

تطور الدراما من سترندبرج الى مارت

بقلم أريك بنتلي
ترجمة سعيد محمد حسن

- 1 -

القصة عند تشيكوف يمكن ان يحدد بانه مكاني . ان طريقة تشيكوف هي ان يرتب التابع الطبيعي لمجموعة من الاحداث الاجتماعية حول الموضوع والموقف الرئيسيين . ولهذا فالتقدم في مسرحية تشيكوف هو التكتشف التدريجي للموضوع والموقف - عن طريق الاحداث ان شئت ، لكنها الاحداث التي على الكاتب المسرحي ان يخطط بناءها على مبادئ درامية وايفاعية « بل يمكننا ان نقول موسيقية » وغرض تظاهر تشيكوف بالطبيعية يشبه غرض تظاهرات ايسن : فتشيكوف يريد ان يقيم علاقة تهكمية - توترا بين السطح الظاهري لفته وباطن هذا الفن . وما لم نعتبر التاريخ والوثائق نوعين من الاشكال - فان صيغة « قطاع الحياة » في النظرية التي تدور حول جميع الاشكال لم تضرب الدراما في القرن التاسع عشر ضربتها القاضية . ولما لم يكن في وسعها ان تصيف شكلا من نفسها ، فانها اذابت اشكالا مختلفة لكنه ذوبان جزئي فحسب . وهكذا استفاد من المذهب الطبيعي - في ذلك - الفنانون الاكثر موهبة لانهم وجدوا وسيلة اكثر قابلية للتشكل مما وجد اباؤهم . وليست هناك حاجة الى البدء من جديد . فهم يستطيعون ان يحرزوا اصالة في الشكل وان يعيدوا الى المسرح قطاعات بكرا وغنية من الحياة كانت قد ابعدت عنه . لكن رجال « حركة المسرح الجديدة » لم يتخطوا هذا الحد . فهم - باستثناء اقلية منهم - لم يصبحوا مؤسسي حركة المودرنزم الرابعة ، التي لم يستطيعوا ان يتنبأوا بها ، بالرغم من اننا نقرأ الان في مسرحياتهم ارهاصات بالتفسيات التي يجب ان تتبع .

وقد كان الاستثناء الوحيد هو سترندبرج . فقد ادت مسرحية « الانسة جوليا » عام 1888 في النص والمقدمة على السواء - التي ظهرت نظرية الشخصية التي سبقت بيرانديللو وبروست ، وكان ذلك بمثابة موت التراجيديا البورجوازية . فقد تضمنت التراجيديا البورجوازية معيارا اخلاقيا وحسا بورجوازيا ساميا بالحق ، بمفارنته بالحس الاستقرائي الرفيع للثق في التراجيديا الاستقرائية الاقدم عهدا . ففي مسرحية « الانسة جوليا » تتفق الشخصيات ونستطيع ان نحس بايدينا القطع المتفتت ويصبح لدينا التهمك المرير ضد كل انواع التراجيديا بدلا من تراجيديا الطبقة الوسطى . وبدلا من تبني التركيب المعماري عن ايسن يفخر سترندبرج بانه اعاد تقديم المونولوج والتمثيل الصامت والرقص . والحقيقة ان سترندبرج يصر في مقدمته على اعتبار تلك الاشياء تابعة للدراما ، لكنها - مع ذلك - كانت بمثابة حضان طروادة في قلعة القرن التاسع عشر ولقد سقطت القلعة ازاء ثورة المسرحيات التي تدور في الحلم وصالونات الرقص . تلك هي - كما رأينا - قصة غزو سترندبرج للدراما . فماذا كان تأثير سترندبرج على مستقبل الدراما؟ لو اعترفنا بان التأثير الثقافي لا يمكن قياسه بالضبط فيستطيع المرء على الاقل ان يقول ان سترندبرج قد حطم - اكثر من رجل اخر - دراما القرن التاسع عشر . فقد اتاح لمن تبعوه ان يبدأوا على ارض ممهدة . يكفي هذا من ناحية تأثيره السلبي ، اما من الناحية الايجابية فقد اعترف بتأثيره صراحة عديد من ذوي الموهبة الفطرية مثل تلميذه السويدي الاصل بارلاجير كيفيست Pär Lager Kvist وكتساب مسرحيون مشاهير مثل اونيل واوكيس ودنيس جونستون ، وقد افتتح سترندبرج - بالاشتراك مع المخرج العظيم نفسه - الفترة المسماة بحركة عصر الرينهارت في المسرح الاوروبي ، اما في وسط اوربا ، فقد كان

تناولنا في هذا الكتاب (١) فترة الدراما الحديثة بعدة طرق مختلفة . فقد وردت بمعنى دراما مابعد الحركة الكلاسيكية في بدايات القرن الثامن عشر عند تحليل النظام الاستقرائي العتيق وتدهور التراجيديا والكوميديا القديمتين . وبهذا المعنى تكون التراجيديا البورجوازية عند ليلو وليسنج حديثة . ووردت في المحل الثاني بمعنى دراما مابعد الحركة الصناعية ، وبعد ان اصبحت الحركة الديموقراطية محسوسة . وهذا هو المعنى الذي به تصيح الدراما الموسيقية عند فاجنر دراما حديثة . ووردت اخيرا بمعنى « حركة المسرح الجديدة » التي بدأت في العقد الثامن من القرن التاسع عشر وتضم ايسن وشو ووايلد وهوبتمان وبيك وتشيكوف وستنزولر وسينج وجوركي . وعلى هذا الاساس يمكن ان تبدأ فترة الدراما الحديثة بنقاط الانطلاق الثلاث هذه . اما حاليا فقد تدخلت مرحلة رابعة . فبالرغم من ظهور اوجست سترندبرج مع ظهور حركة المسرح الجديدة الا ان اعماله تتطلع الى تطورات اخصب . اي في الفترة التي يعتبر فيها كل من كيارييلي وبيرانديلو « حركة المسرح الجديدة قديمة الطراز ، والى الفترة التي ظهر فيها اونيل والتعبيريون وربما بعدها . ففي وقت ما بين عامي 1900 - 1925 انبعثت حركة المودرنزم الرابعة . وعلينا ان نقب قليلا حتى نكتشف جنورها .

