

رواد العبث . . جادون

بيكيت . . ذلك المجهول !

بدأت حياة « صمويل بيكيت » في وطنه أيرلندا عام ١٩٠٦ . . وبعد بداية حياته بعدة سنوات أخذ ينتقل من مرحلة دراسية إلى مرحلة دراسية أخرى حتى نال ليسانس الآداب الفرنسية في سنة ١٩٢٧ ، وبعدها عين معيداً للغة الإنجليزية بمدرسة المعلمين العليا بباريس . .

وعاد إلى أيرلندا مسقط رأسه ليجد أحد (المتشردين) في انتظاره بمنجرج . . وفجأة وبلا مبرر أغمد (المتشرد) سكينه في صدر بيكيت الذي أسعف بأعجوبة ردت إليه الحياة . . وبعد أن عاد بيكيت إلى الحياة صمم على أن يزور هذا الشرير في سجنه ليسأله : « لماذا فعلت ذلك ؟ » ولم يتلق رداً غير هذه العبارة : « لا أدرى » . . ومن يومها أحس بيكيت بعثية الحياة ولا « معقولة » الوجود . . واشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية فرجع بيكيت إلى باريس واشترك في

المقاومة لاحقاً في باريس ولكن كراهية للنازية وكل ما هو معاد للحياة والإنسان . .
واتخذ بيكيت من فرنسا موطناً آخر يعيش فيه حتى الآن . . وفي هذا الوطن
الآخر اشتغل زارعاً في أحد الحقول ، ثم مترجماً لأعمال جيمس جويس ، ثم مؤلفاً
تظهر مؤلفاته في الأسواق وتمثل في المسارح ويعيش عليها منذ عام ١٩٥٠ حتى يومنا
هذا . . فيكيت مؤلف لا عمل له غير التأليف ، وغير العناية بحديقة بيته الذي
يعيش فيه مع زوجته الفرنسية « سوزان » بغير أطفال وبمعزل عن الناس وعن
الأضواء وعن شهرته التي ملأت الدنيا .

وأما أعماله الروائية فقد سبقها إنتاج وافر من القصائد الشعرية التي كتبها بيكيت
باللغتين الإنجليزية والفرنسية فضلاً عن مجموعة من القصص القصيرة والكتابات
النقدية . . وفي سنة ١٩٣٨ كتب بيكيت أولى رواياته الطويلة « موفى » باللغة
الإنجليزية ، لكنها ظلت لعدة سنوات في مخازن مكتبات لندن لاتباع ولا تشتري إلى
أن ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية عام ١٩٤٧ ، فوجدت طريقها إلى البيع
والشراء . ثم كتب روايته الثانية « وات » التي لم تترجم من الإنجليزية إلى أية لغة
أخرى . . وبعد هاتين الروايتين كتب بيكيت روايتين أخريين بالفرنسية أهملها ولم
يكلها حتى الآن . . هاتان الروايتان هما « مرسيه وكاميه » و « الحب الأول » .

أما المرحلة الزمنية التي بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٠ فهي الفترة التي شهدت
ثلاثة بيكيت الروائية العظيمة : « موللوي » و « مالون يموت » و « اللامسى » .

وبعد هذه الثلاثة انجح بيكيت كلية إلى المسرح حيث بدأ بكتابة مسرحية من
ثلاثة فصول اسمها « الحرية » لم تنشر - بناء على رغبة بيكيت - حتى الآن وتدور
المسرحية في ساحة كبيرة في باريس الساعة الثالثة بعد الظهر في يوم من أيام
الشتاء . . خلال الفصول الثلاثة يتحرك على المسرح ١٧ ممثلاً يقوم كل منهم بأداء

دور متباين . . الحدث المسرحي يدور حول شاب قرر أن ينفصل عن أسرته
البورجوازية التي تسمى أسرة كراب .

تبدأ المسرحية بهذا المشهد :

مسر كراب : إذن تناول سيجارة . .

دكتور بيوك : شكراً

مسر كراب : شكراً بنعم أم شكراً بلا ؟

دكتور بيوك : لا أدخن .

(فترة صمت)

مدام ميك ومدام بيوك معاً : أنا . . .

مدام ميك : أوه ! عذراً ، كنت ستقولين . . .

مدام بيوك : أوه ! لا شيء . . عاودى حديثك ، أرجوك .

(فترة صمت)

. . بعدها تدخل المسرحية في علاقات عائلية لانهم المشاهد أو القارئ .

أما فيكتور ابن أسرة كراب فلا يتدخل في شيء ولا يتكلم إلى أحد وإنما يظل طوال
الوقت شارداً لا يعمل له غير التأمل والتفكير ، ويحاول الجميع أن يجذبوه إليهم
أو يدفعوه إلى تفسير موقفه وتبرير انطوائه ولكن دون جدوى . . حتى (خطيبته)

تفشل في أن تعرضه على الكلام . . وتنتهي المسرحية فيكتور يقف وحده على

المسرح وقد أعطى الجمهور ظهره أو بالأحرى المجتمع

وقد تحمس جان فيلار لتقديم هذه المسرحية على خشبة المسرح القومي الشعبي

بباريس بعد اختصارها إلى فصل واحد ، ولكن بيكيت رفض هذا الشرط ،

فأصبح تقديمها أو حتى نشرها أمراً مستحيلًا .

ومن هنا كانت البداية الحقيقية لمسرح بيكيت هي مسرحيته الشهيرة « في انتظار جودو » . . .

والغريب أن بيكيت لم يكلف نفسه عناء عرض هذه المسرحية على أحد المخرجين أو الناشرين إلى أن تعرفت زوجته إلى المخرج روجيه بلان ، وقدمت له المسرحية وما إن قرأها حتى أعجب بها وقرر أن يقدمها في ٣ من يناير ١٩٥٣ بعد أن حصل على تصريح من جان ماري سورو بأن يفتح مسرح (بايلون) الصغير بهذه المسرحية التي كان عرضها حدثاً فنياً تحمس له المؤيدون وتحمس ضده المعارضون ، وانقسم حوله النقاد ، وما زالوا في انقسام غريب حتى اليوم . . .

وبعد ثلاث سنوات من تقديم مسرحية « في انتظار جودو » - تلك المسرحية التي جعلت من اسم بيكيت شيئاً كبيراً في عالم المسرح الجديد - قدمت مسرحيته الثانية « نهاية اللعبة » التي أخرجها المخرج روجيه بلان نفسه . . . ولكن هذه المسرحية لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحية « في انتظار جودو » ذلك لأن شيئاً لا يحدث على الإطلاق في المسرحية كما أن أحداً لا يتحرك أبداً ، وذلك على عكس ما رأيناه في مسرحية « جودو » . . .

وبعد سنتين من تقديم هذه المسرحية الثانية قدمت مسرحية ثالثة لبيكيت في لندن أولاً ، ثم في نيويورك بعد ذلك ، وأخيراً في باريس . . . ولقد كتب بيكيت هذه المسرحية بالإنجليزية ، ثم عاد وترجمها بنفسه إلى الفرنسية . . . وعنوان المسرحية « الشريط الأخير » . . . وهي مسرحية من فصل واحد ، فصل قصير ، لا يظهر فيه غير شخص واحد ، شخص واحد فقط هو رجل طاعن في السن يقضى حياته في الاستماع والاستمتاع بشريط كان قد سجله فيما مضى .

وكعادته دائماً يذكر بيكيت في بداية المسرحية تفاصيل خاصة بالإخراج والديكور والملابس والإضاءة .

في مقدمة المسرح ، وفي الوسط - توضع مائدة صغيرة لها درجان يفتحان ناحية الصالة . . يجلس «كراب» في مواجهة الصالة مرتدياً بنطلوناً قصيراً جداً « وجلبه » أسود له أربعة جيوب واسعة ، وفوق البنطلون يرتدى قميصاً أبيض وفي يده يضع ساعة فضية .

يلاحظ أن اسم الرجل «كراب» وهو اسم أسرة فيكتور بطل مسرحية « الحرية » وهو الاسم الإنجليزي الذي يفيد معنى سمكة « الكابوريا » .
وما حدث في « جودو » وفي « نهاية اللعبة » يحدث في « الشريط الأخير » . .

