الفصل الخامس

مسرح اللامعقول . . معقول

obeikandl.com

المشهد الأول :

ثورة اللامعقول !

فى باريس ، قلب المسرح النابض تقوم مسرحيات اللامعقول بغزو مفاجئ وكامل لمسارح العاصمة التى تؤمها المسلحات العريضة من جمهور المسرح العاقل أو المسرح التقليدى .

بدأت (الجوع والعطش) ليونسكو بالسير فى طليعة موكب الغزاة ، فاقتحمت مسرح (الكوميدى فرانسيز) العتيق ، ثم تقدمت (الحفل الكبير) لآرابال ، فاحتلت خشبة مسرح (الماتوران) الهادئ ، وتوالت بعد ذلك غارات الغزاة ، فسيطرت خمس مسرحيات قصيرة لبيكيت وبانجيه ويونسكو على (الأوديون) أو (مسرح فرنسا) .

أما (الجوع والعطش) فهى – كما ذكرنا بالتفصيل فى المشهد الثانى من الفصل الرابع – أحدث مسرحيات يونسكو كتابة وتمثيلاً ، ولكنها أولى مسرحياته التى

تجازف بالخروج من مقرها الدائم فى الأزقة والحوارى ، لتطل من خلال الأضواء الكثيفة الكاشفة على الشارع الكبير – شارع ريشليو – حيث مسرح الكوميدى فرانسيز منذ حوالى ثلثمائة عام ، فقد أنشئ عام ١٦٨٠ بناء على طلب لويس الرابع عشر.

وقد أعلن كبار نقاد الدراما فى فرنسا سخطهم على المسرحية وعلى تقديمها فوق مسرح الكوميدى فرانسيز . .

ولكن الذى لم يتضح بعد أو لم يعلن صراحة هو السبب الحقيقى وراء هذا السخط : هل هو مضمون المسرحية الوجودى ، أو هى الرغبة فى سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل القمها التجريبى ؟

ومن الجحور الخانقة يخرج آرابال لأول مرة ، ليستنشق الهواء الطلق والجو النقى ، فقد ولدت كل أعماله السابقة ولادات عسرة متعسرة : مرة على مسرح لوتاس ، ومرة على مسرح الجيب ، ومرة على مسرح موتار ، وهى أماكن أعدت لاستقبال الأعمال التجريبية ، ولا تقول الطليعية التى يؤمها عدد قليل من متخصصى المسرح .

وهكذا يعرض آرابال مسرحية (الحفل الكبير) على مسرح (الماتوران) ، وهو أحد المسارح التى تستقبل جمهوراً عريضاً وعامًّا.

وبهذا يفرض آرابال وجوده الفنى على الحفل المسرحى ، ويدخل تاريخ المسرح الفرنسى ، وربما العالمى من أوسع مسارحه .

والحفل الكبير الذى أخرجه جورج فيتالى إنما هو فى الحقيقة قصيدة درامية حية ومؤثرة لا يمكن الحكم عليها منفصلة عن المسرحيات السابقة التى قدمها الكاتب ، وإن كانت (الحفل الكبير) تعد من أكمل مسرحياته من الناحية الفنية واكتمال الرؤية المسرحية . . إن الحكاية تصور نفسية الأحدب الدميم الذى يشعر بدمامته ،

ويحاول الفكاك من سجن أمه . . أمه التى تريده لها وحدها ، فيلجأ إلى العبث بالنساء ، وينتقم منهن واحدة بعد الأخرى وإن ظل حبيس حجرة موحشة مع عرائس الماريونيت . إنه يريد أن يقتل أمه ليتخلص منها وهى تعلم هذا ، بل وتتوقع الموت فى أى لحظة ! أحياناً تطلب منه أن يقتلها ، وأحياناً يخيل إليها أنه قتلها فعلاً . . يصاب بكابوس مزعج فيخرج إلى الشارع ، ويعود بامرأة تستسلم له فى حجرته ، ولكنه يعاملها على أنها دمية ، ثم يثور عليها ، ويهم بقتلها ، ولكن عشيقها ينقذها فى آخر لحظة . . تهدئه أمه ، ولكنه يثور عليها ، ويخرج إلى الشارع من جديد ، فيلتقى هو وفتاةٌ جميلة تطلق بعد لحظات صرخات مدوية !

وتنتهى المسرحية الغريبة والغريبة جدًّا والتى تمتلئ بالمواقف العنيفة والكلمات الصارخة والعبارات المفجعة والتى تتخبط فى الأسى الموحش واليأس الموجع .

إنها مواجهة صريحة ومفتوحة بين المخلوق الذى لا ذنب له فى دمامته وخالقه الذى خلقه على هذه الصورة .

إن مسرح آرابال من ذلك الطراز الذى لا يصح لإنسان أن يعترض على الشكل الذى يصب فيه ، تماماً كمسرح شيلديرود . . فآرابال الإسبانى الأصل يصور الحب الذى يتعدى نطاق الحب الإنسانى الطبيعى . . إنه الحب المؤسى إلى درجة الهزل ، وهو الحب الذى يتغذى بالسادية ، وينمو بالماسوشية أو هو فى كلمة واحدة الحب غير السوى .

