

ابعاد مسرح الحركة

بقلم ياسين النصير

- ٢ -

المادة الجدلية

((ان علة الشيء ارتباطه))

- ١ -

تحدثنا في موضوع سابق * عن الملامح الاولى لابعاد مسرح الحركة دون ان نحدد مفاهيمها النظرية والعملية .

وقبل ان نبدأ في تلك الابعاد ، دعنا نلق ضوءاً على معنى الحركة في الاشياء من خلال اقترانها بمسميات فكرية وعملية عديدة ، اذ يقال في الادب : الحركة الكلاسيكية والحركة الرومانسية والحركة الواقعية والرمزية وغيرها . ولكل من هذه المسميات فروع يطلق عليها حركة ايضا . كما يقترن اسم الحركة بالثورات السياسية والانتفاضات المختلفة ، ويقال ايضا الحركة الصناعية والحركة الزراعية والحركة التجارية ، وكما يقال حركة العالم الثالث والحركة الاشتراكية في العالم . وايضا حركة الكواكب والنجوم والارض والاقمار الصناعية والى ما لا نهاية من المسميات . وفي كل ذلك نجدنا تارة تعني الاتجاه والاسلوب وطورا تعني الانتاج والمنهج ، واخر تعني النظام والفلسفة ، كما تعني القانون الطبيعي للكون ايضا .

ومن هذه الزوايا برزت الاهمية « للحركة » وظهرت تساؤلات ووجهات نظر مختلفة ، منها هل يختلف معناها عندما تكون لاحقة لمسمى ؟ ام انها لا تختلف .

.. وطبعي يتحدد مفهومنا « للحركة » بان تسبق المسمى « كالحركة الاشتراكية » وليس العكس ، والظاهر ان سبق كلمة « حركة » على كل المسميات هو الاساس في فهم جذورها . فعندما نقول « الحركة الاشتراكية » ، يعني ظهور تحركات فسي المجتمع والانسان والتاريخ تتخذ طابعا اشتراكيا في التوزيع والعمل والمشاركة . ومثل هذه المقومات ، عماد الحركة الاشتراكية .. ومثلها عندما نقول « الحركة البرجوازية » فانه يعني ظهور تحركات في المجتمع والانسان تتخذ طابعا برجوازيا في التوزيع والعمل والاستغلال ، وهذه المقومات عماد الحركة البرجوازية .

.. وكل من مقومات الاشتراكية والبرجوازية يتحدد لنا نوع الحركة التي يسير عليها المجتمع . اذ ان كلا من الاشتراكية والبرجوازية تتخذ من الواقع والانسان والتاريخ وجميع النشاطات الطبيعية مجالا لتطبيقاتها ، ولكن اختلافا جوهريا يكمن في العطاء الفكري والثوري لكل من الطبقتين ، ومثل هذا الاختلاف لا يكمن في اسم البرجوازية او في اسم الاشتراكية ، بل يكمن في نوعية « الحركة » التي تقوم عليها كل منهما . وهنا يتوسع لدينا مبدأ « الحركة » توسعا فكريا وعمليا فنشمل من بين ما تشمل الطريق والاسلوب والفكر والتاريخ والجدل واللغة والمنطق والماضي والحاضر والمستقبل والطبيعة والكون والحياة البيولوجية والاسس النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للانسان ... ومثل هذا التوسع في قياس الحركة يجعلها مختلفة فسي النتائج التي تتوصل اليها الاشتراكية والبرجوازية ، فعندما نقول « الحركة الاشتراكية » لا يعني انها نفس « جملة الحركة البرجوازية » كما لا تعني الحركة مع الرومانسية نفس الحركة مع الواقعية . كذلك لا تشابه في العطاء حركة الكواكب وحركة الارض وحركة النجوم .

* الآداب العدد العاشر ١٩٦٨ - اتجاهات جديدة فسي المسرح العراقي الحديث .

.. لنقترب قليلا من المسرح ، فنجد معنى الدراما واحدا في كل الاتجاهات الفكرية والعملية ، فهي فعل وحدث . وهذا يعني ان الدراما البرجوازية والدراما الاشتراكية تشتركان في نفس التعريف ولكننا اسما واقعين مختلفين في كل من الاشتراكية والبرجوازية ، لذا كان التعريف للدراما (drama) بانها الفعل Action في اللغة اليونانية (١) وهي مشتقة من اللفظ اليوناني (دراؤ) بمعنى (عمل) (٢) كما تدل الدراما ايضا على « الحركة او الحدث » (٣) . وتأتي كلمة « الحركة » كأحدى التفسيرات للدراما دون ان نعرف طبيعة ومفهوم هذه الحركة . فهل نقول ان « الدراما حركة » ، او نقول « الحركة الدرامية » ؟ . واذا اخذنا بالقول الاول يعني ذلك نشوء نوع من الفعل الدرامي يتخذ طابعا متحركا في المجتمع والانسان والطبيعة . واذا اخذنا القول الثاني يعني وجود نوع من التحركات ذات صبغة درامية فقط ، مميزة عن بقية التحركات الطبيعية والبيولوجية .

.. وخلاصة القول ان « الدراما حركة ديالكتيكية » تمتد في جسم الاشياء لتربطها وتفسرها ، ومن ثم تسوقها للتطبيق والعمل والانتاج . كما ان كل التحركات في المجتمع والطبيعة والانسان هي دراما هذا المجتمع وهذه الطبيعة .

.. ونعود للاشتراكية والبرجوازية ، فما نعنيه بالدراما البرجوازية يختلف عما نعنيه بالدراما الاشتراكية . كما كنا قد اختلفنا في مفهومين « للحركة الاشتراكية » و« الحركة البرجوازية » . وفي الادب لا يكفي ان نقول : الدراما البرجوازية او الدراما الاشتراكية فقط . حيث ان تعريف الدراما يعني الفعل والحركة ، وفي كليهما فعل وحركة ، وعلى ضوء ذلك تكون « حركة الدراما البرجوازية » تختلف عن « حركة الدراما الاشتراكية » باختلاف كل كلمة من الجملتين عن نظيرتها في الجملة الاخرى ، والتي هي مختلفة جذريا في التطبيق والمشاركة والعمل والانسان والفكر . لذلك يتم التعريف للدراما من خلال المفهوم العام للاشتراكية وللبرجوازية . وما دامت الاشتراكية تختلف عن البرجوازية فسي الجوهر والاساس والادب البرجوازي بنوعية الحركة التي تولدها .

.. ونجد « اشلي ديوكس » يعبر عن المفهوم العام للدراما بقوله « ان كل المؤلفات الدرامية التي ظهرت منذ اقدم العصور تنبض بروية الانسان وهو يتحرك » (٤) .

(١) الدراما - تأليف اشلي ديوكس . ترجمة محرز خيري ص ١

(٢) الدراما الافريقية - د . ابراهيم سكر ص ٣ المكتبة الثقافية العدد ٢،٣

(٣) المسرح المصري القديم - آتيين ديوتون . ترجمة ثروت عكاشة ص ١٦٨ .

(٤) الدراما - اشلي ديوكس ص ١ ترجمة محمد خيري .

كقولنا في تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون والمقفى . فما هي هذه الحركة التي يقصدها ديوكس ؟ وما طبيعتها ، وما هي نوعية تلك المؤلفات والأفكار التي صدرت عنها ؟ . وهل يمكن أن نقول عن الفكر الاشتراكي بمثل ما نقوله عن الفكر الاستعماري ؟ وهل يصح أن يكون الإنسان متساوي في كلا المفهومين للحركة ؟؟ . في حين نجد القريين يحددون مفهوما أقل ايجابية للدراما بقولهم « بان الدراما هي الصراع (o) لكن ما نوع هذا الصراع وما شكله؟ وما هو الأساس المادي المنطلق منه ؟ . هل يدل ان الصراع في الدراما البرجوازية هو نفسه شكلا وطريقا ونوعا ، الصراع في الدراما الاشتراكية ؟ ام ان مفهوم واسم ومدلول الصراع يتحدد بنوع المادة التي تشير . والفكر الذي يسيره . وتعريف الدراما بانها الصراع هو تعريف شكلي ، مجرد ، مثل كل فكر ، كما انه تعريف عام وشامل ، لا يمكن جعله أساسا في فهم النص الأدبي . فالصراع في الدراما الاشتراكية يختلف أساسا وفكرا وعطاء عن الصراع في الدراما البرجوازية . وليس من تشابه بين الصراعين الا حروف الكلمة . لذا ، وما دام الأدب الاشتراكي يختلف عن الأدب البرجوازي ، يكون عندئذ تعريف الدراما مختلفا في كل من الأدبين . ونوضح هذا المفهوم في معنى الحركة نظريا واجتماعيا وأدبيا .