يرتفع الستار عن كراب وهو يخرج من أحد أدراج المائدة شريطاً مسجلاً ومن الدرج الآخر إصبعاً من الموز يأكله ، ويلقى بالقشر على الأرض ، ثم لا يلبث أن يركله بقدمه نحو الصالة ، وبعد قليل يخرج إصبعاً ثانياً يضعه في أحد جيوبه . . ثم يقف ويتجه نحو مؤخرة المسرح ولا يلبث أن يعود . . وأخيراً يفتش عن شريط خاص من بين الأشرطة العديدة الملقاة أمامه إلى أن يعثر عليه ، فيضعه في جهاز التسجيل ويديره ، ثم يقف ليستمع إلى الحوار الدائر بين كراب الشاب وكراب الطاعن في السن . . وفي أثناء دوران الشريط يتحرك كراب عدة مرات نحو مؤخرة المسرح ، ثم يعود بزجاجات يشرها ، وأصابع موز يأكلها ومن حين لآخر يتحدث مقاطعاً الشريط ومتدخلاً في الحوار الدائر . .

وأخيراً يسدل الستار على كراب الصامت بلا حراك ، وهو ينظر أمامه في الفراغ ، والشريط لا يزال دائراً ولكن في صمت وبدون كلام .

يمثل واحد وصوتان مختلفان أو مونولوج مزدوج يغطي فترة زمنية طولها ثلاثون عاماً كاملة . . والدراما هنا تقوم على عجز الذاكرة أمام قوة الزمن . . الزمن الضائع . . الزمن الذي تغنى به الشاعر الرومانسي لامارتين ، والذي عاد بيكيت ليضعه موضع المأساة .

وفي عام ١٩٦١ كتب بيكيت مسرحية « الأيام السعيدة » بالإنجليزية . .
عرضت في العام نفسه في نيويورك ، ثم عرضت في باريس عام ١٩٦٣ بعد أن
ترجمها بيكيت بنفسه إلى الفرنسية . . وقد قام بإخراج المسرحية « روجيه بلان »
الذي أصبح متخصصاً في تقديم مسرح بيكيت . . أما الدور الرئيسي في المسرحية
فقد قامت بأدائه الممثلة القديرة « مادلين رينو » زوجة المخرج الكبير « جان لوى
بارو » . .

و « الأيام السعيدة » مثل « الشريط الأخير » تمثلها شخصية واحدة فقط
خلال مونولوج طويل أيضاً . . ولكن المسرحية الأولى على عكس الأخيرة في
فصلين . . وبينما يتحدث كراب إلى نفسه في « الشريط الأخير » نجد « ويني » -
بطلة « الأيام السعيدة » - مع زوجها « ويلي » مستمعا صامتاً لا يجيد سوى
الاستماع .

والمسرحية تدور في صحراء كتلك الصحراء اللانسانية التي دارت فيها
مسرحية « جردو » وهي الصحراء التي كان ينظر إليها « هام » بطل مسرحية « نهاية
اللعبة » على أنها بداية الكون ونهايته .

والجديد في مسرحية « الأيام السعيدة » حقاً هو دور البطولة الذي تقوم به
شخصية نائية لأول مرة (على عكس ما حدث في مسرحيات بيكيت السابقة
حيث لم تظهر الشخصيات النائية إلا لتؤدي دوراً ثانوياً) . أما الشخصيات
أو الموضوعات الرئيسية في « الأيام السعيدة » بصفة خاصة - وفي مسرح بيكيت
بوجه عام - فهي : الصمت الإلهي ، عجز الإنسان أمام الطبيعة ، فقدان الصلة
بين البشر ، تحلل العقل والمادة جميعاً ، الشعور بالضيق والاختناق بإزاء القيم
الاجتماعية . . و « الأيام السعيدة » مسرحية « إنسانية » على الرغم من كل ما قد
يبدو فيها من مخالفة لمعنى الإنسان . . أليست تلك هي حياة الإنسان . . أى

إنسان . . الإنسان الذى إذا ما أحس ببقية في قوته الجسدية أحس على الفور بدنوه من القبر !

وعلى ذلك فهذه المسرحية من بين سائر مسرحيات بيكيت - هي أكثرها احتواء على معاني الرومانسية ، لما تنطوى عليه من شعر أو شاعرية ولما تتضمنه من حس أو إحساس بالذات الإنسانية . . إحساس أقوى من أى إحساس غيره عند أبطال بيكيت الآخرين .

ثم كتب بيكيت مسرحية بعنوان « كوميديا » . . وهي مسرحية فيها من الجدة بمقدار ما فيها من الصورة التقليدية التي تضع الرجل بين امرأتين : إحداهما هي الزوجة والأخرى هي العشيقة :

أما الزوجة فتشك في إخلاص زوجها لها ، وأما العشيقة فتعتقد أن عشيقها يهتم بزوجه أكثر مما يهتم بها ! . . ويستطيع الزوج أن يرضى زوجته ويبدد شكوكها في الوقت الذى لا يقدر فيه على تبديد قلق عشيقته المستمر والذي يصل إلى حد مطالبته بالانفصال عن زوجته ! . . وفي النهاية لا يجد الرجل حلاً أسعد من الرحيل بعيداً عن المرأتين معاً . . فتحزن الزوجة على حين تستسلم العشيقة للأمر الواقع ! . . ويقول الرجل في نهاية المسرحية : « لقد عرفت الآن كل شيء . . عرفت أن هذا كله لم يكن إلا (كوميديا هزلية !) » .

ونلاحظ أن بيكيت في هذه المسرحية يضع كلاً من شخصياته الثلاث داخل جرة تشبه صندوق القمامة الذى سبق أن وضع فيه كلاً من الزوجة والزوج في مسرحية « نهاية اللعبة » .

وفي هذه المسرحية لا يسمى بيكيت شخصياته ، ولكنه يكتفى بأن يطلق عليها رموزاً هي (م ١) و (م ٢) و (ر) أى المرأة الأولى والمرأة الأخرى والرجل . . وهو يفعل هذا ليؤكد أن الهدف من المسرحية ليس تصوير شخصيات معينة لأن

هذه الشخصيات إنما تغلب عليها صفة العموم ، بحيث تمثل الأنماط الثلاثة التقليدية - الزوج والزوجة والعشيقة - وكل منهم يتأدى في مونولوج داخلي يختلط أحياناً بالمونولوج الداخلي الذي تجرّبه كل من الشخصيتين الأخرين ، ولكن دون أن يتخذ شكل الدIALOG بأى حال ، فهم لا يدخلون في حوار ولا يلتقون على وجهة نظر واحدة ، لأن كلاً منهم له وجهة نظره الخاصة التي ينطلق منها في بناء مونولوجه الخاص .

وكتب بيكيت مسرحية « قصيرة جداً » كما يسميها هو نفسه . . . ؛ فهي تستغرق دقيقتين ونصف الدقيقة على المسرح ، ولكنها تعطي الإحساس الدرامي المشحون الذي نجدّه في المسرحيات الطويلة . ولكن ما الذي تعرضه هذه الدقائق القصيرة ؟ ثلاث سيدات يجلسن على أريكة تضع كل منهن باروكة على رأسها ومعطفاً طويلاً جداً على جملدها :

الأولى ترتدى معطفاً بنفسجي اللون ، والثانية معطفاً أحمر والثالثة أصفر . . . وفي كل مرة تخرج فيها واحدة منهن تظل الاثنتان الأخرى يتحدثان عنها حديثاً هامساً لا تسمعه ، ولكنها تدرك من حركاتها أنه حديث مروع . . . ولقد سميت المسرحية باسم « ذهاب وإياب » إشارة إلى ذهاب أو خروج كل منهن ثم عودتها مرة أخرى .

بعد أن كتب بيكيت « في انتظار جودو » وبينما هو يكتب « نهاية اللعبة » اتفقت معه الإذاعة البريطانية على كتابة تمثيلية إذاعية خاصة بها . . . وبالفعل كتب بيكيت في سنة ١٩٥٦ تمثيلية « كل الذين يسقطون » وأهم ما يميز هذه التمثيلية أنها تكاد تكون العمل الوحيد من بين سائر أعمال بيكيت الذي يحدده فيه مكاناً للأحداث الجارية ، والمكان هنا هو قرية (فوكسروك) بأيرلندا ، موطن الكاتب . . . كما أن التمثيلية تتميز كذلك بكثرة الشخصيات على غير العادة في سائر

أعمال بيكيت بحيث تصل في هذه التمثيلية إلى عشر شخصيات !
والجدير بالذكر أيضاً أن هذه التمثيلية هي العمل الوحيد لبيكيت بالإضافة إلى
تمثيلية « رماد » اللتين يترجمهما إلى الفرنسية شخص آخر غيره . . هو في الحالتين
« روبري بالنجيه » أحد الرواد المعروفين في مدرسة الرواية الجديدة .

وفي سنة ١٩٦٣ نقل « ميشيل ميرانى » هذه التمثيلية الإذاعية إلى التلفزيون
الفرنسى تحت إشراف بيكيت . . وقد فازت بجائزة « ألبر أوليفيه » لأحسن عمل
تلفزيونى خلال ذلك العام .

