

## المسرح المعاصر: التأصيل قبل التنظير

حمادة إبراهيم

أستاذ مشارك، معهد تعليم اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث. مسرح العبث أو مسرح اللامعقول أو المسرح الجديد، هذه الأسماء التي لمعت في الخمسينات تعبر عن الثورة المسرحية المعاصرة، وعن نوع المسرحيات التي تمخضت عنها هذه الثورة. هذا التطور المسرحي العالمي جاء في الواقع نتيجة التجديد والحداثة في الإخراج المسرحي، أكثر مما كان محصلة للتطور في فن الكتابة المسرحية ذاتها. لقد كان وراء هذه الثورة المجهودات التي قام بها السويسري (أبيا) والإنجليزي (كريغ) والروسي (تايروف) والمجهودات الفرنسية التي تمثلت في عطاء (أنتونان أرتو) ثم جماعة (الكارتيل) ومن بعدهم (بارو) و (سارو) و (بلان)، وكذلك المسرح القومي الشعبي، ومسرح الأمم؛ هذا بالإضافة إلى المسرح الياباني الموسوم بـ (النو).

أدت هذه الثورة إلى تخليص الفن المسرحي من اللغات الدخيلة عليه، وبخاصة اللغة البشرية وعودته إلى وسائله التعبيرية الخاصة به من حركة وإيحاء ومسح وتجسيد للرموز المجردة، وبث للحياة في الجمادات.

وهكذا، إذا كانت المسرحيات التي كتبها (يونسكو) و (بيكيت) و (آداموف) و (جينيه) أصبحت تحتل مكان الصدارة فوق مسارح العالم، فلم يكن ذلك بسبب اكتشاف هؤلاء الكتاب لمفاهيم العبث أو اللامعقول بقدر ما كان ذلك بفضل اللغة المسرحية الجديدة أو الأصيلة التي سخرها هؤلاء الكتاب وسائل للتعبير عن الوضع البشري مستفيدين في ذلك من التجارب التي تمت في مجال الإخراج.

إن الناظر فيما ينشر عن المسرح من كتب نقدية ودراسات تحليلية ومقالات تتناول بالدراسة كتاب المسرح وأعمالهم، يجد الآلاف من هذه التراجم والدراسات التي تفصل القول في حياة الكتاب والمدارس الفنية التي ينتمون إليها، والموضوعات الشائعة في أعمالهم والمواقف الفكرية أو الأيديولوجية التي يلتزمون بها، كما يجد الكثير حول تحليل الشخصيات وتصنيفها، ثم انعكاس ذلك كله على الواقع المعاش، إلى غير ذلك من الآراء الفكرية والدراسات النظرية.

أما فيما يتعلق بطبيعة المسرح ذاتها، في كنهه، وبالتالي في أدواته أو وسائله التعبيرية الخاصة به والتي تميزه عن غيره من الفنون، فإن محصلة المنشور من ذلك سواء في العربية أم في غيرها من اللغات، ضئيل لا يكاد يبين. وحتى هذا القدر الضئيل من الدراسات فإن معظمه حينما يتعرض لتعريف المسرح وتوصيفه ووسائله التقنية، لا يفعل ذلك إلا عرضاً وفي استحياء شديد.

ولعل هذا النقص الشديد في هذا المجال هو الذي جعل الكثير ممن يكتبون عن المسرح وفي المسرح، حتى من الفنيين، لا يعرفون حق المعرفة هذا الفن الذي يتعاملون معه وينتسبون إليه.

ما المسرح؟ إنه جهاز ضخيم للاتصال «في وقت الراحة هذا الجهاز يكون قابلاً خلف ستار، ولكن ما أن يرفع عنه الستار حتى يشرع في إصدار عدد من الرسائل الموجهة إليك، وتنفرد هذه الرسائل بأنها تكون متزامنة، ولكنها ذات إيقاعات مختلفة» فأنت في مرحلة من مراحل العرض المسرحي تتلقى «في وقت واحد» ست معلومات أو سبع معلومات (صادرة عن الديكور وعن الملابس والإضاءة، وعن مكان الممثلين وحركاتهم وإيحاءاتهم وكلامهم) ولكن بعض هذه المعلومات تكون «ثابتة» (هذا ينطبق على الديكور) في حين أن البعض الآخر «يدور» (الكلمة والحركات) «إننا إذن بصدد إصدارات معلوماتية متعددة، تلك هي المسرحانية «تكثيف في الرموز».

ما المسرح؟

يفرق أرسطو بين المأساة والمهابة من ناحية، والملحمة من ناحية أخرى، فهو يصفها جميعاً بأنها فنون ثلاثة من فنون المحاكاة والتقليد، غير أن النوع الأخير (الملحمة) يحاكي عن

طريق السرد أو الرواية، في حين أن النوعين الأول والثاني «يحاكيان عن طريق عرض جميع الشخصوس في حال تصرفاتها أو تحركاتها، في حال تلبسها للفعل . ومن ثم كانت تسمية إنتاج هذين النوعين «دراما» لأنها تحاكي شخصوسًا في حالة تحرك .»<sup>(١)</sup>

إنّ محاكاة إنسان يتصرف ويتحرك لا يمكن أن تكون إلّا عن طريق «العرض» أو التمثيل (Representation) .

وفي العرض أو التمثيل يوجد : «حضور» و «حاضر» . هذه العلاقة المزدوجة بالوجود وبالزمن الحاضر أو الآنيّة تشكل جوهر المسرح .

ففيما يتعلّق بالحضور، الشخص الذي يظهر على خشبة المسرح ليس مندوبًا عن الشخصية التي يمثلها، ليس نائبًا عن شخص غائب: بل إنه يحلّ محلّ الشخصية، ويقوم مقامها محوّلًا الخيال إلى واقع حي .

أما فيما يتعلّق بالزمن أو الآنيّة، فإن كل وجود آنيّ، فالموجود يتصف بالآنيّة والحضور، وكل حضور حقيقي هو حقيقة حاضرة أو راهنة؛ ومن ثم فإن الشخص الذي يظهر على خشبة المسرح والشخص الموجود في قاعة المسرح (المشاهد) يكونان معاصرين أي يعيشان في زمن واحد إن لم يكن في وقت واحد .

وعلى النقيض من ذلك، فإن اللوحة الفنية، أو التمثال، أو الرواية أو القصيدة الشعرية، هي دائمة وأبدًا بدائل أو وسائط بين حدث معاش أو متخيل من ناحية، وبين الشخص الذي يشاهده أو يقرؤه (المستقبل) . إنّ كلّ هذه الألوان من فنون التعبير، ما هي إلّا ذكريات لقاء بين الفنان وبين المفهوم أو المضمون الذي أراد أن يعطيه شكلًا معيّنًا .

Aristote, *Poétique*, text établi et traduit par J. Hardy (Paris: Les Belles lettres, éd. G. Budé, 1932), ( ١ ) p. 19.

وكما هي الحال بالنسبة للوحة الفنيّة والقصيدة الشعرية، فإن الموسيقى أيضاً تعتبر وسيطاً: فاللحن المعزوف ليس هو الحدث المعاش، والعازف المنفّذ ليس هو فاعل الحدث الأصلي، أو الذي عاشه.

أما في المسرح، فالحدث هو ما ينبغي تكراره مرّة أخرى أو عرضه. فلسنا بصدد تنفيذ أو أداء، وإنما نحن بصدد عمليّة بعث وإحياء.

والعرض المسرحي ليس زيادة تضاف للمسرحية المكتوبة، بل هو يدخل في صميم المسرح وجوهه، فالمسرحية كتبت لتعرض، وهذه الغاية أو هذا المصير هو الذي يجعل منها مسرحية. وبدونه لا تحقق لها هذه الصفة، بل لا تكون سوى نصّ مكتوب: «مجرد حوار؛ نصّ مكتوب على الورق، له شكل العمل المسرحي لا أكثر.»<sup>(٢)</sup>

إنّ ما كتب حول تقنين العمل المسرحي، بدءاً من فنّ الشعر لأرسطو ومروراً بآراء كورني، وما كتبه (ديدرو) حول فنّ الممثل بعنوان: رأي غريب حول الممثل، وبحثه بعنوان: الشعر الدرامي وما جاء في كتاب المسرح وقريته لصاحبه (أنتونان أرتو)، كل هذه الدراسات وغيرها تتضمن من الآراء والملاحظات التي تركز على أن فلسفة المسرح تختلف عن التحليل النفسي أو التاريخي حول الكاتب المسرحي أو الممثل.

