نظرات في المسرح الفرنسي الحديث

الايديولوجية الملتزمة

بقلم عائدة مطرجي ادريس

لابد لي ، قبل ان اخوض في هذا البحث ، من توضيح سريع لكلمة « ايديولوجية » . فانا لا اقصد بها ، ما كان يقصده الفلاسفة حتى ايام « هيغل » ، اي الفكرة المجردة التي يبنى على اساسها النظام الفلسفي ، الفكرة الجافة التي خلت من كل معين للحياة ؛ وانما اقصد بها هنا – ولا بد لي من هذا التفريق ليتضح النهج الذي سأسير عليه – الفكرة المعاشة ، الحية ، التي يستمدها المرء من صميم تجاربه الخاصة او من تجارب سواه من الذين عايشهم . وهكذا تصبح كلمة ايديولوجية هنا مرادفة لكلمة معنى Signification . ولهذه الملاحظة ناحية هامة جداً ، في المسرح بنوع خاص ؛ ذاك ان المسرح يقوم على عنصرين هامين يتضمنان العالم الخارجي (اي ما يشمل الكادر والتمثيل) والعالم الداخلي (اي ما يشمل التحليلات النفسية والمعاني) . ولقد كان احد هذين العنصرين يغلب على الآخر باختلاف العصور . اما المسرح الفرنسي الحديث ، ولاسيما في انتاج ما بين الحربين ، فانه يتسم بغلبة الفكرة او المعنى على التمثيل .

يذكر غايتون بيكون Gaëtan Picon (١) في فصل كتبه عن المسرح محدداً القطعة المسرحية بانها « اولا قطعة تتمتع بميزات كل قطعة مكتوبة ، ولكنها قطعة صنعت لكي تمثل ، اي لكي تعاش امامنا ، لكي تتصل بنا وتدفعنا الى الأتحاد الضروري بين بطل العمل والمتفرجين . وهذا الأتحاد يمكن ان يتم بطرق غير طرق الأدب الصافي .

« اما الأدب المحض فما هو الا قطبه الأقصى ، اما القطب الآخر فهو قطب « تمثيل » الوجه والحركات والأحداث . ان المسرح يتعلق بالعالم الفكري وبالعالم المادي ايضاً . انه تمثيل للافكار ، وهو ايضاً تمثيل للأجساد . هذا هو نطاقه المتشعب ، الملتبس . وبقدر ماينتسب المسرح الى أحد هذين العالمين ، يجب علينا ان نميز بين « مسرح الكتاب » هذا المسرح الذي تكفيه القراءة وحدها لكي تظهر قيمته ، « والمسرح – المسرح » الذي يتوجه الى السمع اكثر مما يتوجه الى القراءة والى التمثل اكثر مما يتوجه الى الخيال »

ثم يتابع « بيكون » فيقول « ان مما لاشك فيه ان اغلب المسرحيات الدراماتيكية الكبرى المعاصرة تنتسب الى « مسرح الكتاب » .

ونحن ، في هذا البحث ، سوف نوضح الأسباب التي جعلت المسرح الفرنسي الحديث يتسم بهذا الطابع الخاص .

وليست محاولتنا هذه تأريخاً للمسرح الفرنسي الحديث ولا جمعاً شاملا لأعلامه ، وانما هي محاولة لعرض ميزة رئيسية تطبعه بطابعها الخاص في حقبة معينة من الزمن شبيهة بهذه الفترة التي تمر فيها بلادنا العربية ، خاصة في مرحلتها الأخيرة ، من معركة حياتنا القومية .

لقد كان لويلات الحرب اثرها البالغ في النفوس الشابة من ابناء هذا الجيل ، فقد دب اليأس اليهم وتغلغل في كيانهم . ولم تنهر جميع القيم امام قوة المغتصبين ؟ ثم ما نفع هذه النظم الفلسفية المكدسة التي لا تستطع ان تعالج مشكلة واحدة من مشاكل هذه الحياة ؟ والعلم ؟ هل استطاع ان يحل جميع المعضلات او شيئاً منها ؟ لا لم يواجه العالم قضايا اكثر من التي يواجهها اليوم ، ولم يكن في الزمن من الأزمان مدعواً الى ان يجيب على كل معضلة تعترضه مهما كان الثمن كما هو مدعو اليوم

لقد بات من العسير ان نجهل ان لا جواب اليوم الا ويتضمن مجازفة وان كل مفهوم للانسان هو مشروع داخلي .

ان هذه الحياة القلقة ، المضطربة ، المتشككة هي التي دفعت انسان هذا الجيل لكي ينكمش على نفسه يستكشفها ، وينظر الى ما حوله على ضوء الواقع مما جعل النغم المسيطر على انتاجه ، القلق واليأس . لقد اصبحت غاية الكتابة عند الكثيرين تعني ان يصب الكاتب فكره على مشاكل عصره التي تلاحقه من غير ان يجد مبرراً للهروب .

من اجل هذه الأسباب كلها اخذت الفلسفة تتسرب الى الأدب لكي تحتل فيه مكاناً رحيباً ، ولكنها الفلسفة التي غمست بالحياة حتى الأعماق !

*

من اعلام المسرح الذين اتسم انتاجهم بهذا الطابع الفلسفي القلق غبرييل مارسيل وسارتر وكامو وروبلس وغيرهم من الذين كان يبدو لهم ان العنصر الهام في المسرح انما يقوم على الفكرة ، على المعنى الذي يستمده الأنسان من الواقع ، ذلك الواقع الذي لا مفر منه مادام الأنسان قد القي في هذا العالم وجهاً لوجه مع قدره ، وما يحتويه هذا القدر من معان مختلفة تتصل بعلاقته مع خالقه ، مع عالمه ، مع اخيه الأنسان .

ولقد اصبحت سيطرة الفكرة – المعنى – شديدة في هذا المسرح ، حتى بات من العسير فهم اية مسرحية من مسرحيات سارتر او مارسيل او كامو مثلا الفهم التام المقصود مالم يكن للمرء فكرة مسبقة عن فلسفة كل منهم .

وتأكيداً لما ذهبنا اليه – اي غلبة المعنى على المسرح الفرنسي الحديث واهتمامه بالنواحي الأنسانية والأجتماعية وتغلغل الفلسفة الحية اليه تغلغلا يصعب ادراكه للنظرة الاولى – سنستعرض

عائدة مطرجي ادريس

(١) راجع كتابه : Panorama de la Nouvelle Littérature Française .

٣٧

بعضاً من مسرحيات مارسيل وسارتر وكامو ، مكتفين بهؤلاء لأنهم يؤيدون فكرتنا خير تأييد اولا ولضيق المجال ثانياً .

