ثرثرة المسرح

بقلم البرتو مورافيا
ترجمة نبيل مهايني

يقول هيدجر في معرض حديثه عن الثرثرة : « يمكن أن يفهم الحديث بالاعتماد على مقدار وسط من السهولة مضمن في موضوع الكلام ، دون أن ينتقل السامع الى المفهوم الاصلي لما يدور عليه الحديث . وبدلا من تفهم جوهر الجدل ، هنا ، يكتفي بالانتباه لسماع ما يقال كما يقال . لكن هذا الفهم سيكون فهما سطحيا لانه يأتي من فوق ـ ما ـ هو عليه الحديث تقريبا » .

ويسترسل هيدجر مدعما تحديده (الوجودي) هذا للثرثرة على الشكل التالي : « آن السماع والادراك متعلقان مبدئيا بما يقوله الحديث . ان التعبير (لا يشارك) .. وما يهم هو الثرثرة .. فالشيء هو هكذا لانه هكذا يقال .. وتبدأ الثرثرة من انعدام مبدئي لاي أساس لتنتهي في انعدام كلي ، وذلك عبر التكرير والتوسيع » .

وبعدها أيضا : « الثرثرة هي امكانية ادراك كل شيء دون أي تملك مبدئي للشيء .. كما ان الثرثرة في متناول الجميع ، وهي لا تحرر فقط من وظيفة الادراك الحقيقي انما تشكل تفهما غير مبال ينفي أية امكانية لعدم التأكد .. فالثرثرة اذن ، وبفضل عدم المبالاة بضرورة العودة لاساس ما يقال ، انما هي انغلاق حتى الجذور » .

ان أفضل ما يمكننا قوله هو هذان الشيئان : الثرثرة ليست تعبيرا أو تفهما أو ادراكا ، انما هي صيغة وجود أو تصرف ، والثرثرة هي علامة ابتعاد أو غربة أو عدم مقدرة على ايجاد علاقة ما يمكن أن يكون ، أي انها بالضبط (انغلاق) .

وهيدجر هنا لم يستعمل كلمة الثرثرة كتعبير ازدرائي ، على العكس ، فهو قد تناول ظاهرة ايجابية على أساس انها تكون شكلا من أشكال الوجود في الحياة اليومية . واذا كان هذا الشكل غير أصيل أو زائفا أو قليل الاهمية ، فهو يعبر بالضبط عن طريقة غير أصيلة من طرق الحياة في العالم .

فالثرثرة اذن كالتنفس ، كالتحرك ، شيء ما يدل على ان الانسان موجود . كما ان الثرثرة ليست ذات هدف تبليغي أو تعبيري . فهدفها ، في شكل ما ، تأكيد مبني على نفي . فعندما يقول شخص ما : (اليوم الطقس جميل) نفهم من هذا بأن ذاك الشخص ليس أخرس ، ليس ميتا ، ليس عديم الوجود ، ليس غائبا .

ومن جهة أخرى فالثرثرة تدل على امكانية قول كل شيء ، في لحظة معينة . انها الدلالة على أن الاداة التي يستخدمها الانسان للتبليغ والتعبير انما هي في حالة جيدة . تماما كدوران محرك سيارة قبل المسير ، فبواسطته نتأكد من ان المحرك نفسه سليم . اننا نشعر بأي شكل ما ، بالاطمئنان أمام انسان يثرثر ، لاننا نفكر هكذا : (هذا الانسان يثرثر ، فهذا يعني انه يستطيع أن يقول شيئا ما في لحظة معينة) . وفي تعبير اخر فالثرثرة دلالة أكيدة على اننا لسنا أمام انسان آلي (روبو) أو أمام أخرس أو وحش . وفي الواقع فانه يقال بشكل عام : (الان كفى ثرثرة ، لننتقل الى ما هو جدي) . فماذا يعني هذا ان لم يكن : « كفاك الان اشارة بأنك موجود ، بأنك في هذا العالم ، أما حان الوقت لتقول لنا شيئا ما ؟ » .