ولقد استطاع المخرج بتفهمه الكامل للمعنى الدينى والسيكلوجى الكامن وراء المسرحية أن يلتصق بالنص دون أن يضيع من بين يديه ذلك الخيط الرفيع الذى يربط حلقات المسرحية ، فجاء العرض مبشراً بكاتب مسرحى فى طريقه إلى النور بعد أن ظل طويلاً فى منطقة الظل . .

ومن الجحور الخانقة أيضاً هرع بيكيت وبانجيه إلى مسرح (الأوديون أو مسرح

فرنسا) وما إن وصلا إليه حتى انضم إليهما يونسكو واشترك الثلاثة فى تقديم سهرة لا معقولة أمام جمهور كله من العقلاء . . اشتمل البرنامج على خمس مسرحيات قصيرة لا يجمعها إلا أنها تنتمى جميعاً إلى مسرح (اللامعقول) وأنها لثلاثة من كتاب الدراما ينتمون كذلك إلى تيار اللامعقول . .

أول فقرة كانت مسرحية (كوميديا) أو (مهزلة) لصمويل بيكيت ، وهى نوع من الرقص الشاعرى كما يقول بارو ، وقد سبق أن عرض جون مارى سيرو هذا العمل على مسرحه الصغير المسمى (مسرح متحف الفنون الزخرفية) . . وسبق أيضاً أن تحدثنا عنها هى والمسرحية الثانية التى قدمت لبيكيت فى هذه السهرة والمسماة « ذهاب وإياب » خلال المشهد الأول من الفصل الرابع . .

ولكى نحكم على هاتين المسرحيتين لبيكيت علينا أن نذكر هذه السطور التى كتبها أحد النقاد وجاء فيها : إن عدداً كبيراً من المناقشات حول ما يدعى بالفن الحديث يتناول أسئلة بعيدة كل البعد عن الموضوع . . والواقع أن جزءاً كبيراً من الفن الحديث لا هو بالجيد ولا هو بالردىء ، وإنما هو علم كاذب . . ولكى نحكم على الناقد بدورنا علينا أن نعيد السؤال الذى سألناه فى البداية وهو : هل سبب هذا السخط رد فعل لمضمون المسرحيات الوجودى أو الرغبة فى سجن التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبى ؟

وبعد مسرحيتى بيكيت تجىء مسرحية بانجيه (نظرية) وهى أطول مسرحيات السهرة ، إنها تحكى باختصار شديد قصة كاتب فاشل يدعى مورتان يتحدث وحده طوال الوقت حديثاً مسهباً وهو أحياناً يقطع المونولوج بديالوج قصير مع نفسه ، ثم يعود إلى حديثه الذى يستمر حتى بعد أن يسدل الستار .

وقبل أن يتعجب القارئ من صغر حجم هذه المساحة التى خصصت لمسرحية بانجيه على الرغم من أنها أطول مسرحيات سهرة (الأوديون) نسرع بالتأكيد على

أن شيئاً لا يحدث ، ومن ثم فإن أى تلخيص لايفيد ، بل هو غير ممكن ، فليس هناك موضوعٌ يحكى ولا أحداثٌ تقع ولا شخصيات تتصارع ، ولا حكمة تستخلص . . هناك فقط مغزى واحد هو الوحدة ونتيجة واحدة هى العدم !

ويأتى دور يونسكو فى هذه السهرة اللامعقولة فيختتمها فى جو مبهج نسبياً وبعيد إلى حد ما عن هذا الجو الكئيب الذى خلقه بيكيت وبانجيه . . قدم يونسكو مسرحيتين كما فعل بيكيت : الأولى وهى (ثغرة) عبارة عن إسكتش كهذا الذى يقدمه الطلبة فى نهاية العام الدراسى ، وهو يحكى قصة دكتور أكاديمى تغطى صدره النياشين ، ومع ذلك يرسب فى امتحان البكالوريا ، فإذا دعانا هذا الإسكتش إلى التفكير فى جورج فيدو فإن المسرحية الأخرى وتسمى (هذبان مزدوج) تجعلنا نتذكر ماك سونات . . فالزوج والزوجة يتشاجران فى حجرتهما على حين أن الحرب الأهلية دائرة فى الخارج ، ويستمران فى شجارهما حتى حينما تسقط الجدران والشظايا تتصف الحجرة .

وتنتهى هذه السهرة ، ولكنّ سؤالاً ملحًّا يظل يردده معظم النقاد وهو : هل من الممكن تقديم أية مسرحية على أى مسرح ؟ .

إن مسرح (الأوديون) مثلاً على الرغم من صغر حجمه لم يُعَدَّ بحيث تعرض عليه هذه المسرحيات (القصيرة جدًّا) ، فإذا ما قدمت على خشبته أصبح الوضع شبيهاً (بلوحة) صغيرة توضع وسط ميدان كبير . . ! ولكن هل يُعدّ نجاحاً أن تقدم هذه الأعمال التى لا تليق إلا بمكان صغير على مسارح تؤمها المساحات العريضة من الجماهير ؟ هل هذا فقط هو النجاح أو أن النجاح هو ولاشك أن تتذوق الجماهير هذه الأعمال ؟ .