لنستعرض مسرحية مارسيل « النعمة ». انها تمثل قصة فتاة كانت مخطوبة الى شاب قد اصيب فيما بعد بالتهاب في رئتيه مما ادى الى تأخير الزواج . ولكن الفتاة ابت ان تفقد حبيبها فقررت ان تتزوجه قبل ان يستفحل به المرض . وتم الزواج بالفعل وسكنا في جبل قرب المستشفى . وكانت الزوجة ، بكل ماملكت من ارادة تحاول ان تشفي المريض فاخذت تشعره بانها نقية طاهرة وكانت بحاجة الى ان تشعره بذلك لأنه كان قد اخذ يميل الى نوع من الصوفية لا يمكنها ان تصدم بفكرة ألا تكون زوجته غير تلك . وكانت الزوجة ترقب حالات زوجها القريبة من الهذيان ؛ ويحتدم النزاع بينهما ، وتثور الزوجة ضد شفقة زوجها على نفسها العمياء ، فتستسلم في النهاية الى استاذ لها. وتعترف الزوجة بهذه الخيانة ، فتثور اعصاب الزوج محاولا لأول مرة ان يكون هو الزوج العشيق . ثم تتملكه الحقائق الصوفية من جديد فلا يرى في هذه الخيانة الا فعل الأرادة الالهية التي تريد ان تحول بينه وبين الوقوع في حفرة الجنسية البغيضة مرة اخرى ، فيموت مذهولا .

هذا هو المعنى الظاهري للمسرحية ، اما المعنى الحقيقي الذي تتضمنه فلا يمكن للقارئ ، بله للمتفرج ، ان يسبر اغواره بسهولة الا اذا عرف نزعة مارسيل الروحية ، تلك النزعة التي ترفض ان تستسلم دائماً الى التفسير المادي للعواطف الأنسانية ، التفسير بالأسباب . ان ما يريد ان يبرهن عنه مارسيل هنا ، هو ان في اعماقنا ابداً ما يبعد هذا التفسير ؛ انه نوع من الأيمان ، نوع من النعمة يصعب شرحها او تحليلها . انه شيء يتجاوز حدود التجربة ، ويتجاوز بالضرورة اظهاره بسهولة على خشبة المسرح.

وكذلك مسرحيته « Le Quatuor En Fa Dieze » فأنها تحمل في طياتها معاني عميقة وتمثل افكاراً لا يمكن للمشاهد ان يتوصل الى كنهها بسهولة مالم يأتلف مع فلسفة مارسيل . انها تشمل نقداً للذاتية ، نقداً مجرباً ومعاشاً في غمرة العمل الدرامائي . وتتخلص المسرحية في ان البطل ستيفان الموسيقي زوج غير مخلص تضطر امرأته الى ان تطلقه . وكان له اخ يدعى روجيه يكن لامرأة أخيه احتراماً شديداً فظل يتردد عليها بعد الطلاق واقنعته في النهاية بان يتزوجها . وتم الزواج ، وظل شبح الزوج القديم ماثلا بينهما بالرغم من ان الأخوين ظلا يلتقيان ويتحابان في السر . ويصدف مرة ان تختبىء الزوجة في زاوية مظلمة من غرفة الموسيقى مدفوعة بقوة مجهولة تنصت الى هذا اللحن الذي شهدت ولادته منذ سنوات عديدة والذي ضمنه ستيفان كل نفسه . لقد اخذت هذه الموسيقى تتسلل عذبة الى نفسها كأنما هي صوت مؤنب ، فاذا بها تنسلخ عن هذا العالم الذي يضع حدوداً فاصلة بين « الأنا » و « الأنت » . لقد زالت امامها جميع المتناقضات فاخذت تتحرك فيها عاطفة قوية جديدة تتجه نحو روجيه ، اخي ستيفان ، الرجل الذي يحب ستيفان ولأنه يحب ستيفان . !

غابرييل مارسيل

لقد اوضح مارسيل باقتضاب معنى هذه المسرحية في احدكتبه (١) قائلا : « ان ما يتكشف لأبطالي هنا في اطار من النور الذي قد لا تطول حياته ، يتجاوز النظم المغلقة التي يحبسنا فيها الحكم ، انه نوع من عدم التمييز المجدي تتصل فيه الكائنات في عمل الأتصال نفسه وبه . ولكن عدم التمييز هذا بين الأنت والأنا ، بين «الأنت» و «الهو» ما هو بالعنصر المحايد الذي يتوجب علينا ان نغوص فيه وان نستقيل . وانما هو في الأصح نوع من الوسط الحي من الروح تستمد منه قوتها وتتجدد في التجربة !. (١)

هذه المسرحية هي كما ذكر المؤلف نفسه شرح حي لنظرية « الأنت » التي تتكشف عنها فلسفة مارسيل والتي تشكل المحور الرئيسي الذي تدور حوله . ان هذا النوع من ذوبان شخصية روجيه وستيفان ما هي وحدة عقلية يمكننا ادراكها وتمييزها ، وحدة ترى فيها المرأة بوضوح في احدها الشبه كما يعرف الولد من ملامح ابيه . ان ماهية ستيفان تظهر في روجيه نفسه ، ماهيته الحقيقية الميتافيزيكية التي تشع في روجه بفضل هذا الحب العميق الكامن بين الأخوين ليؤلف بينهما .

لقد جسدت هذه المسرحية ما صرح به مارسيل اكثر من مرة من « ان الكائنات تتحقق بفعل الأتصال وفيه التحقق الصادق الخلاق » .

وان نحن استعرضنا اغلب مسرحيات مارسيل رأينا ان كل واحدة تجسد فكرة معينة آمن بها المؤلف ايماناً صادقاً تنبض فيها الكلمات على شفاه ابطاله .

« فقصر الرمل » Le palais du Sable الذي سبق في ظهوره المسرحية السابقة يجسد الفكرة الخاطئة التي تراود البطل من ان الأنسان يستطيع ان يعيش حياته كما يحلو له . انه يكتشف في النهاية ان الأنسان محتاج الى الآخرين وان كل فرد يحدد مصير الآخر اراد ذلك ام لم يرد .

وكذلك مسرحية « Iconoclaste ايكونوكلاست » فانها تجسد فكرة الأمانة الخلاقة التي تشكل احدى النقاط الرئيسية لفلسفة مارسيل انها توحي بالفكرة التي تحث المرء على ان يرتفع عن المستوى الموضوعي ، المستوى المعطى ، لينتقل الى مستوى السر . انها توحي بما وضحه مارسيل فيما بعد في ابحاثه الفلسفية من ان السر هو الكائن الميتافيزيكي الذي لا يمكن للحياة ان تتنفس بدونه : « لعل السر وحده هو الذي يجمع . ومن دون السر تصبح الحياة غير صالحة للتنفس » هذا ما يردده بطل المسرحية

والحقيقة أيضاً ان مسألة الحقيقة Authenticité هي التي تشكل نقطة الارتكاز في مسرحيته « رجل الله » . Un homme de Dieu وهي مسألة مطروقة هذه المرة من اجل ذاتها : هل نحن حقاً ما نعتقد اننا اياه ؟ وهل باستطاعتنا ان نعرف حقيقة ما نحن ؟

هذا هو السؤال الذي طرحه على نفسه البطل « كلود » في غمرة مأساة عائلية. لقد خانته زوجته مع شاب آخر وكانت ثمرة هذه الخيانة فتاة غفر لها « كلود »

