلجأ إلى إظهار تعارضهما ، ولكنه يعايش بينهما ويخرج بشىء جديد ورائع . . غير أن مسرح فايس مع الأسف تمتد

جذوره فى الواقعية على حين يجب علينا اليوم أن نختار بين مسرح التفاؤل فى الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وبين مسرح القيمة الأدبية فى فرنسا وإنجلترا . . »

أماجان تاسو فيقول :

« لقد قيل كلام كثير فى المسرحية دون معرفة حقيقية بها . . ولا أعرف أين تكمن « اللاأخلاقية » التى يقولون بها فى المسرحية . . إن ما نخرج به منها يتمثل فى صعوبة الاختيار بين النقيضين ، فارا إنسان ممزق ومريض . . إنسان يتعذب ، وساد يحمل فى دخيلته شيئاً من مارا . .

لقد اتفق الجميع – النقاد والجمهور – على أن « اضطهاد ومقتل جون – بول مارا يقدمه فريق مصحة شاترتون المسرحى بإدارة مسيو دوساد » أو « مارا – ساد » لبيترفايس مسرحية « جريئة ومثيرة ورائعة » !

المشهد الثالث :

كاتب ياسين . . هذا الجزائرى !

بدأ كاتب ياسين طريقاً صعباً مشى فيه حتى النهاية : ذلك أن مسرحه لم ينل التقدير الذى يستحقه ، فقد كتب ثلاث مسرحيات باللغة الفرنسية لم تقدم له واحدة منها فى فرنسا ولا فى غيرها من البلاد – حتى بلده – باستثناء مسرحيته « الجثة المحاصرة » التى قدمها المخرج الفرنسى جان – مارى سيرو فى بروكسل سنة ١٩٥٨ ، ثم عاد وقدمها على مسرح ريكاميه بباريس سنه ١٩٦٣ ولكن لليلة واحدة فقط .

قدمت « الجثة المحاصرة » لليلة واحدة فى باريس على الرغم من أنها تحتوى – سواء اعترف الفرنسيون أو لم يعترفوا – على رؤية فنية واضحة لكاتب مسرحى متمكن ، كما قال عنها جاك لومارشون الناقد الدرامى الراحل « للفيجارو ليتيرير » . . وعلى الرغم من أن هذه المسرحية ترتبط بأشياء كثيرة وغريبة

تستحق الالتفات . . فصاحبها لم يكن قد بلغ العشرين من عمره عندما كتبها . . وصاحبها جزائرى يكتب باللغة الفرنسية ويقول الشعر بها . . وهو فى نثره وشعره لايقل كفاءة وشفافية عن أى كاتب أو شاعر فرنسى كبير – كل هذا كان من شأنه أن يسترعى إليه الأنظار فى فرنسا استرعاء فنياً وأدبياً ويسترعى إليه أنظار الذين كانوا يناصرون الجزائر وقضية الجزائر فى جميع أنحاء العالم استرعاء إنسانياً ووطنياً .

فإذا كانت فرنسا قد تناسته لما يتضمنه مسرحه من هجوم عنيف . . فلاشك أنها كانت تحس بعدالة هجومه وتقدره . . فهاهى ذى تقدم له اعتذاراً فنياً رقيقاً ، وتفتح له أبواب مسرحها القومى حيث قدمت مسرحيته «الأسلاف يتميزون غضباً» من إخراج جان – مارى سيرو الفنان المتحمس لفن كاتب ياسين .

فماذا قدمت له الجزائر ؟ وماذا قدم له الوطن العربى ؟

ولكن من كاتب ياسين ؟ !

هو المواطن الجزائرى الثائر الذى ولد يوم ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بالقرب من مدينة قسنطينة ، أدخله أبوه ، وكان محامياً «كتاب القرية» ليتعلم اللغة العربية ويحفظ القرآن ، ولكنه سرعان مانقله إلى المدرسة الفرنسية التى ظل بها حتى عامه الخامس عشر ، وقامت مظاهرات ٨ من مايو سنه ١٩٤٥ الشهيرة ضد الاستعمار الفرنسى ، فاشترك فيها كاتب ياسين ، ولكنه اعتقل وفصل من المدرسة . . قالوا له : ستقتل عند الفجر ، لكى يخون وطنه ، ولكنه فضل أن يموت ؟ ومع ذلك لم يقتلوه ، واكتفوا بإدخاله السجن .