إلى هنا ينتهى السؤال ، ولكن الغريب فيه أنه هو نفسه يصبح لا معقولاً ، فلا يمكن أن تظل الأعمال التجريبية تجريبية ، ولايمكن أن يظل الطليعيون

طليعيين . ومَنْ قال إن الجماهير هى التى تسعى إلى الفن فى أضيق حدوده ؟ إن الفن هو الذى يبادر دائماً بالنزول إلى الجمهور والاحتكاك به فى أرحب آفاقه وأوسع أراضيه .

obeikandl.com

المشهد الثانى :

هذا هو المعقول !

أرمون جاتى يعد واحداً من كتاب الطليعة لا فى المسرح الفرنسى وحده ، بل وفى المسرح العالمى كله : فقد استطاع هذا الكاتب فى سنوات قليلة أن يشغل خشبة المسرح فى بلاده ، وأن يغزوها ويحتلها فى الدول الأجنبية ، كل هذا بفضل أعماله المسرحية التى يشيع فى موضوعاتها الدفء ، وفى أسلوبها الحرارة ، والتى تعبر عن حياة كاتبها من خلال تعبيره عن روح العصر . والواقع أن أعمال جاتى الدرامية هى نفسها حياته ، وحياته ليست حياة فرد من الناس بقدر ما هى حياة عصر من العصور ! . إنها حياة إنسان فى النصف الأخير من القرن العشرين .

والواقع أن جاتى فى تصوره للعالم واستطعامه لإنسانيته وتناوله للأشياء إنما يصدر عن باطن البيئة وقاع المجتمع ، فإذا أضفنا إلى ذلك ولادته فى بلد لا يسكنه إلا المهاجرون وشذاذ الآفاق ، وفقدانه لوالده فى إحدى الثورات ، واتهامه فى

السابعة عشرة من عمره بالتمرد والعصيان – أدركنا على الفور أن طريقته الخاصة فى رؤية الحياة طريقة تتجانس هى ونشأته من ناحية ، وتجىء استمراراً طبيعياً لهذه النشأة من ناحية أخرى ، صحيح أنها طريقة غريبة وغير معقولة ، ولكن الصحيح أيضاً أن حياته كانت هى الأخرى غريبة وغير معقولة ، ومدار الغرابة واللامعقولية فى حياته وفى نظرته إلى الحياة أنه يرى أن الإنسان يحيا أولاً وأخيراً لنفسه لا لغيره ، يحيا وحيداً برغم وجوده بين الكثيرين .

لقد كانت حياته مداداً لفنه ، فجاء فنه انعكاساً لتلك الحياة !

وباستثناء بيسكاتور وبرنجت اللذين فتحا أمامه طريقاً كان عليه أن يسير فيه حتى النهاية لم يتأثر بأى كاتب آخر ولا حتى كتّاب اللامعقول . . وفى رأيه أن ما يصلح للوقت الحاضر ويعيش فى المستقبل هى تلك الأعمال التى تنفر من المتعارف عليه وتهرب من المألوف وتبتعد عن العرف والتقاليد ، لأنه يعتقد تمام الاعتقاد أن الوقت قد حان لهدم المسرح البورجوازى وإقامة المسرح الواقعى الجديد ، المسرح الذى يشمله التغيير من كل جانب : تغيير فى الشكل والمضمون : فى اللغة والأسلوب . . ومع هذا فالخيال جزء من واقع الحياة اليومية ، مثله مثل الأشياء التى نلمسها والأشخاص الذين نتعرف عليهم : فى مسرحيات جاتى الأولى كان الحاضر يعيش على تجربة الماضى على حين أن المستقبل يبزغ من تجربة الماضى والحاضر معاً . .

أما مسرحيته الأخيرة . . « غناء جماعى أمام كُرسيين كهربيين » – فهى مسرحية شعبية تستمد هذا المفهوم من الجماعات الكثيرة التى تتحرك فيها ، وتنتهى دائماً بالضحك والفكاهة والمرح .

والمسرحية تدور حول قصة نيقولا ساكو وبارتولوميد فانزيتى اللذين يموتان فى سجن شارلستون بأمريكا . . كيف يكون علاج قصتهما التى هى فى الوقت نفسه

قصة الحركة العمالية الأمريكية كلها ؟ إن مأساة ساكو وفانزيتى هى فى الواقع مأساة العصر كله إذا ما اعتبرناهما شعاعين نفسيين يعكسان من خلال أحداث الحياة اليومية ظروف الناس جميعاً ومتطلباتهم ومسعاهم فى الحياة ، وأخيراً موتهم بطريقة مشروعة أو غير مشروعة .

والبداية تسبح فى جو جذاب ، لو أضاف إليه المؤلف شيئاً من قبيل التعقل لبدت أكثر درامية ، ولكن الشرح والتوضيح والكشف عن قواعد اللعبة التى تعرض أمام الجمهور مما يجعله يعرف مقدماً النهاية – كل هذا أفقد من حدة الشغف الشىء الكثير ، وعرض المسرحية للتفكك والتهالك .