---

(١) Du Refus à l'nvocation ص ٥٢

(١) راجع المشهد الأخير من المسرحية نفسها

ولأمها . وتمر السنون فيرجع العشيق وقد انهكته حياة التعب والمجون واشرف على الموت فطلب ان يرى ابنته قبل وفاته . اذ ذاك ينبعث الماضي الذي توهم كل من الزوج والزوجة انه قد زال ، وتنبعث الأسئلة التي يواجهانها : هل اعترفت الزوجة بخطيئتها لأن علاقتها المستمرة مع عشيقها تخيفها ؟ واي رجل هو ذاك الزوج حتى اعترفت له بكل شيء ؟ هل صحيح انه لم يعرف ان يحب كما يحب الرجال ويكره كما يكرهون حتى غفر لها بهذه السهولة ، ام ان مهنته – كرجل دين – التي اصبحت آلية لكثرة ما تكررت ، هي التي دفعته الى هذا الغفران ؟ لقد كشفت هذه التجربة القاسية للزوجين انهما كانا يعيشان في زيف مع نفسيهما . اجل لقد غفر لها لأن هذا الغفران لن يكلفه شيئاً ، بل انه كفيل بأن يبعد العار عن بيته وبان يربط اليه الزوجة الجريحة . لقد كان انانياً معها . انه لم يحبها ولم يعاملها كما يعامل الزوج زوجته ، بل تركها جريحة تعاني الآمها وحدها . لقد كشف العشيق للزوجة في هذا اللقاء الذي تم بينهما بعد فراق طويل الحقيقة المرة . وها هي الزوجة تكشفها بدورها للزوج .

الحقيقة التي تكتشف من هذه المأساة تكمن في ان المرء لا يستطيع ان يكتشف وجوده الحقيقي الا بان يتجاوز « مهنته » ليعيش بصدق حياته كأنسان تدب في عروقه الدماء، ليحس، ويشعر، لا ليفكر دوماً ويحبس نفسه في سجن العقل والمعقول ، هذا السجن الذي يبعدنا عن واقع الحياة تاركاً في نفوسنا فراغاً رهيباً .

وليس في استطاعتنا ان نستعرض مسرحيات مارسيل كلها لكثرتها . ونعتقد ان ما ورد كاف لأعطاء فكرة واضحة عن ميزات هذا المسرح الغني بالأفكار ، والذي لا يستطيع المرء ان يكتشفه، على حقيقته، لمجرد رؤية اشخاصه يتحركون على خشبة المسرح. انها قطع تحتاج الى القراءة الواعية او المشاهدة الواعية المتربصة ايضاً . فهي اذن ابعد ما تكون – كما رأينا – عن ميزة المسرح للمسرح الذي يعتمد على التمثيل اعتماداً كبيراً ، ويستمد قيمته منه .

ولكن هل يعني ذلك ان مسرحيات مارسيل قد وجدت كلها لأظهار افكاره والدعاية لها ام انها جاءت تلقائيةتلبية لحاجة في نفس الفنان ؟ وهل طغت الفكرة – المعنى ، بحيث افسدت الجو الحقيقي، الذي يجب ان تنعم به المسرحية ؟

قبل ان نجيب على هذه الأسئلة لابد لنا من القاء بعض اضواء على حياة مارسيل طفلا وشاباً، علنا نرى فيهاخطوطاً تسهل علينا الجواب .

لقد كان الطفل مارسيل فتى وحيداً وكان مغرماً بالحوار يتكلم تارة مع نفسه وطوراً يتخذ لنفسه اخوة واخوات يتجاوب معهم . ومن هنا نشأت رغبته الطبيعية للأتصال مع الآخرين ، للتبادل مع « الأنت » فيما بعد . ولنستمع اليه يروي ذلك : « اذكر جيداً انني قد اخترعت او اتخذت من نفسي اخوة واخوات كنت اتبادل معهم الأحاديث ولن اتردد اليوم في التفكير بان هؤلاء المحاورين الخياليين كانوا في الحقيقة ابطالي الأولين. ويبدو لي ان المسرح قد تكشف لي في سن مبكرة جداً كأنما هو التفتيش عن مخرج ، عن الواسطة للخروج من وحدة ضرورية ، من وسطي العائلي الناضج ، الناضج اكثر مما ينبغي به » (١)

وهكذا نرى ان الحوار كان عند مارسيل حاجة نفسية ، ميلا طبيعياً ترعرع معه منذ الصغر حتى اذا ما بلغ الشباب ورأى المأساة الأنسانية تتجلى في اروع مظاهرها ، في الحرب ، حيث تنهار القيم الأنسانية ، ويقتل الأنسان أخاه ، وتتكدس تلك الأشلاء جيفاً نتنة بعد ان كانت تزخر بوميض الحياة المقدسة ، بعد ان رأى هذه الحقيقة اخذ تفكيره يتعمق شيئاً فشيئاً نحو الوجود كواقع حي فقاده ذلك الى الطريق المؤدي نحوفلسفة الحياة المعاشة . لقد اوحت له الأشلاء المكدسة بعلاقة النفس والجسد ، وانتهى على التوالي بان هذا الجسد الممتلك الفاني لا يمكن ان يكون كل شيء . ان سراً يكمن وراءه ، سراً يكمن في علاقته مع النفس التي لا يدرك كنهها . ولابد لهذا السر من موح له. وهكذا ارتفع مارسيل من الواقع الى الأحساس بالله ، الأحساس به كذاتية قابلة ، كألأنت .

لقد كان مارسيل اذن فناناً مسرحياً بطبعه ، وكانت افكاره وليدة التجارب المعاشة ، والأحساس الفني الصادق، فحالفه النجاح في معظم مسرحياته ، فلم يعوزها لا الشعور الحي ، ولا الكلمات النابضة ولا مجهّا التكلف . وهذا هو السر في انك تقرأ مسرحياته او تشاهدها فلا تبدو لك فلسفية للوهلة الأولى . ذاك انه قد جعل نقطة الأرتكاز لا الفكرة المجردة بحد ذاتها ، وانما جعلها في الأشخاص ، الأشخاص الذين سلخهم وهم في غمرة وضعهم الدرامائي ، الأشخاص الذين تجري في عروقهم دماء الحياة . من اجل ذلك بالذات ايضاً كانت مسرحيات مارسيل تحتفظ بمعاني عميقة لا نستطيع سبر اغوارها بسهولة انها بعض حياة ! واي لغز اقوى واعمق من لغزها ؟ ان المأساة تنبع عنده من التناقض الداخلي الذي يعانيه الأشخاص كما رأينا . ان عالمه داخلي تتحد فيه الفكرة والشخص الذي يمثلهافتتحد معها الحركة الدرامائية والحركةالديالكتيكية. ان المأساة هنا في الفكرة بنفسها ، لأن هذه الفكرة منغمسة في الأنسان لا في افق موضوعي متعال .

لقد مشت الفلسفة والدرام عند مارسيل جنباً الى جنب ، وكان تطور الفكرة مرافقاً للتطور الشكلي فكان هذا المسرح الحي .