- ٣ -

.. اما مبدأ الحركة نظريا ، فقد حدده ماركس في مقولته عن الشيوعية « .. ان ما نسميه بالشيوعية هو الحركة الفعلية التي تقضي على الحالة الراهنة . وشروط هذه الحركة تنتج من اسس موجودة في الوضع الراهن » (٦) .

والمقصود هنا بمبدأ الحركة هو التغير المستمر في المكان والزمان والفكر الذي يشكل لنا « الوضع الراهن » . فزمان الإنسان « يقاس بالقرارات وبالبدعات ، وزمان الطبيعة يقاس بحركة المادة وتغيراتها » (٧) . اما مكان الإنسان يقاس بالتطبيق والتحول والتغيير لزمان الإنسان والطبيعة ، وفكر الإنسان يقاس بصياغة القرارات وحماية الثورة والشروع بالثورة الجديدة التي لا تناقض الثورة القديمة ، لذلك ما قصده ماركس بالوضع الراهن وسياق الحركة لتغييره ، هو اعتبار كل من الإنسان والأشياء في حالة نقص وتكامل في آن واحد . ما دام التفكير والتطور والعمل مستمرا فإنه يعني تبدا وتغييرا وتعارضاً وارتباطاً وتحركاً جديداً .

.. ونجد سلامة موسى يقربنا من مفهوم الحركة اجتماعيا بقوله « كل تحريك اجتماعي يحتاج الى تحريك ثقافي وليس هناك غير الاسم الزراعية التي تستطيع ان تعيش على ثقافة راکنة ، لا تتحرك ولا تتباين ولا تتنوع . لان المجتمع المتحرك يحتاج الى ثقافة متحركة متباينة متنوعة . ومن هنا ضرورة الانقلاب الثقافي لايجاد انقلاب في الحضارة وهذا ما فعلته الصين واليابان » (٨) .

.. والتحرك عند سلامة موسى لا يختلف عن التحرك لدى ماركس ، كلاهما للامام ، وكلاهما ايجابي ، وحاجة المجتمع المتحرك الى ثورة هي حاجة بايولوجية تقلب مفاهيمه القديمة لتقيم اخرى على انقاضها تكون اكثر ملائمة للانسان والحضارة والتاريخ . وارتباط كل من المجتمع والانسان بنوعية واحدة من الحركة هو ما يجسد لنا القرب الزمني للانتقال الى الممكن الملائم « للوضع الراهن » .

(٥) دليل المتفرج الذكي الى المسرح ص ١٠٦ . تأليف الفريد فرج

(٦) ماركسية القرن العشرين - روجيه غارودي ترجمة نزه الحكيم ص ١٣٦ . منشورات دار الاداب .

(٧) نفس المصدر السابق ص ١٣٩

(٨) نقلا عن الآداب عدد (١٠) ١٩٦٨ بسام طيبي ص ٤٢

.. والثقافة المتعددة التي يقصدها سلامة موسى هو اختلافها في نوعية العطاء لا في القاعدة الفكرية ، هي البناء والتدريب والتحريك للواقع ، والمعنى الفلسفي لكلمة ثقافة حسب قاموس « هايزنبرغ شيمدت » يؤكد ان « الاصل الفيولوجي » لكلمة الثقافة هو لايني من كلمة « colere » اللاتينية التي تعني التحريك ، العناية ، البناء ، التدريب .. » (٩) . وعلى اساس ذلك تكون الثقافة خاضعة لمفهوم تاريخي ، وهي تجسيد للتطورات الحادثة في الانتقال الى الوضع الجديد . وكل مفهوم تاريخي جدلي « يخضع للتغيير والتبدل » .

.. ومساهمة الثقافة هنا مع الفكر الفلسفي والمادي التاريخي تجعل من إمكانات حياتنا اساسا في فهم الحيات الاخرى التي تعيش متناقضة معنا ، وطبيعة العمل والحركة هنا يختلف عن طبيعة العمل والحركة في المجتمع المثالي ، وماركس يعزل ذلك « العمل هو الفعل الخالق ولكنه لا يخلق الطبيعة ، بل يخلق الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة . » (١٠) . في الوقت الذي تكون المثالية انعكاس في مرآة خارج قدرة الانسان كامنة في اللامري ، ومحدودة في الهدف ، وتعتبر المثالية فعل مجرد لا يقود الى خارج الطبيعة ، ولا يخلق مكوناتها الا لغرض خلق المثال للنموذج العلوي . ومن هذه الزاوية برزت اهمية الحركة التي يستند عليها ماركس وسلامة موسى .

.. ومقولة « .. الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة » يضعنا امام مفهومين متناقضين للحركة . فتجريد الانسان من تاريخه ، او تفسير قضاياه المادية من غير التاريخ لا يخلق لنا الوضع الجديد لان الانسان يستعمل مفاصل ثقافية « راديكالية » ليفسر بها المستقبل ، وعلى هذا المفهوم تقوم فلسفة الجمال عند الشيوعيين والماركسيين كما يقول جوركي « ان علم الجمال لدى الشيوعيين هو علم اخلاق المستقبل » (١١) اذا اعتبرنا ان هذه الاخلاق هي ناتج موحد لتلك المواجهة بين الانسان وتاريخه مع الانسان والطبيعة ، لذلك يتم من خلال حركة الواقع وحركة الثقافة والتاريخ وحركة الفكر ، خلق المستقبل الجديد فان كل « وضع رهن » يحمل في داخله الحركة التي تقضي عليه .

.. اما مدى تجسيد هذا المفهوم في الاعمال الادبية فلن نعرض عليه بصورة كاملة فقد طورت الواقعية الاشتراكية جانبا منه ، كما طورت الملحمة والاسطورة جانبه الاخر .

.. وعن الحركة في الادب فقد عبر بلزاك عنها في الكوميديا الانسانية تعبيرا فريدا من خلال الشخصية المفردة لتغيير المجتمع من خلال حركتها ، ومثل هذا المفهوم هو اقرب الى الموضوعية والمكانية منه الى تكوين نظرة عامة ، ودراسة الشخصية من كل جوانبها هي نفسها دراسة المجتمع من كل جوانبه ، ولكن عملية الدراسة هذه كانت تتم من خلال ما هو معروض وظاهر . وليس من خلال ما هو حديسي وكامن . « لا بد للمجتمع ان يحمل في داخله قانون حركته كما هو معروض » (١٢) . وتصوير بلزاك للواقع ، ثم من خلال معروضاته ، ويعني لديه ان مفهوم الحركة التي تمخض عنها هذا الواقع هي قانون طبيعي تسيير وتعمل وتجذب وتبني . ويقول اندريه مورمر عن الكوميديا الانسانية بان « الرغبة المسيطرة على بلزاك هي تصوير الحقيقة بكليتها واجرائها في حركتها وقانونية هذه الحركة » (١٣) ويقربنا مفهوم بلزاك من « الكلية » من مفهوم هيغل في « وحدة الوجود » ومن مذهب تين في « الكلي » وهما المسيطران على الجانب المثالي من الفلسفة الانسانية . وعلى ضوء

(٩) نفس المصدر السابق ص ٤٢

(١٠) ماركسية القرن العشرين - ترجمة نزه الحكيم ص ١٦٢

تأليف جارودي . منشورات دار الاداب

(١١) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٢) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٣) نفس المصدر السابق ص ٨٠

ذلك اطلق اندريه مورمر على الكوميديا الانسانية بانها الكوميديا اللانسانية (١٤)، رغم تحمس ماركس لها . فتشعب الموضوعات ،وعرض الحياة كما هي ، ودراسة الشخصيات من جميع جوانبها ، ومعرفة التناقضات الداخلية لها ، والخارجية ، اعطى بلزاك للحركة مفهوما جديدا في الادب ، هو المفهوم التاريخي ، لذلك كان تحمس ماركس لها على اساس انها تكشف دواخل النفس وتمزجها مع الوضع الاجتماعي العام ، ثم وضع قانونا اشبه بالمسيطر على التغير في ذوات تلك الشخصيات ، فالانسان دائما يولد اشياءه لحاجة ما اليها . ثم نرى صراعا ينشأ بينهما ، وهذا الصراع متحرك وخالق ومن خلاله تولد عملية الارتباط والانصال بين الخالق (الانسان) والمخلوقات (الاشياء) ، ثم تفسر لنا هذه الحركة طبيعة التناقض الكامن بينهما فالانسان يحيل هذا التناقض الى حركة في التاريخ ، والاشياء تحيل هذه التناقضات الى واقع متطور ، ومن خلالهما يفسر التاريخ وزمانه والانسان وتاريخه . . وتمت الواجحة عندئذ بين الحركتين وهما أقرب الى فهم احدهما الاخر ، فينشأ اشبه بالتوافق بين حركة الاشياء وحركة الانسان ، ويتم هذا التوافق من خلال فكر متحرك يجمعهما .