سبق ان بينا كيف اتخذت البورجوازية شكلها تدريجيا كما يتشكل الصلصال في يد مثال ماهر . فقد ازدادت تماسكا وجمالا في الدراما الحديثة عند ايسن واخذت بعد ذلك في الاندثار ثانية . ويتضح هذا الاندثار حتى في المسرحية الاخيرة لايسن « عندما نستيقظ نحن الموتى » حيث نجد التناقض الغريب في العقدة وحيث نجد - نتيجة لذلك - ان التسلسل المنطقي المحكم الذي كان الاساس - كما هو الشأن في بناء ايسن الدرامي - قد اندثر . حدث ذلك في عام 1899 . وقبل ذلك بكثير حدث هجوم واسع النطاق على كل اشكال الدراما في القرن التاسع عشر وبخاصة - دون تمييز الاشكال كلها - على المذهب الطبيعي عند امثال زولا وجان جوليان وعلى عقيدتهم عن « قطاع الحياة » . ومع ذلك فلم يكن ذلك الهجوم او تلك العقدة هدامتين كما يتبادر الى الاذهان . فان روائع المذهب الطبيعي « حركة المسرح الجديدة » قد تشكلت بدرجة كافية بطريقتها الخاصة كما في « سلطان الظلام » لتولستوي و « الفران » لبيك و « الاعماق السفلى » لجوركي . ولقد اصبح عدم التسلسل في الحوادث في يد الكاتب المسرحي الجيد مجرد قناع يخفي وراءه وجهه الحقيقي .

وتشيكوف مثل واضح على ذلك . فقد تبدو احدي مسرحياته كأنها « قطاع من الحياة » لمجرد النظرة الاولى العابرة التي تغطي الخط الواحد العادي لتطور العقدة . لان تشيكوف ينظر بانه من اتباع المذهب الطبيعي . وحيث ان الشكل الجديد دائما للعقلية المحافظة وكان لا شكل له على الاطلاق فان الطريقة الحقيقية تمر دون ان تلاحظ . فان كان التقدم المعتاد في القصة يمكن ان يحدد بانه تقدم رأسي فان نموذج

(٢) هذا هو الفصل الثامن من كتاب « الكاتب المسرحي كمفكر » للناقد الامريكي المعاصر « اريك بنتلي »

هو الكاتب الدرامي البارز لخشبة المسرح الجديد بانوارها الكهربائية ومناظرها الفنية واعاجيبها الآلية .

وليس هذا كل شيء . فيبدو لي ان سترندبرج هو نقطة تحول في شيء اخر اكثر اهمية فلو كانت الحقيقة ان التراجيديا البورجوازية تلاشت بعد ايسن ، ولو كانت الحقيقة ان التراجيديا عن سترندبرج نكات ثقيلة الظل وان الكوميديا تظفي على التراجيديا ، فهل لنا ان نذكر حركة المودرنزم الاولى في القرن التاسع عشر عندما تخلت الكوميديا والتراجيديا القديمتان عن مكانهما الى نوع وسط ؟ فان التراجيديا والكوميديا عند سترندبرج تدويان - كما رأينا - في البوتقة مرة اخرى . فهو يجمع عناصر المفجع والمضحك ثانية في تركيبات مختلفة . وبالطبع يستخدم كل كاتب مسرحي جديد تلك العناصر بطرق مختلفة كما يحلو له . غير انه من وقت لآخر - وليس غالبا - يكون هناك تركيب رئيسي يتضمن تغييرات ثقافية عميقة وطاقة مشعة لمبقرى نادر . وكما ذكرت ان من السابق لاوانه في الغاية ان نحكم نهائيا على ماهية الدراما في القرن العشرين ، لكننا بواسطة الحكم على الجيل الذي انصرم منذ موته نمج على الاقل اذا لم يكن سترندبرج هو ذلك المبقرى النادر .

وان الدور الذي يلعبه مثل ذلك المبقرى ليس محصورا فحسب في التحرر من الماضي بل والتحرر من ريقه التقاليد التي مازالت قائمة وان يورثها الى الجيل الاتي وهي فؤارة بالحياة . لقد حطم سترندبرج تقاليد عديدة باستثناء اثنين - نجد ان لهما اكبر الاثر في الدراما في القرن التاسع عشر ، وهذه التقاليد هي الواقعية واللاواقعية ومسارح الرؤية الخارجية ومسارح الرؤية الباطنية والذاتية والموضوعية والطبيعية والخيال . وقد برع سترندبرج في كلا الاتجاهين . اذ اقامت تراجيدياته وكوميديا ومسرحياته التاريخية مذهبا واقفيا جديدا . اما مسرحياته عن الاحلام والجنيات فقد كانت شيئا جديدا في الخيال والذاتية . فعلى المسرح الذي يعيش على ثقافة الامس ذات الاتجاهين ربما تستمر الدراما بعد سترندبرج الى ماكانت عليه من قبل . ولا يمكن ان يكون المسرح الفني هو نفس الشيء مرة اخرى .