*

اما سارتر فقد استمد ادبه من تجارب عصره ، ولكنه بدلا من انيسمو بالأحداث كما فعلمارسيل، فيعلو على اليأس بالأمل وعلى الانتفاض من الآخرين بالحب والأتصال والقابلية فتكتسب بذلك فلسفته ، على واقعيتها ، صبغة روحية ، بدلا من هذا كله ظل سارتر اشد التصاقاً بالبيئة كما هي ، البيئة التي يفتتها اليأس وينفضها الآخر ويمحو وجودها ، البيئة التي تدعو الى القرف والتي لا تجد سبباً تبرر به وجودها ، البيئة العطشى الى الحرية ، الى الأنعتاق من العبودية ، عبودية الآخرين

– التتمة على الصفحة ٧٥ –

سارتر

(١) راجع كتاب « المسرح المعاصر » في فصل كتبه مارسيل تحت عنوان « المسرح والفلسفة وعلاقتهما في انتاجي .

الايديولوجية الملتزمة

— تتمة المنشور على الصفحة ٣٩ —

والعلم والخرافة والدين ، البيئة المثقلة مع ذلك بالمسؤولية الملقاة على عاتقها ، مسؤوليتها تجاه العالم وتجاه نفسها وتجاه الآخرين . بعد تلك الويلات التي انزلتها الحرب بالعالم ، لم يعد هناك من مجال يدعو الى الأيمان بالقيم . واية قيم هي تلك التي تلقى ذليلة امام قوة المعتدين اذ تسنح لهم الظروف ؟ اي معنى للعدل مثلا لأمة تطالب به لنفسها وتحرم منه الآخرين ؟ ليلق الفرد اذن هذه الخرافات العجفاء جميعها ، وليتدبر امره بنفسه ، وليخلق قيمته ، وليعط هو قيمة للعالم الذي يحيط به .

وعلى هذا الخط سار سارتر في ادبه ، يجسد تلك الأفكار التي عاشها مرة ، كالحة السواد ، لتحيا بين سطور ستظل دوماً شاهداً على هذا العصر الذي شهد تفتح نبوغه ، حاملة بين طياتها انعتاقات عرفتها الأنسانية وستعرفها ما مر عليها الزمن .

لقد كان سارتر يصرح جريئاً بافكاره تلك التي آمن بها . وكان يرى وما يزال ان كتمانها يثقل على كاهله كأنها الجريمة : انه مسؤول عنها ، مسؤول تجاه نفسه اولا وتجاه العالم ثانياً ، ولذلك فانه قد التزمها وكرس لها كل ما قدم من انتاج سواء كان ذلك في رواياته ام في ابحاثه ام في مسرحياته .

ويهمنا نحن هنا بالطبع الكلام عن تلك المسرحيات ، بل عن جانب من هذه المسرحيات ، الجانب الذي يحدد غايتنا من هذا البحث : تأكيد غلبة المعنى في هذا المسرح الملتزم الذي يستمد قيمته من المسرحيات نفسها ، الزاخر بالنظرات الفلسفية التي لا يسهل سبرها . ان مسرحيات سارتر كمسرحيات مارسيل ، ابعد ما تكون عن فكرة المسرح للمسرح .

فمسرحية « الذباب » بالرغم من انها تستمد لونها وموضوعها من المأساة اليونانية القديمة « الأورستي » فانها تحمل في طياتها لوناً ميتا فيزيكياً شفافاً . من دون ان تبتعد عن الحياة الواقعية والمسائل الأنسانية الحية .

واذا كان لنا ان نحدد هذه المسرحية ونحللها وجدنا انها تدور على محور مهام يشكل موضوع الحرية ، تلك الحرية التي ما فتيء الأنسان ينشدها ويتألم من اجلها .

اما كون سارتر قد لجأ الى الأسطورة فذلك لا يعني الا حرصه على ان يأسر انتباه الجمهور كله على الحوار الفلسفي . ان الأسطورة هنا اطار جذاب يعرض فيه سارتر بلباقة مدهشة وفن رفيع ، الأنتقال من الوجود الى الماهية في ممارسة الحرية .

في بدء المسرحية ، يوجد اورست ، ولكن وجوده هذا غير محدد . « انني لا اكاد اوجد » . هذا ما يصرح به . ولكنه ما يلبث ان يأتي الى « ارغوس » ليحقق ذاته كما يقول ، ليجعل لنفسه موضعاً في هذا العالم ، ليصبح شخصية محددة . ويتضح من هذه المسرحية ان الحرية ليست معطاة ولا يمكن تحديدها وانما على المرء نفسه ان يسعى وراءها ! وهي لا تأتيه دفعة واحدة كشيء يكسبه المرء ، وانما عليه ان يعيشها ، وان يعيشها في كل لحظة لكي لا تسقط في عداد الممتلك او الشيء . ان اورست لا يتوصل الى ان يكون حراً الا بعد ان يجتاز مراحل كثيرة حصرها بلنشو Blauchot في ثلاث(١) :

لقد شعر اورست بنفسه حرة منذ اللحظة التي تكون فيه مشروع قتل الملك « ايجست » وزوجته « كليتمنستر » ومنذ تلك اللحظة شعر بانه غدا مسؤولا . ولكن يجب ان يحقق المشروع بالفعل ، والا فقد كل قيمة له وسقط صاحبه في عداد « القذرين » Les Salauds . واذن فعلى اورست ان يقتل . وهنا تتحقق المرحلة الثانية من مراحل تكشفه للحرية . لقد قتل الملك الحالي الملك « اغاممنون » بالأشتراك مع زوجته ومع ذلك فانه لم يتحمل مسؤولية فعله فخلق لنفسه ولسكان ارغوس اسطورة الندم المتمثلة في هذا الذباب الهائل الذي اخذ يجتاح المدينة . وكان يدعو كل سنة سكان ارغوس الى اقامة طقوس يعددون في اثنائها آثامهم امام الجميع ، وهو من جملتهم ، لعلهم بذلك يبعدون عنهم تبكيت الضمير . ثم ما لبث ايجست ان سقط ضحية للصورة التي فرضها على رعاياه فكان كل شيء لديه ينبع من الخوف ويصب فيه ، الخوف من الأشباح التي اخترعها ليرعب رعاياه . والخوف من الفراغ الذي كان يملأ جوانب نفسه .

اما اورست ، البطل ، فقد حمل على عاتقه وحده مسؤولية فعله ، فلحقه الذباب وتحرر الآخرون . لم يعد يمثل هذا الذباب الندم عنده ، لأنه انما قام بعمله تلبية لأرادة واعية حرة من كل قيد ، حتى قيد الاله جوبتر الذي لم يعد الا إلهاً على الأشياء ، على الشجر والطير والحيوان لا على الانسان الحر . هنا تصل الحرية الى مرحلتها الثالثة . ان الذباب يمثل بالنسبة الى اورست القلق الشديد والوحدة الهائلة .

لقد اكتشف اخيراً انه حر واكتشف في الوقت نفسه ان القلق هو صنو الحرية .