. . وعندما يتم التحويل الى واقع جديد قائم على « الوضع الراهن» فان تقريبا وتفاهما يتم بين الانسان والاشياء وذلك لقبهما الفكري ولتوحيدهما الخط التاريخي للتطور ، واذا ما توافقت الحركتان استطاعتا ان تخلفا نموذجا جديدا ، ونسب فكرتنا عن الحركة هذه بمفهوم الاشتراكية . فالانسان الاشتراكي اذا لم يكن لديه استعداد للتغيير والتبديل ، فانه سيصبح حجر عثرة في التطور ، كما ان هذه الاشياء اذا لم تحمل في داخلها قانون تطورها المتحرك تصبح هي الاخرى حجر عثرة في التطور . واي قصور من كليهما يعني قصور من الفلسفة التي تجمعهما . لذلك لا يتم خلق مكونات الحركة الجديدة ما لم يكن هناك توافق بين الانسان الاشتراكي واشيائه التي خلفها وكونها « والانسان اذ يغير الطبيعة يغير نفسه » (١٥) . ولا يتم هذا التغيير الا على اساس ايدولوجية واضحة وتطبيق عملي يؤكد صحة هذه الاسس . وادب اشتراكي موجه يفسر تلك العملية من خلال حركة الانسان والاشياء ، والتاريخ . ولنحاول توضيح مبدأ هذا من خلال الدراما ككل .

— { —

وتعود للدراما حيث الاساس في فهم مبدأ « الحركة » في المسرح، وهي وجهة مقالتنا هذه ، فالدراما البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر كانت فرنسا وانكلترا قد كونتا الكلاسيكية الحديثة (كورني وراسين) وهما قمة الدراما البرجوازية وقتئذ وهم هذه المدرسة :

- ١ - البحث عن الضحك على حساب الاخلاق
- ٢ - فضح ووهم السخف لصالح البشاعة .
- ٣ - التساهل مع متطلبات الحياة الاجتماعية على حساب حقوق الوجدان والضمير (١٦) . . ثم مكنت هذه الدراما الى القضايا الدينية والعقائدية والاهتمام بالفن من الاهتمام بالفن . . كما تعتبر « الكوميديا الدامعة التي اسسها فولتير دراما برجوازية ايضا . ومن خلال اعطاء الهزليات ولدت « الواقعية الدراماتيكية » التي جمعت الحقيقة والحساسية والاخلاقية ، واصبح مفهوم الواقع كما عبر عنه بومارشيه « لوحة امينة عن أعمال الرجال (١٧) » واتضح فيما بعد

(١٤) نفس المصدر السابق ص ٧٥

(١٥) ماركسية القرن العشرين ص ٢٢١ . روجيه جارودي ترجمة

نزيه الحكيم منشورات دار الاداب

(١٦) فن الدراما - ميشيل ليور ص ١٤ وما بعدها . منشورات

عويدات

(١٧) نفس المصدر السابق

اتجاهها عبر من خلال الوهم بالواقع تمبيراً عن الواقع نفسه ، لاعتماد الخيال الذي ينسي بعض اكاذيب الواقع . ومن هنا تدرجت الدراما البرجوازية الى الرومانسية لتصبح دراما قائمة بذاتها . فتشأت منها الميلودراما التي مزجت بين « فن الاماء والاوبريت الغنائي » . وقد عرفها جان جاك روسو - اي الميلودراما - بانها « نوع من الدراما تتنازع فيه الموسيقى والكلام بدلا من ان يسيرا معا . وتعلن فيه الجملة الموسيقية عن الجملة المنطقية وتتهيء لها » (١٨) وهي بالاضافة الى ذلك جلبت احساسا ومشاهد جميلة اعتبرت نموذجا جميلا ، فاصبحت الميلودراما منقبة عن الحقيقة وما هو طبيعي .

. . ولكن خاطفا خطف روح الميلودراما وجعلها اكثر ايجابية من اي وقت مضى . الا وهو التاريخ ، فاصبح المسرح التاريخي « هسو احد الاشكال التي اتخذتها الدراما الرومانسية لتفرض نفسها تدريجيا » (١٩) . ثم اصبحت التراجيديات التاريخية احد فروعها ، بل واكثر اهمية . وكانت الرومانطيقية الانكليزية اكثر عطاء واستجابة للتاريخ من غيرها . فتراجيديات شكسبير وراسين ذات الطابع البرجوازي والموضوع الواقعي هي المعين الذي اعطى للرومانسية في القرن التاسع عشر اهمية عظيمة ، فسيطرت على جميع النشاط الثقافي والفكري . ثم اصبحت فيما بعد الاحساس في فهم الواقع الاشتراكي عند جوركي ، بمسند ان مزجت السحر والخيال والاسطورة والعادات الشعبية والتاريخ والامل، واصبح للرومانسية هدف يفوق هدفها في جلب الاحساس والاعتماد على المشاهد العظيمة والتفتيش عن الحقيقة المعروضة وعن الطبيعي المكشوف .

. . وعند مطلع القرن العشرين سيطرت الواقعية على قطاعات كبيرة من النشاطات الفكرية ، فبرزت اهمية اخرى للتاريخ وللأسطورة وللادب الشعبي وللخيال . واستمد العلم قبل غيره مادته منها ، ثم اصبح عنصرا فعلا في تحويل الافكار المجردة الى واقع متخيل ، واصبح الخيال نفسه واقعا محتمل الحدوث ، ومن خلال هذه الحركة الواسعة الجبارة ولدت في القرن العشرين بذرة الواقعية الاشتراكية لتكسب القاسم المشترك بين الرومانسية والواقعية النقدية . ويؤكد لنا لينين اهمية الخيال في ذلك بقوله : « المعرفة ليست انعكاسا في مرآة ، بل هي فعل » معقد ، فعل من عناصره ، اماكن التحليق بالخيال خارج الحياة ، بل اماكن تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة ، لان في التعميم الاكثر بدائية بعضا من الخيال ، ولان العكس صحيح ايضا ، فلا يعقل انكار دور الخيال حتى في اكثر العلوم صرامة » (٢٠) تعتبر هذه النقطة الاساس في فهم الواقعية الاشتراكية والمدخل الاساسي لمسرح الحركة ، والذي من عناصره ومكوناته كل الآثار الفكرية من الدراما البرجوازية الى الواقعية الاشتراكية موجودة بشكل يربط بين مقوماتها الفكرية ويحرك اجزاها لعملية جديدة .

. . فالحركة هنا فعل خلاق ، مولد ، حاصل ، ذروة . . سبب ونتيجة ، ثورة في الشكل وثورة في الفعل ، هي جوهر الوجود وتعبير عن صراع التناقضات ، وهي بالتالي التطبيق العملي لوجود الانسان (انا اتحرك ، اذن انا موجود) . فالحركة هي الوجود . . ليست ذاتية فردية ، هي مزج (انا) مع (الآخرين) بسبل وتتم من خلالهما مع (الاشياء) لتصبح للاشياء ذوات اخرى لها نفس فعاليتها في التغيير والتحويل والارتباط .

. . وفي الادب ، حيث يصعب لم هذه المفومات في اتجاه واحد ، لذلك تدرت في مواقف كثيرة ، وانحسرت من جهات اخرى ، ثم برزت بعض جوانبها في الملحمة والواقعية والرمزية . وحيث انه من الصعوبة لها جميعا في اسم واحد يطلق عليها ، لذا كان مسرح الحركة هو اسم

(١٨) نفس المصدر السابق

١٩ - نفس المصدر السابق ص ٥٥ .

٢٠ - ماركسية القرن العشرين ص ١٦٢ روجيه جارودي - نزيه

الحكيم - منشورات دار الاداب .

معبر عن معنى الحركة الانسانية خلال مسيرة الادب تلك ، ثم تكوين وجهة نظر معينة باستطاعة المسرح والرواية ان يقوموا بها في الوقت الحاضر .

وستحاول هنا معرفة الاسس التي اشتركت بها جميع المقومات ، ثم استعارتها من سابقتها لتقوم عليها نظريتها المايرة لها كما حدث في قيام الواقعية على الرومانسية ، والواقعية الاشتراكية على الواقعية التقدمية .