إنّ القضايا التي تتعلّق بفلسفة المسرح تبدأ من حيث تنتهي أو تستبعد كل دراسة حول نشأة العمل المسرحي، وكل نقاش حول قواعده، وكل جدل حول قوانينه. إن هذه الفلسفة تتناوله بوصفه «جوهرًا». والغاية من ورائها هي بطبيعة الحال تأصيل العمل المسرحي، وتحديد ما يندرج في صلبه وجوهه دون النظر إلى سائر ذلك من الاعتبارات التي تخرج عن صميم العمل المسرحي.

(٢) H. Gouhier, *L'Essence du théâtre* (Paris: Aubier-Montaigne, 1968), p. 18.

حتى مسرحيات (الفريد دي موسيه) التي كتبت لتقرأ، فإننا لا نقرأ هذه المسرحيات كما نقرأ القصة أو الرواية. فإذا لم يكن هناك التمثيل أو العرض الخارجي، فإن هناك تمثيلاً أو عرضاً داخلياً يصاحب قراءة المسرحية. «إن «الشيء المسرحي» ليس «شيئاً أدبياً»، لأنه بالتحديد ليس شيئاً: فحتى في النص المكتوب، هناك الممثل دائماً.»<sup>(٣)</sup>

والعمل الدراسي لا يكون كذلك ولا يتمتع بهذه الصفة، إلا فوق خشبة المسرح. فالمؤلف المسرحي، حتى خلال كتابته للمسرحية لا يكتب للجمهور، وإنما يكتب للممثل الذي يتحدث ويمثل أمام الجمهور. إن وجود الممثل الذي سيمثل المسرحية يشغل فكره واهتمامه، وفي ذلك يقول (كوبو) أحد كبار رجال المسرح في القرن العشرين: «إنني أعمل أمام المرأة؛ أتقصي حتى حركات شخوصي، وانتظر أن تنطق شفتاي بالكلمة الملائمة، والجملّة الصحيحة.»<sup>(٤)</sup>

إن المسرح هو الفن الدراسي الأعظم، الفن الذي لا يحقّ له بأي حال من الأحوال ألا يكون درامياً. إنه بوصفه تمثيلاً وعرضاً للحدث، فهو لا يقصّ ما يجري وما يقع: إن خشبة المسرح عالم يقع فيه حادث معين، فهو لا يوحي عن طريق الصورة الثابتة بحدث أو بفعل، بل هو منصة وحدث، وتقديم الدراما لا يمكن إلا أن يكون بطريقة درامية.

ويجدر بالذكر في هذا الصدد أن المصنّفات الدرامية قبل أن تحدد سمات المسرح نفسه، تحدّد سمات الفنون الأخرى، فهناك موسيقى درامية، وهناك رسوم هزلية أو كوميدية، وهناك تصوير ميلو درامي، وعمارة ميلو درامية، وهناك قصائد مأسوية أو تراجيدية.

ومن ناحية أخرى، فإن كون العمل المسرحي تمثيلاً وعرضاً يحتم أن يتم تنفيذه في «جوّ ما» في مجال نوعي.

Gouhier, p. 20. ( ٣ )

J. Copeau, *Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre monde* (Paris: N.R.F., 1923), p. 32. ( ٤ )

فالممثل ليس إنساناً عرياناً فوق منصة عارية، بل إن جسم الممثل يحتاج إلى ثياب، وجسمه المكسور بالثياب يتحرك في مساحة أو مجال يلعب فيه النور والظلمة دوراً مهماً، وتضيف فيه الأصوات المختلفة أبعاداً جديدة، كما أن هناك جمادات تغزو هذا المجال جنباً إلى جنب مع الشخصوس الحية، وتتحدث بلغتها الخاصة التي قد تفوق في بلاغتها اللغة البشرية، وقد تستأثر بانتباهنا وتجعلنا ننصرف عن الشخصوس الأدمية الحية. (٥)

فكما هي الحال في المسرح الياباني الموسوم بالنو (No)، يسخر المسرح المعاصر لغة الجمادات بوصفها حواراً موازياً للحوارات التقليدية، وإذا كان المسرح الكلاسيكي أو الاعتيادي، والمسرح الكلاسيكي الجديد، والمسرح الرومانسي والواقعي، قد أهملت ردحاً من الدهر لغة الجمادات. فإن بعث هذه اللغة من سباتها هو أحد المفاخر الكبرى التي حققها المسرح المعاصر. «لقد ظلّ الكرسي الذي يوجد على منصة التمثيل زمناً طويلاً لا يمثل إلا مقعداً يرتاح عليه الممثل أو يحقق «متطلبات المحادثة» على حدّ تعبير متحذلق القرن السابع عشر. فإذا بمسرح الطليعة يردّ للجمادات قيمتها واعتبارها، فأصبح الكرسي مجرد وجوده على المنصة، كلاًماً.» (٦)

وعلى المشاهد يقع عبء إدراك هذه اللغة. عليه أن يعرف كيف ينصت إلى هذه اللغة الصامته البليغة، ويتعلم كيف يفهم مغزاها، كما يفهم ما تنطوي عليه المناجاة (المونولوج) الداخلية من معانٍ مستترة.

يسوقنا هذا إلى أن نقول إن المسرح ليس فناً واحداً، بل هو تركيبة أو توليفة من فنون مختلفة. بيد أن هذا المركب يختلف عن «كرنفال» الفنون أو الاستعراضات الكبرى التي تحشر في العرض الواحد التشخيص والموسيقى، والرقص، والحوار، والأغاني، وغير ذلك.

(٥) H. Couhier. *L'Oeuvre théâtrale*. (Paris: Flammarion, 1961), pp. 28-29.

(٦) *Configuration critique de samuel Beckett*, text réunis et présentés par M.J. Friendam (Paris: Lettres Mondernes, 1964), p. 51.

فنحن لا نحصل على مسرحية عظيمة بمجرد أن نُشرك في هذا العمل أعظم المؤلفين وأعظم الموسيقيين، وأعظم الممثلين، وأعظم مصممي الملابس والمناظر والإضاءة. «إن مكونات المسرحية تنبع من الداخل، فالفكرة تتضمن الشكل اللائق بها، والعمل المسرحي في مجمله يتضمن وسائل التعبير التي تلائمه، وجميع الوسائل صالحة بشرط أن تنبع من ضرورات العمل الدرامي، لا أن تُحشر فيه حشراً، أو تقحم عليه إقحاماً.»<sup>(٧)</sup>

والفصل في ذلك يكون للضرورة الدرامية. وهذا يعني أن فناً معيناً من الفنون يسهم في العرض المسرحي، ويشارك في إخراجه إلى النور إذا كان لدى هذا الفن شيء يقوله أو يقدمه.