وبعد نجاح « كل الذين يسقطون » و « رماد » طلبت الإذاعة البريطانية من
بيكيت كتابة تمثيلية ثالثة وبالفعل كتب بيكيت تمثيلية في العام نفسه بعنوان « بقايا
عمل مهجور » لم يترجمها أحد إلى الفرنسية حتى الآن .

ولعل أهم ما يميز هذه التمثيلية من غيرها من أعمال بيكيت هي أنها تقدم
شخصية واحدة في مونولوج داخلى متصل لا بداية له ولا نهاية . . أما المونولوج
فيحكى أشياء غير مفهومة ولا مرتبة ، وليس لها أى معالم ولا تعطى الإحساس بأى
معنى على الإطلاق !

وبعد ثلاث سنوات كتب بيكيت للإذاعة البريطانية كذلك تمثيلية رابعة باسم
« موسيقى وكلمات » . . أما هذه التمثيلية فقد قام بيكيت نفسه بترجمتها إلى
الفرنسية .

وفي سنة ١٩٦٣ كتب بيكيت آخر تمثيلياته الإذاعية حتى الآن وأول تمثيلية
للإذاعة الفرنسية وهى « كاسكاندو » وتعد هذه التمثيلية من الأعمال النادرة التى
كتبها بيكيت بالفرنسية مباشرة . وقد أخرجها للإذاعة « روجيه بلان » مخرج
مسرحيات بيكيت ، واشترك في تمثيلها « جان مارتان » .

على أن الصفة الغالبة التي تجمع بين هذه التمثيليات الإذاعية الخمس هي استغراق أبطالها جميعاً في مونولوجات داخلية غريبة لمحمكي عن ماضيهم الضائع الذي يتعونه ولا يجدون ما يصله بالحاضر. ذلك الحاضر الضائع هو الآخر، والذي يسلمهم إلى اليأس والعدم !

أما « تكلم يا جو » فهي التمثيلية (الوحيدة) التي كتبها بيكيت للتلفزيون. وهي تبين مدى اقتناع بيكيت بأن التلفزيون وسيلة حية من وسائل العرض الجماهيري الواسع النطاق البالغ الأثر، كما تبين مدى دراية بيكيت بتكنيك العرض التلفزيوني والتسجيل والإخراج والتصوير الذي سبق العرض.

والتمثيلية تقدم شخصيتين في أداء واحد مزدوج: فالرجل الذي يظهر فيها صامت، والمرأة التي تتكلم لانظهر على الشاشة مطلقاً.

هذا وقد كتب بيكيت إلى جانب أعماله الروائية ومسرحياته الطويلة والقصيرة وتمثيلياته الإذاعية والتلفزيونية مسرحيتين قصيرتين بدون حوار: تحمل الأولى عنواناً طويلاً هو « فصل بدون كلمات رقم ١ » وتحمل الأخرى عنواناً مماثلاً هو « فصل بدون كلمات رقم ٢ » والمسرحيتان صامتان يؤدي فيها التمثيل الصامت دوراً رئيسياً بل يؤدي كل شيء.

ولقد قدمت المسرحيتان في فيلمين للعرائس عرضاً خلال مهرجان (آيسبي) للسيفيا عام ١٩٦٥.

واستكمالاً لمناحي النشاط الأدبي والفني التي يمارسها بيكيت وبيع فيها جميعاً - كتب ميناريو صامتا هو الآخر يفرق ٢٢ دقيقة أخرجه « آلان شنيدر » وعرض في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٥ ففاز بجائزة النقاد. ثم عرض في المهرجان الدولي للأفلام القصيرة بـ (تورس) عام ١٩٦٦ ففاز بجائزة خاصة من لجنة التحكيم.

والفيلم اسمه « فيلم » وقد قام بدور البطولة فيه الممثل الكوميدي الراحل « بستر كيتون » .

وهذا « الفيلم » هو في الحقيقة عبارة عن الجزء الأول من فيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة ، ويشترك في كتابة جزئه الثاني « هارولد بنتر » على حين يكتب جزؤه الثالث والأخير « أوجين يونسكو » .

وقد صادف أن التقى المؤلفون الثلاثة حول رؤية واحدة دون أن يعلموا بذلك من قبل . . فيكييت اختار « العين » موضوعاً للسياريو الخاص به ، واختار بنتر « علبة » في حين اختار يونسكو « بيضة » .

وعندما نحاول أن نخلص إلى مفهوم عام عن بيكييت لا نجد غير هذه العبارة لجيمس جويس : « هل تجدون عباراتي غامضة ؟ إن الغموض في نفوسنا وليس في الأشياء ، أليس هذا هو رأيكم أنتم الآخرين ؟ » .

وجيمس جويس كما هو معروف أستاذ بيكييت ومثله الأدبي الأعلى ، وهو الذي منحه مفتاح سر الأدب ، و« الخريطة » التي يتدى بها في عوالمه الغامضة . . ولعل أهم ما أخذته بيكييت عن جويس هو هذا الغموض الذي مضى فيه حتى النهاية . . وهي النهاية التي أفضت به إلى ما اصطلاحنا على تسميته بأدب العبث أو اللامعقول !

يونسكو . . ذلك المشهور !

ولد « أوجين يونسكو » في سلاتينا برومانيا يوم ٢٦ من نوفمبر ١٩١٢ . . تردد بين الدراسة الدينية ؛ ليصبح قساً والدراسة العسكرية . ليصبح ضابطاً ؛ ولكنه التحق بجامعة بوخارست ؛ ليدرس الأدب الفرنسي وفاء لأمه الفرنسية . . وفي سنة ١٩٣٨ سافر إلى فرنسا ليعد رسالة دكتوراه عن (الخطبة والموت في الشعر الفرنسي منذ بودلير) ولكنه أهملها واتجه إلى المسرح في سن متأخرة (٣٧ سنة) عن طريق المصادفة . . كتب (المغنية الصلحاء) سنة ١٩٤٩ ثم (المدرس) سنة ١٩٥٠ ، وعرضت المسرحيتان على مسارح الجيب ففشلتا فشلاً ذريعاً وهاجمها النقاد هجوماً جاداً وعنيفاً ؛ ولكن يونسكو سرعان ما عُرف مع بيكيت كأهم كاتبين لما سمي بمسرح الطليعة أو مسرح العبث واللامعقول .

وابتداءً من ١٩٥٤ وبعد أن قدم يونسكو مسرحيته الثالثة (أميديه) لم تتوقف

المسرح عن تقديم عروض له سواء في فرنسا أو خارجها ، ولم تتوقف المطابع عن طبع مسرحياته في لغتها الفرنسية واللغات المختلفة التي تترجم إليها ، وعن طبع الدراسات العديدة التي تناوله هو ومسرحه بالتقييم والتحليل . . فضلاً عن الجرائد والمجلات التي تطلع علينا كل يوم بصورة وأخباره . . وقد كرمته فرقة الكوميدي فرانسيز العريقة . تقدمت في سنة ١٩٦٦ مسرحيته الكبيرة (الجوع والعطش) التي أخرجها جان - ماري سورو أحد كبار المخرجين في فرنسا اليوم . . كما كرمته الدولة الفرنسية فنتحه جائزة المسرح الكبرى في أول عام لها عام ١٩٦٩ .

« لا شيء يضحك ، كل شيء يبكي . .

لا شيء يبكي ، كل شيء يضحك . . »

هكذا يقول بونسكو الذي يصور شخصيات مسرحياته تصويراً كاريكاتيرياً على الرغم من أنها جادة تماماً فيها تفعل وتقول . . سواء كان ما تفعله حركات هائلة أم أن ما تقوله عبارات ضاحكة وساخرة . . حتى تخرج الصورة النهائية للشخصيات فكاهية ؛ فالإمعان في الجلد إزاء شيء هزلي يعطى إحساساً أعمق بالمهزلة .

ويرى بونسكو أن التمثيل ما هو إلا صورة للشخصية ، وليست الشخصية نفسها . . وعلى هذا فليس من الضروري أن يقوم بدور الفتي ممثل شاب ، ويقوم بدور العجوز ممثل طاعن في السن . . بل من الأفضل أن يحدث العكس تماماً حتى يعطينا هذا الممثل أو ذلك صورة الشخصية التي يقوم بها وليست شخصيته هو .

ويؤكد بونسكو أن مفتاح العمل الفني لمسرحياته هو إدراك الجو الذي تعيش فيه الشخصيات وهو (لا واقع الواقع) - على حد تعبيره - بحيث لا يذهب الإخراج أو الديكور إلى أبعد من ذلك أو يفرضان على النص رؤية خاصة من شأنها إفساد العرض المتظر . .

وقد قدم جان فاناريل في عرض واحد بدايات مسرح يونسكو . . (المغنية الصلحاء) و (الدرس) . . وإن كان قد بدأ بالدرس . .