«انتظر . دعني اقول وداعاً لهذا الطيش البريء الذي كان طيشي . دعني اقول وداعاً لشبابي . إن هناك أمسيات ، امسيات كورنتيا واثينا ، ملأى بالأغاني والعطور التي لن تكون لي بعد ابداً .. اصباح ملأى بأمل ايضاً ... فوداعاً ! وداعاً . »

إن ثورة اورست تقوم مرتين : في المرة الأولى يقتل الطاغية فيثبت بذلك حرية الأنسانية ، وفي المرة الثانية يتحمل وحده مسؤولية هذا التحرر ، ليكون قدوة لسكان ارغوس يتبعونه فيما بعد ، محطمين نطاق المقدور كما فعل ، شاقاً طريقهم الى الحرية كما شقه هو « على كل انسان ان يختلق طريقه » . وهذا الأختلاق يعني ان تكون المدينة مجموعة من الأفراد الأحرار الذين يعون مسؤولياتهم .

لم تعد المأساة هنا ، عند سارتر كما كانت في الماضي ، اي صراعاً بين الأنسان وقدره ، بين الانسان والإله ، وانما اصبحت المأساة داخلية في صميم الانسان الطامح الى ان يتحرر من كل شيء . وما دام عطش الحرية يتغلغل فيه ويجبره على ان يكون حراً ، وما دامت الآلهة لا وجود لها ، فان القلق سيظل ملتصقاً بصميم قضية الانسان الميتافيزيكية .

الآلهة غير موجودة ، هذا يعني ان سارتر ينكر كل قوة تأتي من الغيب ، من فوق . اما ذكره لأشخاص يعيشون بعد موتهم كما هو الحال في « جلسة في غرفة سرية »(٢) فهذا لا يفرض ان سارتر يؤمن بخلود النفس ، وانما الغاية من ذلك اظهار الحياة بنفيها ، اي بالموت .

لقد رمز سارتر بهذه الغرفة المظلمة الى الحياة التي لا وجود لمغامرة فيها ،

---

(١) راجع كتاب : الأدب الوجودي . الرواية والمسرح عند ج.ب.سارتر تأليف نللي كورمو .

(١) راجع مسرحية سارتر . . Huis clos في كتاب Le théâtre de J. p. Sartre .

٧٥

لا ضرورة لشيء يتحقق لأن كل شيء قد تحقق من قبل، الحياة لا مستقبل فيها ولا حرية، للموت . وهذا ما تعنيه « انس » اذ تقول لرفيقتها : « لقد تم كل شيء ! هل تفهمين ؟ ونحن معاً الى الأبد » .

وترمز المسرحية ايضاً الى فكرة الالتقاء مع الآخرين، هذا الألتقاء الذي يهدد مصير كل واحد منهم ، هذا الألتقاء الذي يعني الجحيم بعينه . ان ابطال المسرحية الثلاثة : انس، واستل والشاب غرسن قد حبسوا هنا في هذه الغرفة، يتعلق مصير كل واحد منهم بمصير الآخر ، هذا التعلق الذي يرجع فقط الى فعل الوجود . عندما قال غرسن لأنس : « نريد ان نستريح بطمأنينة تامة ونغمض اعيننا ويحاول كل منا ان ينسى وجود الآخرين » اجابته بسخرية : « آه ، ان ينسى ! اية صبيانية تلك ! انني احسك حتى في عظامي، ان صمتك يصرخ بي في اذني . باستطاعتك ان تسمر فمك ، وباستطاعتك ان تقطع لسانك، فهل تمنع نفسك من ان توجد ؟ » ومع هذا، وفي غمرة هذا الأجتماع يحس كل واحد انه معزول عن الآخر بفعل الكراهية المتبادلة بينهم . ذلك ان النظر الذي يسدده أحدهم الى الآخر يهدد وجوده لأنه يحيله الى شيء . لأنه لا يحكم عليه الا فيما يبدو له . اما ذاتيته، اما حقيقته ، فانه ينكرها . ومهما هرب الانسان من نظر الآخر اليه ، فانه يظل يلاحقه ويهدده. الجحيم هو الآخرون. هذه حي نتيجة هذه المسرحية التي تضم في حوارها عناصر هامة من عناصر الفلسفة السارترية : نظرته الى الآخرين ، مسؤوليتنا تجاههم ، الوجود كله يقوم على المستقبل الذي نود ان نكونه ؛ وجودنا هو المشروع الذي نريده ان يكون .

لقد حاول سارتر بواسطة هذا الحوار الفلسفي ان يعرض افكاره تلك من دون ان يدخل الملل الى النفوس ، بل انه يثير فيها الأهتمام ، يثير الأهتمام طبعاً اكثر مما يثير الأرتعاش ، لأن كل شيء في هذه المسرحية يتخبط في الحقيقة على صعيد ميتا فيزيكي مرهف .

الا ان سارتر قلما يرتفع في مسرحياته الى هذا الصعيد . بل انه في غالب مسرحياته ينحدر لينغمس في الحياة المعذبة ، الحارة ، التي يتخبط على مسرحها الأفراد الذين عاصرهم . ومن هذا الأنغماس يستمد سارتر حرارة حواره ولهيبه وواقعيته . ويصل الى اعلى درجات الأبداع المأساتية ، خاصة في مسرحيتيه « موتى بلا قبور » و « الأيدي القذرة »

اما مسرحيته « موتى بلا قبور » فانها تعالج موضوعاً بلغت فيه المأساة قوة لا يستطيع معها اي جمهور ان يتذوقها ، ذلك ان نظرة اخلاقية ميتافيزيكية مرهفة تكمن في صميمها بالرغم من ان موضوعها مستمد من صميم الواقع . لاشك في ان ذلك العمق الفلسفي غير كاف لأعطاء المسرحية كل قيمتها ، ولكن سارتر الفنان يكاد يغلب هنا على سارتر الفيلسوف ، او انه يقف معه على صعيد واحد ، تنصب عنده الفكرة في اقوى قالب فني يتميز بالتركيز والعمق.

وتتجسد المأساة في عمل المقاومة التي يقوم بها جماعة من المقاومين يتحملون العذاب ينخر في اجسادهم لكي يحافظوا على معنى عملهم ، ليعطوا معنى لحياتهم . بل ولموتهم . ان المعاني الإنسانية تعج في هذه المسرحية وهي معاني مبنية على اسس من الأخوة الصادقة الحرة التي تتجسد في المحافظة على الرفاق المجاهدين الذين ما يزالون احراراً، والمحافظة على قيمة العمل الذي اختاروه وارتضوا ان يضحوا من اجله. ومع ذلك فان عاطفة واضحة تبرز هنا، عاطفة هي ابعد ما يمكن ان توصف بالأنسانية. لقد عمد المقاومون الى عمل وحشي تجاه صبي لم يتجاوز الخامسة عشرة كان معهم فادركوا انه لن يتحمل العذاب وانه سوف يقر بالحقيقة ؛ فخنقوه وخنقوه بموافقة اخته . لقد بلغ سارتر من الفن درجة رفيعة حين ابرز فظاعة هذا العمل ونبله في وقت معاً . لقد خنقه الرفاق والألم الصارخ يقطر من نفوسهم ، ذلك الألم الذي فرضته الضرورة ، من أجل باقي الرفاق ومن اجل قضيتهم المثلى التي يتحملون من اجلها التعذيب .