فمثلاً مسرحية أندروماك (لراسين) لا تحتاج إلى فنّ الرقص ولا يناسبها، كما أن مسرحية طرطوف (لموليير) لا تحتاج إلى ألحان موسيقية، ومن ثم كانت هذه الملاحظة المهمة التي أشار إليها المخرج المسرحي الكبير (غاستون باقي): «إن الفن الذي يُكرر ما سبق أن قيل وحسب، لا يكون لديه ما يقال. فليس المطلوب من الفنون المختلفة أن يعبر كل منها في الوقت ذاته عن الفكرة الواحدة. إن مثل ذلك يفضي إلى الخلط والفوضى. المطلوب هو نقيض ذلك، أي أن يعرف كل فن العناصر التي تخصه وتدخل في صميمه، ويمكنه وحده أن يسهم بها وحدها في العمل المشترك.»<sup>(٨)</sup>

وإذا كنا قد اتفقنا على أن المسرح تركيبية أو توليفية من الفنون، فهذا يعني أن المسرح ليس نوعاً من الأنواع الأدبية. إن تاريخ الأدب المحض لا يأخذ في اعتباره الفنين الذين يكتبون، في حين أنه يهتم بالكتاب حينما يكتبون عن الفنين. كذلك فإن تاريخ الأدب لا يأخذ في الاعتبار حقيقة على جانب كبير من الأهمية في مجال المسرح في مطلع هذا القرن، وهي أن بعض المدارس والمذاهب والاتجاهات المسرحية قد تبلورت وظهرت إلى النور، ليس بفضل كتاب المسرح، وإنما يعود الفضل فيها لبعض كبار المخرجين.

Gouhier, *L'Essence*, p. 48. ( ٧ )

G. Baty , *Le masque et l'encensoir, introduction à une esthétique du théâtre* (Paris: Bloud et Gay, ( ٨ ) 1926), p. 22.

### الإخراج أو الشيء المسرحي النوعي في المسرح

ومما يجدر التنويه به في هذا الصدد أن أهم ما تحقق في مجال المسرح خلال النصف الأول من هذا القرن (العشرين)، كان من إنجاز المخرجين المسرحيين. فالمعروف أن الثورة التي حدثت في الإخراج كانت أسبق من مثيلتها في مجال التأليف. لقد قامت بدايات هذه الثورة على يد (أنطوان) ومسرحة المعروف باسم «المسرح الحر» الذي مكن للواقعية، ثم كان (بو) الذي تصدى لهذه الواقعية باسم المسرح الشعري. بعد ذلك ظهر حصاد المخرج (كوبو) الذي أفاد من إنجازات كل من السويسري (أدولف آبيا Adolfe Appia) والإنجليزي (غوردون كريغ Gordon Graig)، وحاول أن يردّ الفن المسرحي إلى أصله وطبيعته، وذلك بإعادة مسرحته من جديد. وقد اعتمد في ذلك على دعامتين اثنتين: أولاهما: المجال المسرحي espace، أو النظر إلى منصة المسرح باعتبارها مجالاً مسرحياً، وثانيهما الوجود البادي للممثل فوق هذه المنصة.

وفي روسيا كان المذهب التركيبي constructurisme الذي يعتمد على المجال أو الفضاء، وفي ألمانيا كانت التعبيرية، وكلاهما أعطى الأولوية والسبق للمخرج المسرحي.<sup>(٩)</sup>

وإذا كان السويسري (آبيا) قد بدأ الثورة في الإخراج، فقد أكمل الطريق بعده الإنجليزي «غوردون كريغ» فأرسى قواعد الإخراج المسرحي المعاصر الذي يعتمد على التأثير على المشاهدين عن طريق استغلال الأدوات والوسائل التي تزخر بها منصة التمثيل، ويمكن أن يستفيد منها الإخراج في الإيجاء والرمز، ويحدد (غوردون كريغ) هذا الدور الجديد للإخراج في السطور التالية: «لو طُلب مني أن أوجه شاباً يريد أن يخرج أدوار (شكسبير) فإنني اتصرف معه على النحو التالي: سأطلب منه أن يتناول المسرحية فصلاً فصلاً، وفي كل مشهد، وفي كل حركة، أو إيحاء، وفي كل صوت، سأظهر له روحاً، الروح المستتر، ثم، وعلى وجوه الممثلين، وفي ثيابهم، وفي عناصر الديكور، وبمساعدة الأضواء، والخطوط، والألوان، والحركات، والأصوات، باختصار، عن طريق جميع الوسائل الممكنة

(٩) A. Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain* (Paris: Larousse, 1970), pp. 10-14.



التي بين أيدينا على المنصة، سأظل دوماً استحضر له هذه الأرواح.»<sup>(١٠)</sup>

وفي موسكو بدأ الملل والانصراف عن الواقعية التي كانت سائدة، بل إن (ستانيسلا فسكي) نفسه، تأكيداً لذلك، دعا (غوردون كريغ) لإخراج مسرحية هاملت. كذلك فقد تجلّى عزوف كثير من الكتاب والمخرجين عن الواقعية حينما راحوا يطالبون باعتناق «المستقبلية» التي تنادي بالحركية، أو الديناميكية في الفن. قصارى القول، لقد كان الاتجاه واضحاً نحو مسرحية المسرح، وإعادة هذا الفن إلى أصوله الأولى وخصائصه النوعية، وذلك ضد غلاة المحافظين. «وتحت تأثير المسرح الصيني، عمد المخرج (ميرهود Meyrhod) إلى جعل شخص مسرحية السرّ المضحك مجرد أقنعة اجتماعية. واعتمد العرض كثيراً على الحركة. واقتبس الكثير من فنون السيرك وعروض المهوى. كما عمد مخرج آخر هو (جيغويني فاتشانغوف Jewgueni Vachangov) إلى جعل التلقائية هي عماد فن الممثل. أما (اسكندر تاиров Alexandre Tairov)، فقد كان الحضور الجسدي للممثل هو الجوهر بالنسبة له، وبذلك ساد عنده الإيحاء والتمثيل الصامت والرقص.»<sup>(١١)</sup>

أما في فرنسا، فقد كانت جماعة الكارتيل Cartel التي تأسست عام ١٩٢٦م تمثل الطليعة بالنسبة للجماهير العريضة، مع أنها كانت تقدم الأعمال الكلاسيكية والكتاب الأجانب المعروفين من أمثال أبسين وستر ندبرغ وتشيكوف وسانغ ويراند للو. ومع أن هذه الجماعة [تضم أربعة من كبار المخرجين، هم (دولان Dullin) و (جوفيه Jouvet) و (بتويف Pitoëff) و (باتي Baty)] كانت تقوم على رفض الواقعية المسرفة والثورة ضد الأساليب التجارية المتفشية في ذلك العصر في مجال المسرح، إلا أنها كانت لا تميل كثيراً نحو التجديد في الإخراج، ولا تجذب الإنجازات التي تحققت في هذا المجال بفضل استخدام الآلات.

وفي عام ١٩٢٨م اتجه (لوي جوفيه) نحو مسرح (جان جيروودو)، وكان هذا اللقاء تأكيداً وخطوة نحو معارضة الواقعية في المسرح، وما هو ذا (جيروودو) نفسه في إحدى

(١٠) E.G. Craig, "Des recherches dans les tragédies de Shakespeare," dans *De l'art due théâtre*, ed. O. Lieutier (Librairie théâtrale, 1970), p. 43.

(١١) P.L. Mignon, *Le théâtre contemporain* (Paris: Hachette, 1969), p. 169.

مسرحياته ، وهي مرتجلة باريس ، يتصدى للمسرح التنظيري : « المسرح ليس منصة للتنظير ، وإنما هو عرض للمشاهدة ، إنه ليس درساً أو محاضرة ، وإنما هو شراب السحر . » .

أما المسرح الملتزم بما يحمل من أفكار وجدل سياسي وفلسفي ، فإنه لم يؤثر في صميم الحركة المسرحية . إذ أنه بالرغم تجديده في الأفكار ، إلا أنه ظل محافظاً على الشكل الفني التقليدي . فمع الحدائة في المضمون ، ظل المسرح الوجودي رومانسياً فيما يتعلق بالشكل .