ان جملة : « الدراما بعد سترندبرج » لها جملة طيبة ، فان سترندبرج يقف في مفترق طرق القرن الحالي . فما هي الطرق الجديدة التي شققها الفن المسرحي منذ ذلك الوقت ؟ هذا هو السؤال الذي احاول الوصول اليه . فان الواقعية قد ذهبت بعيدا . ومن الممكن ان تكون ابعد حدودها هي المسرح الملحمي عند برتولست برجنت الذي سأتعرض له في الفصل القادم . هذا ولم يهدأ اغراء « مناهضسي الواقعية » بعد . ولهذا - بالمثل - تفصيل شيق ، وعلينا الان بالنظر اليه دونما تأجيل .

- ٢ -

اذا كنت جعلت حركة المودرنزم الرابعة تبدو مدينة بالكثير لسترندبرج اكثر مما هي عليه في الحقيقة ، واذا كنت قد استخدمت اسمه كرمز للتغييرات التي لم تتأثر به وحده ، فمن المستحسن ان ننحو نحوا مختلفا في الجانب غير الواقعي من موضوعنا الان . لقد كان سترندبرج قوة عظيمة ، لكن لاشك ان الاقناع وحده هو الذي يحدو بالمرء ان يتكلم عن سترندبرج كما لو كان قد غير تاريخ المسرح دون ان يعاونه احد فان فرنسيس فرجسون العلم والمخرج والناقد ذا الذوق النادر والرأي المعروف في تلك الامور قد كتب عن حركة المودرنزم دون اي اشارة الى سترندبرج على الاطلاق مايلي :

« ان اكثر الكتاب المسرحيين اهمية ماين عامي ١٩١٨ ، ١٩٢٩ ينطلقون انطلاقة جديدة ومن بينهم بيتس واليوت وكوكنو واوبي ولوركا . وان اثر فن موسكو المسرحي والبالية وقاعات الموسيقى تتوحد جميعا لتخلق مفهوما جديدا في الوسيلة المسرحية . فلم ينبد فقط المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر بل والدراما الادبية منذ القرن السابع عشر لصالح مهزلة العصور الوسطى والتراجيديا اليونانية وطقسوس الفلاحين وغنائهم « The Kenyon Review خريف عام ١٩٤٢ » . والشيء المهم في تحليل الاستاذ فرجسون عن التفسير انه يتفق معي في

قولي انه : في فترة الحرب العالمية الاولى بدأت حركة المودرنزم الجديدة التي يقوى فيها الدفاع ضد الواقعية . ولنا ان نتساءل : ماهو العامل المشترك بين كل مهزلة القرون الوسطى والتراجيديا اليونانية وطقسوس الفلاحين ونسليتهم ؟ وما هو العامل الذي يربط كلا من مسرحيات بيتس واليوت وكوكنو واوبي ولوركا ؟ ربما يكون هذا العامل شيئا واحدا فحسب هو : الابتعاد عن مسرحية القرن التاسع عشر الواقعية ، وكرد فصل للواقعية جدد هؤلاء الشعراء الحملة المألوفة التي اصبحت الان قديمة لارجاع النظم الى المسرح . وبوجه عام جذبت الحرب المقدسة من اجل المسرحية المتطرفة نساء الطبقة الدنيا اكثر مما جذبت اصحاب الازهان الراقية المهتمين بالمناقشات الجديدة . ومع ذلك كانت ثلاثة من الاسماء التي ذكرها الاستاذ فرجسون لشعراء من الطراز الاول ممن كانوا يهتمون بالدراما اهتماما عاطفيا ، وهم جارسيا لوركا ، ت.س.اليوت ، و.ب.بيتس واذا لم تكن مؤلفاتهم تبدو لي مركزا لتطور الدراما - بالرغم من ان الوقت لازال مبكرا للحكم عليها - فيحسن ان اوضح لماذا ؟

قد تكون مؤلفات لوركا من هذا النوع ، ومن المحتمل ان يكون جارسيا لوركا من اكثر مؤلفي المسرح نبوغا في عصره . غير ان عصابات فرانكو قتلته قبل ان يتطور فنه من مرحلة التجارب الاولى « مع ان تجاربه تلك انضج بكثير من روائع مؤلفينا المسرحيين الذين نعترف بهم ونجمع مسرحياتهم في مختارات » ومن الممكن ان يكون ت.س.اليوت كاتب مسرحيا من الطراز الاول ، ومن المحتمل ان تكون مسرحيته Sweeny Agonists من احسن المسرحيات المنظومة التي كتبت بالانجليزية خلال القرن الذي عاشه فيه . اما مسرحياته « جريمة في الكاتدرائية » و « الصخرة » فهما تحتويان على صفات ممتازة وهما جديران بحق بالتمثيل المسرحي . اما مسرحية « النمام شمل الاسرة » فهي محاولة رائعة لتوحيد مسرحية الصالات مع التراجيديا اليونانية ومع ذلك فان Sweeny Agonists تظل مجرد قطاع . اما « جريمة في الكاتدرائية » و « الصخرة » فهما اقل من ان تكونا كلا منظما ، Ordered wholes على نحو ما يستخدم اليوت نفسه الاصطلاح . اما « النمام شمل الاسرة » فهي محاولة لايمكن اعتبارها نصر . (وتبعنا لذلك فان نجاحها او فشلها هو العكس بالقياس في حالة « الحزن يصير الكترا » . فمفهوم اليوت من الوضوح والنبيل والتفصيح بمكان ، غير ان طريقة التوصيل لديه غير محتملة ولا منتظمة ولا كاملة . اما طريقة التوصيل عند اوتيل فهي سريعة وقوية وطافية ، اما مفهومه فهو فيج وساذج وبسيط) فمقالات اليوت عن الدراما توضح كيف يتدفق اليوت الدراما في العصر الاليزابيتي تلقا جيدا « هذا اذا لم يكن يتدفق الدراما في العصر الحديث هكذا » وطريقة معالجته لها تظهره مالكا ناصية الموهبة التاريخية . لكن لماذا لم يكن اليوت كاتب مسرحيا مهما ؟