وتعمق المأساة خاصة حينما يدخل رجال البوليس رجلا مجهولا عرفه المقاومون بانه قائدهم . ان عليهم الآن ان يحددوا موقفهم : أيظلون محتفظين بهذا السر فيتحملوا العذاب ام يبوحون فيطلق سراحهم ؟ ان الأيمان بالمبادئ مهما بلغ من القوة فانه اعجز من ان يجعل المرء يتحمل عذاب الجسد حتى النهاية . من اجل ذلك ، قتل احد المقاومين نفسه حينما استدعي للأستجواب الثاني . ثم تتخذ المأساة مظهراً جديداً اذ يتجاوز باقي المقاومين حدودهم في التضحية فيبدون وكأنهم من عالم غير عالمهم العادي ؛ لقد شعر القائد بتلك الحقيقة بينهم. ان حدوداً كثيفة تفصله عنهم . لقد تألموا هم . اما هو فيحمل في شخصه مسؤولية تعذيبهم. « كم عليك ان تتألمي في ان لا تتألمي. » هذا ما قاله القائد لأخت الصبي المخنوق ، تلك الأخت التي كان يحبها وتحبه قبل ان تعذب . اما اليوم فقد باتت لا تعرفه ، ولا تشعر نحوه باي ميل . لم يعد هناك من شيء يربطها به.

لاشك ان هذا الوضع بالذات الذي وصفه سارتر يبعد عن الحقيقة الأنسانية العادية ، ولكن من ادرك الفظائع التي يرتكبها البوليس بالأسرى ، يدرك ان تلك الحقيقة الشاذة التي صورها سارتر في ابطاله ، انما هي من صميم الواقع ، من صميم الحياة التي يتخذ ابطالها في حالة يأسهم والمهم وجوهاً غريبة لا يمكننا ان نأتلف معها في اوضاعنا الطبيعية .

انك تقرأ المسرحية فيعتريك الاهتزاز في ان ترى الأنسانية منهارة الى هذه الدرجة في اشخاص يسومهم اخوة لهم في الأنسانية اشد انواع العذاب الوحشي . في هذا التصوير يظهر تعلق سارتر الشديد في الأنسانية كما يجب لها ان تفهم « ان هذه المسرحية ، اوسع مسرحياته انسانية ، واشدها اهتزازاً ، واصدقها حيوية بنفحة طيبة، يحركها مثل انساني أعلى (١)

وكذلك مسرحيته «الأيدي القذرة» فانها تعالج موضوعاً هاماً يعترض المفكر المعاصر ويشكل مأساة في حياته ، هي مأساة الأ تزام السياسي .

وتتمثل المأساة في شخصية البطل المفكر هوغو المنتمي الى الحزب الشيوعي. لقد طلب منه ان يقتل القائد الذي لا تتفق سياسته وسياسة الحزب . وكان هو مؤمناً بتلك الحقيقة . ولكنه في الوقت نفسه يكن للقائد كل حب وتقدير . هنا تحتدم المأساة في نفس هوغو بين الأيمان بانسانية القائد وبين العمل الذي لا يرتضيه له . اننا نشهد هنا تعارض المثالية التي لا تتزعزع وانتفاعية رجل الأعمال .

ومع ذلك يقدم هوغو على قتل القائد ، وقد صدف انه رأى زوجته بين ذراعي القائد فأطلق عليه الرصاص ، ولكنه لم يكن مقتنعاً بأنه قتله بدافع من الغيرة وحدها .

واذن فقد قتل القائد . ولم يعد من حاجة بعد الى هوغو، فقد اصبح مزعجاً، فلا بد اذن من تلطيخه ما دامت الأحداث قد تغيرت وما دام الحزب قد عاد يتبع سياسة القائد الذي مات . ويطلب من هوغو ان ينكر ما فعله . ولكن هوغو لم يعترف بنكران شخصيته ، وابى عليها ان تغدو اداة يعبث بها حسب الظروف ، فرفض التسليم للحزب وهو يصرخ : «غير قابل للاسترداد»

ان الناحية الأخلاقية بارزة هنا ، وهي تلح على استقلال شخصية المفكر ، ان الذاتية الأنسانية اعمق واجدر من ان تصبح شيئاً يمتلك فيشرى ويباع وفق الظروف .

ان المسرحية هنا لاتحل هذه المشكلة بل تكتفي بعرضها . من اجل ذلك

---

(١) المرجع السابق لنللي كورمو .

٧٦

كانت المأساة حية، واقعية يملأها الحوار النابض .

ان مسرح سارتر كما يبدو لنا وان جسد اراءه الفلسفية التي يدعو اليها فان الناحية الفنية مع ذلك قد بلغت حداً رفيعاً . فمسرحياته تمتاز بالحيوية التي يتمتع بها الأشخاص، وبالبساطة التي تعالج فيها قضاياهم، وبالحوار المتلائم اشد التلاؤم مع اوضاعهم النفسية ، بالأضافة الى ذلك الأسلوب الرشيق الذي ينساب عذباً كالموسيقى في مسرحيته « الذباب » او قوياً هادراً كما في بعض مقاطع « موتى بلا قبور » او « الأيدي القذرة » . يضاف الى ذلك كله الفكرة العميقة التي تظل ترن في اذن السامع او تنخر في نفس القارئ ليجد لها معناها الحقيقي . ان سارتر الفنان لا يقل مطلقاً عن سارتر الفيلسوف. وفي مسرحياته تتحد الشخصيتان اكثر من اتحادهما في اي انتاج له. وذلك راجع الى ان الفنان سارتر يؤمن بما يكتب ويعيش . وهذه القضايا التي ابرزها والتي لم يكن باستطاعته ان يصور غيرها لأنه لم يعش الا تجاربها ولم ينفعل الا بها لم تشكل في الحقيقة الا مادة له يسمو بها ويضفي عليها من احساساته ما يجعلها تهز وتدعو الى التأمل . ولو جاءت آثار سارتر غير تلك في فترة كهذه الفترة التي مر بها، لكانت تثير الدهشة وتشير الى فشل الأديب الذي يعيش وكأنه في معزل عن عالمه الذي يتفاعل معه في كل لحظة من لحظات حياته . فالفنان ، بطبيعته الحساسة، الذي يلتقط ادق المشاعر وارهفها ، لا يمكنه الا يتأثر باحداث جسام هزت العالم كله كتلك الأحداث التي سجلها عصر سارتر .

واذن فان هذه الأفكار لم تكن الا تعبيراً صادقاً عما كانت تحسه تلك النفوس القلقة في هذه الفترة ، أفكاراً عاشها الفنان عيشة فنية صادقة فحالفه النجاح .

اجل لقد كان سارتر مؤمناً بما يكتب ويعيش ما يكتب ، وما يكتبه اليوم من ابحاث ومقالات جريئة، يؤكد لنا صدقه وايمانه وحرية افكاره بالرغم من كل شيء. انه ما يزال منسجماً مع مبادئه . ان مبدأ الكرامة الأنسانية والحرية التي كان يطالب بها لأبناء امته بالأمس ، يوم ذاقت حرمانها، ما يزال يطلبها بعنف لأبناء الأمم المضطهدة التي يخنق فيها الأستعمار كل معنى للكرامة؛ وكم من مرة ارتفع صوته داوياً مطالباً محتقراً ابناء امته وحكامها من محتر في تلك السياسة الأستعمارية الغاشمة.