ومما يجدر التنويه به في هذا الصدد ما قام به (جان لوي بارو) في مجال التجديد في الإخراج ، فبعد أن تتلمذ على أيدي (شارل دولان) و (روجيه بلان) و (أنتونان أرتو) والسراليين ، واستوعب دروسهم ، وتشبع بأفكارهم ، التحق هذا المخرج الطموح بمسرح «الكوميدي فرانسيز» ، وتعاون مع المثلة القديرة (مادلين رينو) التي تزوجها بعد ذلك في إنشاء فرقة تحمل اسميهما عام ١٩٤٦م ، ويرى (بارو) أن الحدائة في الفن وفي الإخراج لمجرد الحدائة وبأي ثمن لا معنى لها ، ولا فائدة تُرجى منها ، فلا سُنَّ المؤلف ولا تاريخ كتابة المسرحية يدخل في الحسبان ، أو هو على الأقل لا يكفي معياراً للحكم على العمل المسرحي . وكانت فرقة بارو - ومادلين ، تجوب أنحاء العالم مما أتاح لها فرص الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى ، ومن ثم كانت دعوتها إلى التجديد ، وفي ذلك يقول بارو : «بالإضافة إلى زادنا من الأعمال الكلاسيكية ، علينا بالانفتاح على العوالم البكر في مجال الفن المسرحي . وهذا يعني أننا ينبغي أن نعكف على البحث والتنقيب . إن غالبية كتابنا المسرحيين لا يحيطون بأسرار المنصة ، ولا بالإمكانيات التي يتمتع بها الممثلون . ومن ثم كان علينا أن نتفرغ لهذه البحوث بروح العلم وعقلية منهجية ، على أمل أن نضيء الطريق لكتابنا الشبان ، ونقدم لهم العون والمدد من تجاربنا ووسائلنا الخاصة لإخراج أعمالهم إلى النور .»<sup>(١٢)</sup>

كان المسرح المحض الخالص من كل الشوائب الذي يتوق إليه (أنتونان أرتو) ، كان هذا المسرح هو نفسه الحلم الذي يداعب خيال (جان لوي بارو) . فقد كان (بارو) على يقين

من أن المسرح الحقيقي هو الذي يعتمد على الأداء الجسدي : «هدف قديم، جعله في مصاف كبار المجددين، كانت تلك الفترة تمتاز بالسعي وراء أشكال فنية غير الأشكال التي تنحصر في دائرة الأدب، أشكال تعتمد على جسم الإنسان.»<sup>(١٣)</sup>

كذلك كان (بارّو) لا يراعي أية قاعدة في اختيار النصوص، ولا يقيم وزناً لأي اعتبار عند اختيار الكاتب الذي يقدمه للجمهور. ومن ثم كان اختياره لمجموعة من الكتاب من مختلف المشارب والاتجاهات: (كلوديل)، و (يونسكو)، و (بيكيت)، و (تورغينيف). لقد اعترف (بارّو) في حديث إذاعي بأنه يحاول «أن يقدم على منصفه التمثيل عالماً من الشعر المسرحي.»

كذلك حاول (بارّو) أن يغير من مفهوم العلاقة القديمة التقليدية بين المنصة والجمهور، فقد كان المسرح الحركي، عماد مسرح الحياة Living Theatre يقبع في ضمير (بارّو) منذ أن قام بتقديم أول مسرحية له.

والحقيقة أن غاية طموح (بارّو) كانت تتمثل في إخراج الأفكار النظرية التي كان يؤمن بها. (أنتونان أرتو) إلى حيز التنفيذ، فيما يتعلق بـ «مسرح العنف»، و «المسرح الشامل»، وبذلك لا تكون اللغة البشرية، أو الكلام إلا عنصراً واحداً من بين عناصر كثيرة في التعبير المسرحي، فهناك الحركة والإيحاء والإيقاع الذي ينبغي أن يضيف أعماقاً وأبعاداً إلى العمل المسرحي بشكل مادي ملموس، فهي تؤثر في المشاهدين حسياً وعصبياً في عنف وقسوة أشبه بالطقوس أو الشعائر الدينية عند البدائيين.

بهذا المفهوم الجديد، ومن هذا المنطلق، قدم (بارّو) للجماهير حصار نورمانس للأسباني (سير فانتيس) (١٩٣٧م)، ثم اقتبس رواية الجوع للنرويجي (هامسون) (١٩٣٩م)، لقد كان (بارّو) يعمد إلى تقديم العروض التي تصدم الجماهير وتفتتها في الوقت

(١٣) J. Duvignaud and J. Lagoutte, *Le théâtre contemporain* (Paris: Larousse, 1974), p. 66.

ذاته، ولم يتردد في أن يقدم على مسرح «الكوميدي فرانسيز» الرسمي مسرحيتين (لكلوديل) بمفهومه الجديد في المسرح الشامل.

بالإضافة إلى ذلك، فقد استعان (بارو) بالمثلة القديرة وزوجته في المستقبل (مادلين رينو) في خوض تجربة جديدة ومعالجة الأعمال الكلاسيكية والفودفيل والميلودراما بمنظور جديد، ورؤية حديثة. كذلك فقد أسهم في شهرة كل من (يونسكو) بتقديم إحدى مسرحياته وهي الخرتيت، و (صمويل بيكيت) بتقديم مسرحيته يا لها من أيام سعيدة، و (جان جينيه) بعرض مسرحيته الساتر، و (بيليلتدو)، حيث قدم له لا بد من اختراق السحاب كما قدّم (لمارغريت دورا) مسرحية أيام بأكملها بين الأشجار.

ومن ناحية أخرى فقد استجاب (بارو) وتفاعل مع التجارب الجريئة التي قام بها كل من (بيتير بروك Peter Brook) و (جيرزي غروتوسكي Jerzy Grotowski) و (جوليان بيك Julian Beck) و (جوديت مالينا Judith Malina).

ولقد كانت (مادلين رينو) وراء هذا الاتجاه، حيث كانت هي التي تقوم باختيار النصوص، ومن الجدير بالذكر أن مخرجين آخرين هما (روجيه بلان) و (جان ماري سيرو)، قد نهجا هذا النهج، وأكملوا المسيرة التي بدأها (بارو).

يأتي (جان ماري سيرو) بعد (جان لوي بارو) في الأهمية، من حيث الجهود التي بذلها في إرساء المسرح المعاصر وتطويره، ذلك أن هذا المخرج الكبير، الذي كان في الوقت ذاته مهندساً معمارياً، كان من القلائل الذين أخذوا على عاتقهم تعريف الجمهور الفرنسي بما يكتبه أعمدة المسرح الجديد، في فرنسا، وفي الخارج، فقد قدم لـ (برخت) مسرحية الاستثناء والقاعدة (١٩٤٩م)، و لـ (أداموف) المناورة الكبرى و المناورة الصغرى (١٩٥٠م)، ثم الجميع ضد الجميع (١٩٥٣م).

كذلك قام بإخراج الخادمت لـ (جان جينيه) (١٩٦١م) و ملهارة لـ (بيكيت) (١٩٦٤م)، وأميدية أو كيف التخلص منه؟ ثم الجوع والعطش لـ (يونسكو).

وفي جميع هذه العروض كان (سيرو) يحاول أن يقدم مفهوماً جديداً، بل ومبتكراً، لا يدين به لأحد قبله ولا حتى (برخت). كان إخراجه يعتمد على البساطة في الإمكانيات، بل والتقشف، إذا جاز هذا التعبير. فتوجيهه بسيط أو خرقه بالية يمكن أن تكون موحية بالمعنى المطلوب. ذلك أن المسرح لم يعد يطبق الواقعية الحرفية التي تعرض كل شيء بذاته على المنصة، بل أصبح على المشاهد أن يضيف من عنديّاته ويخلع على المنظورات ما يكمل به مهمة الكاتب والمخرج وغيره من الفنانين.