والثرثرة في الحقيقة ما هي الا تصويت صاف . فالانسان يثرثر كما العصافير تغرد . وهنا قد ينبهنا البعض الى ان لتغريد العصافير هدفا معينا : كجذب الذكر (أو الانثى) . حسنا ، فهذا يؤكد بأن الثرثرة لا تعني أبدا ذاك الذي تبدو انها تريد أن تعنيه . وفي تعبير اخر ، فالثرثرة ليست أبدا تبليغا أو تعبيرا ، لكن يمكنها أن تنقلب في ظروف معينة الى رمز . شخصان يثرثران ، الاول يقول : (أي يوم جميل) فيجيب الاخر : (طقس رائع جدا) . هذه هي الثرثرة كتصويت صاف ، كتصرف ، خالية تماما من آي معنى سواء بالنسبة للاشياء التي يثرثر بها أو بالنسبة لاولئك الذين يثرثرون .

وفي دائرية الثرثرة هذه ـ والتي لا تبلغ فيها غير نفسها ـ يمكننا أن نعبر بتكرار متنوع وذلك على الشكل التالي : (هذان الشخصان يثرثران طالما انهما يثرثران) . او : (هذان الشخصان لا يقولان شيئا طالما انهما لا يقولان شيئا) . وبتعبير اخر ، ففي الحياةالواقعية ليس للثرثرة أي معنى يختلف عن ذاك الذي تمتلكه ، انها ليست رمزية مطلقا ، على الاقل بالنسبة لاولئك الذين يثرثرون . فذاك الذي يثرثر لا يريد أن يأتي بشيء فيما هو يثرثر . فهدفه هو الثرثرة وكفى . ويمكن للثرثرة بالطبع آن تعتبر (رسالة) ، لكن ـ عندها ـ تبدأ أن تصبح من نصيب ظاهرة أخرى . وعلى كل (فالرسالة) أيضا انما هي تكرارية متنوعة . فمن يثرثر يبعث بالرسالة التالية : (احذروا ، انني أثرثر) .

لقد حاولنا حتى الان ان نشد فكرة الثرثرة الى الحياة الواقعية . لكن الثرثرة في الفن ، شيء مختلف تماما بالطبع ، كما هو مختلف أي تمثيل للشيء الممثل . فالثرثرة في الفن انما هي قضية وصل وتركيب، فعند شيكسبير ، على سبيل المثال ، (نأخذ شيكسبير لانه المؤلف الذي أستعمل الثرثرة ، اما التراجيديون اليونان فلم يكن لديهم مكان لها) ، فعنده الثرثرة محددة في الصدر ، فالمهرج (الكلاون) يثرثر ، والشخصيات الثانوية تثرثر ، والمجانين يثرثرون . لكن الابطال لا يثرثرون أبدا . فشيكسبير وجودي اذن في الادوار ذات الاهمية الدنيا فقط . وعند هذه النقطة نود التساؤل : لماذا بدأت الثرثرة ـ في لحظة معينة من تاريخ تطور الفن المسرحي ـ تسود الدراما ، تجتاحها ، تشتتها وتغزو خشبة المسرح بعد آن كانت مشدودة الى صدره ؟

في البدء كانت الثرثرة تظهر كما هي ولا تطمح أن تكون غير ثرثرة. الثرثرة الحقيقية ، الطبيعية ، الواقعية . وعندما كان غولدوني وموليير يجعلان أبطالهما يثرثرون ، فقد كان واضحا أن هذه الثرثرات كانت تقول ما تقوله دون أي شيء اخر . غير انها كانت تفيد في (توطيد) شخصية او حالة ما ، أي جعلها (واقعية) (طبيعية) (حقيقية) . كما انه كان بامكان الثرثرة أن تسود القصة ، كما هو الامر ، على سبيل المثال ، في « مشادات كيودجا » (*) ، فلقد كان باستطاعتها أن تبقى على المسرح ، دون ان تعني شيئا ، بل انها لم ترد أن تعني شيئا ، لقد كانت ثرثرة وصفية خالصة دون أي معان ثانوية . انها كلها هناك ، وخلفها لا يوجد شيء بل لا يجب أن يوجد شيء .

وللثرثرة الطبيعية مكان مثالي في المسرح العامي ، فلماذا ؟ لان العامية هي في طبيعتها « بيكارية » (١) أي مشدودة الى الاشياء التي

(*) مسرحية لكارلو غولدوني .

(١) من بيكارو : كلمة ذات أصل اسباني تعني المتشرد ، وكانت تستعمل في القرن السابع عشر للدلالة على شخصية تقليدية في واحدة من المدارس الادبية الاسبانية (المترجم) .