ربما تساعدنا حياة و.ب.بيتس على الفهم . فان بيتس من الكتاب المسرحيين المتوسطين ولا يمكننا ان نفسر قصوره في مجال الدراما بمجرد الاعتراف بانه كان شاعرا . فهو لم يكن ذلك الشاعر الفئاني المحض للخيال الشعبي والذي يقسم وقته بين الغابات والمكتبة ، فلقد كان احد مؤسسي مسرح ابي Abbey Theatre في دبلية ، وكان مشرفا على سياسته عدة سنوات . ومع ذلك فان انتاجه المسرحي مما يخيب الامال بمسرحياته المبكرة وفيها « كاتيلين بنت هوليهان » التي تمتاز بشهرتها وخصائصها - تعاني من كل القصور الموجود في قصائده المبكرة - فهي تعتمد على طقوس الفلاحين وعلى الايمان بمالم الجنيات وعلى رقة النسيج وعلى شاعرية الجمل والحالة الوجدانية وعلى الجو العام لحركة زوال الجنس الكلتني « ان الاساطير والصباب الذي يلف مؤلفه « مسرحيات للمسرح الايرلندي ١٩١١ » تحتوي حتى على تصميمات اسطورية غائمة لجوردون كريج نفسه » وحين اصبح بيتس شاعرا افضل - كماكان في بداية حركة المودرنزم الرابعة - اصبح كذلك كاتب مسرحيا جيدا بعض الشيء . ومسرحيته الثرية القصيرة عن « سوبفت » كلمات على زجاج النافذة » توضح كيف اصبح فنه هشا محسوسا . اما عن

« المظهر » وهي واحدة من أخريات مسرحياته ففيها من الجمال الرائع ما يميز احسن اشعاره . وهي مسرحية للتمثيل وليست للقراءة العلنية وسيكون ساذجا من يحكم على بيتس بأنه شاعر وليس كاتباً مسرحياً - بعد قراءة مسرحياته الأخيرة - وإذا لم يكن بيتس قد كتب مسرحية عظيمة فليس ذلك نتيجة لنقص في طبيعته المسرحية . وهنا اسأل نفس السؤال الذي سألته فيما يتعلق باليوت :

لماذا إذن توقف بيتس ؟

وسؤال مثل هذا لا يمكن الاجابة عليه والتأكد من صحته . وما افترضه هو ان بيتس لم يخضع نفسه لنظام المسرح كما خضع نفسه لنظام الكتاب . وبالرغم من انه وقع تحت تأثير فكرة الدراما فلربما لم يكن يحب المسرح الحقيقي . وهذه السطور التي كتبها بيتس نفسه عام ١٩١٦ تشهد بذلك :

« لاني شديد الحساسية او لاني لا اعرف كيف افلتت من صدفة الجلوس خلف اناس جانبوا الصواب ، بدأت امتنع عن ارسال افكاري الى حيث لا تلقى الا ترحيبا بسيطا . وحتى في دبلن حيث يملك الجمهور حاسة تفوق النظم لم تكن لدى الرغبة لان احمل نفسي على حضور البروفات اليومية ... ومع ذلك فاني احتاج الى مسرح واعتقد انني خلفت لاكون كاتباً مسرحياً ، وكان خطاي الوحيد هو اني لم اكتشف في شبابي ان مسرحي يجب ان يكون المسرح القديم الذي كان يصنع بازاحه ستارة او تعيين المكان باحدى العصي او وضع ستارة على الحائط . واني متأكد من ان الذين يهتمون لنوع الشعر الذي اكتبه لا يد وان يكونوا كثيرين للغاية لو استطعت ان اجمعهم في مكان واحد - بحيث يدفعون لعدة ممثلين مسرحيين اجورهم ممن في استطاعتهم ان يحضروا كل لوازهم في عربة وان يتدربوا في اوقات فراغهم » .

هذه الكلمات تكشف بيتس لنا . لقد كان بيتس كاتباً مسرحياً ، كان يحتاج الى مسرح لكنه لم يحتمل الجلوس خلف اناس جانبوا الصواب . وهو لا يعرف ماذا يمكن صنعه للدراما في حضارتنا تلك اذا لم يكن تحديدها لتقليد اليابانيين الاقدمين فيما يسمى **Noh Plays** التي كانت تمثل في صالة احد الاصدقاء . وهذا نمط جديد حقا فسي مسرحية الصالات . ولهذا فقد كان على بيتس - اذا رغب - ان يبتدئ ايسن « وخاصة عندما كان من الجهل بحيث اعتقد ان ايسن كاتب ممل ومهتم بالناحية الاجتماعية » لكن ياله من بديل اتى به بيتس ! لقد اتى بالعباب الصالونات على الطريقة اليابانية ! وفي استطاعة المرء ان يتعاطف مع الفنان الذي يبتدئ المسرح التجاري . وفي الواقع ان هذا هو اخر شيء ممكن توقعه من الفنان في الوقت الحاضر . لكن بيتس كان يريد ان يقطع صلته بالفن المسرحي ايضا . لقد كان يحس بالانجذاب نحوه ، غير انه لم تكن لديه الرغبة لحضور البروفات ، وكان يرى الناس الذين جانبوا الصواب دائما في مقاعد المسرح .