وفى السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة . . ولكنّ شيئين رائعين تأصلا فى نفسه بعد أن خرج من السجن هما الشعر والثورة :

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين ظهر الأول وهو فى السابعة عشرة من عمره

(عام ١٩٤٦) بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر هارب من بون التقى هو وكاتب ياسين فى إحدى الحانات ، ولكن المكتبات فى باريس رفضت أن تعرض الديوان وإن عرضت الديوان الآخر بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

قال عنه جبرييل مارسيل ناقد « النوفيل ليتيرير » : إن (كاتب ياسين) يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمالى أفريقيا ، فهو شاعر أولاً وآخراً . . شاعر حتى فى مسرحه حتى فى مقالاته الأدبية والسياسية . . إنه يردد أصداء بريخت وأراجون وبول ايلوار ترديداً فيه عمق الفن وأصالة الفنان .

وأما الثورة فقد مارسها كاتب ياسين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٧ مناضلاً من أجل وطنه . . ومع ذلك زار باريس لأول مرة سنة ١٩٤٧ ثم عاد إلى الجزائر ليعمل بجريدة « الجزائر الجمهورية » حتى عام ١٩٥٠ ، وهو العام الذى مات فيه والده ، وسافر فيه مرة أخرى إلى باريس . . ونشبت حرب التحرير من جديد ، فغادر فرنسا إلى إيطاليا ، وإلى تونس ، وإلى هامبورج وإلى إيطاليا وإلى يوغوسلافيا وإلى ألمانيا وإلى بلجيكا وإلى إيطاليا وإلى فلورنسا ثم إلى باريس حيث يعيش حتى الآن .

ومارس الثورة أيضاً فى أعماله المسرحية : الجثة المحاصرة (١٩٥٥) ودائرة الانتقام (١٩٥٩) والأسلاف يتميزون غضباً ، التى بدأ كتابتها سنه ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ وتعرض حالياً فى باريس .

ولم يكتب كاتب ياسين غير رواية واحدة سنه ١٩٥٦ وهى رواية « نجمة » التى وجد النقاد فيها أصداء لفوكنر ، كما استقبلوها استقبالاً حماسياً باعتبارها حدثاً أدبياً غير عادى .

وفى حديث له قال كاتب ياسين : أتكلم العربية وأكتب بالفرنسية . حتى عامى الخامس عشر كنت أعيش فى الكتب . . أما الشعب فكنت ألاقيه فى الطريق دون أن أراه ! فى عامى الخامس عشر دخلت السجن ، أما السجن فهو « مكان

مشترك » . . فيه عرفت وفهمت ! أنا جزائرى ولكنى عبرت بالفرنسية . . كان لابد من تعريف الفرنسيين بأنفسنا ! أنا مبهور بالشعر ، مبهور به فقط إلى أن أستطيع أن أكون مناضلاً . . إن الجزائر تمثل فراغاً واسعاً ، وتمثل حقبة طويلة بلا ماض ! من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحاً للإرادة ، أضع فيه يدى على كل الجروح ! لوكنت حراً من كل واجب لما كتبت غير الشعر . . فأنا أعتقد أن التأثير فى القارئ أعمق من التأثير فى المشاهد . . ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ولابد فى الوقت نفسه من التأثير فى أكبر عدد من الناس ، ولكن يجب حفظ التوازن حتى لانقع فى السطحية أو فى التجريد . »

حقًّا ، فإن مسرحية « الأسلاف يتميزون غضباً » تؤكد أن الكاتب أى كاتب يمكنه أن يكون ثورياً وهو يكتب باللغة الفرنسية أو بأى لغة أجنبية أخرى .

فما الذى يقوله « الأسلاف ؟

« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى يصدم الجزائر إذا ماالتفتت إلى ماضيها . . إن حرب المائة والثلاثين عاماً حرب (المليون شهيد) ، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم » .

بهذه العبارة الرمزية الموحية يقدم كاتب ياسين مسرحيته .