بعد ذلك انقطع (سيرو) لمسارح الأقطار الناطقة بالفرنسية، فقدم مأساة الملك كريستوفر (لايميه سيزار) (١٩٦٣م) و الجثّة المطوقة و الأسلاف يضاعفون ضراوتهم للجزائري (كاتب ياسين) (١٩٦٧م). «كان (سيرو) يبحث في وسائل التعبير الأفريقية وغير الأفريقية عما يتفق مع معارضته لأسس المسرح الغربي الذي يعتمد على الحوار اللفظي، كان يبحث فيها عن لغة درامية تختلف عن الكلام. ومن ثم كان عطش (سيرو) الذي كان يدفعه دوماً إلى الكشف والسبر والتعامل مع النص طبقاً لقيمته المسرحية وحسب.»<sup>(١٤)</sup>

ثالث هؤلاء المخرجين المجددين، هو: (روجيه بلان)، وكان كزميله وثيق الصلة بالسراليين، و (أنتونان أرتو)، كما عايش العديد من التجارب المسرحية الكبرى التي خرجت إلى النور في الثلاثينيات، وبخاصة مسرحية (الفريد جاري) أوبو عبدا التي قام بإخراجها (سيلفان إيتكين)، الذي كان في مقدمة المخرجين الطليعيين حتى قبل أن تتبلور الطليعة، وتأخذ شكلها الرسمي في الخمسينيات، ومن المعروف أن «بلان» كان ممثلاً، وقد تمكن من التغلب على الثأثة التي كان يعاني منها، كما أثبت براعة فائقة في أدائه الصامت. وفي عام ١٩٤٩م قام بإخراج لحن الأشباح فكشف عن موهبة عظيمة في فنّ الإخراج، كما كان من الأوائل الذين قاموا بتمثيل أو إخراج مسرحيات آدموف.

يقول (دوفينو Duvignaud) في وصف (بلان)، وهو يقوم بعملية الإخراج: «يجب أن نرى «بلان» وهو يتناول النص في حذر شديد، فيطلب قراءته المرة تلو المرة، محاولاً في

كل قراءة أن يجد فيه روحًا جديدة، تختلف عن التي لاحت منه لأول وهلة، سواء للممثلين، أو للكاتب نفسه. <sup>(١٥)</sup>

حينما قام «بلان» بإخراج مسرحية (آداموف) المناورة الكبرى والمناورة الصغرى، أبرز من شخصية بطل المسرحية جوانب لم يكن الكاتب نفسه قد فطن إليها.

كذلك تعاون بلان مع (بيكيت) في إخراج في انتظار غودو وذهب في تحليله ودراسته للمسرحية حدًا أثار إعجاب (بيكيت)، مما جعله فيما بعد يكل إليه إخراج جميع مسرحياته الكبرى نهاية اللعبة و الشريط الأخير وياها من أيام سعيدة.

وإذا كان قد اشتهر عن (بلان) أنه أكبر المتخصصين في إخراج مسرحيات (بيكيت)، فإن ذلك لم يمنعه من أن يكون كذلك بالنسبة لـ (جان جينيه)، الذي أخرج له الزوج والساتر، تلك المسرحية التي أثارت كثيرًا من اللغط السياسي، إلا أن جميع المهتمين بالمرح قد أجمعوا على كفاءة (بلان) الذي أصبح واحدًا من أقدر المخرجين في العالم أجمع.

وفي مجال التطور المسرحي بشكل عام والحدثة في مجال الإخراج بنوع خاص، ينبغي أن نشيد بالدور الذي لعبته التجربة الشهيرة المعروفة باسم «مسرح الأمم» في فرنسا على مستوى العالم أجمع. فقد أثرت العروض الأجنبية التي قدمت ابتداء من عام ١٩٥٤م على الجماهير وعلى جميع العاملين في الحقل المسرحي، سواء بسواء، كانت تلك التجربة فرصة سنحت لجيل الخمسينيات والستينيات لكي يطلع على الإنجازات الضخمة التي تحققت في مجال الإخراج المسرحي على أيدي كل من (فيسكونتي) و (برخت) و (بروك) والصينيين والسوفييت والألمان والأمريكيين (الشاليين والجنوبيين) والأفارقة. هذا بالإضافة إلى عروض مسرح ميلانو الصغير (Piccolo Teatro de Milan)، وأوبرا بيكين، ومسرح النو (NÔ)، والكابوكي (Kabuki) الياباني التي جعلت المخرجين في فرنسا يعيدون النظر في أعمالهم

ويغيرون من مفاهيمهم حول المجال المسرحي ودور الممثل .

فعلى سبيل المثال، كشف مسرح النو (NÔ) الياباني عن أسلوب شمولي جديد في التعبير المسرحي يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل من كلمة وحركة وموسيقى في وحدة متكاملة، وبشكل كان يبدو مستحيلاً حتى ذلك العصر. «جاء دمج العناصر المختلفة كالحياة والبهلوان والأقنعة، وفن التنكير (الماكياج) غير الواقعي في عرض رفيع المستوى، دليلاً على العودة إلى أصول الفن الدرامي . . . لقد كشف أداء الراقصين السود وآكلي النار، وبالبيئات «بالي» عن أنماط أخرى من لغة الحركة، وكذلك عن بعض العناصر السحرية بين وسائل التعبير المختلفة. كان الشعور الغالب في تلك السهرات هو ضرورة العودة إلى قوى الإنسان الخارقة . . . وإذا كان (برخت) هو أول اكتشاف ضخم، فإن الحياة المسرحية الفرنسية بأسرها قد تأثرت بالعديد من العروض.»<sup>(١٦)</sup>

كان فريق المسرح القومي الشعبي T.N.P. بقيادة (فيلار) يقوم بتنظيم مهرجان عالمي في المسرح، فمنذ ١٩٥١م وحتى ١٩٦٣م، (تاريخ استقالة فيلار) قدم هذا المسرح ٣٣٨٢ عرضاً مسرحياً أمام ٩٥٧, ١٨٦, ٥ من المشاهدين، وكان عدد المسرحيات التي قدمها سبعة وخمسين مسرحية، منها سبع وثلاثون فرنسية.

وقد شملت هذه المسرحيات أعمالاً لكل من (موليير)، و(برخت)، و(شكسبير)، و(كورني)، و(راسين)، و(موسيه)، و(ماريفو)، و(لوساج)، و(كليست)، و(سوفوكليس)، و(بيراندللو)، و(بوشنير)، و(هوغو)، و(كالديرون)، و(غولدوني)، و(أريستوفان)، و(جيرودو) و(جارّي)، و(كلوديل)، و(بيكيت)، و(فوتنيه).

ومن ناحية أخرى كان «المسرح القومي الشعبي» يعتبر مدرسة في فن التمثيل، تخرج فيها عدد من كبار الممثلين الفرنسيين في هذا العصر، من أمثال (جيرار فيليب)، و(باريا

كازاربه)، و(سيلفيا مونفور).

وعلى مستوى الإخراج، كان من أهم إنجازات المسرح القومي الشعبي على يد (جان فيلان) غلبة البساطة في الديكور من ناحية، والنظرة الجديدة للجهدات والملابس، إذ أصبحت الموسيقى والملابس وأداء الممثلين وأجهزة الإضاءة والجهدات تؤلف عالماً واحداً متكاملًا.

وهكذا يمكن القول بأن كل ما ظهر من اكتشافات كبرى في مجال المسرح كان في الأصل ما طرأ على فن الإخراج من ثورات. إن عمل المخرج يبدأ من حيث ينتهي عمل المؤلف، صحيح أن النص هو نقطة الانطلاق، إلا أن الإخراج كما كان يردد دائماً «أنتونان أرتو»، هو الشيء المسرحي النوعي في المسرحية.

إن عملية الإخراج، تشكل، على المستوى المعنوي والمادي، المجال الذي سيتحرك فيه الممثل، كما أن الأضواء تبرز حضوره المادي؛ أما الديكور فقد ابتعد عن دوره الجمالي التقليدي ليصبح بحق المكان الذي تجري فيه الأحداث. «إن المخرج، بوصفه حلقة ووسيطاً، يجسد حقيقة النص المكتوب من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يبيلور ضمير الممثل الفني ووعيه بالعمل المسرحي، ويدله على طريقه وعلى كيفية تمثيله للواقع. وفي بعض الأحيان ينشئ هذا الواقع الذي يصوره النص المكتوب.»<sup>(١٧)</sup>

وهكذا فإن تاريخ المسرح في القرن العشرين، هو بحق تاريخ الإخراج المسرحي، بقدر ما هو تاريخ النصوص المسرحية المكتوبة، وهذا على أقل تقدير. ومن ثم فإن العرض المسرحي، بتخلصه المتزايد من النص المكتوب، أصبح في طريقه إلى الاستقلال الكامل.