غير أن جاتى لا يجد فى هذا فشلاً لمسرحيته ، بل يؤكد أن هذا مايريده ، وهذا دليل نجاح مسرحيته ، فهو يريد أن يشرك الجمهور مع الممثلين (٥٠ ممثلاً أو تزيد) ، ليجعل من المسرح وحدة واحدة واجتماعاً شعبياً شاملاً .

فنرى الممثل وقد أمسك بيده جميع الخيوط يسحبها وقتما يشاء وعلى حسب أهوائه الشخصية البحتة .

ونرى متفرجاً يقف وسط الصالة ، ليعلن رأيه ، ويناقش الممثل ، وآخر يذكر بصوت مرتفع اسم «هتلر» ، ويضيف إليه بعض الكلمات . . وهكذا .

والوحدة الواحدة التى يتحدث عنها جاتى هى فكرته عن المسرح التى يحدد فيها دور الممثل على الخشبة ودور المتفرج فى الصالة والعلاقة بينهما فى أثناء تقديم المسرحية محاولاً بذلك أن يقدم الإثبات العملى لهذا المنهج النظرى .

وليست هذه هى أول مرة يقدم فيها جاتى الدليل على إمكان تهيئة الجو المسرحى للقاء الحى بين الممثل والمتفرج ، والمطابقة الكاملة بين النص المكتوب وتنفيذه على المسرح .

غير أن هذه التجربة بوجه خاص لم تنجح ، لأن جاتى لم يقدم هذه المرة عملاً

دراميا ؛ كما كان يقدم من قبل مكتفياً بتصوير ماوراء الواقع وما فوق المعقول .

مافكرةُ المسرحية والأمر كذلك ؟

تخيل الكاتب مأساة الإيطاليين نيقولا ساكو وبرتولوميد فانزيتى واستحضرها إلى حياتنا المعاصرة ، فجعلها تعرض فى خمس مناطق متفرقة من الأرض – لوس أنجلوس وهامبورج وتورينو وبوستون وليون – وفى كل منطقة من هذه المناطق جمهور يختلف فى الطبع والطابع هو الذى يشاهد المأساة .

تلك المأساة التى استمرت خلال الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ عندما قبض على الرجلين وسجنا فى سجن شارلستون ببوستن ، ثم حكم عليهما فى النهاية بالإعدام على الكرسى الكهربى ، وكان أحدهما إسكافياً والآخر تاجر أسماك .

ولكى يصور الكاتب استقبال كل جمهور لهذا العمل الثورى القديم لم يشأ أن يركز اهتمامه على مشاعر الناس كأن يقفوا مع أو ضد الذين أعدموا اثنين من الأبرياء فى سبيل بعض المبادئ ، ولكنه صب اهتمامه على طريقة استقبال كل جمهور ، وكيف خرج من مشاغله وهمومه الخاصة ، ليتحد أو يرفض الاتحاد مع هذين البائسين اللذين ينتظران نهايتهما المأسوية ؟

وبهذا جمع جاتى كل عناصر « المسرح الكامل » الذى يريده أو هكذا يقول . . كما يقول : « المسرح يجب أن يهيئ سبل الإدراك الإنسانى وإمكان قيام حياة مملوءة وصاخبة فيه . . إن مسرحية « غناء جماعى . . » هى نقطة الوصول بالنسبة للمسرح الذى مكثتُ طويلاً أبحث عنه ، وأنا الآن أبحث عن شىء جديد » .

كتب جاتى هذه المسرحية بكوبا فى ١٢ يوماً وقرأها أمام الجمهور على مسرح « الغرب » بباريس قبل أن تعرض . .

وعندما كان يكتبها كانت تتراقص أمام عينيه صورة حياته التى تشبه حياة هذين

الرجلين : فقد ولد بين أسرة نصفها إيطالى والنصف الآخر روسى . . وفى أثناء حرب المقاومة وهو فى الثامنة عشرة قبض عليه وحكم عليه بالإعدام ، ولكن أفرج عنه لصغر سنه ونفى إلى ألمانيا .

وجاتى لم يدفع بمسرحيته الى المسرح ، ولكنه اندفع معها وقام بإخراجها بنفسه . . استعان بالآلات الفنية الحديثة ، وأحال خشبة المسرح إلى سيرك كبير . . وقسم المسرح قسمين عبارة عن (لوحة) شطرنج بمربعاتها السوداء والبيضاء .

وجاتى عندما يخرج مسرحية يخرجها بالبساطة التى يخرج بها فيلماً سينمائياً . . وهو لا يجعل الممثل يعيش الدور ، ولكن الدور هو الذى يعيش بالممثل .

وهكذا نجد أن أرمون جاتى وكتاب اللامعقول ليسوا من فصيلة البيركامو وكتّاب المعقول على الرغم من أنهما يمثلان معاً القيادة الطليعية كلٌّ فى اتجاهه .