هي من ضرورات الحياة اليومية ، ولا تمكن فيها غير الثرثرة . والبيكارو هو الحالة القصوى للشخصية التي ليس لديها شيء يقال ، لانهـا مشغولة دائما بقضية استمرارها . والبيكارو يعيش خارج الثقافة ، ولا يهمه غير قضايا قليلة من الوجود الطبيعي : الاكل ، النوم، الكساء، المسكن ، لكن بما يكفل له استمرار حيانه طبعا . فالاكل هو قطعـة الخبز ، والنوم : فراش القش ، والكساء : جلد الخروف ، والسكن : الكوخ . ولقد اخترنا صـورة البيكارو لانه يقدم لنا الشخصيـة (اللااجتماعية) للمتشرد البيكيتي ، والذي سنتكلم عنه فيما بعد .

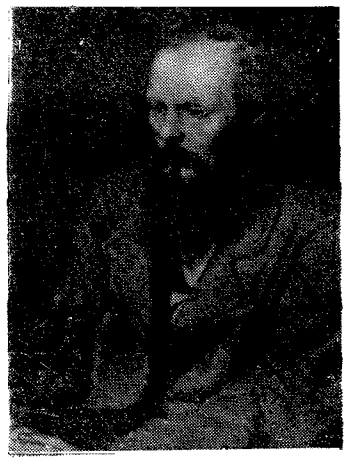
وللثرثرة اهمية سائدة في المسرح العامي : فالشخصيات فيه لا تستطيع الا أن تثرثر ، لان الدراما ـ ان وجدت ـ ليست ديالكتيكية وانما مادية ، اي مبنية على اساس الصراع في الحياة اليومية بعد نقله بكل ثقله الى المسرح . ويثرثر اجمالا بكسل في المسرح العامي من اجل ابتداء الحديث ، وبغضب في المسائل الهامة ، وبعاطفية في مشاكل القلب ، وبتراجيكية عند الموت الذاتي أو موت الاخرين . ولكن الموضوع هو موضوع ثرثرة دائما أو موضوع الكلمات التي يحتمل ـ على الارجح ـ أن تستعمل في ظروف مماثلة في الحياة الواقعية . ولا أحد يشك طبعا في الحقيقة الموضوعية لهذه الثرثرات ، وما يدل على انعـدام الشكوك هذا انما هو مونتاج الثرثرات نفسها ، فهو هو ذاته ـ سببي وميكانيكي ـ مونتاج الثرثرة في الوجود اليومي . والمؤلف المسرحـي هو أول من يعتقد بهذا ويليه الممثلون فالمخرج ثم الجمهور . وهكـذا يخلق نوع من تبادل الثقة والامان بين المسرح والصالة . فما يحـدث على المسرح يكفل حقيقة ما يحدث في الحياة اليومية للجمهور ، ومـا يحدث في الحياة اليومية للجمهور يكفل حقيقة ما يحدث فوق المسرح. وتعكس الثرثرة العامية طبيعة مجتمع يأخذ صالاته ومطابخه على انهـا منظر مسرحي للعالم .

كان المجتمع البرجوازي الروسي يتالف ـ ككل برجوازيات هـذا العالم ـ من اخصائيين ، تجار ، ملاك ، رجال اعمال .. الخ .. لكنـه كان حديث التشكيل ، كما انه تطور في جو القيصرية الخانق وظـل العبودية البدائي المريض . ولقد كانت البرجوازية الروسية تعرف انـه يجب عليها القيام بثورتها ، لكنها في الوقت نفسه كانت مقتنعة بـان عمل الثورة يعني الانتحار بالنسبة لها من حيث أن الثورة البرجوازيـة آنذاك كانت متجاوزة من الثورة الاشتراكية . ولقد كان الاحساس بكارثة غامضة لا يمكن توقعها ولا تحاشيها معا ، يسمم البرجوازية الروسيـة الشابة وذلك اعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وكان الاحساس بكارثة مقبلة ومحتومة يوحي بالاشمئزاز والفـزع والانقباض والركود وضعف الارادة والحزن ، كل هذا مصحوبا بالاقتناع بأن كـل شيء يعمل او يقال أنما هو مؤقت ، سخيف ، غير نافع وعديم الاساس، وما يهم انما هو (وراء) آي وراء تلك اللحظة في مستقبل غامض . لكل هذه الاسباب كان يثرثرون ، ولم يكن بالامكان الا ان يثرثروا ، ولكـن بشعور متواصل بأن الثرثرة قد استحالت ـ بألم ـ غير واقعيه ، وذلك بسبب الكارثة المحتمة .