فما الدرس ؟

مسرحية لأحداث فيها ولا أفكار . .

مدرس وتلميذة شابة وخادمة شرسة . .

يتبادلون حواراً عميقاً يكشف عن قصور اللغة التي أصبحت عائقاً حقيقياً في سبيل توصيل الأفكار والشاعر ، مما أدى إلى سوء الفهم ، أو العجز عن الفهم فتتصرف كل شخصية من الشخصيات الثلاث على حسب هواها وبناء على قدر فهمها للشخصيات الأخرى . . وعن طريق سوء الفهم أيضاً يدخل المدرس في عراك شديد مع الخادمة ينتهي بهزيمته . . ثم يدخل في حوار عنيف مع التلميذة ينتهي بمقتلها ، مثلاً حدث مع ٣٩ تلميذة جاءت لتلتقي المدرس قبلها . . أما الخادمة فتتوقع هذه النهاية لأنها دائماً ما تقوم بدفن الضحية في حديقة المنزل مسترة بذلك على سيدها الذي دائماً ما تحذره من ارتكاب جريمته المقبلة التي دائماً ما تقع على الرغم من ذلك . . وبعد أن يعود كل شيء إلى حالته الأولى تصل تلميذة جديدة فتفتح لها الخادمة وتدعوها للدخول والانتظار حتى يصل المدرس ، كما رأينا في بداية المسرحية إشارة إلى الدييومة والتكرار .

ومن (المغنية الصلحاء) ؟

يقول يونسكو : (لم أكن أريد أن أصبح كاتباً مسرحياً ولكن كنت أود أن أتعلم الإنجليزية . . ولأنني لم أنجح في تعلمها أصبحت كاتباً مسرحياً)
وتبدأ قصة المسرحية عندما اشترى يونسكو كتاباً لتعلم الإنجليزية ، وبدلاً من أن يتعلم تلك اللغة تعلم حقائق لم يكن يدركها : تعلم أن الأسبوع سبعة أيام وأن السقف فوق والأرض تحت . . وفي الدرس الثالث وقف عند قصة زوجين هما

سميث ومدام سميث . . فاستوحى منها موضوعاً شكائياً مسرحيته التي أطلق عليها في البداية (الإنجليزية غير المهمة) ثم (الإنجليزية الباردة) . . ولكن المخرج يقول بانائ اختار عنواناً آخر هو (السماء تمطر كلاباً وقططاً) وفي أثناء البروفات أخطأ الممثل قائلًا (مغنية صلعاء جداً) بدلاً من أن يقول (مغنية شقراء جداً) . . وجاء اسم المسرحية وليد خطأ الممثل .

سميث ومدام سميث زوجان إنجليزيان ينتظران زوجين إنجليزيين هما مارتان ومدام مارتان . . وفي أثناء الانتظار يثرثران بأشياء غير مفهومة لا معنى لها حتى يصل الضيفان ، فستقبلها الخادمة استقبالاً بارداً وشرساً عقاباً لها على تأخرهما . . وقبل أن يلقاهما ربا البيت يحاول مارتان وزوجته أن يتذكرا أين التقيا . . فقد نسيا أنها زوجان . . وعندما يكشفان ذلك تحيرنا الخادمة أنها زوجان مخطئان في اعتقادها وأن الأمر مجرد مصادفة والتباس . . ويعود المضيفان ويدخل الجميع في مناقشات عقيمة لا معنى لها . . ثم يصل جندي الإطفاء يريد أن يطفى النار ، أى نار . . وما إن يرى الخادمة حتى يذوب معها في عناق طويل أمام الجميع . . ولكن الجميع متمسكون به يلحون عليه أن يقص لهم أحدث النكات والفحشات . . ويبدأ كل بدوره في إلقاء نكتة سخيفة إلى أن ينصرف جندي الإطفاء ويعود المشهد إلى ماكان عليه في البداية ، ولكن بعثرة مارتان ومدام مارتان هذه المرة ، إشارة إلى الديمومة والتكرار كما حدث في (الدرس) .

يقول فافاريل مخرج المسرحيتين : (كان من الممكن أن تقدم مسرحيتنا يونسكو تحت اسم واحد هو (مأساة اللغة) أو (انعدام الاتصال) ؛ فقد كان من نتيجة هذا العدم وقوع الجريمة في المسرحية الأولى والجنون في المسرحية الأخرى : فق (الدرس) تحولت اللغة إلى سلاح خطير يستغله المدرس في إخضاع التلميذة ثم مقتلها ، ومن هنا نتج الحركة الدرامية التي تتكشف حول الشاعر

الإنسانية . . فإذا كانت اللغة في (الدرس) لها هدف خارجي هو خضوع التلميذة للمدرس فإن اللغة في (المغنية الصلحاء) ليس لها هدف سوى أن تكون آية . يقول يونسكو : (ينب أن يقدم الموقف التراجيدي بطريقة مفرطة في الضحك . ويقدم الموقف المضحك جداً بطريقة تراجيدية للغاية .)
ومن هنا ينطلق المخرج فيجعل الكوميديا تنبع من الجدبة التي تعبر بها الشخصيات ، فكلمة حاولت الشخصيات أن تدير جادة جاءت النتيجة عكسية . وهذا هو الهدف الدرامي السيكولوجي المقصود .

ولقد وفق فافاريل توفيقاً كبيراً في إخراج النصين ، وأدى دور المدرس بعنق أكثر من الذي أدى به دور جندي الإطفاء . . أما ميشلين سارتو فقد كانت نموذجاً رائعاً للممثلة الشابة التي تغطي دورها من جميع زواياها الأدائية والتعبيرية والتشكيلية إلى جانب حضورها القذ على خشبة المسرح ، وذلك في دور التلميذة . . كما كان روجيه لوكوتور موفقاً في دور الخادمة مثلاً رأيناها في دور سميت في (المغنية الصلحاء) .

أما وإميديه ، فهي المسرحية الثالثة التي كتبها يونسكو بعد « المغنية الصلحاء » و « الدرس » وهي أول مسرحية ليونسكو كاملة الطول ، إذ هي في ثلاثة فصول . وإميديه هذا كاتب فاضل يعجز عن كتابة سطر واحد طوال حياته الأدبية التي بدأها منذ خمسة عشر عاماً . . إنه يعيش مع زوجته في شقتها الصغيرة المطلة على شارع يعج بالسكان . . وتعيش معها في هذه الشقة نفسها « جثة ميت » لا تلبث أن تكبر وتمتد خلال الفصول الثلاثة ، حتى تسد الأبواب والنوافذ وحتى تملأ الشقة بمجمها الآخذ في الانتفاخ . . وعبثاً يحاول الزوج أن يتخلص من هذه الجثة ، ولكنه لا يستطيع . . وتفسير ذلك أنه لا يقدر على التخلص من نفسه ، من ذاته . . تلك الذات المتضخمة التي هي مشكلة الإنسان في العصر الحديث .

وتشكل مسرحية « ضحايا الواجب » مرحلة انتقال في مسرح يونسكو ، فهي تميل إلى تحطيم قواعد المسرح التقليدي في الوقت الذي تعود فيه إلى الحنين الإنساني . . وهو الطريق الذي سلكه يونسكو في مسرحيات « الملك يموت » و« السائر في الهواء » و« الجوع والعطش » .

ويظل « ضحايا الواجب » يتبع ذاكرته المتعلقة بصورة « مايره » كان يبحث عنه البوليس ، فينزّل إلى النهر ويصل إلى القاع بحثاً عن هذا « المايوره » المفقود وهناك يعثر على ضميره الملطخ ، ومع هذا يمضي نفسه بالعثور عليه إذا ما خرج من النهر ، ولكنه يلقى في الخروج من النهر عذاباً أقسى من العذاب الذي لقيه عند النزول إليه . . ويعتقد أنه قد أنهى مهمته ، ولكن زوجته تجبره على النزول مرة أخرى أو النزول إلى الحياة من جديد .

ويؤكد جاك موكليز مخرج المسرحية أنه سلك في إخراجه لمسرحية « ضحايا الواجب » ذلك السلوك الذي تحدث عنه المخرج المعروف جان - ماري سورو ، والذي يقضي بضرورة تفسير النص دون التدخل فيه بأي نوع من أنواع التعديل .