المشهد الثالث :

كاتب معقول . . فى مسرح اللامعقول !

من الأشياء التى تُذكر دائماً إذا ذكر مسرح اللامعقول تلك « المقاهى المسرحية » التى كانت بمثابة النواة الأولى لهذا النوع من المسرح المختلف كل الاختلاف عن أنواع المسارح التقليدية المعروفة . .

هذه « المقاهى المسرحية » التى لم تزد المساحة المخصصة للممثلين فيها على ثلاثة أمتار انتشرت على امتداد الضفة الشمالية لنهر السين فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وربما كان ذلك هو رد الفعل الطبيعى والمباشر لهذه الحرب اللاإنسانية ! غير أن هذه « المقاهى المسرحية » سرعان ما أغلقت أبوابها ؛ لا لتقضى على هذه الموجة العارمة من الفن والفكر ، ولكن لتوسع دائرتها بالانتقال إلى المراكب الصغيرة الراسية على طول الضفة اليمنى للسين . .

ولم يمض وقت طويل حتى انحسرت هذه الوجة انحساراً شديداً ، ثم عادت

obeikandl.com

ترتفع من جديد ، ولكنها وصلت هذه المرة إلى شاطئ أكثر استقراراً . .

وقد تمثلت رغبة رواد هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تمثلت فى الحاجة إلى مسارح تتفق مع اتجاههم من ناحية ، وتختلف بالضرورة والمسارحُ التقليدية الكبيرة التى يرتادها جمهور المسرح العريض . . وبعد التفكير الطويل اهتدى نقاد المسرح وكتابه من الطليعيين إلى « المسارح الصغيرة » أو « مسارح الجيب » التى لا تتسع إلا لعدد صغير من الجمهور هو فى الحقيقة بطبيعة الحال جمهور المثقفين والمهتمين بالمسرح .

فى هذه المسارح التجريبية بدأ جيل شابٌّ من مخرجى الطليعة يقدم أعمال جيل شابٌّ مثله من كتاب الطليعة . . وتكاتف الجميع ، ليحققوا إرادتهم فى الجديد وفى الثورة على القديم . . ولمعت من الفريق أسماء جان – ماري سيرو ، وجورج ويلسن ، وروجيه بلان ؛ ومن الفريق الآخر لمعت أسماء أوديبرتى ، ويونسكو ، وبيكيت وآرابال . .

ولعل آرابال من بين هذه الأسماء هو الذى لم يلق من العناية والاهتمام مالقيه الآخرون على الرغم من أصالته وطرافته فى آن واحد .

ولعل هذا هو السبب الذى جعل مخرجى المسرح الفرنسى يهتمون به مؤخراً . .

وفرناندو آرابال ولد سنة ١٩٣٢ بمدينة ملبك التى فى مراكش الإسبانية ، وأتم دراسة الحقوق بمدريد ، ثم نزح إلى فرنسا ، شأنه شأن كل كتاب الطليعة واللامعقول ، واستقر بها منذ عام ١٩٥٤ حتى اليوم . . وآرابال يكتب مسرحياته باللغة الفرنسية ويترجمها بنفسه إلى لغته الأصلية الإسبانية على العكس من بيكيت الذى يكتب مسرحياته بلغته الأصلية الإنجليزية ، ثم يترجمها بنفسه إلى الفرنسية ، ولكن بينما نقل بيكيت بعض أعمال الكاتب الآيرلندى جيمس جويس إلى لغة

وطنه الآخر ، نقل آرابال بعض أعمال الكاتب الفرنسي جان جونيه إلى اللغة الإسبانية . .

كتب آرابال أولى مسرحياته وهو في العشرين من عمره ، كتبها تحت تأثير أحداث الحرب الكورية ، وجاءت في فصل واحد عنوانه « نزهة في الريف » . . والذي يتنزه في الريف هو زابو الجندي العائد لتوه من خطوط الجبهة الأمامية . . إلا أنه يلتقي وهو في طريق العودة وجندي من جنود الأعداء اسمه زيبو ، فيلقي عليه القبض ويأسره ، ثم تصله رسالة من والديه يدعوانه فيها إلى اللحاق بهما في الريف . . وهنا يفكر زابو طويلاً : يفكر في الإبقاء على الجندي في أسره ، ويفكر في الوقت ذاته في الاستمتاع بنزهة الريف . . وأخيراً يقرر زابو ألا يترك فرصة النزهة كما يقرر أن يطلق سراح الجندي زيبو الذي لا ذنب له في الحرب ولا جريرة ؛ فالحياة أهم من الحرب ، والريفُ أروع من ساحة القتال . .