بالطبع كان بيتس على حق - على حق في بعض النواحي - كملك النواحي التي تصه مسا قريبا . فان مسرح الابي كان لا يمكن ان يغذي الجمهور بتندر سينج الواقعي القديم الطراز او سخرية اوكيس الواقعية المريرة . ولقد مهد الطريق لبعض الانواع من الدراما ، لكنه لم يمهّد لنوع مسرحيات بيتس - وهي الدراما التي تستخدم مصطلحات الشعر الحديث . ولقد حاول بيتس ان يحيي مسرحياته الشعرية باستخدام الرقص والموسيقى . ولو كان بيتس يعيش في باريس او فيينا مثلا لكان في الامكان ان يعثر على مؤلفي الموسيقى ومصممي الباليه الذين كان بإمكانهم ان يصحبوا اعضاء في مشروع عظيم . اما كونه يعيش في بريطانيا فقد كان مجاله محدودا . فالدراما فن اجتماعي . وبالرغم من انها لا تتطلب مساعدة الجماهير وطبقة كبيرة فانها تتطلب تقاليد تفلقت في طبقة معينة كقيلة بان تجعل المسرح مزدحما . فالدراما الشعرية لا يمكن ان توجد الا حيث توجد طبقة المثقفين التي تهتم بتلك الاشياء . وليست دبلن او لندن من تلك الاماكن واذا اردنا ذلك فعلينا ان نولي وجوهنا شطر القارة .

كان لا بد لبيتس ان يجد في باريس فقط مؤلفي الموسيقى ومصممي

الباليه الجيدين والجمهور كذلك . وهذا لا يعني انه كان بإمكان مسرحياته النظامية ان تنجح حتى هناك . واذا نحن اتحنا لانفسنا ان نستخدم كلمات كوكو فقد كان على بيتس ان يتعلم ان المسرح الشعري ليس دقيقا كخيوط الحرير بل غليظا كجبال السفن التي ترى من مسافات بعيدة ... ومع ذلك فلربما كان يجد في باريس ارضا خصبة ولربما كان يمكن ان ينمو هناك . ولكن لان تلك المحاولات كانت بالانجليزية او حتى بالايروندية فان المسرح كان محدودا جدا . ولذا فقد اتجه كل من بيتس واليوت الى النظم غير المسرحي . وقد يكون هذا هو الجواب الوحيد المحدد الذي يمكن ان نقسوله ازاء انتاجهم القليل ككتاب مسرحيين . ومع ذلك فنحن مرغمون على الانتقال الى بحث اخر : ماذا عن الاماكن - وهي قليلة جدا - التي تعطي فرصا عظيمة ؟ واذا كانت اعمال فنانين عظماء مثل لوركا واليوت وبيتس ليست من التطور المسرحي العام في شيء وليست حتى من الواقعية في شيء ، فماذا تكون إذن .

- ٣ -

كانت هناك ثلاث محاولات رئيسية في العقد الثاني لجعل الفن المسرحي يجنح عن الواقعية . وجرب الالماني حظهم في المذهب التعبيري (وقد علفت عليه مؤخرا) وجرب الروس حظهم في اسلوب جديد لاع في التمثيل وادارة المسرح والاخراج ولا نحتاج الى ان نعلق هنا ما دام هذا لا يعرض الدراما للحظ . اما الفرنسيون فقد اتجهوا اتجاها مفايرا ، اتجاها قد لا يكون له اسم . بالرغم من ان محبي المسرح يعتقدون انه من تقاليد مسرح « الفيوكولومبييه » وهذا يستدعي التعليق حقا .

يضع الاستاذ فرجسون بداية هذا الاتجاه حوالي عام ١٩١٩ لكن هذا لم يكن سوى التاريخ الذي احرزت فيه التغييرات المتحققة من قبل تظفلا جماهريا . وقد رأينا ان المذهب التعبيري بدأ قبل الحرب العالمية الاولى وان الشخص المحدث والمسرحي الروسي المعادي للواقعية اتخذا اصلهما قبل الثورة . وهذا كان الحال ايضا في الحركة الجديدة في المذهب الفرنسي المعادي للواقعية . وهنا اشير الى المسرحيات التي كتبها الرمزيون من الشعراء في العقد التاسع . فحتى في باريس لم يحرز المسرحي الشعري الرمزي نجاحا رغم مجهودات بول فور Paul Fort ومسرحه المسمى مسرح الفن Théâtre de l'Art ولوينيه بو Lugué Poë ومسرحه المسمى مسرح العمل الفني Théâtre de l'Oeuvre . وكان هذا المسرح قريبا بصورة كبيرة لمسرحيات بيتس المبكرة . اما في فرنسا - كما في اي مكان اخر - فم Yates العداة الفوي للواقعية من الدراما الشعرية لكنه اتى من دعاة الرقص والموسيقى والتصميم والفنية الجديدة . ونستطيع ان نقول انه اتى من لدن اتباع ستروندبرج او - بنظرة اوسع - من لدن اتباع فاجنر .