.. وبعملية حسابية بسيطة نجد ان هناك ثلاثة عوامل تشترك فيها جميع المدارس السابقة . وهذه العوامل هي الفكر والواقع والتاريخ ، وقد تغيرت بعض هذه العوامل خلال مرورها من خلال مدرسة معينة كالكلاسيكية مثلا ، فقد استخدمت القضاء والفسد واعتبرته تاريخا او بدلا لها ، كما فهم الواقع على انه الطبيعة في الطبيعية ، وانه الاشياء الجامدة التي يؤثر فيها الانسان وحده دون ان تساهم هي في بلورة أي اتجاه معين . كما تنوع الفكر واستخدمه الانسان في شتى الظروف ، وتحت شتى السميات . الفكر البرجوازي ومشتقاته ، والفكر الاشتراكي وتطبيقاته المختلفة ، ثم اتخذ كل فكر اتجاها معينا ومدرسة يرى من خلالها الواقع والتاريخ والاسطورة بشكل يختلف عما يراه الفكر الآخر وهكذا تشعبت هذه العناصر الثلاثة لتكون بمثابة الاساس المادي في فهم كل نظرية في الادب .

.. وما يهمنا هنا هو الاتجاه الاشتراكي فقط ، الذي يجمع بين الفكر والواقع والتاريخ كاسس ثابتة في تكوين وجهة نظر معينة شهدت تطبيقاتها العلمية والفكرية نجاحا باهرا ، والنقطة التي نحاول التوصل اليها من خلالها . هي التنوع الحاصل في هذا الاتجاه . فالمسرح الواقعي له مميزات تختلف عن المسرح الملحمي ، وهذان المسرحان يختلفان عن المسرح التسجيلي ، مع انهما يشتركان جميعا في الواقع والفكر والتاريخ . ومبدأ الحركة هو القاسم المشترك بين هذه المسارح جميعها مع ان جذور هذا القاسم المشترك موجودة في المسرح الكلاسيكي والطبيعي والرومانسي باعتبارها الاساس المادي والفكري .

.. فالفكر الذي نقصده هنا هو نوع النظرية التي يدين بها الكاتب ومدى التزامه بها والتطبيق عليها . فالنظرية الاشتراكية مثلا تفسر التاريخ والفلسفة والكون تفسيرا ماديا . اذ ذلك فان جميع التناقضات والعلاقات التي تتم بين هذه الفلسفة والتاريخ والواقع والكون والانسان هي مادية في وقت واحد . ويعتبر الفكر الاشتراكي جوهر جميع هذه التحولات ، فكل قضية تطرح في المسرح الواقعي مثلا يجب ان تمتد في الماضي والحاضر والمستقبل ، ويتم هذا الامتداد من خلال تاريخ تلك القضية وعلاقتها بوجود الانسان واشيائه وتناقضاته وقضاياه وعلاقتها بالآخرين وبالتنبيكات العلمية والفلسفية فلا يجوز ان ينمو جزء من جسم هذه القضية بدون ان تحس به الاجزاء الاخرى والا اصبح ورما خبيثا يستوجب قطعه ، لذلك يعتبر الفكر الاشتراكي كل القضايا التي تطرح في المسرح يجب ان تكون مادية حتى لا تعطي الفرصة للاجزاء الاخرى بان تشهر سلاحها ضدها .

.. واما الواقع فهو المكان الذي « يضم » جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن ان يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم (٢١) » . فاعطي هنا للواقع موجوداته المادية الماضية وتأثيرات الانسان الحاضرة وخلاصة فكر البشرية من جميع التجارب محاولا صب مفهوم عام وشامل وجاهز امام الانسان الاشتراكي الجديد لينظر اليه بوجهة نظر جديدة ويستعمله في مجال يختلف عن مجالات استعماله السابقة ، وهنا باستطاعته ان يستفيد من تجارب الآخرين دون ان يقول ممن هي ولن . باعتبار ان الواقع ليس مصنوعا بالعمل بل الفكر والانسان والتاريخ والفلسفة .

.. ويقرب مفهومنا هنا المسرح ، اذ تعتبر الكلاسيكية والرومانسية ٢١ - الاشتراكية والفن - سبنسر فيشر ص ١٥٧ ترجمة اسمد

حليم .

والرمزية اسسا مادية ماضية وترانا يستخدمه الانسان الجديد في عمل جديد دون ان يقلده او يحاكيه ، بل يقلبه ليصبه في مفهوم جديد يساير الفكر الذي يدين به ذلك الكاتب .

.. اما التاريخ فهو القالب الذي يفسر لنا تحول ونمو وتطور وارتباط وحركة كل من الفكر والواقع . وما دامت هذه العملية تتم في جميع مجالات الطبيعة والكون ايضا ، اصبحت عندئذ الجوهر الاساسي لكل القضايا الفكرية والفلسفية . واكثر ما يستخدم التاريخ في المسرح هو الاسطورة . باعتبارها ترانا متحركا يقيس لنا التفاعلات الجديدة من وجهة نظر قديمة وارتباط جوهري بين ما هو ماض وما هو حاضر . .. والاسطورة هنا هي المقصودة في مسرح الحركة ، ومن خلالها نستطيع ان نلمس استعاراتها في المسرح الواقعي والملحمي والنشوق الجديد لها في المسرح التسجيلي الذي احوالها الى شرائح من التاريخ يلصقها المؤلف لتتابع مشهدا معينا في المسرحية .

.. ولم تقتصر الاسطورة على المسارح الحديثة ، بل استعملها المسرح الكلاسيكي بثوب الآله والقضاء والقدر والجبرية ، كما استخدمها الرومانسي باعتبارها مثلا يحتذى به من العاطفة والوجدان والخيال كما استخدمها العلم ايضا استخداما يليق بها ، ويأتي استخدام المسرح الواقعي للاسطورة كاساس مادي . ونجد اكثر المسارح استجابة مع الاسطورة هو المسرح الملحمي . وقبل ان ناتي على مدى الفاعلية التي اثرت هذه المسارح بالاسطورة او الاسطورة بالتلقي ضوءا على الاسطورة ماهي؟ وكيف يمكن استعمالها؟ وهل كل الاساطير تصلح؟ ثم هل يختلف استعمالها من فكر الى آخر ليختلف تفسيرها وعطاؤها ايضا؟ ..

.. والواقع ، ليس كل اسطورة تصلح لان تكون هدفا ننمي على هندازها مسرحنا أو ندخل واقعا ونفسه من خلالها ، بل « هناك اساطير لا نخدمنا في شيء او تؤذيها ، لانها تقود الى لا مكان ، وهناك اخرى توجهنا نحو المركز الخلاق في ذاتنا ، وتفتح لنا آفاقا دائمة الجدة ، وتساعدنا على تخطي حدودنا . اساطير « مفلقة » واخرى « مفتوحة » وهذه الاخيرة وحدها هي الاساطير الحقيقية » (٢٢) .

واسقاط بعض الاساطير من حسابنا يعني ان الموضوعات الحديثة تخرج عن المفاهيم الاسطورية القديمة ، وقد نجد الاساطير المفلقة عند الفكر الاشتراكي مفتوحة عند الفكر البرجوازي ، كما نجد بعض الاساطير المفتوحة لا تصلح كلها للمسرح . وقضية الحركة في الاسطورة هي استمرارها وبقاؤها وملامتها للفكر الحديث بحيث اذا اضيفت الى عمل ادبي لا تصبح غطاء له ، بل زيادة في حركته وارتباطه ، وبحيث لا يمكن فصلها عن بقية الموضوع بنوع من الحوار او المشاهد ، اذ تتم عملية وجودها في النص كأي قضية مطروحة حديثا . وما دام الموضوع المعالج هنا في العمل الادبي غايته الكشف عن الجوهر ، فان وجود الاسطورة فيه هي بمثابة العين الاساس في الكشف عن ذلك الجوهر ، هي اداة مستخدمة حديثا رغم انها حدثت في الماضي « كما انها اجابة حادة ضد الموروثات الواقعية المفروضة على الانسان من مادية وروحانية » فالاسطورة كما يقول فان ديرليوف هي عودة الى الجوهر : الى الانسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول « لا » لما اعطي له كواقع » (٢٣) . اي انها سلاح بيد الكاتب ليوافه بها المفروضات الفكرية والواقعية الاخرى ، وهي بطورها ايضا سلاح لاثبات مفروضات اخرى بمواجهة المفروضات السابقة . لذلك كان المفهوم المادي للاسطورة « هو توفير نموذج منطقي لحل تناقض » (٢٤) كما يقول ليفي ستروس . ويعني ذلك في القرن العشرين البحث عن جوهر التاريخ لوضعه في مجالات التطبيق العملية والعلمية الحديثة ، ايمانا بان التاريخ هو ايضا مفسر ومفسر ، قائد وجندي ، ولكن ذلك يجب ان لا يطفئ في العمل الادبي ، والاسطورة

٢٢ - ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ ترجمة نزيه الحكيم ، تأليف جارودي . منشورات دار الآداب .