وفي مسرحيته الثانية « السفاحان » يطالعنا آرابال بموقف مشابه ، ولكنه يهاجم الأخلاق التقليدية هجوماً مباشراً . . على أن المسرحية تكشف في النهاية عن تناقض ذاتي : فالزوجة فرنسواز تأتي هي وولداها بينوا وموريس ؛ لكي تشكو زوجها إلى اثنين من السفاحين ؛ فقد ارتكب الزوج جريمة غير واضحة المعالم . . أما ابنه موريس الذي يكرهه كراهية شديدة فيود أن يشهد بما لاقاه أبوه من تعذيب في الغرفة المجاورة ومما شاهده من ابتهاج أمه لآلام زوجها حتى إنها كانت تندفع إلى غرفة التعذيب لتضع الملح والخل فوق جراحه : أما بينوا وهو الابن المطيع لوالدته فيوافق على تصرف أمه في الوقت الذي يعارض فيه موريس هذا التصرف . . وبذلك يصبح موريس في نظر أخيه ابناً شريراً ؛ لأنه لا يطيع أمه ، ويسبب لها الأضرار البالغة . . وأخيراً يموت الأب . . يموت من فرط التعذيب . . وهنا يصر موريس على موقفه بل ويعنف أمه ويتهمها بأنها هي التي تسببت في موت أبيه . .

ولكنه يعود بعد قليل ، يسأل أمه أن تعفو عنه لتمرده وعصيانه . . وبينما يسدل الستار تحتضن الأم ابنها بانفعال شديد . .

وفيما عدا هاتين المسرحيتين كتب آرابال مسرحيات أخرى أهمها « مقبرة السيارات » و « التيه » و « الأوركسترا المسرحى » و « الحفل الكبير » و « جرنيكا » و « المهندس المعمارى وإمبراطور آشور » .

وهذه المسرحية الأخيرة تعد قمة الأعمال التى قدمها آربال حتى الآن ، لا لأنها جاءت بعد أن اكتمل نضجه الفنى ، ولكن لأنها جاءت لتعبر أكثر من غيرها عن الرؤية الفكرية التى ظلت تراود أحلام هذا الكاتب طوال رحلته المسرحية . . رؤية تتمثل فى السيكو دراما أو التحليل الدرامى بمقدار ما تتمثل — على حد تعبير آربال نفسه — فى محاولة خلق « مسرح يمتزج فيه الشعر بالفكاهة ، والحب بالخوف بحيث يصبح الكل شيئاً واحداً . . هنا وهنا فقط يتحول الضحك فى المسرح إلى أوبرا تشبه فانتازيا دون كيشوت » .

ولكن ماذا فى مسرحية « المعمارى والإمبراطور » ؟

لاشىء فيها سوى شخصيتين : المعمارى والإمبراطور . . وعنهما وحدهما تصدر الأحداث ، وهى تبدأ وسط بقعة خالية فى غابة صغيرة تمتد حتى تصل إلى جزيرة أصغر يعيش فيها هذا المهندس المعمارى . . وفجأة يكتشف المهندس الذى ظل يعيش وحيداً فى الغابة — يكتشف عُرْيَه ، فيغطى جسده بجلد حيوان .

وبينما هو كذلك يسمع أزيز طائرة ، فيهرع مذعوراً يبحث عن مأوى يختفى فيه . . ويظل يجرى فى كل اتجاه ، ولكنه لا يجد فى النهاية غير الرمال الملتهبة يدفن فيها رأسه . . وبعد قليل يهبط الإمبراطور أرض الغابة ، وتحلق الطائرة عائدة إلى حيث جاءت . . أما الإمبراطور فيحمل فى يده حقيبة كبيرة ، ويحتفظ بهدوئه وبرود أعصابه . .

تلك هى نقطة البداية التى تنطلق منها المسرحية ، وهى بداية تشبه إلى حد بعيد مغامرات روبنسون كروزو ، كما كتبها دانييل ريفو فى روايته الشهيرة ، لتدل على ظاهرة الإحساس بالوحدة واستلهام الطبيعة بعد أن شعر الإنسان بلا جدوى المجتمع وانهيار الحضارة . .

ومسرحية آرابال تشبه مغامرات روبنسون كروزو لأن المكان واحد : جزيرة صحراوية . . والشخصيات واحدة : إنسان بدائى وآخر متحضر . . والأسلوب واحد : تناقض هاتين الشخصيتين فى طريقة الفهم وأسلوب التفكير . .

غير أن الشخصيتين هنا وخلاف مغامرات روبنسون كروزو تحاولان خلق مواقف درامية تطلقان فيها العنان لأفكارهما وخيالها وكل ما يختزن ويعتمل فى داخلها : فالمهندس المعمارى يسميه المؤلف « سيد الطبيعة » والإمبراطور الثرى يسميه « سيد الحضارة » . . والاثنان يعيشان كل ألوان الكوميديا الحزينة التى تمتلئ بالوقاحة كما تمتلئ بالهذيان والتى تسبح فى قبو الكوابيس والأحلام . .

إنهما وجها العملة فى المسرحية ، ولذلك فهما يغيران مواقعهما ويتبادلان دوريهما بحيث يصبح الإمبراطور هو المعمارى ، كما يصبح المعمارى هو الإمبراطور . . ويقوم أحدهما بدور الأم ، ويقوم الآخر بدور الابن . . وهكذا فى بقية الأدوار التى نشاهدها على امتداد المسرحية : الزوج والزوجة ، الفيلسوف والأحمق ، الممثل والمتفرج ، السفاح والضحية ، القاضى والمتهم ، السيد والعبد أو السيد والفرفور على حد تعبير يوسف إدريس !