ويمكن مشاهدة بدايات حركة المودرنزم الرابعة في روائع المسرحي البوهيمي مثل مسرحية الفريد جاري « الملك اوبى » Ubu Roi وجاء بعد الفريد جاري جوليام ابولنير Guillaume Apollinaire ومذهبه المعادي للواقعية وقد تطور تطورا ملحوظا .

وفي سنة ١٩٠٢ كتب ابولنير جزءا من مسرحية « انداء تيرسياس » والتي مثلت لمدة اربعة عشر عاما رغم عدم اكمالها . وهو يحتج في مقدمته على اوهام خشبة المسرح ولقد سمي مسرحيته تلك « دراما سيربالية » (وهكذا فقد وجد اصطلاح للمذهب السيربالي) ويشأسل ابولنير بكل وقار : لماذا لا نسمح للاشياء غير الحية بالكلام - لماذا لا نستخدم فنية التسلية الشعبية كما في السيرك - لماذا لا نكون الدعاية من النوع المرح ؟ (وتعتبر مسرحيته تلك دعاية من النوع الاول) ويمضي في تساؤله : لماذا لا نخرج المهزلة التقليدية بالمعاطف المحزنة ؟ لماذا لا ندخل الخيال الحر على المسرح الواقعية ذات الرسالة والتي توهم الجمهور بان في امكانه ان يفكر ؟ ففي مسرحية ابولنير تحرك الزوجة ببرود انداءها فوق خشبة المسرح عندما ترفض ان تنجب اطفالا وهنا نكتشف انها بالون معلق بخيط . او مثل احد الشخصيات

من شعب الزنبار وبالطبع يسلم نفسه بالمسدس وموسيقى القرب
وعشرات الحفائب والطبول والابواق والاجراس والصاجات ، او تنكلم
الشخصيات خلال مكبر الصوت عندما تخاطب الجمهور او تلبس اودية
خيالية مثل الكرنفال على الطريقة النكعبية ، وهنا يجدر بنا ان نورد
مقدمة المسرحية اذ انها تلخص كل المحاولات لتجارب عديدة من
المسرحيات اللاواقعية : -

« نحن نحاول ان نخلق روحا جديدة في المسرح - روحا مرحلة
بهيمية وفضيلة تحل محل ذلك التساؤم الذي عم المسرح خلال القرن
الماضي . وذلك يكفي لشيء مضمّن كهذا وعملت هذه المسرحية لمسرح
قديم الطراز لانهم لم يكونوا قد بنوا لنا مسرحا جديدا . مسرحا دائريا
ذا خشبتين ، واحدة في الوسط والاخرى مثل الحلقة تحيط بالشاهدين،
وتسمح لنا باستخدام رائع لفننا الحديث - فتزواج بين الاصوات
والحركات والالوان والصياح والضجة والموسيقى والرقص والحركات
الجهوائية والشعر والرسم والكورس والاحداث والديكور - وذلك دون
اي ربط ظاهري كما يحدث في الحياة .»

وفي بيرويت كانت نظرية فاجنر عن العمل الفني دينيا قويا .
واصبحت هي الفكر الشائعة في باريس وبالرغم من ان ابولينير كان اقل
مرحا من مارينيتي Marinetti بمسرحه الايطالي المستقبلي (الذي
كان عملا مسرحيا) فهو لا يزال مضحكا ولذا فهو محط للاشكال اكثر
منه خالفا لها . ويجب ان نواكب افكاره بافكار اناس اخرين . وقد
وصفها كوكو كالتي : -

« هذا البحث عن الشعر للمسرح - يعتبر بمثابة محاولة اعمق
لايجاد مادة صحيحة وتوجيهها للابعاد التي تمشي بالضرورة يدا بيد
مع رد الفعل ضد المذهب الواقعي - قد تم بنشاط خلال الربع قرن
وفق اعتبارات سنتي ١٩١٩ - ١٩٢٤ على يد ثلاثة رجال ممن زادت
اهميتهم كثيرا بالنسبة لنا وهم سيرج دياجيليف Serge Diaghileff
وجاك كوبو Jacques Copeau وجان كوكو Jean Cocteau فان
دياجيليف ينظم ويشجع ويعطي التعليمات لعدد كبير من الراقصين
والرسمين والموسيقين . اما كوبو فهو يتقف رجاله ويعد الفنانين
للنشاط الزائد على خشبة المسرح وكوكو - بوصفه فنانا - فقد اشترك
في كل تلك النشاطات واكتشف ايضا القاعدة للتعبير عن احتياجات
الباليه والخشبة المسرحية معا .»

وانه لمن المستحيل ان لا يجذبنا هذا النوع من الشيء . ومن ذا
الذي لا يجب ان يرى Parade سنة ١٩١٧ حيث يشترك كوكو
بتقديم النص ويقوم بيكاسو بعمل الديكور ويقوم بالموسيقى اريك ساني
ويصمم الرقص ليونيد مسين Leonide Massine ؟ وتلك الاسماء
اللامعة دليل على الثقافة المسرحية الحقيقية وهي هدف لحسد انبعاث
اليوت ويتس . وان مسرح « الفيوكولومبييه » لكوبو الذي اسس عام
١٩١٢ لهو الحدث الوحيد بين المجازفات المسرحية الحديثة في
قربه للثقافة العالية من حيث وقتها ومكانها . وحتى بينما يكتب كتاب
المسرح الامريكويون الافذاذ مثل ماكسويل اندرسن على مستوى اقل من
الشعراء والروائيين والنقاد الامريكين الجيدين . فان كوبو واتباعه
ينتمون الى حلقة اندريه جيد وزملائه في الجهاز الذي اسس حديثا
وهو المجلة الفرنسية الجديدة Nouvelle Revue Française ولقد
اكتسبت نظرية فاجنر عن العمل الفني بين ايديهم نقشفا ووفارا .
وربما - ولاول مرة - تصبح ذات رقة وذوق جميل .