٢٣ - نقلا عن ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ .

٢٤ - نفس المصدر السابق .

أحدى سمات الجوهري التاريخ . ولما ركس رأي جوهري في ذلك « يمكن ان يصبح التاريخ والاسطورة هنا مجالا اوسع مما ظهر . اي اننا خلال حركة الوضع تظهر الاسطورة » ولم يقل ماركس او غيره ان من خلال الاسطورة يظهر الوضع . وهنا اختلاف جوهري بين المسرح الملحمي والواقعية الاشتراكية . ففي الملحمي يستعين بالاسطورة لتفسير الوضع الراهن ، وفي الواقعية الاشتراكية تظهر الاسطورة كجزء فعال من جسم الوضع الراهن .

.. وما نستخلصه من التزاوج بين الاسطورة والتاريخ هو مبدأ الحركة الذي يجمع بينهما وتشغيلها لوحدة كاملة « فالاسطورة ليست للتاريخ وحدها ، بل هي (للتاريخ والجغرافية والاجتماع) » . هي صياغة لهم ، ولكنها صياغة أولية ، وما على الانسان الا تكلمة تلك الحركة من خلال الفكر والواقع .

.. وما اعطاه ماركس للتاريخ من اهمية في تفسير الفلسفة المادية نجد نفس الاهمية يوليها للاسطورة . وفي رأينا ان تكون كل اسطورة صالحة كما قال جارودي ، بل ان التاريخ هو الآخر لا يستوعب تلك الاساطير غير المفتوحة في عملياته التفسيرية للمادية . بل ان مثل هذه الاساطير (المغلفة) لا يجمعها بالتاريخ الا صفة الماضي فقط . وعلى ضوء ارتباط الاسطورة بالتاريخ ، والتاريخ بالاسطورة نجد ارتباطا آخر متولدا من هذا الارتباط ، هو ارتباط العلم بالاسطورة ، والاسطورة بالعلم . فالبناء التخيلي عند (ا.ج.جي.ويلر) امدنا بحقائق علمية من خلال عملية حدسية لظواهر الاشياء . واهتمام العلم بالظواهر

الجزئية النسبية اعطى للاسطورة مفهوما ماديا ، اذ هي الاخرى تهتم بما يحرك هذه الظواهر الجزئية النسبية . ففي حركة النجوم والكواكب والمكننة العلمية ارتباط بالخيال والخرافات والعادات الشعبية من زوايا مختلفة . وهذا الارتباط يتم في اوليات التفكير ، لذلك كان الارتباط بين الاسطورة والعلم ارتباطا رحيميا ووجود شبه مادي بينهما رغم التباعد في الفكر الاسطوري والفكر العلمي . « لعلنا سنكتشف ذات يوم ان منطلقا واحدا هو الذي يعمل في الفكر الاسطوري وفي الفكر العلمي على السواء » (٢٥) كما يقول ليفي ستروس . ولكن هذا المنطلق لن نكتشفه الآن ، بل هو وجد منذ زمن قديم والتحما سوية بحيث يصعب فصل احدهما عن الآخر . وكما اننا نجعل منشأ العلوم الاولية الا من خلال الظواهر الحدسية . كذلك نجعل الوظيفة الاولية للاسطورة ، لانها تتفق مع العلم في المنشأ والمصدر . ووجود كل من العلم والاسطورة الآن هو وجود علمي في آن واحد ، ما دم يوجد « هنا تماثل في الوظيفة :

كلاهما من عالم العلل الخفي ، المختلط بعالم المعلولات المحسوسة » (٢٦) . والمفارقة التي بدأها الانسان بعدئذ هي عزل الاسطورة عن العلم وعن التاريخ ، باعتبار ان مفاهيم هذا الانسان هي الاخرى معزولة عن بعضها ومختلفة ، وعملية التأمل البشري هي تكوين الفكر الاشتراكي الذي اخذ على عاتقه تفسير الارتباط بين العلم والتاريخ والاسطورة والواقع اصبح لكل تلك المقومات صدى فكري وعملي يفوق ردود فعل الانسان الآلية ، بل انها مزجت الشيء مع نفسه ، الانسان مع وجوده ، الفكر مع المادة ، ولكن هذا المزج اصطدم بعقبة الفكر البرجوازي هو الآخر ، حيث فسرت البرجوازية الاسطورة على انها « الحالة الاصلية للاشياء » (٢٧) منكرة دور الفكر في المساهمة بهذه الحالة الاصلية ، والتفسير الوجودي لكتابي « اصول الدافع الجنسي واللامتني » لكون ولسون « يؤكد وجود نزعات مادية للانسان ، متخذة من الاسطورة اساسا في فهم الانسان ، وبان الجنس تفسير أساسي في الوجود ، منه ومن خلاله

يوجد الانسان ، لذلك كان هم كون ولسون « هو تكوين عصر جديد يعادي النزعات الانسانية » (٢٨) لذلك عمد الفكر البرجوازي انطلاقا من مفهوم الاسطورة بانها « الحالة الاصلية للاشياء » الى تجريد كل النشاطات الاخرى عن العمل والى اظهار الرومانسية الجديدة بعدئذ التي اخذت على عاتقها انكار وجود مثل هذه الاشياء الخلاقة في الواقع والفكر . فاستخدم الرومانسيون الاسطورة كمقصد لهم من الزيف العاطفي المنق ، فالتجأوا الى « اللامعقول باعتباره المعبر الاساسي عن (وجود) الانسان » كما يؤكد ذلك سينسر فيشر . والواقع ان ما يعبر عنه كون ولسون وادب اللامعقول هو جوهر الرومانسية الحديثة التي بدأت مفارقتها في عزل الانسان عن وجوده والفكر عن المادة والشيء عن نفسه ، وتكوين رباطات اخرى تولدت من عبث الاشياء بالانسان والقدر والصدف والظروف ، ومن كل ذلك يمثل هذا المنطلق انهيار الادب البرجوازي من داخله . فقد عمد كون ولسون في روايته الشك الى تحمل بطول الرواية الى قضية معينة هي عصارة الوجود اليهودي ، وضغوط الفلسفة والسلطة والدين عليه ، فكان تمرده بمثابة مخرج رومانسي لازمة الوجود عنده ، بينما ادب كافكا وبريخت يصوران الواقع الاجتماعي في رواياتهما تصويرا علميا ، فقد « عمدا الى تقريبا هذا الواقع ، ولما كانت الاساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتابتهما لتقطير جوهر الحاضر التاريخي » (٢٩) من هنا برزت الاهمية في مسرح الحركة من خلال الفكر الاشتراكي والواقع والاسطورة كأسس ثابتة في وجوده .

- ٥ -

ونجد التفسير المادي لهذه الاسس موجودا في مبدأ « الاغتراب » .. ومع ان « الاغتراب » يختلف لدى كل من كافكا وبريخت ، الا انهما يعتبران الوجه المصاد للرومانسية الجديدة .

.. واذ يعتبر مسرح الحركة « الاغتراب » اساسا في تكوينه ، الا انه يعزل ما بين « الغربة » و « الاغتراب » . فالغربة تعني العزلة والضيق والانقطاع بالعالم ، كما تعني الفردية . والفكر البرجوازي يؤكد في خطه الرومانسي الجديد اهمية قصوى للغربة . اما الاغتراب فهو مبدأ « خارجي » يتم بين العمل والانسان ، كما يعتبره ماركس . وما دام العمل مصدرا خارجيا ، للانسان . لذلك كانت العلاقة بينهما لا تتم الا من خلال عمل مفروض عليه ، ولا يتم الاغتراب فسي النظام الاشتراكي بل يتم في النظام البرجوازي وبين العامل والعمل في ظل ذلك النظام .