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاماً . . تدور حول الأخضر ، زوج نجمة الذى يخرج من السجن مصاباً بالجنون من أثر التعذيب . . وتحاول نجمة أن تعالجه بمايشبه « الزار » ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب نجمة بالجنون هى الأخرى . . ولكنه جنون غريب هذه المرة . . ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » . .

قالت الساتربيوليه الروائية الراحلة .

« إن نجمة فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب فهى رمز للجزائر الأم التى تحب وتكره فى الوقت نفسه . وهى عندما تواجه ماضيها إنما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عنيف . . أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة كما يصاب به الأخضر من فرط العذاب ، مما يدعو طاهراً والده بالتبنى إلى قتله رحمة به !

ولكن نجمة تنضم إلى جيش التحرير مع زميلاتها المجاهدات . . ويأخذ الحب مجراه وسط المعركة . . فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى : فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة . . ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى حسناً وتموت نجمة .

إنه الموضوع نفسه الجزائر . . والشخصيات نفسها : نجمة والأخضر ومصطفى . . والحدث نفسه حرب التحرير . . والنتيجة نفسها : البحث عن الخلاص . . وهو أخيراً الخط الفكرى والدرامى الذى تسير فيه مسرحية « الجثة المحاصرة » . . فالمسرحيتان تطلقان صوت الجزائر الجريح . . الجزائر التى مزقت الحرب جسدها ، ولكنها لم تمزق شيئا من روحها !

ويقول الشاعر الكبير لوى أراجون :

« إن ماينشده كاتب ياسين دائماً من وراء أعماله هو الكشف عن الحقيقة الحية المعاشة والضاربة فى أعماقه ، تلك الحقيقة التى تعبر عن مولد شعب ميلاداً جديداً بعد أن أدى ضريبة الوجود والحرية . . وهو لذلك لا يكتفى بتصوير الحرب وتجسيد عذاباتها ، ولكنه يعلن كراهيته لها وثورته عليها .

وفى هذا يقول « كاتب ياسين » لابد من إشعال الثورة !

هذه الثورة الخالدة هى التى يحملها كاتب ياسين على عاتقه ، إنها تفرض

شكلها حتى على الأنشودة بحيث تخضع لها « قوانين التطور الدرامى » . . وبحيث تعطى صورة لثورة عظيمة تسيرها حركة التاريخ أو تاريخ أمة جند شعبها للألم . . ولكنه جند نفسه للبحث الدائم عن مكانه تحت الشمس وفوق خريطة الحياة !

ويردد الكورس فى مسرحية « الأسلاف يتميزون غضباً » هذا النداء الصارخ : « إلى الميدان ، إلى الميدان ، إلى الميدان . . فقريباً لن يجد الأحياء أين ينامون ؟ ! » .

ويدور هذا المشهد :

كبلوت (سيد المطر) : كيف حال القبيلة ؟

الأخضر : سيئ !

مصطفى : سيئ للغاية .

كبلوت : ماذا يحدث ؟ ألم أترك لكم أرضاً ؟

الأخضر : الأرض ؟ . .

مصطفى : لم تعد لنا !

الأخضر : بيعت وتباع من جديد ! . .

وجه سجين : مملوءة بالأعشاب الضارة !

كبلوت : ماذا صنعتم بها ؟

مصطفى : سجون .

وجه السجين : زنزانات .

كبلوت : وماذا أيضاً ؟

وجه السجين : أناشيد وطنية .

إن شخصيات هذه المسرحية إنما هى فى الحقيقة مزيج من الواقع والرمز . . فنجمة إنما هى دائماً نجمة فى « الجثة المحاصرة » وفى « دائرة الانتقام » . . إنها رمز

الثورة والثأر الخالدين .

والمسرحية عنيفة ومؤثرة ، وهى برغم هذا كله جميلة ورائعة . . تكشف عن ثقافة فرنسية عالية ومعرفة كاملة بتاريخ الجزائر الوطن . . أى أنها تكشف عن الجانب المعاصر فى فن الكاتب فى الوقت الذى تكشف فيه عن الجانب الأصيل فى فكره .