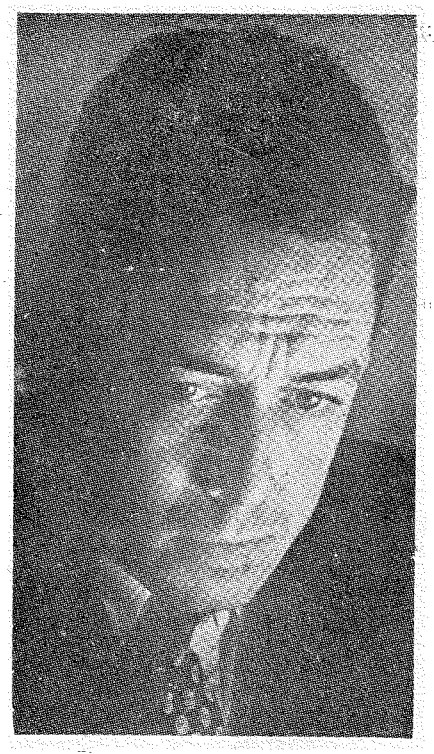
ان الأيديولوجية الملتزمة الفنية تبدو في مسرح سارتر في ارفع نضوجها خير دليل على ان الألتزام والفن لا يتعارضان ما بقي المؤلف فناناً قبل كل شيء وفناناً صادقاً مؤمناً بما يلتزم .

*

هذا الجو القاتم الذي شهدناه عند سارتر قد عاشه المفكر كامو فاذا مسرحه كرواياته ، كالحياة في عصره ، تتضمن هذا السؤال وهذا التفتيش المحرج عن معنى الحياة . انه السؤال الذي لابد لنا من الأجابة عليه ما دمنا نعيش : هل تستحق هذه الحياة حقاً ان تعاش ؟ وما هو الجواب ؟ هذه الأسئلة تطرحها اول مسرحية الفها كامو « سوء التفاهم » Le Malentendu وتتلخص في قصة امرأة كانت تعيش مع ابنتها في قرية نائية منعزلة تدير فندقاً . وكانتا كلما طرق بابهما زائر جرعتاه منوماً ونفضتا ما في جيبه من نقود ثم رمتاه في النهر . ويصدف مرة ان يؤمهما الأبن الوحيد الذي غادر المنزل منذ عشرين سنة . فلم يعرفاه لأنه لم يبرز هويته ، فكان مصيره بالطبع مصير سواه ممن قدموا الى هذا الفندق . ولقد شحن كامو مسرحيته هذه بآراء كثيرة معقدة . لقد رمز بهذا المكان المنفرد الذي يعج بالمجرمين الى عالمنا هذا العبثي ، كما رمز بالطارق الغريب الى السؤال الملح الذي يتطلب لنفسه جواباً . اما الجثة التي تفنى فانها هذا الجواب .

عبث هي الحياة . ولماذا ترانا نعيش ؟ ان الفتاة هنا تقتل لكي تهرب من هذا العالم البغيض ، الكالح السواد، علها بذلك تتكشف للنور. على ان العبث يظل التحديد الوحيد لهذا العالم . « هذا العالم نفسه غير معقول . وبوسعي ان اقول ذلك ، انا التي ذقت كل شيء منذ بدء الخلق حتى الهدم .» هذا ما تصرخ به الأم المجرمة .

ويجسد الأبن عطش الأنسان المرير الى تحديد ذاته. انه يود ان يعرف ماهو وما فيه . ومن اجل ذلك ترك زوجته وسعادته اثر هذا السؤال الذي يلاحقه « ان المرء بحاجة الى السعادة ، ولكنه بحاجة ايضاً الى ان يجد تحديده » . هذا ما قاله الأبن لزوجته قبل رحيله . ولكنه كان يخشى دائماً ان يصدم فلا يجد الجواب المنشود. وها هو في هذه الغرفة المظلمة من الفندق وحيداً يتملكه الخوف من الوحدة ، لقد عرف الساعة قلقة القديم « انني اعرف اسمه . انه الخوف من الوحدة الأبدية، الخوف من ان لا يوجد جواب! اجل لا جواب الا القتل » . وقالت الأم لزوجة الغريب التي لحقت بزوجها: «ان زوجك يعلم الآن الجواب ، انه هذا البيت المخيف الذي سيحشر في النهاية احدنا فوق الآخر .»



البير كامو

ان سوء التفاهم هذا ملتصق بالقضية الأنسانية . لا جواب لحياة العبث تلك. ان آخر كلمة في المسرحية تقول اذ تتوجه الزوجة الى ربها تطلب منه العون والشفقة وفي نفسها بعض الأمل : « آه يا ربي ! لا استطيع ان اعيش في هذه الصحراء .. اشفق علي.. اتجه الي ، استمع الي ، يا رب » ، هذه الكلمة الأخيرة ، هذا الجواب الأخير المردد قبل ان يسدل الستار هو « لا ! »

لا ! لا جواب لحياة العبث هذه التي نحياها . هذا ما تمثله هذه المسرحية التي تضمنت فلسفة كامو العبثية الكالحة .

ولكن المسرحية تبدو وكأنها العرض ، يكتنفها الغموض والتجريد المتمثلان في هذا الرمز . ومع هذا فان المسرحية تظل تتمتع بحوار حي مثير ؛ انها الخطوة الأولى التي يشقها كامو في عالم المسرح

اما مسرحيته الثانية كليغولا « Coligula » فانها اقل من الأولى تجريداً واقوى جاذبية واثارة . ذلك ان عامل العرض يختفي هنا بعض الشيء ، وان ظلت الفكرة العبثية هي المحور الذي تدور عليه . ان الموضوع هنا وهناك واحد: عطش الأنسان الى محاولة فهم هذا العبث، ونهايته المؤلمة التي تدفعه الى القتل للهرب من الواقع .

تبدأ المأساة اذ يكتشف البطل عبث هذا العالم بعد موت زوجته الحبيبة . فيتملكه اليأس وتنهار جميع القيم في نظره . انه حر في ان يفعل ما يشاء بعد

اليوم « حريته لا حدود لها » انه يريد ان يبدل نظام العالم ويغير مجرى الطبيعة نفسها والمبادئ الإخلاقية : « اريدان امزج السماء بالبحر ، البشاعة بالجمال ، وان اجعل الضحك يتدفق من الألم ! » انه يريد ان يهدم العالم . ولكن حريته هذه لا تستطيع شيئاً على العالم الخارجي ، واذن فسيطبقها على الناس . انه يقتل ، ويقتل حتى المرأة التي يحبها ، يقتلها ليروي عطشاً ينهكه ، العطش الى حياة حقيقية يتلمس فيها جواباً لهذا العبث .

ولكن وسط هذه المأساة ، وفي صميم هذا العبث ، ينبعث صوت متمرد لا نتبين دويه الا فيما بعد في مسرحية كامو « حالة الطوارئ » Etat de Siège التي لم تنجح من الناحية الفنية لأن التصنع يبدو فيها شديداً ويفسد الجو المسرحي فلا يثير في المرء اي اهتمام .