.. ويعتبر ادب كون ولسون الوجه الحقيقي « للغربة » وهو قمة الرومانسية الجديدة ، ويقول ولسون حول ذلك الاتجاه بشأن الغريب « يقف بوجه المادية العلمية التي تسود العالم المعاصر .. وفي وجهه المناطقة الوضعيين امثال (آير) و (رسل) » (٣٠) ومثل هذا الانسان الفرد لا يعطي لمسرح الحركة أية فدر على فهم العالم . لذلك ، فالغريب الذي عناه ماركس هو ناشيء عن العمل في ظل النظام البرجوازي مع العامل في ظل نفس النظام .. واذا فهمنا ان غريب ولسون هو ما يعيش في ظل النظام البرجوازي ، فانه سيلتجئ الى الدين حتما ، باعتباره المنفذ الوحيد لديه « الغريب رجل كان سيجد لنفسه مكانا في ظل الدين لو أنه كان يعيش في عصر الايمان » (٣١) ولكن الانسان الحاضر لا يعيش الا في عالم نصفه ديني ، ونصفه الآخر لا ديني . كيف اذن يمكن قياس غريته ؟ وهل يحس بنصف الوحشة ؟ وهل يناسب العقلانية والمادية العدا ؟ . بينما يكون مبدأ « الاغتراب » ديكالتيكي يسير مع فلسفة العصر ويكشف بالاشتراكية ولا يعرف لنوازع شخصية او لاهوت

٢٥ - نفس المصدر السابق ص ٢١٢ .

٢٦ - من الفعل الى التفكير تاليف هنري والون - نقلا عن

ماركسية القرن العشرين .

٢٧ - الاشتراكية والفن سينسر فيشر ص ١٤٣ - ترجمة اسعد

حليم .

٢٨ - نفس المصدر السابق ص ١٤٤ .

٢٩ - نفس المصدر السابق ص ١٤٨ .

٣٠ - الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٦٦ .

٣١ - نفس المصدر السابق .

او صدف او حظوظ ، والفريب مرتبط بعصر او بمبدأ فلسفي له نظرة في القيم الدينية . بينما « الاغتراب » مبدأ يقوم اساسا على نقد هذه القيم . والفريب يريد ارجاع العالم الى القرون الوسطى ، بينما الاغتراب تفتح واستفسار ونقد لكل القيم الجديدة ، حتى الاشتراكية منها .

.. وبريخت استعمل « الاغتراب » وجعله محور المسرح الملحمي ، و اضاف اليه في العمل المسرحي ما يكمل هذا المبدأ فكانت الموسيقى عبارة عن « انها تقوم اساسا بوظيفة المصادمة والتشتيت للانطلاق العاطفي للجمهور » (٣٢) لذلك يعتمد بريخت الى اظهار التفريب شكليا امام الجمهور مؤملا من وراء ذلك كله الى اعطاء الممثل دور التمثيل فقط ، فهو - أي الممثل - « يعرض الشخصية ولا يتقمصها ، انه يمنح الشخصية الحياة من امكانياته الصوتية والحركية ، ولكنه يدفعها امامه عارضا اياها على الجمهور ... » (٣٣) .

.. ويأمل بريخت من وراء ذلك كله الى اظهار « الاغتراب » بين الممثل (العامل) في رأي ماركس ، والنص والموضوع (العمل) في رأي ماركس ، ولكننا ازاء عملية شكلية . ففي العمل والعامل تصادم حتمي، بينما بين الممثل والموضوع تصادم اختياري ، مجرد عرض . وهنا يكون التقاء مسرح الحركة بالمسرح الملحمي التقاء نافصا ، بحيث لا يعطى للشكلية اساسا في دور الاغتراب ، لان في مسرح الحركة لا تكون شخصية واحدة تمثل المشاهد التركيبية . فهو يميل الى ان يكون كل مشهد له شخصياته المعينة وما يربطها هو الفكر والموضوع المتحرك الواحد .. ومهما يكن من تقارب بين المسرح الملحمي والحركي فسان « الاغتراب » في مسرح الحركة ، هو حركة بذاتها ، بينما في المسرح الملحمي صورة شكلية للحركة . وعلى ضوء ذلك يتحدد مفهوم الفكر والواقع والاسطورة في مسرح الحركة تحديدا ماديا .

.. ومن خلال ذلك نميز الفرق بين المسرح الواقعي والملحمي ، هو ان الواقعي يأخذ حالة واحدة ليعرضها ويناقشها ويدي رأيه فيها طارحا من خلالها فلسفة الكاتب ، بينما المسرح الملحمي يعتبر كل الحالة التي عرضها المسرح الواقعي هي جزء يختصرها ليصيفها الى اجزاء اخرى تمر جميعها من خلال شخصية واحدة كما في مسرحية « الام شجاعا » حيث تشهد الحرب الدينية ولدة طويلة ولمشاهد متعددة من خلال شخصية « الام شجاعا » .. واختلاف كل من الواقعي والملحمي عن مسرح الحركة هو الانفصال التام بين شخوص الحوادث ان امكن والانتقال الزماني والمكاني وحتى العصر ، الفلسفي الذي هو محوره . وهنا يلتقي بالواقعية الاشتراكية التقاء كاملا .

- ٦ -

.. ويعتبر المسرح التسجيلي اضافة الى مسرح الحركة ، فهو الى جانب اهتمامه بالشرائح التاريخية ، نراه يهتم بالقضية الاساسية التي تربط هذه الشرائح ، عارضا اياها ودون ان يدي وجهة نظر فيها كما يقول الدكتور يسري خميس في مقدمة مسرحية « ماراصاد » لبيتر فايس ، والتي تعتبر المثال الوحيد لدينا من المسرح التسجيلي « ان كاتب المسرح التسجيلي يسلم شرائح من التاريخ ويقدمها لنا ، ولا هدف له الا عرض حقائق تاريخية معينة دون ان يدي وجهة نظره » (٣٤) .

لكننا نجد نفس المسرحية تنادي بالحربة والثورة وهي بدورها تجسيد حي للثورة الفرنسية من خلال حياة الفيلسوف والكاتب (مارا) ومن نقيضه البرجوازي (صاد) . والمسرح التسجيلي اكثر المسارح تحديدا لالتزام الكاتب لما يطرحه من قضايا عصره ومهام الاشتراكية .

٢٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نفلان

٢٣ - نفس المصدر السابق ص ٦٥ .

٢٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نفلان

جريدة الثورة العراقية .

.. ويتر فايس اراد ان يلم باجزاء الحياة الانسانية من خلال (ماراصاد) ثم يتأمل من وراء ذلك الكشف عن جوهر تناقضات هذه الحياة . فالانسان الثوري عند بيتر فايس « هو الانسان الذي يتحرك داخل اوسع نطاق ممكن من الحربة وخارجه في سبيل التعرف عن المعنى الحقيقي للحياة » (٣٥) ولما كان كل من المسرح الوجودي والملحمي والواقعي لا يعطي للانسان المعنى الحقيقي الكامل لقصورها على موقف معين كما في الوجودي او جزئية معينة كما في الملحمي ، او قضية كما في الواقعي ، لذلك كان التسجيلي جامعا بينها وموحدا لحربة الانسان من خلالها ومعطيا للشمولية اساسا في تسطير الاحداث التي تظهر في المسرحية وكانها خالية من حدث مميز .

وبالحقيقة هي مجموعة احداث داخل اطار فكري وفلسفي موحد . لذلك يكون المسرح التسجيلي اقدر المسارح « على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على احداث الماضي ، ووقائع التاريخ ومحاولته تفسيرها في ضوء العصر الجديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانساني انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير » (٣٦) . ولما كانت عملية التغيير هذه تتطلب تجسيدا على المسرح عمد بيتر فايس الى السينما والى المسرح داخل المسرح والى الاستعادة من الباتوميوم وهذا ما قرب المسرح التسجيلي من الموجة الجديدة في السينما من امثال (آلان رينيه وانجمار برجمان وجون لوك وغيرهم) ..