إن « الأسلاف يتميزون غضباً » مسرحية شاعرية أيضاً : فاللغة فيها مباشرة بلا غموض . . ليست جارحة ، ولكنها تكشف فقط عن الجراح . . وتكشف عن نضال الأجيال الذى تركز خلال السنوات العشرين الأخيرة فى الجزائر ، هذا النضال الذى كان هو وحده الحدث الكبير : فالآباء والأجداد نسوا ماضيهم نتيجة لانغماسهم فى الوضع الجديد ، لذلك طالت فترة الصمت . . زادت عن مائة عام ، أما الأجيال الشابة فلم تقبل ماقبله الآباء ، ولم ترض عما رضى عنه الأجداد ، فهبوا جميعاً هبة واحدة ، هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية ؛ بل كانت كذلك بالفعل . استشهد مليون جزائرى ، استشهدوا بغير يأس وقتلوا بغير موت ! فالأمل كانوا قد علقوه على النبات الجديد الذى ولد فى الدماء ونما بالعطش ، وترعرع على الجوع فرأى النور ثأراً وعرف الدفء انتقاماً ووجد خلاصه فى الحرية والثورة .

أما العرض الذى قدمه جان – مارى سيرو على خشبة الصالة الصغيرة الجديدة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس فقد أجمع النقاد فى فرنسا على أنه « عرض شائق ورشيق يكشف عن شاعرية كاتب ياسين بقدر مايكشف عن شفافيته الدرامية » ، كما أجمع النقاد أيضاً على أن « الممثلين بقيادة سيرو قد تفوقوا كثيراً على المستوى الذى قدموا به « الجثة المحاصرة » من قبل وإن قد كان ذلك لليلة واحدة » .

ناتالى ساروت . . هذه الروسية !

بعد أن اتجه آلان روب – جرييه كبير كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا إلى السينما ، تتجه ناتالى ساروت كبيرة كتاب هذه الموجة الجديدة فى الرواية إلى المسرح .

وبهذا يتخذ قطبا التجربة من الرواية قاعدة ينطلقان منها نحو آفاق جديدة :

واحد ينفذ إلى السينما التجريبية فينعشها ويثريها بكتابة سيناريوهات « العام الماضى فى ماريونباد » و « الخالدة » و « قطار أوربا السريع » كما أخرج الفيلم الثالث واشترك فى تمثيله .

وواحدة تطرق أبواب المسرح الطليعى . فتتقدم الصفوف . .وناتالى ساروت ولدت عام ١٩٠٢ فى روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها إلى فرنسا ، وهى متزوجة ولها ثلاث بنات ، عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٨ ثم اتجهت إلى

obeikandl.com

الأدب ، فكتبت فى السنة نفسها مجموعة قصص قصيرة جدًّا هى « انفعالات » . . وهى أول طلقة فى معركة الرواية الجديدة فى فرنسا . . وبعد تسع سنوات من الصمت خرجت ساروت بأولى رواياتها « صورة مجهول » وهى الرواية التى كتب لها سارتر مقدمة طويلة يشرح فيها مفهوم « الرواية الجديدة » ويطلق عليها لأول مرة تسمية « ضد الرواية » . . ثم كتبت ساروت رواية « مارتيرو » (٥٣) و « الكوكب السيار » (٥٩) و « الفاكهة الذهبية » (٦٣) ؛ كما كتبت مجموعة مقالات معروفة هى « عصر الشك » سنة ١٩٦٥ .

ويمكننا أن نلحظ من خلال كتابات ساروت تأثرها الواضح بفرجينيا وولف ومارسيل بروست ، فهى تحاول جاهدة أن تمنح الحياة (للأنا) الحقيقية بإزالة الطلاء الصناعى الذى يحجب رؤيتها كما يحجب عنها الرؤية . . رؤية (الأنا) الحقيقية . . هذا الطلاء الصناعى يتمثل فى الأشكال التقليدية الزائفة والنظم القديمة البالية .

ولكى تمنح ساروت الحياة (للأنا) الحقيقية تكشف أولا عن ميكانيكية الإنسان وآليته فى أنه كثيراً مايتكلم ولايقول شيئاً وكثيراً ماينظر ولايرى ، وكثيراً ماينصت ولايسمع ، وكثيراً مايقرأ ولايفهم ، وكثيراً مايأكل ولايتذوق ، وكثيراً ما يمشى ولا يصل !