ولقد اعلن جيد في سنة ١٩٠٤ : « ان المسرح يرسي قواعده اليوم
وهو يتخلى عن الواقعية » . وكان جان كوكو هو المؤلف المسرحي البارز
لروح جديدة وذلك على الاقل بعد ان ظهرت موهبته المسرحية بشكل
كامل في اورفيه Orphée سنة ١٩٢٦ وهي اغادة قص قصة
اورفيوس بكلمات مؤثرة خيالية غريبة هوائية مترنمة . وتحل نظريته
في الدراما مشكلات عديدة عاقت كتاب التراجيديا وكتاب المسرحيات
الشعرية في لباسهم التنكري . فهو يوضح اولا - كما ألفنا الى ذلك
من قبل - ان الطبيعة المسرحية معارضة لطبيعة الشعر الفئاني . وكلمته

الماودة في ذلك هي : « ليس الشعر في المسرح انما الشعر الصحيح
للمسرح .» وثانيا : يدعو الى التخفيف من حدة الحرارة في الدراما
التي كانت قد وصلت الى حرارة المناطق الاستوائية في القرن التاسع
عشر . وقد ظهر هذا التخفيف بشكل عظيم في مسرحية الالة الجهنمية
The Infernal Machine حيث يقلل كوكو من شأن الشوف وذلك
بادخال كورس يحكي كل القصة قبل ان يبدأ التمثيل . وهو يحاول
الوصول الى قلق مجهد بشكل كامل وهزات عاطفية رخيصة بخصب
الجزئيات .

ثالثا : يتبع كوكو ابولينير (بدلا من الكتاب الرمزيين والرومانسيين
المحدثين) في مطالب الروح والخيال والقلو في المسرح .
وتحفة كوكو المسرحية الرائعة (هنا اذا استثنينا فيلم دماء
الشاعر) وهي روايته عن قصة اوديب الالة الجهنمية . فان فيضان
سلسلة الصور التعمدة ببراعة والتي تبدو وكأنها سابعة في الضوء
الفضي الشاحب لعالم الاساطير لهي احدي الانتصارات الشرعية للمسرح
المعادي للواقعية . ومع ذلك فهي لا تطرح كل الشكوك حول نظرة كوكو
عن الدراما او حول مستقبل عمله المسرحي . وحقق مسرح كوكو ما
يمكن ان يسمى مذهب علم الجمال - وهنا نرى مثلا كيف يقدم
مسرحية الصوت البشري The Human Voice وهي ميلودراما بسيطة
ذات شخصية واحدة تتكلم خلال مكبر الصوت واخيرا تختق نفسها
بالاسلاك . « انه لمن الخطا ان نصدق ان المؤلف يبحث عن حل لبعض
المشكلات النفسية فكل ما يحتاجه هو حل مشاكل من طبيعة العمل
المسرحي المحض . اما الخلط في المسرح والوعظ والمنصة والكتاب فهي
الشروط التي يجب ان نعمل شيئا ضدها . اما المسرح الخالص فهي
الحملة التي يعتد بها في الوقت الحاضر . واذا لم يكن المسرح الخالص
والشعر المحض كلمتين لنفس الشيء فان الشعر المحض يعني الشعر،
والمسرح الخالص يعني المسرح . ولا ينبغي ان توجد اشياء اخرى .»

مجموعات الآداب

لدى الادارة عدد محدود من مجموعات السنوات
اشماني الاولى من الاداب تباع كما يلي :

مجموعة السنة الاولى	غير مجلدة	مجلدة
» » الثانية	٢٥	٣٠
» » الثالثة	٢٥	٣٠
» » الرابعة	٢٥	٣٠
» » الخامسة	٢٥	٣٠
» » السادسة	٢٥	٣٠
» » السابعة	٢٥	٣٠
» » الثامنة	٢٥	٣٠

ويحتاج كوكتو على خلط المسرح بالادب او بما يختص بالالوهية او الدعاية . لكن هذا الخلط - ان كان خلطاً على الاطلاق - ليس مصطنعاً . فان المسرح لم يولد بحرية من الادب او ما يختص بالالوهية او الدعاية فما هو الا وحدة طبيعية يحاول كوكتو ان يستخرج منها عنصر تجريد ويسميه محض ومع ذلك فهو يسر أحياناً لعمل بعض الخلط في طرق اخرى . فهو يرحب بخلط الموسيقى والرقص والرسم والنخاطبة وتلك الاشياء لا تعمل بالتأكيد خليطاً محضاً . ويبدو ان كوكتو يرت ايضا نظرية فاجنر ومؤداها ان كل الفنون تنوق الى الوجدان الموسيقي وانه من الممكن تطهير الادب من العناصر غير الموسيقية وانه لا يمكن ان يكون هناك مسرح محض الا بالاتكاء على هذا الافتراض . وهو افتراض خاطيء . على ان مصير التجارب الباريسية مع الباليه والتشيلية الايحيائية واشباهها ليسابه مع مصير المذهب التعبيري الالمانى بطريقة تدعو للفرابة . فان كلا الحركتين تعتبران مخاطرة وتحدياً ولهما نفس الاغراض ذات الاهمية . وكلا الحركتين كانتا محاولات أصلية للنضال مع المشاكل المسرحية القاسية والحقيقية . وقد قدمت كلاهما مقدمة مفروضة . ومع ذلك فقد كانت كل منهما تعاني الفراغ . وان جان كوكتو - مثله في ذلك مثل جورج فيصر امير التعميريين - قد اظهر مميزات رائعة بطريقة المسرحية الاصلية لكن كان المحور في مسرحياته كما في مسرحيات فيصر - مجرد فراغ . فان كان فيصر يحاول ان يستحوذ على جوهر الحياة دون محتواها فان كوكتو يحاول ان يستحوذ على محتوى الحياة دون جوهرها . وكلا النتيجتين غير مرضية . ويرجع الى فيصر وكوكتو جزئياً والى الذين يعيشون عالة عليهما بشكل كبير ان اصبح اصطلاح المسرح التجريبي يعني مجرد النال والحرفية المكيئة والتي لم يقدر لها الكمال ابداً .