.. ومسرح الحركة يستفيد من التسجيلي اختصاره للشرائح التاريخية والنماذج الشخصية وتعددها مع اختلافها في التفكير والمنهج والاسلوب ، كما يتفق معه في التزام الكاتب بالاشتراكية التي تمر من خلال تلك الاحداث مرتبطة بحركتها الديالكتيكية مع التاريخ ، ولكننا نجد المسرح التسجيلي يخفق هو الآخر في مسألة العثور على نموذج متكامل من داخل النوع الواحد ، فمثلا (مارا) يمثل الوجه الثوري ، لذلك فش عن نقيضه (صاد) . وكلاهما يظهر الآخر ، وربطهما باحداث الثورة الفرنسية ، وحاجة الشعب الى الخبز والحذاء والقراءة . ثم ربط الاشتراكية في الوقت الحاضر بمفهوم (مارا) الثوري ، مع ان (مارا) نفسه لم يكن اشتراكي ، بل كان ثوريا في مفهوم القرن الثامن عشر « فهو رجل اباحي النزعة ، احادي النظرة فرق في ليل الخبيثة والخطأ وقضى اكثر حياته في السجن لسلكه المنحرف وفي المصحفة العقلية لشذوذه الجنسي » (٣٧) . ولكنه لا يمنع كتاب المسرح التسجيلي من اختيار شخصياتهم من التاريخ . فالنازية وسوءاتها أصبحت موضوعا للمسرح التسجيلي والملحمي واللامعقول . وكل من هذه المسارح يقيس الزاوية التي يطور فلسفته من خلالها . لكنهم جميعا يشتركون في ان النازية حركة دموية وعنصرية مقبنة . ونرى كل من المسرح الملحمي والتسجيلي يعتمد المواقف التركيبية في صياغة حدثه ثم يجمعها سوية ، فتصبح هذه الاحداث في المسرح الملحمي ممزوجة مع اسطورة او شرائح او قضايا معينة او شخصية ، كما تصبح في المسرح التسجيلي غطاء فريدا يعايش أزمة الانسان الحاضر . ولكن المسرح الملحمي يجعل للاسطورة سيطرة كاملة في تفسير الوضع الراهن من خلالها ، بينما المسرح التسجيلي يجعل الوضع الحالي له مجال في الوضع التاريخي المعروض . واستعمل يونسكو نفس الموقف في « الحزيت » باطار فردي هو قياس « العلاقات القائمة بين الفرد والمجتمع وصورها تصويرا ميتافيزيقيا بعيدا عن الواقع » (٣٨) . وما يربط هذه المسارح هو الحركة التي تثيرها النازية في الشعوب .

٢٥ - الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٧٧ (الالتزام في مسرح بيتر

فايس) جلال العشري .

٣٦ - نفس المصدر السابق .

٣٧ - نفس المصدر السابق .

٣٨ - الكاتب عدد ٧٨ ص ٨٦ .

٠ كما نجد قضايا مهمة كالدين مثلا يصبح موضوعا من خلال الاسطورة ، لكنه يفسر لنا الوضع الراهن . فمن خلال مسرحية « الانسان الطيب في ستوان » لبريخت تسيير الآلة في طريق يختلف عن الحقيقة وهم لا يعرفون ذلك . وفسر بريخت الماركسية والدين من خلال هذه المسرحية «فكما ان الآله لا نفع له ، كما ان الدين لا نفع له بالنسبة للماركسية» (٣٩) . وما نريد ان نخلص اليه ، ان كلام المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي يفسران الواقع من خلال احداث تاريخية اسطورية ، بينما الواقعية الاشتراكية ومسرحها المتحرك يعتبران التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر نماذج متنوعة وموجودة بشكل ما في الوضع الراهن ، والعملية تتم بصهرها جميعا . ومن ثم يفسر احدهما بالآخر ، كما يفسر احدهما الآخر . فالانسان يجد نفسه وقضاياها متغلطة بالتاريخ ، والتاريخ نفسه متغلطلا بالاسطورة والواقع والمادة والفكر . وكل من هذه المقومات متغلطة بالآخرى . ومحاولة تفسير الواقع الراهن من خلال الاساطير هو جزء من حركة المقومات كلها . لذلك يكون المسرح الملحمي والتسجيلي والواقعي والوجودي مسارح اجزاء وليست مسارح كليات : هي بمجموعها تشكل لنا مسرح الحركة الذي نشده ، حيث ان هذه المسارح تعزل ذلك التغلط لا لتدرسه بل لتعرضه : لا لتكون منه فلسفة بل لتناقض الفلسفة العامة ، فكيف يا ترى ان يحمل الجزء صفات الحركة الديالكتيكية المتولدة من صهر التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر بالوضع الراهن ؟

- ٧ -

٠٠ اما التقاء مسرح الحركة بالواقعية الاشتراكية فيتم من عدة زوايا ، منها الزاوية النظرية ، حيث انهما يؤمنان بالاشتراكية العلمية والمادية والجدلية ، وكلاهما يضع الماركسية اساسا في فهمه للامور ، ومن الزاوية العملية يضعان التاريخ والاسطورة والمادة والفكر عوامل خلافة ومقومة لخلق الانسان الجديد .

٠٠ وفي مجال الفن نجد الواقعية الاشتراكية تمزج الماضي مع الحاضر من خلال صورة نقدية له ، ثم نحاول اسناد الانتقادات التي تحدث الآن وتبنيها من خلال الماضي باسناد مادية ، وكما يقول جوركي « ليست » الواقعية الاشتراكية فقط تقديم صورة نقدية للماضي في الحاضر ، ولكنها في المقام الاول تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها « (٤٠) . فاستخدمت الواقعية الاشتراكية اساليب عديدة لهذا التعضيد فاعتمدت الفن الشعبي والاسطورة والتاريخ والرومانسية الهادفة وتامل من وراء ذلك الى خلق الانسان الذي يقف بمواجهة الطبيعة . ونلاحظ ان السمة الاساسية التي تجمع هذا الخط هي الجماعية وليست الفردية ، فلا الفكرة الواحدة ، ولا الشخصية المفردة ، ولا الحدث المفرد يستطيع ان يخلق لنا هذا التعاضد لانتصارات الحاضر او خلقها ، بل المجموع . . مجموعة احداث موجهة ، ومجموعة شخصيات او شعوب ، ومجموعة افكار متفاوتة . وما نلاحظه في الفلسفة الوجودية مثلا هو موقف الفرد ازاء مشكلات الطبيعة ، وموقف الفرد دائما ينضوي تحت المفهوم التالي للنضال . بينما الموقف في الواقعية الاشتراكية « موقف المجتمع ازاء الطبيعة والرواسب القديمة والاعداء الجدد» (٤١) . لذلك تعبر الواقعية الاشتراكية في ادبها عن الانسان وهو في حركته الدائبة لصد تلك العوائق . وكما يقول جوركي « ان الكاتب الاشتراكي لا يصور الانسان في حالة سكون ، بل يحاول ان يصوره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل

٣٩ - المسرح عدد ٤٦ ص ٣١ دكتور انيس فهمي .

٤٠ - الطليعة عدد ٣ ص ١٤٨ سنة ١٩٦٨ نقلا عن الادب والحياة

لكسيم غوركي .

٤١ - نفس المصدر السابق ص ١٤٩

الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة» (٤٢) . فكيف يتم كل هذه المقومات في مسرح الواقعية الاشتراكية ؟ . فجوركي نفسه لم يعطنا في مسرحه الا نموذجا مصغرا لهذا الوضع في مسرحيته « الحضيض » القائمة على وضع الاجراء المستقلين . وهي (اي الحضيض) النموذج الوحيد الذي يعطينا لحركة الفكر اساسا في تصادمها مع البرجوازية والاقتصادية الصناعية .

٠٠ والصياغة الفكرية لمسرح الواقعية الاشتراكية ، هو قياس حركة التناقضات الاقتصادية والسياسية والادبية ، لذلك فالكاتب الاشتراكي يجب ان يحوي على فهم اعمق للتاريخ ، وتجاوب مع الماركسية وعطاء جديد في المضمون ، ومقدرة على تفهم الوضع الراهن واستجابة للمطابقة مع تطور الاشياء نحو بناء افضل للانسان .

٠٠ ويصبح موقف الواقعية الاشتراكية القائم على هذه الحركة هو جوهرها المضاد للواقعية النقدية ، التي تنقد الواقع دون ان تبدي وجهة نظرها فيه ، او تستخلص منه مواد للمستقبل ، او طرحه من خلال فلسفة معينة يؤمل منها الانسان خيرا .

٠٠ لذلك يعتبر مسرح الحركة قائما من خلال المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والواقعية الاشتراكية ، ليس قائم بذاته ، بل ان هذه المسارح تنطلق من قاعدة واحدة هي قياس حركة الانسان داخل مجتمعه . ومع ان التفاوت موجود بين هذه المسارح ، فانها الوجه الحقيقي لمسرح القرن العشرين .

- ٨ -

٠٠ اما الاسانيد التي يعتمد عليها مسرح الحركة في المسارح « الكلاسيكية والرومانسية والرمزية » فهي قليلة جدا . اذ ان الزاوية التي تنظر بها الى الاثر الكلاسيكي بمفهوم القرن العشرين قد لا تجسد فهما لواقع النص ، فيكون قياسنا لها متأثرا بالمد الفكري الحالي . وما دام النص هو ما نقيس عليه فكرتنا ، فان الواقع الذي عبر عنه هذا النص نفتقد الى ثلثيه .