وتبدأ مسرحية « الكرامى » بإيقاع بطى ، يستمر كذلك حتى النهاية . . يدير هذا الإيقاع زوجان طاعنان في السن ، يجتران ذكرياتها ويعيشان في أوهام وأحلام تفرض عليها عالماً من الخيال بينانه في ذهنيها . . إنها ينتظران عدداً لا حد له من الضيوف في بيتها النائي المطل على البحر ، ولذلك بعدان لضيوفها عدداً لا حصر له من الكرامى . . ويتظران ، ينتظران حتى ينفد صبرهما ، فيدفعها خيالها إلى الاعتقاد بأن الضيوف يتوافدون بالفعل ، فيخفان لاستقبالهم ، ويعتقدان فوق ذلك أن الإمبراطور سيحرف هذا الحفل ويخطب في الحاضرين . . فعلاً يصل شخص حقيقى هذه المرة ، ولكنه ما إن يعلى منصة الخطابة حتى يبدأ في « تهته » غير

مفهومة ، ثم يكتب على لوح من الخشب كلمات غير واضحة ولا مفهومة هي الأخرى .

ويسدل الستار على الزوجين المفترقين وعلى صوتيها المتبايعين !
ونجد في مسرحية « الملك يموت » أن موت الملك هو موت الإنسان . . . أو ذلك الحدث المفجع الذي لا مرد له ولا تردد فيه . . . إن كل إنسان يعرف أن الموت نهاية كل شيء . . . ولكن كم من إنسان استطاع أن يواجه الموت أو على الأقل فكرة الموت مواجهة دائمة وصریحة ! وتلك هي مأساة الملك الذي يحتضر ويعرف أنه يحتضر ، فهو يواجه الموت على طول تسعين دقيقة هي الزمن الذي يستغرقه عرض المسرحية . . . يواجهه أحياناً بالخوف والحزن والتضرع ، وأحياناً أخرى يواجهه بالضحك والاستسلام واللامبالاة .

هذا الملك له زوجتان : إحداهما رقيقة ودبعة وحاملة ترى في الموت مأساة الوجود وبشاعته ، ولذلك تحاول أن تسرى عن الملك حتى ينسى رعب الموت الذي يهدده في كل لحظة . . . والأخرى جافة وعنيفة وحاسمة ، ذلك أنها لم تدرك الحقيقة ، ولا تحاول الهروب من الواقع ، وفوق هذا تسمى بكامل حريتها واختيارها إلى اللقاء الحى مع الموت : إذ تضع الملك أمام مصيره المحتوم بغير مداراة أو خداع .

وأخيراً لا يمدد الملك غير الاستسلام بكل انهزاميته وقسوته سيلاً واضحاً نحو الموت . . . قمة الفناء الأزلى والراحة الأبدية !

أما مسرحية « الحزيت » فتصور مدينة بأكملها وقد تحول كل سكانها إلى خراثيت بعد أن تحلوا عن آدميهم وغربوا جلودهم وعاداتهم وسلوكهم هرباً من عناء الإنسانية إلى بلادة الحيوان ، وخاصة الحزيت ذا الجلد الغليظ والإحساس الغليظ . . . ومع هذا فقد ظل « برنجيه » على إنسانيته صورة ومعنى مفضلاً عذاب

البشرية على طمأنينة الخرتيت أو عدم إحساسه بفقيرة الحياة على امتدادها وفي نهايتها ذلك الموت المحترم والذي لا يحمل أى معنى ولا يجعل للحياة من ثم أى معنى كذلك . .

ولذا يظل «برنجه» وحيداً في المدينة ، يقول في نهاية المسرحية :
« من الواضح أنه لم يعد في إمكاننا أن نفاهم : علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » .

ومع أن المسرحية تبدو كوميدية هازلة فإنها تضعنا في قلب المأساة في مواجهة تراجيديا الوجود الإنساني ، لأن الشخصيات تعبر عن محتنا وأزمتنا ولأن حياة الخرتيت هي حياتنا جميعاً ، والمأساة تتمثل في إفلاس العقل وسقوط الحضارة ! .

ونصل إلى مسرحية «الجوع والعطش» ؛ لنعرف أن يونسكو استمد هذا الأسم من «الكتاب المقدس» وإن قصد شيئاً آخر غير الذى قصد إليه «الكتاب المقدس» : فالجوع والعطش لا يحسها يونسكو في الحيز والماء فحسب ، بل يحسها أيضاً في الكافيار والويسكى من ناحية وفي الجنس والعاطفة من ناحية أخرى . .
ومسرحية «الجوع والعطش» في ثلاثة فصول أو ثلاث مراحل من حياة جون ، لكل مرحلة عنوان فرعى :

الهروب

خلال هذا الفصل الأول نرى جون وهو ينتقل مع زوجته وطفلتها التي في المهد إلى بדרوم فسبح يعيشان فيه . . ويبدو جون منذ اللحظة الأولى مكتئباً ،

ويظل كذلك طوال الفصل ، فهو يبحث دائماً عن « شيء آخر » . . إنه يسأم المكان ولا يحتمله . . يحس فيه بالكآبة والاختناق ، وفيه يرى كل شيء قائماً ومقبضاً ودافعاً إلى الغثيان . . وتلك أحاسيسه هو وحده ، فالزوجة ماري مادلين ترى المكان رائعاً يدعو إلى الهجة والارتياح . . ومن هنا يتضح لنا كل ما يشهده هو يرمحها هي وكل ما يوتره يوفر لها هدوء الأعصاب . ومع ذلك فهي تكن لزوجها وطفلها حباً لا ينسى ، ولا تمنى أكثر من أن تظل معها أبد الحياة .

ويثور جون ويلوم وزوجه متهماً إياها إنها استغلت غفلته ، وانتقلت إلى هذا البدروم الذي كان قد هرب منه إلى شقة مشمسة ، فتصارحه الزوجة بأنها كانت تضيق بتلك الشقة المشمسة وأنها تفضل هذا البدروم ، وتعدده بأن تحيله إلى جنة رائعة بعد أن تدخل عليه بعض التحسينات . .

وهذا معناه أن جون يعيش ماضيه الذي يحتم فوق صدر حاضره ، فيزعجه ويحيل حياته إلى جحيم . . وأخيراً لا يملك إلا أن يثور في وجه سجن الذكريات هذا الذي يحاول أن يخرج منه ، ليعيش ذكريات أخرى .

وفي هذه القصة القديمة - قصة الرغبة والهروب ونشدان الخلاص - تظهر العمة العجوز « آديلايد » أو يظهر شبحها ، إنها امرأة محبولة ترتدى ثياباً فاخرة ، وتضع فوق قبعتها ريش نعام ، وهي تمضي في حديث طويل منفرد لا علاقة له بالموضوع . . ولكنها تعود فتحدث عن الذكريات التي تطارد جون والتي تدفعه إلى الهروب من هذا المكان ، الذي حدثت فيه تلك الذكريات أيام طفولته وملاعب صباه . . وذلك اليوم الذي احترقت فيه العمة ولم يجد جون الشجاعة الكافية لكي يتقذها من ألسنة النار . . ومنذ ذلك اليوم وهو يراها في النار تمد له ذراعها ، وهو عاجز عن أن يتقدم لإنقاذها . . في هذه الأثناء ترى على الزجاج في خلفية المنظر وجهاً تشتعل فيه النيران . . إنه الندم !

وهنا يختلط علينا الأمر : هل ماتت العمة محترقة حقاً ، أو أن ضمير جون هو الذى يصور له ذلك لاعتقاده بأنه كان مقصراً فى إنقاذها من براثن النار؟ وهكذا يخرج جون ، وتبقى ماري مادلين مع طفلتها ، ولكنها تبدو حزينة ، فبعد أن كانت تتصور أن جون غير جاد فى قراره ، وأنها مجرد لعبة - أصبحت تدرك الآن أن الأمر جاد ، وذلك عندما يرحل جون غير ملتفت إلى نداءها له وتوسلها إليه .

وبعد خروج جون يختم الجدار القائم فى أعماق المسرح ، وتظهر مكانه حزمة ضوئية تشكل كمية ضخمة من الزهور . . والرمز هنا للسعادة ممثلة فى الزهور الحية الطازجة التى من الممكن أن تحمل محل الشقاء ممثلاً فى الجدار أو الماضى . . فالماضى سد رهيب يججب رؤى المستقبل ، ذلك الماضى الذى لا يعيش إلا فى الذاكرة . . وبقليل من الإرادة يمكن المرة أن يهدمه ليتيح للأرض الخصبة التى فى مكانه أن تنمر وأن تعطى بسخاء .

الميعاد

فى الفصل الثانى ينطلق جون ليحيا حياته . . نجده سعيداً مرحباً ممثلاً حيوية وشباباً . . ينتظر امرأة كانت قد وعدته فى هذا المكان الذى يحمل عبر بلاد البحر المتوسط . . ربما كان فى بلاد اليونان أو صقلية . . والمنظر يفوس فى صبيحة يوم بلا سحب ولا ضباب ، على جانبي المسرح يقف حارسان من حرس المتحف . . والمتحف هنا رمز للانتظار . . ولكن هل ينتظر جون أحداً فى الحقيقة ؟ هل هذا هو الميعاد ، واليوم ، والساعة ؟ وهل ستأتى هذه المرأة الخيالية ؟ وهل تكون ماري - مادلين التى هرب منها ؟ .