أما عند آرابال فإن السيد والفرفور متلازمان يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً شديداً بحيث ينصهران معاً فى وحدة واحدة من الحب والكراهية . . وبحيث تنتهى العلاقة بينهما بأن يلتهم أحدهما الآخر حتى يتحقق حلمهما فى التوحد ، ذلك الحلم القديم الذى تمكن منهما وتسلط عليهما منذ البداية ، بداية لقائهما لأول مرة .

والآن : هل يمكننا أن نجد فى هذا النوع من المسرح بداية لشىء جديد؟!

هذا هو السؤال الذى أثير بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية آرابال . . مسرحية « المهندس المعمارى وإمبراطور آشور » . . وهو نفسه السؤال الذى يثور كلما قُدِّم عرضٌ من العروض التجريبية بصفة عامة ، أو قُدِّم بصفة خاصة عرضٌ من مسرح العبث واللامعقول !

obeikandl.com

الخلاص .. فى المسرح
والخلاص .. بالمسرح

استطاع كل من « جابرييل جارثان » و « أرتوروكورسو » أن يقطعا شوطاً بعيداً فى سبيل الوصول إلى وضع صياغة نهائية لمسرح موسيقى شعبى يعبر عن الربع الأخير من القرن العشرين : الأول من خلال إخراجه المتميز لمسرحية سرج جانزل « الكيشوت » والأخير من خلال إخراجه الممتاز لمسرحية داريو فو « المعجزة الكبرى » .

وكيشوت « جانزل » يختلف تماما ودون كيشوت « سرفنتيس » صحيح هو فارس رحالة يخرج مع تابعه سانشو بحثاً بلا نهاية عن حلم مستحيل ، عن عالم يحكمه العدل ويسوده الأمان فيصدمه الواقع ، ويخوض معارك ضارية ومجنونة حتى يتكسر ويتمزق ويموت ، ولكنه لا يحارب طواحين الهواء ، ولا يعتمد على وسائل بلهاء فهو مدرك أن العالم لا يسير على حسب هواه ، ولن يسير كما يود . . وهكذا

ينجح جانزل فى تحويل دون كيشوت من بطل أسطورى وتاريخى ، كما صوره سرفنتيس ، إلى مجرد إنسان أو مرآة تنعكس عليها صور الآخرين . . إنه يثير فى كل منا كيشوت الكامن بداخله ثم يخمده عندما يعلن كيشوت الجديد فى نهاية المسرحية ، إن مأساته هى فشله فى حياة الآخرين . ولهذا يموت بغير صلب أو بكاء مختفياً عن العالم داعياً كلاً منا لتحمل مسئولياته .

ولقد نجح « جاران » فى إخراجه البسيط لهذا العرض الكبير الذى بدت فيه الموسيقى والإضاءة أكثر أهمية من النص نفسه . . يقول جاران : « لقد أردت أن أقدم مسرحاً سياسياً ، ولكنى أؤمن بأن المسرح الثورى لا يشعل ثورة » .

هذا الإيمان نفسه أعلنه « أرتورو كورسو » ، ومع هذا ترك وطنه ولحق بكاتبه المفضل « داريوفو » ليكونا معاً وينشرا معاً فى كل مكان ذلك « المسرح الثورى الذى لا يشعل ثورة » وخاصة بعد أن حرق المتعصبون مسرحها فى قلب روما . . وإليها ينضم « شارل كورنيت » و « آن شابوى » الممثل الأول والممثلة الأولى للمسرح القومى البلجيكى ، وحولها تلتف مجموعة من جنسيات مختلفة يضحون جميعاً بالدخل الثابت فى سبيل مبادئ قد تتركهم جوعى وبلا مأوى أياماً وليالى . . لقد قرروا أن يلعبوا فى الفن وبالطريقة نفسها دور « جيفارا » فى الحرب خارج الأوطان . . وهكذا قدموا وبجماعية خالصة « المعجزة الكبرى » كما قدموا من قبل مسرحية بعنوان « فدائيون من فلسطين » .

و « المعجزة الكبرى » ظهرت فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد ، وكان الناس يطلقونها على كل معجزة صنعها المسيح عليه السلام . . وكان المسرح برغم اندثاره هو وسيلة التجمع ، والتحاور ، كان هو جريدة الشعب الناطقة والوسيلة الحية للتعبير . . . ومن هنا أراد « داريوفو » أن يعود بالمسرح إلى منابعه الأصيلة جاعلاً من العرض المسرحى محاضرة سياسية بالدرجة الأولى ، ومن مهرج كوميديا

ديلارتى محاضراً سياسياً من الدرجة الأولى كذلك .