٠٠ فمسرحية « اوديب » مثلا نشعر عند قراءتها كأن معظمها كتب في القرن العشرين . اما لماذا نشعر بهذا الشعور ، فذلك راجع الى موضوعها المتحرك الذي لا يعرف الفكر المعين ، او الشخصية المعينة ، او الحدث المعين . فمقدمة المسرحية اوجت الى (فرويد) بنظريته في الجنس ، مع ان غطاء هذه العقدة الهي وقدري . والصراع الذي وجد محكوم لصالح الآلهة . ورغم ان مثل هذه الاوضاع قلة فاننا نشعر ازاء اوديب بعمل جيد ، يعيش اكثر من عصر ويتمشى مع اكثر الفلسفات . . ما الذي يجعل عقدة اوديب مستمرة ؟ . هل شكلها الفني ؟ . ام مضمونها القدري ؟ ام انها استجابة لصراع بايولوجي وسيكولوجي ؟ . والواقع ليس للشكل في اوديب اثر في القرن العشرين ولا بعد قرن ، بل ان اثره الفعال هو طرحه لمفهوم جنسي حي ومتحرك . فلا زال الموضوع مستمرا ، ولا زال الانسان يشعر برغبة اوديب ، ولا زال تكوين الانسان الفسلي والسيكولوجي معتمدا في بعض جوانبه على عقدة اوديب .

٠٠ ومسرح الحركة مجال في مثل عقدة اوديب ، وهذا المجال موجود في تلك القضايا التي تتزاج من الماضي والحاضر والمستقبل ، فيها ديناميكية خلاقة وقائمة على اسس فكرية صلبة . هذه القضايا وحدها تستطيع ان تبني الانسانية الفضلى كفضية الاستثمار والبناء الاشتراكي وحروب التحرير ، وثورة العالم الثالث ، ومع ان هذه القضايا بعيدة عن الشخصية ومفهوم اوديب ، فانها تشترك ازاء وضع مادي يتطلب بناؤه حركة في الوضع البشري عامة .

٠٠ ولناخذ مسرحية برانديلو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

وهي من المسرح الوهمي او كما يسميه برانديلو « الوهم هو الحقيقة » فالمسرحية لا تعني مبدأ أو شخصية او هدفا . فهي خارجة عن المألوف

٤٢ - نفس المصدر السابق ص ١٤٩ .

التكوين الاجتماعي لنور المهرج في المجتمع . وكذلك عندما يأخذ المهرج دور الملك . ثم يظهر لنا التناقض واضحا امام كل منهما ، فالملك يحكم من داخل نظامه وكذلك يفعل المهرج . وما اراده جيلوردو من هذه المسألة القصيرة هو دور النظام والطبقة في التكوين الفردي للانسان . وهذان المطلقان هما من يتحكمان بالانسان الحديث . فالصراع القائم بين الطبقات وبين الانظمة المختلفة هو صراع متحرك . دائم . ما دام يوجد هناك استعمار توجد بالضرورة دول اشتراكية ، وما دام هناك تحرر توجد ايضا عبودية . وليس ذلك بقانون طبيعي او آلهي ، بل ان العصر الحاضر يتحرك وفق هذا المنطق ، وهو في سبيل القضاء على اللانساني منه .

- ٩ -

.. كيف يبدو فكر انسان القرن العشرين في مسرح الحركة ؟ .. يبدأ هذا الفكر جولته مع جاليلو جاليلي ، وتفسيره لحركة الكواكب تفسيراً ماركسياً ، كما يبدو مع دارون ونيوتن ، بمثل ما يبدأ مع البيان الشيوعي ١٨٤٨ . يبدأ مع كل ذلك متقللاً فيها ومحاولاً تغييرها لصالح الانسان ، ثم هدفه تحريك واقعا على ضوءها . ومركباً من جزئياتها احدانا ملححية تفسر تاريخياً .. ومورداً بهذه الاسس يفسر على ضوءها الحركة النازية والحرب الفيتنامية والتسلط العنصري في فلسطين وجنوب افريقيا ، كما يفسر من خلالها حركة الطلاب في العالم ، وجذورها المادية وثورة جيفارا المتحركة واسسها الثورية ، كما يشعر بفخر ازاء حركة العالم الثالث وصموده بوجه الاستعمار الجديد ، منطلقاً الى البناء الاشتراكي كفاية قصوى له .

.. واذا كانت كل تلك المفاهيم موضوع مدار الحركة الواعية ، الا تتطلب انقلاباً في مفاهيمنا الادبية ؟ ..

.. وانطلاقاً من ذلك ، فالفن الذي يعيش اكثر من عصر ، ويستوعب اكثر من نظرية ، ويخدم اكثر من مجتمع ، هو فن متحرك ، وبعبارة يصبح جامداً من يسائر فكراً واحداً او نظرية معينة ، اللهم الا اذا كانت تلك النظرية او ذلك الفكر هو خلاصة الوجود الانساني كالفكر الاشتراكي مثلاً . ولنا في التجربة الستالينية خير مثال على التوقف والجمود . وبمجرد ان حساب الفن لا يختلف عن حساب بقية المقومات الاجتماعية تنبعت الدول الاشتراكية الى الدور الفعال للفنون بحركتها نحو الانسان بحرية اكثر .

ياسين النصير

البصرة

الشكلي للمسرحيات ، ومفهومها العام انها ثورة انسانية من اجل التكوين والضرورة الاجتماعية بعد التكوين والضرورة البيولوجية . وهي تعني ان الانسان بعد خلقه يصطدم بمقبات عدة ، منها روح التألف والتعاون والاجتماع والسياسة والعمل والفكر : ترى من يعطي ، ومن يكون هذه الاشياء للانسان ؟ هل هو الله ؟ الدولة ؟ .. الحزب ؟ .. السلطة ؟ .. المجتمع ؟ .. الانسان نفسه ؟ .. من يستطيع اذن ان يؤلف هذه العائلة ؟ .. هذا هو المفهوم الديالكتيكي للمسرحية . فمن خلال الرغبة عند الشخصيات الست في التكوين والضرورة الاجتماعية ، تتولد الحركة الثورية داخل هذه العائلة ، ومن ثم داخل المجتمع والانسانية .

.. واذا كانت اوديب « حركة » كلاسيكية فان ست شخصيات « حركة » واقعية . كذلك تكون مسرحية تشيخوف « بستان الكرز » حركة طبيعية متولدة بين طبقة النبلاء الريفيين واصحاب الحقل الذين يحلمون بالبقاء الى حين سيطرة المالك عليها . ومسرحية « سوء تفاهم » لكامو تعتمد على طاقة وحركة الاشياء «ساعتمد على طاقة الاشياء» (٤٣) . قالها جان في البداية . وما للاشياء من طاقة في الحركة والتكوين جعلها تسيطر على جانب مهم في الادب ، وخاصة في الرواية الجديدة ، ومع ان لهذه الاشياء قدرة على الحركة والفهم والادراك ، فان صوت الانسان لا يموت فيها نهائياً ، انه يظهر من تحت انقاضها دافعا وموجها ومتحركا .

.. وما نستخلصه من هذه المسرحيات هو ان الحاضر والمستقبل والماضي ما هي في الحقيقة الا « تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل الى درجة الاجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك ان ما ثبت صحته في الماضي ثبت صحته الى الابد طالما توفرت له نفس الظروف » (٤٤) . ومن ذلك مسرحية الفرافير ليوسف اديس والمفتاح ليوسف العائسي وسيزيف ومسرحية « اوسكوريال » لميشيل دي جيلوردو ، وهي مسألة قصيرة تحكي ايضا قصة تبادل موقفي وفكري يتم بين الملك النهار والمهرج . كلاهما يأخذ دور الآخر . وقد جسد جيلوردو الشعور الداخلي خلال عملية التبادل واعطاء صفة الحركة الدائمة لهذا الشعور ، بحيث يشعر الملك انه مهرج عندما يأخذ دور المهرج منطلقاً من

٤٣ - البير كامو تأليف جيرمن جري ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
ص ١٩٧ منشورات دار الثقافة .

٤٤ - الفكر المعاصر عدد ٥ ص ٢٢ سنة ١٩٦٨ .

صدر حديثاً :

الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

أشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي أنتهت بثورة الجزائر العظيمة وقيام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية والشعبية .

منشورات دار الآداب - بيروت

٩ ليرات لبنانية