وهى بهذا تبين عدم شرعية إنسان القرن العشرين ، أو إنسان القرن العشرين غير الشرعى ، أو الإنسان فقط . . الإنسان المطلق فى مواقفه العادية وتعايشه السلمى مع الحب والكراهية فى الوقت نفسه ، ولهذا تلجأ سارووت إلى التحليل السيكولوجى العميق بعيداً عن الوصف الفسيولوجى السطحى . .

إن مايجذب ساروت هو « الموقف الدرامى » وما يشدها هو « العالم السفلى » وما يهمها هو « أصل الحياة » ، لذلك تلجأ إلى التحليل الميكروسكوبى الدقيق وتقول :

« فى رواياتى تختفى القصة ، أما الشخصية فتبدو وكأنها خداع بصرى . فأنا لا أرى بالصور ، ولا أرى بالحركة ، ولكن بالانفعالات الداخلية .

بالانفعالات الداخلية ؛ لأنها تنتمى إلى المدرسة « الباطنية » التى تقف على الطرف الآخر من مدرسة « النظرة » فى خط « الرواية الجديدة » الممتد . . فمدرسة « النظرة » تجعل من الشىء لا من الإنسان موضوعاً لها تحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة ، ورواد هذه المدرسة هم روب – جرييه وميشيل بوتور وروبير بانجيه وكلود سيمون الذين يتخذون من فلوبير قاسماً مشتركا يفيدون منه فى إقامة مدرستهم « الطبيعية الجديدة » . . أما المدرسة « الباطنية » فتتخذ من المونولوج الداخلى محوراً تدير عليه أعمالها وطابعاً تتسم به دون غيرها ، ولكنها تخالف النزعات الأخرى التى تعتمد على المونولوج الداخلى بأنها تتمادى فى الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللاشعور دون أن تقف عند حد ، ويمثل هذا الاتجاه الى جانب ساروت صمويل بيكيت . . إلا أن ساروت تخالف بيكيت فى أنها أكثر منه إحساساً بالإنسان ، وأميل منه إلى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعداً عن التحليل ، وأشد قرباً من الحياة .

وعندما تنتقل ساروت من الرواية الجديدة الى المسرح الجديد تنقل معها كل هذه الرؤى ، ولكنها تستبدل بالكلمة الحركة وبالتعبير التشكيل وبالمونولوج الداخلى الديالوج الداخلى أيضا . .

ومن أجل الرائدة الجديدة يفتتح المخرج الكبير جان – لوى بارو صالة صغيرة جداً ملحقة بمسرح الأوديون الكبير جداً . . وبهذه الصالة تكتمل ثلاثية الأوديون المسرحية : الصالة الكبيرة ، والصالة الصغيرة ، والصالة الصغرى .

يقول بارو :

« إن الأوديون الكبير جسد على حين أن الأوديون الصغير قَلْب . . على المسرح

الكبير تدور معركة بالسيوف الطويلة وعلى المسرح الصغير ينشب شجار بمشارط دقيقة . . »

والصالة الصغرى الجديدة لاتتسع لأكثر من مائة متفرج ، كما أن خشبة المسرح – وهى عبارة عن مائدة عريضة مقامة على أعمدة من الحديد – لاتحتمل إعداد ديكورات كبيرة ، ولاتسمح بكثير من التغيير فى المناظر . فليس لها كواليس ولايحجبها عن المتفرجين ستار غليظ ولاحتى ستار خفيف . . إن المكان باختصار شديد إنما هو فى الحقيقة « مسرح جيب صغير » . .

هذا المسرح يعد بمثابة الممر الضيق الذى يؤدى إلى الساحة الواسعة أو مسرح الجماهير العريضة . . وفيه بدأت ناتالى ساروت طريقها الجديد وفيه سارت بخطوات واثقة . .

وليس معنى هذا أن الكاتبة أوكتاب الطليعة هم الذين يغيرون أسلوبهم فى المسرح بحيث يصلح للجماهير العامة ، ولكن الجماهير هى التى تتدرب على مواجهة المسرح ، وتتهيأ لقبوله . . ومما لاشك فيه أن مسرح « اللامعقول » قد أصبح اليوم مسرحاً كلاسيكياً أو تقليدياً ، اعتاده الجمهور . .