وينطلق المؤلف من حكاية شعبية تقول : إن حاكماً رومانياً تلقى نبوءة مؤداها أن طفلاً صغيراً من أبناء قرية الجبل سيثور عليه ويقتله ويتولى الحكم من بعده ، فيأمر بقتل جميع الأطفال . . ويعتقد الناس أن المسيح الذى أنقذ فى الماضى ما أمكن إنقاذه بالدعوة وبالمعجزات حتى وقع فريسة حقد ووشاية من صديقه وأحد حواريه يهوذا الخائن ثم صلب من أجلهم عائد ليخلصهم من جديد ، فيعتصمون بأعلى الجبل ، ويدفنون أطفالهم أحياء حتى لا تمتد إليهم يد الحاكم الغادر وحتى يعود المسيح فيبعثهم مرة أخرى !

وتنتهى الحكاية الشعبية القديمة ليضيف إليها الكاتب رؤيته الثورية المعاصرة بالشكل الأسطورى نفسه فيعلن المهرج : إن المسيح قد عاد ، وأنه يريد أن يتحدث إلى الناس . . وفى نهاية حديثه يقول المسيح : « أيها الناس ، لقد قمت بدورى كاملاً وعليكم الآن أن تقوموا بدوركم . . لا تنتظروا الخلاص منى أو من غيرى . . إن الخلاص بأيديكم أنتم » . . ثم يحمل صليبه فوق كتفيه تاركا الساحة لأغنية شعبية ينشدها الممثلون ، ويرددها الجمهور لأنها تقول : « لابد أن نعتمد على أنفسنا ! . . لابد أن نثور ! » .

ونخرج من « المسرح الموسيقى » إلى « المسرح المفتوح » الذى يظل نجاحه مرهوناً بالتجربة معلقاً حتى انتهائها . . « فالمسرح المفتوح » يشترك فى كتابة نصوصه أكثر من مؤلف ، وتتم بروفات عروضه أمام الجمهور والصحفيين والنقاد حتى ليلة العرض الأولى وإلى أن تنتهى ليلة العرض الأخيرة . . فكرته إذن تقوم على أساس المشاركة فى خلق العمل الفنى وتجويده بلا حدود عن طريق المناقشات الليلية بهدف الوصول إلى أفضل صورة ممكنة بعيداً عن خجل التراجع أو خطأ الإصرار . . وهكذا يظل العرض بروفة متغيرة لمسرحية لايشهدها الجمهور ، لأنها لا تخلق

ولا تولد إلا بعد انتهاء العرض حيث يمكن تقديمها مكتملة فيما بعد خارج المسرح المفتوح .

من بين ثمانية عروض قدمها « المسرح المفتوح » الذى يشرف عليه التونسى لوسيان آتوم نختار أبرزها . . « مغارة على بابا » نص وإخراج ريتشارد ديمارسى و « اغتيال الابن كارلوس » نص جوزيف جيجليلمى وبيتى رافائيللى وميشيل رفائيللى إخراج ميشيل رفائيللى . . والمسرحيتان تنتميان إلى نوع « الميكرو – مسرحية » أو « الميكرو – مسرح » أو « الميكرو – نص مسرحى » ، والمسرح لا يتسع لأكثر من مائة متفرج ، والنص لا يشغل غير نصف العرض تكمله الموسيقى والأغنيات . . . « مغارة على بابا » بخيراتها ولصوصها وكلمة سرها تنتقل عبر سنوات القهر ومخططات الاستعمار من الشرق المسروق إلى الغرب السارق . . وتظل المغارة المنهوبة فى مأمن للسارقين إلى أن تتفق القوتان العظميان فى عالمنا المعاصر بعد طول عراك وخلاف فتسطوان عليها لتسلبا كل مافيها : وتقتسماها بالعدل والقسطاط يحميهما قانون القوة واللاقانون بالقوة . . على حين أن السارقين الأصليين يتميزون غيظاً وأصحاب الحق الأوائل لاحول لهم ولاقوة .

أما « اغتيال الابن كارلوس » فيتم فى ربيع عام ١٨٧١ داخل أحد سجون باريس عاصمة الحرية حيث يجىء الفتى البرتغالى بحثاً عن عمل شريف ، فتتلقفه المخابرات الأمريكية ترعاه فى البداية ، وتتولاه ثم تمتصه ، وأخيراً تغتاله ! ويصل أبواه لزيارته محملين بديون تكاليف السفر ، فيتسلمان جثته فى حقيبة من البلاستيك بغير صلاة ولااعتراض بلا كلمة حزن أو صرخة ألم !

وهذان العرضان المحكمان – مثل كل عروض المسرح المفتوح – يعتمدان على ثلاثة من مستويات التعبير المسرحى : الراوية الذى يطرح القضية ، والحدث

الدرامى الذى يحده المواقف ، والأغنيات الشعبية المصحوبة بموسيقى تأثيرية تقول مالا تقوله الحركات والكلمات .

وهذان العرضان يعتمدان أيضاً على الصدمة التى لا تستهدف ضمير المتفرج بقدر ما تعمل على إثارة سخطه ، وقد كشفت له أسلوب المسيرة الصحيحة على أمل أن ينتهى العمل الفنى ليبدأ الفعل السياسى .

هذا هو الخلاص . . فى المسرح ، والخلاص إذن هو بالمسرح !

obeikandl.com