ولكن الثورة الناتجة عن رفض الأنسان هذا العبث العالمي تتجسد في مسرحيته الرائعة : « العادلون » . انها تمثل فكرة كامو التي شرحها مطولا في كتابه ، « الأنسان المتمرد » وهي ان التمرد ينشأ من العبث ويستمد منه غذاءه ويمكن ان يصبح خلاقاً للقيم .

اما موضوع المسرحية فيعرفه كامو نفسه ، وهو يتلخص في ان جماعة من الثوريين نظموا مؤامرة للقضاء على الدوق سيرج عم القيصر . على هذا الموضوع التاريخي بنى كامو مسرحيته . وقد رمز الى العبث هنا بهذا الظلم الأجتماعي الذي يدعو الى التمرد . ويمكننا ان نميز هنا بطلين للمقاومة يجسد كل واحد منهما نظرة تختلف عن الآخر . « فستيبان » يمثل الرجل الذي ينتهي به الحقد واليأس الى ان يهدم العالم من اساسه . واما « كالياييف » فانه ، على العكس ، ينشد تحقيق عالم افضل ، عالم تسود فيه حرية الجميع ويبنى على اساس من الود والمحبة . من اجل ذلك هو يرفض ان تبنى الثورة على القتل والهدم : « وأما انا فاحب الذين يعيشون على الأرض نفسها التي اعيش عليها وهم الذين احييهم . ومن اجلهم اقاوم واوافق على ان اموت ؛ واني لن اذهب الى مدينة بعيدة المنال ، لأصفع وجوه اخواني هؤلاء . انني لن اضيف الى ظلم قائم ظلماً آخر من اجل عدالة ميتة .. اي اخوتي — اود ان اكلمكم بصراحة وان اقول لكم على الأقل ما يمكن ان يقوله ابسط فلاحينا : إن قتل الأطفال يناقض الشرف واذا ما اضطرت الثورة يوماً ، وانا حي ، الى ان تنفصل عن الشرف ، فلسوف اتحول عنها . »

وان نحن تعمقنا في تعارض هذين البطلين رأينا ان كامو « يعرض بهما هنا ما عناه في « الأنسان المتمرد » من ان التمرد يحتاج الى لا ونعم . « لا » الذي يعني انه لم يعد باستطاعتي ان اتحمل . لقد تجاوزت على جميع الحدود . « والنعم » يعني انني اقاوم في الرفض لكي احتفظ بقيمة هي اثمن ما عندي والتي يتطلبها التمرد نفسه (١) وعلى هذا الأساس يصبح التمرد خلاقاً للقيم

وهكذا يرفض كالياييف ان يقتل الدوق لأنه كان يصطحب معه ولدين صغيرين . « انظروا الي ايها الأخوان ، انظري الي يا بوريا . ما انا بالجبان ولم اتراجع . لم اكن انتظرهم . لقد حدث كل شيء باسرع مما ينبغي ؛ هذان الوجهان الصغيران الرصينان ، وفي يدي هذا الثقل المريع . كان علي ان اقذفه عليهما هكذا بطريقة مستقيمة . آه لا ! لم استطع أن أفعل ذلك »

أن الألم النبيل ينبعث من هذه المسرحية التي ترتكز على التمرد ، التمرد الشريف في سبيل قيم انسانية يؤمن بها الفرد ايماناً لا يتزعزع . ان الوصول الى هذه القيم يتطلب تضحية كبرى ، دونها التضحية بالحب .

هنا ايضاً تبدو الأيديولوجية الملتزمة في اقوى معانيها : « ان الموت في سبيل الفكرة ان هو الا الطريقة الوحيدة للسمو الى صعيد الفكرة ، ان هو الا تبريرنا الوحيد » . فلا عجب بعد ان رأينا الفنان كامو نفسه يلتزم فكرة يؤمن بها هذا الايمان الصادق الذي جعل مسرحيته تنبض بالحوار المؤثر الذي يحرك اوتار النفس ويدعو الى التأمل والتفكير .

(١) راجع مقال الأستاذ رينه حبشي : « ثلاثة رجال امام العبث » في كتابه « عصر الشفقة »

روبلس

*

كان بودي ان اقف هنا . فقد طال المقال وتشعب . ان كل واحد من الذين ذكرتهم يحتاج وحده بحثاً مفصلا . ولكن ما ان شرعت بختم البحث حتى برزت امامي مسرحيتان قويتان يكفي ذكر اسمها ليؤيدا ما ذكرته من ان المسرح الفرنسي الحديث يعتمد على ايديولوجية ملتزمة اكثر من اعتماده على التمثيل . انهما لمؤلف معروف في عالم المسرح تمتاز مسرحياته الى جانب التزامها لفكرة ما ، بالحيوية الشديدة والواقعية المستمدة من صميم الحياة الأنسانية . الأولى هي « الحقيقة ماتت » لروبلس والثانية للمؤلف نفسه « مونسرا » وقد عرفت بالعربية « بثمن الحرية »

موضوع « الحقيقة ماتت » يفرضه العنوان نفسه . هل هناك من حقيقة بالفعل ؟ هل باستطاعة الأنسان ان ينشدها وان ينادي بها خاصة بين جماعة من محترفي السياسة ؟ على هذه الأسئلة تجيب المسرحية لتتخذ طابعاً دراماتيكياً : لا وجود للحقيقة عندما تتعارض ومصلحة السياسة . (١)

اما ثمن الحرية فهي كالأولى تعالج موضوعاً هاماً من مواضيع قيم انسانية رآها المؤلف ثمنا ، قيمة هي من اهم تلك القيم . انها الحرية التي لا وجود لفرد حقيقي بدونها . ولكن الوصول اليها يحتاج الى ثمن ، الى تضحية بالأرواح ، الى فدائيين . على هذا المحور تدور مسرحية روبلس وهي تجسد هذا الثمن في اروع صوره .

ان كلا من هاتين المسرحيتين جديرتان بدراسة مفصلة ، ولكن المجال لا يتسع هنا لها ولا لسواها من المسرحيات التي تؤيد بحثنا كمسرحية مارسيل ايمه « رؤوس الآخرين » وغيرها .

بعد هذا البحث المسهب عن ثلاثة اعلام من اعلام المسرح الفرنسي الحديث يتضح لنا ان هذا المسرح يستمد قيمته وحيويته من المسرحية نفسها كقطعة فنية . ذلك ان المحور الرئيسي الذي تدور حوله انما هي الفكرة الحية المستمدة من صميم الحياة التي عاشها كل من الفنانين الثلاثة .

والحقيقة ان القيمة الرئيسية لهذا المسرح راجعة الى ان هذه الأفكار قد صيغت في قالب فني رفيع ، ولو لم يكن الأمر كذلك لضاعت كما ضاع كثير من المسرحيات التي كانت تدور على افكار شبيهة بها ولكن الفن كان ينقصها .

عائدة مطرجي ادريس

(١) استكمالا للبحث يجدر هنا الرجوع الى المقال الذي ترجمته « الآداب » للأستاذ رينيه حبشي عن « الحقيقة ماتت » وما يكمن وراءه من وجهات نظر جديدة متعمقة . (الآداب — العدد الثاني من السنة الثالثة)