فماذا فى هذا المسرح الجديد ، مسرح ناتالى ساروت ؟

فيه مسرحيتان قصيرتان من ذات الفصل الواحد : الصمت والكذب كتبتهما ساروت خصيصاً لإذاعة شتوتجارت عامى ٦٣ ، ٦٤ ، وهما فى الحقيقة نصان وليسا مسرحيتين . . نصان من نوع « الأسود فوق الأبيض » لبريس باران و« المحادثة » لكلود موریاك وبعض الأعمال القصيرة لجان تارديو . .

وفيه تقول ساروت :

« إن شخصياتى لايرى بعضها الآخر إلا فى الوقت الذى تواجه فيه أزمة مشتركة وصراعاً واحداً . . ومشاعرها دائما ماتكون وليدة لم تصل بعد إلى منطقة الوعى

حيث تتجمد دائما ، لذا فهى تحتاج إلى حوار غير واقعى بكلمات واقعية . .»

أما « الصمت » فيبدأ بمقدم فتى صغير يحكى فى شىء من الصدق عن رحلة قام بها فى بلد من البلاد البعيدة . . يتفاعل هو والجميع إلا شخصاً واحداً يظل صامتاً . . هذا الشخص هو جان – بيير الذى يضحك ضحكة عريضة على حديث الفتى ثم لايلبث أن يعود إلى صمته المطبق وهو شاخص البصر بلاحراك حتى نهاية المسرحية . . فهو يحتر انفعالاته الداخلية التى يحرص كل انسان على إخفائها بحيث يصبح الصمت هو رد الفعل الطبيعى لهذه الانفعالات .

تقول صاحبة هذه الانفعالات :

« فى حياتى العادية أنا مثل كل الناس ، عندما يطبق الصمت أنزلق وأنساب . . وعندما أجلس للكتابة فإن الأمر يختلف . رحلات كشفية داخل النفس البشرية لاستخراج المشاعر ، وبحوث مركزة فى أعماق الذات الإنسانية لوصف الأحاسيس . . »

ونعود إلى ضحكة جان بيير الفريدة فنجد أنها قد انطلقت أقسى وأعنف من كل ماجاء فى حديث الفتى ، ذلك الحديث الواقعى الشاعرى فى الوقت نفسه .

ويحاول الجميع أن يدفعوا الرجل الصامت إلى الكلام ، ولكنه يعمد إلى الصمت المستبد ، « فتبدأ حيرتهم ويشتد شغفهم ويتملكهم الشوق إلى معرفة شخصيته ومايتمتلئ به هذه الشخصية من غرابة ، وما يختفى وراءها من أسرار ، ومايغلفها من غموض ! .

وأخيراً يسأل جان – بيير سؤالا . . فيقطع صمته ويهدئ ثائرة الجميع . . إنها لحظة مغلقة تنفتح لفترة قصيرة ثم تعود إلى الانغلاق أكثر من ذى قبل .

وهكذا نجد أن الصمت كثيراً مايكون أجدى من الكلام !

والكلام هو وسيلة « الكذب » . . وعلى الرغم من هذا فإن شخصيات

« الكذب » تشبه إلى حد بعيد شخصيات « الصمت » . فالجميع أناس اعتادوا أن يتكلموا ولكن دون أن يقولوا شيئاً . . وهم إذا تكلموا فقدوا القدرة على التركيز وافتقروا إلى أدوات التعبير ولجئوا إلى الكذب والخداع هرباً من الحقيقة التى يعجزون عن مواجهتها أو على الأقل لا يعرفون طريقها . . إنهم أناس يبحثون عن المطلق ، ويريدون التعرف على القيم . . ولما كانت كل القيم تخفيها الأقنعة فإنهم يفشلون فيما يحاولون . . ومن هنا تنشأ أزمتهم ، أزمة الوحدة والانفصام ، ولكنهم لا يتوقفون بل يعودون مرة أخرى إلى محاولة اكتشاف المطلق رغبة فى الوصول إلى ما وراء الواقع . . لقد أصبح الواقع يدعو إلى السأم والملل ، وأصبح البحث فيه قاسياً ومؤلماً . . ولذلك فإن البحث عن حقيقة أخرى ماهو إلا هروب من الحقيقة المستحيلة . . الحقيقة التى تحرق كل رئة تتنفس وكل عين ترى وكل لسان يتكلم وكل أذن تسمع وكل عقل يفكر وكل قلب ينبض . .