### اللغات الدرامية النوعية

إن كُتّاب المسرح المجدّدين فعلاً، كُتّاب المسرح الجديد، من أمثال (صمويل بيكيت)، و (أوجين يونسكو)، و(آداموف)، و(جان تارديو) وغيرهم لا يعتمدون على اللغة

(١٧) V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, t. III. (Marabout-Université, 1964), p. 121.



الكلامية، بل لا يثقون فيها أداة للتعبير، ويشككون في مقدرتها على ذلك، ويسخرون منها، بل ويحقرونها.

هؤلاء الكتاب أتباع (أنتونان أرتو) وتلاميذه، يرون أن المسرح هو فن التمثيل المنظور، وليس فن الكلام المنطوق، ومن ثم كانت أولوية العرض والتمثيل على الأدب أو الإنشاء أو البلاغة.

والحقيقة أن علم المسرح المعاصر يدين بالكثير لـ (أنتونان أرتو) ذلك الممثل والمخرج والمنظر، الذي ثار على الأوضاع التي كانت سائدة في عصره، وتمكن من تأصيل فن المسرح، ودفعه نحو إجراء تغييرات كاملة في سائر طرائق الحياة، طبقاً لقواعد جديدة، هي في أغلبها قواعد المسرح الجديد، التي تقوم في مجملها على رفض التحليلات النفسية والجوانية.

إن (أرتو)، انطلاقاً من القاعدة التي تقول بأن فن المسرح «تمثيل منظور»، يرى أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيساً في هذا المجال، بل لقد وصل به الأمر إلى اعتبارها طواطم (ج: طوطم) بدائية بل ودينية أيضاً، ومن ثم كانت رغبة (أرتو) في أن يساهم المشاهدون في العرض المسرحي، كما تشارك الشعوب البدائية في الطقوس والشعائر الدينية، ولما كان الوضع كذلك، فإن هذا التصور الجديد للمسرح، وقد عاد إلى أصوله وجذوره الأولى، لا بد له من «لغة» ملائمة موحية.

فلا يكفي أن تكون اللغة «شاعرية»، وإنما ينبغي أن يتسع مفهوم اللغة لتشمل عناصر أخرى، وعلى قدم المساواة، مثل: الصراخ والصياح والإيحاء والحركة والضوضاء والأصوات والأفعال التي يتألف منها جميعاً فوق منصة المسرح، ما يطلق عليه أرتو «مذبحة عامة».

ولكي نخلص الكلام من الشوائب ونحقق له مكانته اللائقة، ولكي نجعل الكلام شيئاً منظوراً، ينبغي أن نضفي على الجمادات فوق منصة المسرح أهمية كبرى، بحيث يمكن

أن نقول إن الأشياء هي التي تتحرك وتنبض بالحياة أمام عيوننا، وليس الشخصوخ الأدمية، ومن ثم نجد الماديات في المسرح الجديد تتكاثر بصورة سرطانية قاهرة غالبية، لا يمكن الوقوف أمامها أو مقاومتها، فهناك، إذا صحَّ هذا التعبير، نوع من سرطان الماديات التي تحاصر الإنسان من كلِّ مكان، على سبيل المثال: الكراسي في مسرحية الكراسي والأثاث في مسرحية المستأجر الجديد، والفناجين في مسرحية ضحايا الواجب، والبيض في مسرحية جاك أو الامثال، والأوراق في مسرحية الغزو. فعلى النقيض من طبيعة الأشياء من ناحية، والتقاليد المسرحية الموروثة من ناحية أخرى، نطلب من الجمادات أن تتنفس وتنبض بالحياة، ونطلب من الأدميين أن يتخلوا عن آدميتهم ويتحولوا إلى جمادات، وفي ذلك يقول (رولان بارت)، الناقد المعاصر: «تلك هي القاعدة التي يلوح أنها تحكم نظرية الممثل في المسرح الطبيعي، فالممثل يمكنه أن يكون ما يريد، فيما عدا أن يكون «طبيعياً»، فيستطيع أن يصبح محايداً أشبه بالجملة الهامدة. كما يستطيع أن يكون مُسوساً كمن يقع تحت تأثير السحر؛ المهم ألا يكون شخصاً من لحم ودم.»<sup>(١٨)</sup>

هذه «الطبيعية» التي تمثل مركز العظمة ومادة الفخر عند الممثلين جميعاً، على الأقل في أوربا، ينبغي على الممثل تبعاً لفلسفة المسرح الحديث أن يتخلى عنها، ولقد أحدثت هذه الثورة الدرامية صدمة كبرى في فن المسرح التقليدي في أوربا، ويلزم الإشارة إلى أن هذا الرفض للطبيعية عند الممثل ينبغي تحقيقه على مستوى اللغة وفي إطار الكلام.

ففي المسرح التقليدي تعتبر اللغة أو الكلام بمثابة التعبير عن المضمون، فاللغة تعتبر أداة الاتصال الشفافة لرسالة مستقلة عنها؛ أما في المسرح الحديث فالكلمة ليست وسيلة تعبير. «الكلمة شيء مادي، منفصل عن رسالتها، تتمتع باكتفاء ذاتي إذا جاز هذا التعبير، بشرط أن تثير المشاهد، وتؤثر فيه تأثيراً حسيّاً «باختصار» بعد أن كانت اللغة وسيلة أصبحت غاية . . . فالكلمة ذاتها تعرض على منصة التمثيل.»<sup>(١٩)</sup>

R. Barthes, "Le théâtre français d'avant-garde, In *Le français dans le monde* (Mai, 1961), p. 65. (١٨)

Ibid., p. 69. (١٩)

إن المسرح الحديث يحمل على اللغة الكلامية، العبارات الجاهزة والتعبيرات المستهلكة، وعلى البلاغة، وعلى لغة المتحدثة.

ويتخذ هجوم المسرح على اللغة أساليب عدّة، أولها جعل اللغة تدور في فراغ، وكأنها تُلفظ بصورة آلية، وهذا الأسلوب شائع في مسرح (أوجين يونسكو)، وبخاصة في المشاهد الأخيرة من مسرحياته الأولى المغنية الصلعاء - الدرس - جاك أو الامتثال، وكأمثلة أخرى على آلية اللغة نذكر خطبة الخادم لآكي في مسرحية في انتظار غودول (صمويل بيكيت).

أما الأسلوب الثاني من أساليب الهجوم على اللغة الكلامية في المسرح الحديث، فنجدّه عند كاتب آخر هو آداموف في مسرحيته كرة الطاولة حيث تتحدث شخصوه لغة لا هي بالحية، ولا بالميتة، لغة يمكن أن نصفها بالجمود أو بمعنى أصح بالتجمد.

وأما الأسلوب الأخير من أساليب الهجوم على اللغة، فيتمثل في سلب اللغة أو مجافاتها لكل عقل أو معقولية مع المحافظة على سلامة النحو والصرف، وقد يصل ذلك في بعض الأحيان إلى حدّ مجافاة المنطق أيضاً، وهذه الظاهرة نجدّها أيضاً عند (يونسكو) الذي يعتبر متخصصاً في هذا المجال.