يمضي الوقت أو بالأحرى لا يمضي . . والمرأة المنتظرة لا تأتي . . وجون يتكلم ويستمر في الكلام إلى أن يستبد به الانتظار على حين ينقضي النهار وبحل المساء ، وتبدأ أشعة الليل تغطي المكان ، فيشعر جون بالجوع والعطش ويأسف لما ضاع منه ، ولما فقدته أوفاته فيقول : « ليتني أستطيع أن أجد مرة أخرى ذلك المأوى ، حيث كنت أشعر بالأمن برغم شقاء حياتي ، وحيث كنت أشعر بالطمأنينة برغم شدة خوف من المرت » .

فرد عليه الحارسان كل منهما بكل كلامه :
« وحيث كنت نجد شيئاً من الراحة ، في وجود لا راحة فيه » .
ولكن هل يجب أن يعود غداً ؟

يخنتي جون فأرأى إلى أمانيه الواهية لاهثاً وراء أحلامه الباهتة ، على حين يدخل الحارسان إلى المتحف يستنشقان رائحة الحساء والنيذ .

القداس الأسود

يرتفع الستار عن الفصل الثالث والأخير فنجد أنفسنا أمام ديكور غريب يغلب عليه اللونان الرمادي والأسود . . هل هو سجن ؟ هل هو كهف ؟ هل هو منجم ؟ نرى جون المسافر العس قادمًا إلى هذا المكان مجهداً متداعياً فمه مفتوح ، وشفتاه جافتان وقواه خائرة . . ثم نرى راهباً عجوزاً يرتدى ثوباً أبيض ، وحوله كوكبة من الرهبان يستقبلون جون ويفسلون قدميه الجرحمين المتعبين طائعين للراهب العجوز .

يشرب جون ويأكل بنهم ويسأل أين هو؟ ويحيته الجواب : « في الدير » وإذا بهذه الكلمة الخاطفة تضعنا فجأة على طريق الحقيقة . . فالدير ما هو إلا مكان من

الأمكنة التي تديرها جماعات الرهبان في دول الغرب ، لاستقبال المرضى
والمشردين .

ويحد جون نفسه وسط أولئك الذين كان يهرب منهم ، والذين كانوا يتظنونهم
ليسهروا على راحته ، ولا يطلبون منه في مقابل هذا كله إلا أن يحكى لهم عن
الأحداث الغريبة التي مرت به خلال رحلته ، ويلبى جون طلبهم ، ويبدأ في
الحديث ، ولكن حديثه يمتد شاحباً ، فائراً ، وأخيراً يطلب منهم أن يطلقوا سراحه
عساه أن يحقق خلاصه بنفسه وفي الوقت الذي يريد . . .

ولكن « جماعة الرهبان » يعرضون عليه مشهداً تمثيلاً بقصد تسليته والترجيع
عنه ، ويقوم به اثنان من المهرجين ، كلٌّ من داخل قفصه . . أما المشهد فيعبر عن
سقوط الإنسان وانحطاطه . . وهو عبارة عن « اسكش » يؤدي في داخل السيرك .
ومن خلال النقاش الدائر بين المهرجين والرهبان يتضح لنا كيف أن الإنسان
دائماً ما ينتهي به الأمر إلى الاعتقاد فيها يقول : فالرهبان يمتنعون عن تقديم الطعام
لهذين الجائعين إلا إذا فعلا ما من شأنه أن يسليهم ويروح عنهم . . ثم يرغبوا الأول
على الاعتراف بوجود الله والآخرة على عدم الاعتراف بوجوده ، كل هذا من أجل
الطعام !

ويشعر جون بالعذاب أمام هذا المشهد القاسي ، فيقدم الطعام للمهرجين ،
والحقيقة أن الرهبان إنما أرادوا بتلك « التمثيلية » أن يعضوا جون في مواجهة نفسه
وأمام مرآة ضميره .

وهنا تظهر أمامه زوجته وابنته التي بلغت الآن الخامسة عشرة من عمرها ،
فيدرك في صورتها معنى السعادة . . تناديان عليه فيقفوا إلى نداثها . . ويود لو عاد
إليها مرة أخرى ، وهم للحاق بها ولكنه لا يستطيع ، فقد جاءت رغبته متأخرة ،
إذ عليه الآن أن يدفع ديناً روحياً لجماعة الرهبان أو يظل يتجدهم في مقابل حقيقته

التي أعادوها إليه والتي كان يشق في البحث عنها . ومعنى هذا أنه لن يبارح هذا المكان ولن يلحق بزوجته وابنته أبداً ، ولن يلتقي هو وسعادته المفقودة إلى الأبد . والفكرة الكامنة وراء النص توحي بالمجتمع الذي يتخدم المواطن وفي مقابل هذا يضع له قوانين تفرض عليه ، ولا يجد لها مخرجاً ، وبهذا يصبح الفرد خادماً للمجتمع وملتزماً بقوانين الجماعة .

والمسرحية بعد هذا تجسد مأساة الإنسان الكامنة بداخله والتي تجثم على وجوده بحركة الخوف من الحياة والمهروب من جريمة لم ترتكب . . إنها المأساة التي تدفع إلى الجوع والعطش البيولوجي والسيكولوجي والبيتافيزيقي ، العاطفي والروحي والاجتماعي . . فالإنسان لا يشبع ولا يرتوى ، بل يزداد شعوره بالظلم الذي تفرضه عليه الجماعة ، ويزداد شعوره بأنه داخل سجن كئيب لا مفر منه إلا بالموت ذلك الشبح الرهيب الذي يهدد أمنه أو البقية المتبقية منه ، والحدث اللامعقول الذي ينهي حياة لا يدري : لماذا قامت أصلاً . ؟

إن «الجوع والعطش» تعد «أعقل» مسرحية في مسرح يونسكو «اللامعقول» !

آداموف . . ذلك المقهور !

رحل عن عالمنا بعد طول معاناة . . مع طفولته ثم نشأته ، مع فنه ثم مرضه . . ولكنه كان مؤمناً بحقيقة كثيراً ما نساها أو نتجاهلها ، ولذلك كثيراً ما نفاجأ بها أو نفجع فيها . . حقيقة وأن كل من جاء لا بد أن يذهب . . إنه الكاتب المسرحي المقهور « أرتور آداموف » !

جاء أرتور آداموف يوم الثالث والعشرين من أغسطس ١٩٠٨ وكان ذلك في مدينة كيلوفوتسك بالقوقاز ، ولكنه رحل عنها مبكراً ، وظل فترة يجتنب تلقى فيها دراسته ثم وصل إلى فرنسا ، ليستقر نهائياً في باريس . .

وفي عام ١٩٤٦ أنشأ مجلة بعنوان « الساعة الجديدة » صدرت لأول مرة وهي تقدم للقراء أسماء غير معروفة وإن ملأت بعد ذلك بسنوات الحياة الثقافية العالمية بمجدارة من أمثال رونيه شار وكافكا وجاك بريفير . .

وفي سنة ١٩٥٠ ظهر آداموف الكاتب المسرحي بعد أن صدرت له مسرحيتان قدم لهما عدد كبير من الذين اقتنعوا مبكراً بآداموف وفن آداموف . . فقد اشترك في هذه المقدمة كل من أندريه جيد ورونيه شاروجاك بيريفير وجاك لومارشون وهنري توماس وجان فيلار وروجيه بلان . .

أما المسرحيتان فهما « الغزو » و« التزوير » . . كتب بعد ذلك « الفساد » و« الكلل ضد الكلل » و« معنى الحدود » و« الربيع ٧١ » و« سياسة البقايا » و« القديسة أوروبا » و« لو عاد الصيف » . . إن مسرحيات آداموف تضمها أربعة أجزاء صدرت عن دار جاليمار وجزء آخر عن « مسرح المجتمع » إلى جانب « الرجل والطفل » وهي عبارة عن مذكرات كتبها عام ١٩٦٨ وكتاب عن سترندبرج ، فضلاً عن الإعداد المسرحي الذي عالج فيه أعمالاً لجوجول وتشيكوف وبشر وكليست ومارلوي . .