والذى يكذب هنا امرأة بالغة الثراء تدعى مادلين . . وهى تدعى دائماً أنها فقيرة معدمة حتى إنها كثيراً ماتنسى نفسها وتنادى فى كذبها وتدعى الفقر أمام أسرتها التى يعرف كل فرد فيها حق المعرفة ثراء هذه السيدة غريبة الأطوار .

ومن بين الحاضرين شخص دقيق البنية غريب الأطوار هو الآخر . . إنه بيير النقى الشريف الذى يكره الكذب ، بل ويتعذب لمجرد سماعه . . ولكى ينقذه ريمون من سموم الشك القاتلة يؤكد له أن السيدة ليست جادة فيما تقول ، كما أنها لاتبغى الكذب ولكنها « تعبث » . . تعبث رغبة فى التسلية وفى إثارة موضوع من شأنه أن يحرك سكون الجميع . .

ويبدأ بيير . . هدوء شخصيات تشيكوف الطيبة . . وهو يذكرنا شخصية الدكتور فى مسرحية « إيفانوف » . ولكنْ بينما كان تشيكوف يصدر أحكامه على شخصياته نجد أن ساروت تكتفى بعرض حالة شخصياتها دون الحكم عليها ، فعلى

المتلقى أن يصدر أحكامه كما يرى وكما يحلو له ، لأنه فى النهاية يحكم على نفسه . . وليس على الإنسان .

هذه العلاقة بين شخصيات ساروت وشخصيات تشيكوف تتبعها علاقة أخرى بين عالم ساروت وعالم أوسكار وايلد ، علاقة أساسها النقد الاجتماعى والسخرية الحادة فى الهدوء والمرح . .

هذان النصان الجيدان فى هذا المسرح الطليعى جداً مسرح ناتالى ساروت ، أو الجنين الذى لايزال يتكون ، قام بإخراجهما جان – لوى بارو وشارك فى التمثيل مع مادلين رينوودومينيك باتوريل وجابرييل كاتان وجان – بيير جرانفال . .

لقد استطاعت المجموعة بقيادة بارو أن تعبر عن « الصمت » بالصمت ، وأن تقول « الكذب » بالكلام . . وأن تثبت فى النهاية أن الديكور والإضاءة والموسيقى والملابس الفاخرة أشياء دخيلة على المسرح الحقيق ، أو هى على الأقل ليست شيئاً ضرورياً لقيامه ونجاحه !

وكما صبت الرواية الجديدة ثورتها على الشكل والمضمون معاً جاءت ساروت بمسرح جديد يعد فى الواقع ثورة تتعدى الشكل والمضمون جميعاً : فهو مرحلة بعد ثورة المضمون التى تتمثل فى « المسرح التعصيرى » ، ومرحلة بعد ثورة الشكل والمضمون التى تتمثل فى « مسرح اللامعقول » ؛ لأنه ثورة تتعدى المسرح نفسه إلى الجمهور ، فتغير طريقته فى التلقى كما غيرت طريقة التناول : فالمتلقى فى المسرح الطبيعى بمختلف مدارسه ينفعل هو ومايدور على خشبة المسرح ، والمتلقى فى هذا المسرح الملحمى يقف موقفاً محايداً وموضوعياً مما يدور على خشبة المسرح ، أما المتلقى فى هذا المسرح الجديد فإنه لا ينفعل ولايتلقى درساً ولكنه يخوض فى أعماق نفسه قاطعاً كل صلة واعية بما يدور على خشبة المسرح بحيث تنشأ بينه وبين الأحداث علاقة غير واعية وإن كانت علاقة قوية ومتصلة على مدى العرض وامتداده . .

تلك هى نظرية المسرح الجديد الذى تبذر ناتالى ساروت بذوره كما بذرت من قبل بذور الرواية الجديدة ، أما الرواية الجديدة فقد غنمنا بحصادها الوافر . . وأما المسرح الجديد فلسنا نعرف بعد ولا يمكننا أن نتنبأ بما سيعطيه وإن كانت ملامحه تدل على أنه نبات طيب فى جوصحى قابل للنضج والنماء والعطاء .

obeikandl.com