إذن، ما العمل؟

إذا كان المسرح الحديث يرتاب في اللغة الكلامية، ويهزأ بها ويحقرها، فلا بد من إيجاد وسائل أخرى للتعبير، وهذا ما وصل إليه، كما أسلفنا، الممثل والمخرج (أنتونان أرتو)، حينما أعلن أن المسرح هو فن العرض وليس فن الكلمة، ومن بعده جاء (جان لوي بارو)، فصرح بأن الكلام في المسرح يحتلّ نسبة ضئيلة بين وسائل التعبير الأخرى، فهو لا يتجاوز ثُمّن ما يقدمه العرض المسرحي. (٢٠)

وهكذا تفقد اللغة الكلامية أهميتها أمام اللغة الدرامية التي اتسع مفهومها ليشمل عناصر كثيرة، ولم يعد العرض المسرحي كلاماً يقال، وإنما عرضٌ يقدم ويشاهد. اللغة فيه ليست سوى وسيلة تعبير من بين وسائل أخرى عديدة، منها الحركة والإيماء، وعناصر المنظر (الديكور) المادية والصوتية والضوئية. وهذا ما عبر عنه (يونسكو) حينما قال: «كل شيء مسموح به على منصة التمثيل: تجسيد الشخص، وكذلك تصوير المشاعر والأحاسيس الداخلية تصويراً مادياً. إذن: من المسموح به، بل ومن الضروري أيضاً بث الحياة في الجملادات، وتحريك العناصر المادية، بحيث تؤدي أدواراً تمثيلية كالشخص، وكذلك تجسيد الرموز المجردة.»<sup>(٢١)</sup>

إن المسرح الحديث ليس مسرحاً تاريخياً، فهو لا يروي القصص، قصص الأفراد أو العائلات، وهو لا يعرض قضايا، ولا يدافع عن أفكار أو مثاليات أو مذاهب. إن غاية المسرح الحديث أن يعرض مواقف رئيسة في حياة البشرية، ولقد أعلنها (بيكيت) صراحة حينما قال: «إن مسرحي عبارة عن أصوات رئيسة أساسية.»

وبذلك فإن اللغة الكلامية ليست جوهرية بالنسبة لـ (بيكيت) وأمثاله من كتاب المسرح المعاصر: «إنه يستعمل لغة تعتمد على الصور المادية بدل أن تعتمد على الجدل ومطارحة الآراء، ومن ثم فهو لا يحاول أن يخوض أو يعالج قضايا الأخلاق والآداب والسلوك. إنه يحاول أن يعرض مجموعة من الصور الشعرية.»<sup>(٢٢)</sup>

نخلص من ذلك إلى أن اللغة الكلامية ناقصة، تفتقر إلى الكمال التعبيري، فهي عاجزة بوصفها أداة للتعبير أو الاتصال. فعلى مستوى الحياة اليومية، الحوار العادي يكون في أغلب الأحيان في حالة يرثى لها، فأحياناً الفكرة تهرب من المتحدث، ويحاول أن يتذكرها، وأحياناً نخوننا العبارات نفسها. وعلى الرغم من كل وسائل البلاغة، وما وصل إليه فن الحوار من عظمة، فإن الكلام يبدو أداة ناقصة، فهو إما يزيد على المطلوب وإما

E. Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, (Paris: Gallimard, 1962), p.131. (٢١)

M. Esslin, *Le théâtre de l'absurde* (Buchet/Chastel, 1977), p. 79. (٢٢)

ينقص. «إن الكلام وبخاصة الكلام المجرد، أو ما يعبر عن تجريدات، يقودنا إلى الخطأ، فالمضمون يختلف باختلاف الثقافات والحضارات وتباين المواقف الاجتماعية والتاريخية، وما يؤمن به المتحدث من قيم ومفاهيم، وكذلك تبعاً للظروف. إن الكلام يستهلك نفسه، ويخلو من المعنى ويتغير. والمعنى يخصص أو يعمم، والمجال الدلالي يتغير، وعلى ذلك فالمفاهيم في تغير مستمر، وهكذا لا نصل إلى شيء ثابت أكيد. ولا يرجع ذلك إلى عيب في المتكلم وإنما العيب في طبيعة اللغة ذاتها.»<sup>(٢٣)</sup>

والكاتب وحده، أي صانع الكلام، أو صانع اللغة ومحترفها، هو الذي يستطيع أن يتجنب مثالب اللغة التي يقع فيها الإنسان العادي، ولكنه من ناحية أخرى يقع في فخ آخر يتمثل في «البلاغة»: «فينساق وراء الصور البلاغية، ويستسلم لدغدغة الكلام وعدوبته، فتفقد اللغة على يديه كل مستند تعتمد عليه وبذلك تنفصل عن الواقع.»<sup>(٢٤)</sup>

هذا الواقع يعييه أيضاً أنه يختلف من شخص لآخر، واللفظ الواحد لا يؤدي معنى واحداً لجميع الناس، حتى المفردات البسيطة العادية من مثل بيت أو شجرة، فهي توحى بمعان تتعدد حسب الأفراد، إذن فكل فهم هو في حقيقة الأمر عدم فهم، وكل توافق في الأفكار والمشاعر هو حينئذ عكس ذلك.

وهكذا نخلص إلى أن من المستحيل على الناس أن يعرف بعضهم بعضاً عن طريق اللغة، ومن ثم دأب المسرح الحديث على معالجة اللغة معالجة درامية، فهو لا يكتفي بعرض أحداث تتطور، ومشاعر تتحول، وإنما هو يعرض علينا اللغة نفسها، وهي تتبدل وتتشكل وتتكاثر وتتضاءل، تتضخم وتنكمش، تتقدم وتراجع، تظهر وتختفي طبقاً لقانونها النوعي، وهو غير قانون الفكرة التي تصاغ، وإنما قانون الكلمة التي تحقق ذاتها، وثبت وجودها.<sup>(٢٥)</sup>

E. Jacquart, *Le théâtre de dérision* (Paris: Gallimard, 1974), p. 99. (٢٣)

Jacquart, *théâtre*, p. 109. (٢٤)

P. Guiraud, "Les Fonctions secondaires du langage," in *Le langage*, sous la direction d'André Martinet (Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1968), p. 63. (٢٥)

هذه الصدارة التي تحتلها اللغة، تمثل إحدى الظواهر المميزة للعصر الحديث، فقد دأب المعاصرون جميعاً على تأمل اللغة ووظائفها، وكذلك معظم كبار الفلاسفة: بيرغسون (Bergson) وباشيلار (Bachelar) وسارتر (Sartre) ومارلو بونتي (Marleau Ponty). كما اهتم بأمر اللغة أيضاً كثير من المؤرخين وعلماء النفس والاجتماع والإنسان. وأخيراً أصبحت السمة الجوهرية المشتركة في العلم الحديث هي محاولة خلق لغات مستقلة تكون الوسائل المجردة لأسلوب تفكيرها، كما أدى ذلك إلى ظهور لغات آية بها تفتحه من احتمالات أمام المعرفة والاتصال.

وإذا أضفنا إلى هذه الظاهرة الجديدة، ظاهرة تدهور شخصية الإنسان في العصر الحديث بوصفه إنساناً، أدركنا السبب وراء الانهيار الذي أصاب اللغة البشرية أو لغة الكلام التي لم تعد وسيلة اتصال، فحينما يخلو الفكر من كنهه وجوهره، لا يكون هناك حوار، لأنه ليس هناك ما يقال.

ومن ناحية أخرى أصبحت الكتابة تشهيراً باستهلاك اللغة وضمورها واضمحلالها، وأصبح مجرد تسجيل التجربة ونقلها عن طريق اللغة بمثابة تشويه ومسوخ لهذه التجربة، ومسرح (يونسكو) حافل بالمواقف التي نشهد فيها انهيار اللغة ودمارها بحيث أصبحت اللغة تعمل من تلقاء نفسها، وتبعاً لأليتها النوعية الخاصة بها. فالموقف الدرامي في مسرحية جاك مثلاً يعتمد على ألفاظ تخلو من كل معنى، بحيث: «تساوت الألفاظ وأصبح يحل بعضها مكان بعض، وتجلّى الفصل بين اللفظ والدلالة بحيث فقد اللفظ قوته بوصفه ناقلاً للمعنى أو الرسالة. من ذلك المشاهد الختامية من مسرحيات المغنية الصلحاء والكراسي وجاك أو الامتثال، حيث لم تعد الألفاظ سوى مقاطع، صوائت وصوامت، تتقاذفها الشخصوس كما تتقاذف الحجارة.»<sup>(٢٦)</sup>

والحقيقة أن العصر الحديث بحضارته المادية هو الذي أضفى على هذه المسألة، مسألة اللغة، أبعاداً أعمق: «فقد دأبت وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة Mass Media