ظل آداموف يعاني آلام المرض عامين كاملين ، ولكنه لم يكف عن الكتابة : « الكتابة . . لا بد أن أمارس الكتابة كما أمارس الحياة والمرضى ! وهكذا بدا واضحاً أن « الرجل هو إنتاجه » . . فمن طريق الكتابة وحدها يستطيع آداموف أن يجيب على كل الأسئلة التي تطرح من حوله وتلك التي تغوص في أعماقه ، وتدغدغ أحاسيسه . . ولقد كان آداموف حساساً إلى أبعد الحدود . . كان يحتوي العالم كما كان يحتويه العالم . . وكان المسرح عنده هو « أن نجد أنفسنا في الواقع ، ليس بطريقة مطلقة ، ولكن من خلال مسافة فاصلة » . . وهذه هي القاعدة الأساسية في كل مسرحيات آداموف . .

ومن الممكن تقسيم مسرح آداموف إلى اتجاهين . . الأول من « التزوير » إلى « البنج يونج » وهو يتسمي إلى اتجاه اللامعقول الميتافيزيقي والآخر من « باولو باولو » إلى « سياسة البقايا » وهو يتسمي إلى الفن الملتزم بالواقعية الاشتراكية . . وإن كانت

بذور الاتجاه الأخير قد بذرت في مسرحيات الاتجاه الأول . . فلم يكن يعالج قضايا فردية ولكنه كان يهتم دائماً بالجموع ، سواء كان أسرة صغيرة أو عائلة كبيرة أو مدينة بأسرها أو شعباً بأكمله . . وهكذا لم يحدث ذلك التغير أو الانتقال فجأة ولكنه كان استمراراً وتعميقاً في طريق هدف واضح وواحد هو « الإنسان في كل مكان » .

وكما كان آداموف يهتم بالفرد كما يهتم بالجموع أو يهتم بالفرد وهو وسط الجموع فقد كان يجمع بين الواقع والخيال في إطار مسرحي خاص به بعيداً عن كل التيارات المسرحية المعاصرة وإن أدرجت في النهاية تحت لافتة « المسرح الطبيعي » أو « مسرح اللامعقول » .

وعلى الرغم من أن المخرجين الذين أخرجوا مسرحيات آداموف قد تناولوها برؤية سنزند برجية وأحياناً برؤية بريختية ، فإن مفتاح مسرح آداموف هو في الحقيقة تشيكوف . .

كتب المخرج الكبير جان فيلار يقول : « إن آداموف هو الذي عمق مفهوم كلوديل من حيث تنقية اللغة كما فعل سترندبرج في مسرح إيسن . . بل إن آداموف كان سابقاً على كتاب اللامعقول ، أسبق من بيكيت ويونسكو وفوتيه . . مسرحياته كتبت ومثلت قبل مسرحياتهم ، ولكن النقاد تنبها لبيكيت ويونسكو قبل آداموف ، واستمر التاريخ يمارس أخطاءه » .

« إن ما يميز به آداموف من كتاب اللامعقول هو تمتعه بفكر سارتر عندما لا يتفلسف ، وأيدولوجية بريخت المجردة عن المسرح » .

ويختتم فيلار حديثه القصير عن آداموف بقوله : « كان آداموف إنساناً طيباً وكنت مرتبطاً به وقد سببت له كثيراً من المتاعب والضيق ، ولكنه لم يؤلني على الإطلاق . . كان طيباً » .

أما أندريه بيير دومانديارج فلم يكن صديقاً حميماً لآداموف ، ولكنه كان شديد الإعجاب به وبفنه . . ويرى مانديارج أن عبقرية آداموف عبقرية مضطربة نتيجة لظروف حياته وصحته المضطربة . . ولكنها عبقرية روسية في المقام الأول ، وروسية إلى أبعد وأعمق الحدود . . ولذلك كان آداموف نموذجاً نادراً من الرومن الذين هاجروا إلى دول أخرى في مقدمتها فرنسا . . ويعنى بذلك نموذج الكاتب المتمسك بوطنه وتقاليد وطنه وأيديولوجية وطنه على الرغم من عدم انتمائه الفعلي لهذا الوطن منذ الصغر . . ولأن وطنيته كانت أخلص وأصدق وأعمق من وطنية الذين يعيشون داخل روسيا اعتبره مانديارج نموذجاً نادراً .

ويلتقط جاك مادول صوراً متعددة لآداموف ، نقلها ونعيد النظر إليها ولكننا لانرى في النهاية غير صورة واحدة ، صورة آداموف الكاتب المسرحي . . وهذا ما يؤكد مادول ، فهو يرى أن آداموف لم يكن فيلسوفاً ، ولم يكن سياسياً وإن كنا نستطيع أن نراه من وراء ستائر مسرحه شاعراً ، شاعراً ممزقاً معذباً ومؤرقاً ، يجعل آلام الإنسانية بين عينيه المهدمتين دائماً الساهرتين أبداً . . لا تغفلان ولا تغافلان ، تشهدان العصر وتشهدان له وعليه . . ومن أجل هذا ولد أرتور ، جاء إلى عالمتنا ليحدث شيئاً ، وليترك في النهاية شيئاً . . وبالفعل أحدث الكثير وترك الكثير . . وعلينا أن نعيد مما أحدثه وتركه علامة على الطريق وصورة مكبرة من صور الرجال أو العظماء . .

يقول شوفار : إن آداموف كان يجب الضحك . . ولكن الغريب في هذا الحب أنه كان من أجل الآخرين وليس من أجله هو . . لم يكن يضحك وهو مع نفسه ، فكلمًا خلا إليها كانت تتابه حالة من الحزن العميق . . فإذا ما فاجأه أحد أو قطع خلوته جمع ، سرعان ما كان يتشم ليخرج من حالته الفردية ، ثم لا يلبث أن يضحك من أجل القادمين . . كان مقتنعاً تماماً أن آلامه يجب ألا تنخلع على

غيره حتى لو كان غيره السبب في تلك الآلام ، لا لشيء إلا لإحساسه بأن لكل منا آلامه وأحزانه . . ومع هذا لم يكن آداموف كتوماً أو صامتاً ، بل كان يعبر عن كل أحاسيسه في مسرحه وفي كتبه ومذكراته وفي أحاديثه الصحفية والإذاعية ، ثم مع الأصدقاء أو كل من يقترب منه ويقترب إليه . . وكان آداموف يحب الشمس والهواء الطلق ورمل البحر والمقهى الذى يجلس فيه في شهر سبتمبر بصفة خاصة . . كان آداموف يحب السعادة ، من أجل الآخرين . .

ولقد وردت عبارة « الخوف في المسرح » في كلمة روجيه بلانشون التى برئى فيها صديقه آداموف . . ولكن أى خوف ذلك الذى يتحدث عنه بلانشون ؟ ليس هو الخوف من الموت ، وليس هو الخوف من الفشل ، ولكنه الخوف من الحياة والخوف من النجاح . . وذلك ماصوره آداموف في المسرح دون غيره من الكتاب وخاصة في مسرحية « الأستاذ تاران » . . إن المسرحية دراسة حية لما يمكن تسميته ب« سيكولوجية الخوف » . . خوف جوكاست من أن يرى أوديب الحقيقة . . الخوف الذى يطبق شفتيها ويعقد لسانها . . خوف أوديب من السعادة خشية أن تكون زائفة ، خوفه من ألا يرى في الوقت الذى يجب عليه أن يرى فيه . . حتى لو كان الهلاك ، إنه لا يخاف الهلاك ولكنه يخاف السعادة . . ولعل هذا التفسير الجديد للرغبة النهائية في مأساة أوديب والذي جاء به آداموف وقد ضمنه مسرحه وليس بحثاً أو دراسة - هو الذى يجعل من مسرحيته « الأستاذ تاران » نموذجاً لمسرح الخوف أو « الخوف في المسرح » . .

أما مفهوم « الحرب والحرب المضادة » فهو المفهوم الذى تخرج به من كلمة جابريل جاران عن آداموف في صراعه السياسى ضد الحروب : فقد هاجم الحرب الفرنسية في الجزائر والحرب الأمريكية في فيتنام من خلال مسرحية « ربيع ٧١ » . . تلك المسرحية التى يمكن أن نطلق عليها تسمية « مسرحية

حرب . . . فالحرب التي شنها آداموف من خلال مسرحه على الحرب المسلحة ،
جديرة بأن تشخذ الناس ، بل وتشخذ تجار الحروب أنفسهم إذا كانت لديهم بقية
من الشاعر والأحاميس . . . وكما فعل جان جونييه في مسرحية « الحواجز » التي
هاجم فيها الحرب الفرنسية في الجزائر هجوماً حاداً وعنيفاً فعل آداموف . ولكن
بطريقة أكثر منطوقاً وأكثر تهديباً . . . غير أن آداموف مات وكانت الحرب الفيتنامية
لا تزال دائرة ، لم يقدر له أن يشهد النهاية . . . وإن قدر لجونييه أن يشهدا كما شهد
نهاية الحرب الجزائرية !