واحب هنا ان اطبق على كوكتو بعض الملاحظات التي اوردتها. ديانا تيرلنج على أشخاص آخرين : « ان فكره وخياله قد وضعا تحت خدمة التدمير اللاهبي. وكلا الاثنين نتيجة لعدم الفهم وعدم تنظيم العسالم

الذي يعيش فيه . ومهما يكن من امر السهولة الظاهرية فانه يكون بعيداً عن الاتفاق مع المجتمع المعقد الذي علمه والذي يقترّب منه كثيراً في نقاط عديدة ليكون في قدرته ان يواجه التحدي الادبي » وعلى المرء ان يستوعب هذا التحليل عند قراءته لدفاع معجبي كوكتو الذين ليس لهم ما يؤهلهم للدفاع . فقد كتب احدهم : « ان مسرحية «اورفيه» تؤثر في الناس كالموسيقى وتجعل العقل حراً في ان يفكر كيفما شاء . والذين يرغبون في الفهم بدلا من ان يصدقوا - فانهم يقفون خارج عالم كوكتو باحثين عن باب ليس هناك » . ومن المؤكد ان هذا لغو فارغ فان الموسيقى لا تترك العقل يفكر كيفما شاء الا اذا كان هذا العقل غير موسيقي بالرة . (مثل جملة والت ديزني : ان نحكم على الاشياء عبر التخيل) فان العقل يفكر خلال النوم واحلام اليقظة وليس في خبرات الاعمال الفنية . اما من حيث التصديق او عدم الفهم . فكيف يحدد الانسان ما يصدقه الا بعد فهم الامكانيات المتناقضة المتبادلة المختلفة ؟ وهذه الدعوى في ان نصدق كوكتو (ظاهرياً بالمعنى الديني او شبه الديني) ليس غريباً ان تأتي من منافس المذهب التعليمي ؟ فعندما يأتي المعادون للمذهب التعليمي بكل موكبهم - كما يفعلون هنا - فانه يكون من صلب الموضوع ان نورد - كقصة بسيطة - بعض الملاحظات لبرتولت برخت الكاتب المسرحي التعليمي الواقعي ، وفيها يفسر لنا عرضه الكورس في احدى مسرحياته : ان الكورس يمنع المشاهد من السرحان ويحارب التداي الحر ومن الممكن وضع مجموعات كورس صغيرة في الصالة ليظهروا للمتفرج الموقف الصحيح وليدعوه الى تكوين ارائه ويذكروه من تجاربه بما يساعده وليتحكموا في كل شيء » . لقد اقتبست هذه الكلمات لالقي بعض الضوء على عالم كوكتو خلال التقابل . فان ملاحظات برخت تبدي تأكيداً اكثر قوة لتبريد الدراما من حرارتها وان تكيف بصورة دقيقة الوسيلة مع الغاية .

(البقية في العدد القادم)

ترجمة سعيد محمد حسن

القاهرة

صدر حديثاً :

أنا وسارت والحياة ...

بقلم الكاتبة الوجودية الشهيرة
سيمون دو بوفوار
ترجمة عايدة مطرجي ادريس

في هذا الكتاب الرائع تروي لنا الكاتبة الوجودية الكبيرة سيمون دو بوفوار قصتها مع الرجل الذي كان شريك حياتها ، من غير ان يكون زوجها ، جان بول سارتر . وهي من خلال ذلك تقص تلك المغامرة التي أدت الى تنصاتها : كيف أصبحت كاتبة الى جانبه ، وكيف كانا وما يزالان يواجهان الحياة . انها قصة عجيبة ، هذه التي تسردها هنا سيمون دو بوفوار لانها قصة عاطفة فذة قلما ربطت كائنين فوق هذه الارض بمثل هذا الرباط : رباط الحب الواعي الذي يوثقه تفاهم روحي وفكري ليس له في عمقه وصميمته مثيل . فبالرغم من ان سارتر يحب هنا ، كائنات اخرى ، من مثل « كميل » و « اولغا » فان ما يشده الى سيمون دو بوفوار اعماق من ان تؤثر فيه اية علاقة خارجية وان ما يشدها اليه اوثق من ان توهنه الفيرة .. صحيح انها تفار ، وتعب عن ذلك في صفحات رائعة ، ولكن السعادة التي خلقها لقاءها بسارتر منذ اللحظة الاولى ستظل ترفرف على حياتها مادامت على قيد الحياة . وهي واثقة كل الثقة من انها لن يأتيها اية مصيبة من سارتر الا اذا مات قبلها .. « قصة رائعة ، عميقة ، مرهفة ، نابضة بالحياة .. »

منشورات دار الاداب

الثلث { ليرات لبنانية او ما يعادلها