على تضخيم الكلمة وترديدها بشكل يصيب بالدوار. وعكفت وسائل الدعاية على حشو الكلام بالمعاني الزائفة، وتحميلة ما لا يطيق. بحيث فقدت الكلمة قيمتها بوصفها وسيلة اتصال وتفاهم، لتصبح كياناً مستقلاً، لها شخصيتها المتوحشة المفترسة.»<sup>(٢٧)</sup>

وبذلك فبدلاً من أن تعبر الكلمة عن الحياة وعن واقع الناس، بدلاً من أن تكشف النقاب عن الحياة وتعبر عن مكنونها، عكفت الكلمة أو اللغة على تزيف الواقع، وطمس الحياة، وأصبحت اللغة في نظر البعض وسادة لينة تخفف من حدة الواقع الأليم. «الكلمات في نظر (هنري) بطل مسرحية الرماد، بمثابة بلسم أو منقذ، فهو يتحدث إلى نفسه، حتى لا يسمع جلبة المحيط ولغظه، حتى لا يسمع الأصوات الأخرى التي لا تنفك تزعجه وتقلق راحته، إن الكلام يمنع من التفكير.»<sup>(٢٨)</sup>

وهذا (لاكي)، الخادم المسخر في مسرحية في انتظار غودو، في خطبته الشهيرة التي يخلط فيها الكلام خلطاً بلا تمييز في سفسطة غيبية لا يفهم السامع منها جملة واحدة، وهذان (استراغون) و(فلاديمير) في المسرحية نفسها، كل منهما يشيد لنفسه صرحاً لغوياً يهيم فيه كما يخلو له دون مراعاة لموضوع الحديث، ولا للطرف الآخر. وكما هي الحال بالنسبة لللاكي ومن قبله (هنري) بطل الرماد، فإن لغو (فلاديمير) يحفظه من التردّي في «ليل الأعماق الكبرى»، «يملاً صمته، أو بمعنى أوضح، يحول بينه وبين التفكير في واقعه الأليم وتأمل القضايا الكونية المستعصية التي لا تجلب إلا الصداع:» (فلاديمير): حقاً، إن أحاديثنا لا تنضب أبداً!  
(استراغون): حتى لا تفكر.»

وإذا كان (فلاديمير) و(استراغون)، لا يزالان على قيد الحياة، فذلك بفضل اللغو والثروة التي تصرفهما عن التفكير في التخلص من الحياة التي لا تطاق. إن أحدهما يتوسل إلى الآخر أن يقول شيئاً يسدّ به فوهة الصمت الرهيب الذي يبتلع من لا يملؤه، وحينها لا تسعفهما الكلمات، فهناك الزفريات والتنهدات، وهناك الصياح: «لا استطيع أن استمر.»

J.M. Domenach. *Le Retour du tragique* (du Seuil, 1967), p. 89. (٢٧)

J. Onimus, *Samuel Beckett, coll. Les écrivains devant Dieu* (Desclée de Brouwer, 1967), p. 77. (٢٨)

وبالمثل في مسرح (آداموف)، نجد لغة التلميح والكلام غير المباشر، والجمل المتبورة التي تنتظر من يكملها. هذه اللغة تلعب دوراً مهماً في مسرحية كرة الطاولة، فالشخص في مواقف زائفة ماسخة، دون علمهم. وإذا بهذه اللغة بدورها تؤكد عبثهم وتستدرجهم في مواقف أكثر زيفاً. (٢٩)

لقد ضحى (آداموف) بالحوار في مسرحه إلى درجة كبيرة، أكثر مما فعل (يونسكو) و(بيكيت)، فشخصه قلماً تعبر عما تريد، ولا تصل بحال إلى تفاهم أو اتفاق فيما بينها. ومن ثم كان تركيز (آداموف) على المنظورات والعناصر البصرية على حساب الكلام.

أما (يونسكو) فاللغة هي التي تقتل الطالبة في مسرحية الدرس، قبل أن يطعنها المدرس بالسكين، واللغة هي التي تنشر جرثومة الحيوانية في مسرحية الخرايت، فتصيب البشرية جمعاء، واللغة تقف عاجزة عقيمة أمام زحف الموت وجبروته في مسرحية قاتل بلا كراء. (٣٠)

وهكذا نستطيع أن ندرك الأسباب التي جعلت المسرح الحديث يقلب الأوضاع القديمة والقواعد الراسخة التي سنها المسرح التقليدي، فراح يسحب ثقته من اللغة، ويتخلى عنها محبداً عليها أساليب أخرى ووسائل أخرى أكثر كفاءة، وأعلى مقدرة وأكبر أداء وأبعد تأثيراً.

وبذلك يمكننا أن ندرك الآن أبعاد الثورة المسرحية التي اندلعت في الخمسينيات داخل قاعات العرض الضيقة الحقيرة الواقعة في الحي اللاتيني، التي قدّم فيها كل من (روجيه بلان)، و(جان ماري سيرو)، و(نيكولا باتاي)، مسرحيات غريبة لنفر من الكتاب كانوا في ذلك الوقت نكرات، لم يسمع بهم أحد، مثل: آداموف الروسي، وبيكيت الإيرلندي، ويونسكو الروماني، وجان جينييه الفرنسي. مسرحيات غريبة قوبلت بالإعراض

G. Serreau, Histoire du "nouveau-théâtre" (Gallimard, 1966), p. 48. (٢٩)

C. Pronko, Théâtre d'avant-garde (Denoël, 1963), p. 123. (٣٠)



في بادىء الأمر، ولكنها فيما بعد صعّدت على منصات التمثيل في العالم كله شرقه وغربه شماله وجنوبه .

وإذا كانت هذه الموجة من الأعمال المسرحية التي وصفت بالعبث وباللامعقول، وغير ذلك من النعوت، قد أقامت الدنيا وأقعدتها، وأثارت المعارك النقدية التي لم يشهد المسرح لها نظيراً، فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث واللامعقول، بقدر ما كان بفضل اللغة المسرحية الجديدة التي اتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث، وهذا اللامعقول مستفيدين في ذلك من التجارب التي تمت في مجال الإخراج، وأساليب التعبير الجديدة التي سخرها، مثل عناصر الديكور المختلفة، من سمعية وبصرية وضوئية .

قصارى القول، لقد كان ذلك النجاح بسبب معرفة هؤلاء الكتاب الجدد بلغات المسرح المختلفة، وبالذات غير الكلامية منها، واستغلاهم لهذه اللغات، فأعادوا بذلك لفن المسرح أصوله الأولى، واعتباره ونوعيته وخصوصيته التي تميزه عن غيره من الفنون، بوصفه فناً مركباً شاملاً جامعاً للعديد من الفنون .

## Modern Theatre: Sources Before Theory

**Hamadah Ibrahim**

*Associate Professor, Institute of Teaching Arabic,  
Imam Muhammad Ibn Saud Islamic University, Riyadh, Saudi Arabia*

**Abstract.** Absurd theatre or modern theatre: those names that glittered during the fifties express the contemporary theatrical revolution and the kind of drama resulting from this revolution. The international theatrical progress was in fact a result of new trends in the art of theatrical direction rather than an offspring of development in the art of playwriting itself. There were names behind this revolution: Appia the Swiss, Graig the British and Tairov the Russian as well as French efforts represented by Artaud and the Cartel group followed by Barrault, Serreau and Blin together with the popular national theatre, the nations theatre, in addition to the Japanese theatre known as Nô.

This revolution led to the freeing of theatre from alien languages particularly human language. It took it back to its own tools of expression such as action, gesture, metamorphosis, personification of abstract symbols and putting life into the inanimate. Accordingly if the plays written by Ionesco, Beckett, Damiou and Genet now occupy a foremost place in world theatre, this was not due to the discovery by these playwrights of the absurdity conceptions, rather, this was because of the new theatrical language manipulated by these writers as means of expression depicting human conditions benefiting from recent achievements in the field of theatrical direction.