ويشارك رونييه ألبو وأندريه ستيجر وكلود أوليفيه في كلمات يقدمون من خلالها
تحية للفتان الراحل دون أن يذكروا كلمة رثاء : ذلك أن العظماء مثل أرتور
آداموف لا يحبون الرثاء ، ويجب ألا يودعوا برثاء . . . إن الوداع الذي يستحقه
آداموف وداع مصحوب بالتحية والتقدير ، وباب مفتوح أمام التقييم الحقيقي الذي
لم ينله في حياته .

وأخيراً . . وصل جودو !

بعد ثلاثة عشر عاماً من ظهور مسرحية بيكيت « في انتظار جودو » تظهر مسرحية جديدة للكاتب اليوغوسلافي ميودراخ بيلاتوفيك تحمل اسماً يوحي لأول وهلة بأنها امتداد لمسرحية الكاتب الطليعي الآيرلندي الشهير . . وهي كذلك ! مسرحية بيلاتوفيك تحمل هذا العنوان : « وصل جودو » . . وشخصيات المسرحية تحمل هذه الأسماء : فلاديمير وإستراجون وبوزو ولاكي ، والأحداث تبدأ من حيث تنتهي أحداث مسرحية ١٩٥٣ . .

يقول المؤلف اليوغوسلافي : « لقد ظلت مسرحية بيكيت تمثل في مراسم المصورين وقتاً طويلاً إلى أن اعتلت خشبة المسرح التجريبي . . واستمرت بعد النجاح الذي أصابته تقدم طوال السنوات العشر الأخيرة في أنحاء العالم بلا انقطاع . . ولم أكتشف بيكيت إلا عندما قدمت مسرحيته في يوغوسلافيا ، لم

أر فيه رمزاً سياسياً ولا رمزاً دينياً ولا حتى رمزاً فلسفياً ، رأيت فيه إنساناً بالمعنى العريض لهذه الكلمة . . فلم يكن إنساناً قادمًا لمساعدتي أنا شخصياً على الرغم من أنني في حاجة إلى ذلك ، بل هو إنسان جاء لمساعدة كل البشر . . أحسست بالرغبة في الكتابة عنه ثم عدت وفكرت في كتابة رواية يكون هو بطلها ، فتخيلت قصة حياته وأسرته ، وتخيلت أنه منقذ يعمل على إنقاذ مواطنين أصاب الطاعون مدينتهم . . ولم أتخيله مطلقاً كمنقذ ديني أو سياسي . . ولكني أوضحت هذه الفكرة عن خيالي وقلت لنفسى : ولماذا لا يصل جودو يوماً ؟ لاشك أن جودو الذى فى رأس بيكيت أرفع من أن يهبط فوق خشبة المسرح . . ولكن جودو الذى تخيلته كان لا بد أن يصل . . يصل على الأهل لىدين البشرية . . فأنا مؤمن مثل بيكيت بأن الناس مفزعون وبأن الإنسانية مرعبة . . ومع هذا يجب المحافظة على الإيمان . . وهكذا يلتقى مؤلف « بطل فوق ظهر حمار » ومؤلف « نهاية اللعبة » ، وهكذا يتعاونان فى إحضار جودو على خشبة المسرح .

فن جودو؟ وكيف هو؟ وماذا يعنى؟

يصل جودو فى مسرحية ييلاتفريك بعد طول انتظار ، وهو رجل شجاع ستواضع لا يبغى من مجيئه سوى مساعدة من كانوا ينتظرونه ، وهو قادم ، لينج الحنيز والحب والحنيز .

لكن شيئاً من هذا لا يهم شخصيات بيكيت ، فهى شخصيات غير عادية ، ولا يمكن أن ترضى لحلمها بأن يتحقق فى شخص عادى قادر فقط على الحب وعلى صنع الحنيز ، وليس هو بالفكرة التى كانت تشغل أذهانها ، والأسطورة التى كانت تسيطر على رؤاها .

وما إن يصل جودو بهذه الصورة ، حتى يفكر الجميع فى فكرة واحدة ، وهى قتل هذا الشخص المزعج الذى جاء ؛ ليفسد عليهم نعمة انتظارهم المبتغى ؛

حتى ينجني إلى الأبد ، وحتى يعودوا إلى انتظاره من جديد وبلا أمل !
وقبل أن يحال جودو إلى العدم يتمكن من القيام بمعجزة بهدف ارضائهم : إنه
يمنح لآكي حرته ، لآكي ذلك العبد الذى كان بوزو المستبد يربطه من رقبته بحبل
قصير ، ويحرق خلفه ويأمره بالتفكير . . . ولعل فكرة منح الحرية الكاملة للعبد لآكي
تؤكد فكرة قيام مسرحية بيلاتوفيك على مسرحية بيكيت ، ومحاولة وضع نهاية
لأحداثها المعلقة .

ولكن ما إن يمنح لآكي حرته حتى يفكر فى أن يصبح سيداً بدوره ، وسيداً
لبوزو وحده دون غيره . . . ولعل هذا الوضع المقلوب يوحى أيضاً بمقاصد سياسية
قد تكون معنية من المؤلف أو هى خصب العمل الذى يسمح بتفسيرات طارئة
ومختلفة !

يقول المؤلف : «لقد أردت أن أكتب مسرحية شاعرية ، وأعتقد أنها جاءت
كذلك ، ولكن تحول لآكي من الممكن أن يكشف عن فلسفة الانتقام ، فيحلبنا
بالضرورة إلى نظرات سياسية . . . فلماذا لا يكون لآكي هو «ماوتسى تونج» ؟ إنه
شاعر وقوى ويعرف ثمن الحرية وثنم العبودية . . .»

إن هذا التفسير الخاص هو أحد التفسيرات المحتملة التى من حق كل مشاهد
أو قارئ على حسب رؤيته ومفهومه للعمل المطروح . . . فجودو بيلاتوفيك ليس
إلا تجسيدا ممكناً لجودو بيكيت الذى يظل لغزاً يحتمل تفسير كل من يتقدم بإدلاء
الرأى فيه . . . وكل منا قد تخيل بطريقة ما جودو ووصول جودو . . . ولكن تخيل
بيلاتوفيك جاء مفاجأة غاية فى التشاؤم ، ورؤية داكنة للعالم الإنسانى .

وكما كان جودو الآيرلندى سراً فإن جودو اليوغسلافى يظل هو الآخر سراً على
الرغم من تجسده على خشبة المسرح ، ولهذا فإن تناول المسرحية الجديدة يسمح هو
لآخر بطرق عديدة فى التمثيل والإخراج على السواء .

فكيف تناول المخرج مسرحية يلاتوفيك ؟

عمل جورج لافللى - وهذا هو اسم المخرج - على أن يعطى كلَّ مشاهد الحرية في تقبل العمل وتفسيره . . بل ذهب إلى أبعد من هذا ، فلم يلتزم بشكل محدد من أشكال العرض المسرحى . . فيمكنه أن يكون كوميدياً أو « تراجى - كوميدياً » أو قارصاً أو مجرد أداء مسرحى . . ولهذا نجح لافللى ، نجح في أن يوظف الجبر الذى تسبب فيه المسرحية أكثر من توظيف مضمون المسرحية نفسه . . ساعده على ذلك الديقور العصرى الذى صممه جون - كلود ماريه .

وأخيراً . . فليست هذه هى أول مرة يقوم فيها كاتب بتكلمة مسرحية لكاتب آخر . . فكم من كاتب أضاف فصلاً سادساً إلى مسرحية « السيد » لكورنى و « عدو البشر » لمولير مع اختلاف نوعى في حالة « جودو » . . وليست هذه هى أول مرة يحاول فيها كاتب أن يلمص اسمه بمجد كاتب آخر ، والمثال الحى بين أيدينا الآن هو بيكيت . . فقد ظهرت رواية بوليبية تحت عنوان « دون انتظار جودو » وهى تصور حالياً للسبب . . كما أن « وصل جودو » يجرى الآن إعداد سيناريو لها حتى تصور للسبب كذلك .

والآن . . ما موقف بيكيت من كل هذا أو على الأقل من مسرحية « وصل

جودو » ؟

كان بيكيت قد سمح ليلاتوفيك باستخدام شخصيات مسرحيته وبوضع تكلمة لها ، وذلك عندما استأذن منه المؤلف اليوغوسلافى عارضاً عليه الفكرة . . والآن وبعد أن عرضت المسرحية لميثرود بيكيت في أن يبعث بحمته وتهنئته إلى المؤلف والمخرج وسائر أعضاء الفرقة المسرحية التجريبية التى قامت بتقديم العمل والتى تنوى تقديم مؤلف جزائرى جديد فى القريب هو مصطفى حسان .