ولم يكـن بوسع الثرثرة لدى البرجـوازية الروسيـة ـ بسبب الاحساس بالنكبة الذي كان يسودها ـ ان تكون ثرثرة دون تبـع ، أي ثرثرة ذات هدف ذاتي ، ولكنها كانت ممتلئة بمحتوى يعرفه اولئك الذين كانوا يقومون بها، وان لم يكونوا بقادرين على تحديده. وبمقدار ما نقول بأن تلك الثرثرة كانت انذاك لا واقعية ومحزنة ، فانها كانت هناك بديلا عن شيء آخر ، اي بديلا عن ذاك الحديث الجدلي الصريح الذي كـان بوسعه وحده ان يمني المجتمع البرجوازي الروسي بالنجاة . لقد كانت اذن ثرثرة رمزية لا يعتبر ما يقال فيها بل يرسل الى ما لم يكن يقـال والى ما لم يكن بالامكان قوله . لقد قلنا ثرثرة رمزية ، ولكـن معنـى الرمز كان مقدرا له ان يبقى غامضا .

ان الشخصية التشيكوفية شخصية تتنبأ دائما ـ بطريقة محزنـة وتقريبا سقيمة ـ (بشفافية) وعرضية حالتها الخاصة .

ولنر كيف يعبر قيرشينين عن نفسه في (الشقيقات الثلاث) :



دوستويفسكي

بيكيت

***

(.. ان الحياة قاسية ، وهي مظلمة دونما أمل للكثيرين منا، ومع هذا ـ ويجب أن نذكره ـ فانها تتحول اسهل واكثر ضياء بصورة دائمة، بل على العكس يمكننا القول بأنه ليس بعيدا ذاك اليوم الـذي تنقلب فيه الحياة صافية تماما ... في الماضي كانت الانسانية كلها مأخـوذة من الحروب : دائما حملات ، غزوات ، فتوحات ، اما الان فلقـد تلاشى كل هذا : تاركا وراءه فراغا واسعا لا نعرف حتى الان كيف نملأه ، ان الانسانية غارقة في بحث متحمس وستجد طريقها حتما ... آه .. لـو كان هذا عن قريب .) . ومن الملاحظ انه بالرغم مـن أن الشخصية التشيكوفية واثقة من ان الحياة ستكون صافية تماما ، فانهـا ـ اي الشخصية ـ تبقى ذات جرس كئيب وحزن يمزق الفؤاد . آن هـذه الشخصية (تحس) أو بالاحرى تحدس بأنه لا يمكن الوصول بسهولـة ودون هزات الى الحياة الصافية ، ولكن عبر كوارث مرعبة . وهكذا فان حدس المصيبة يطغى على حدس البعث ويلقي ظله على ثرثرات شخصيات تشيكوف .

ويمكن لمسرح تشيكوف أن يدعى ـ دون ادنـى حرج ـ بالمسرح الطبيعي ، لكنه ليس طبيعيا اخلاقيا ايديولوجيا على الطريقة الفرنسية ، طبيعي على الطريقة الروسية ، اي انه ساذج ورائع (بطولي) . ومـع هذا فان تشيكوف ـ الكاتب الطبيعي الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ـ هو نفسه الذي ابتدأ واحدا مـن التيارين الكبيرين في المسرح الحديث . فكيف حدث هذا ؟ مـن جهة معينة ، فتشيكوف الكاتب الطبيعي الاصيل الذي كـان يحترم الحقيقـة (الموضوعية) لم يستطع الا أن يتقبل عدم مقـدرة المجتمع البرجوازي الروسي الا على الثرثرة . ومن الجهة الاخرى ، فقد حـذر ، بحدسه الشعري الواثق ، بأن هذه الثرثرة انما استحالت لا واقعية وسخيفـة بفعل هاجس الكارثة . ولقد كانت المشكلة تكمن فـي تقديم الثرثـرة والهاجس معا ، او بكلمة اخرى : امداد الثرثرة بأبعاد رمزية . واذن فلقد كان الكشف الكبير لتشيكوف يكمن في تقبله الحديث عديـم المعنى او الثرثرة على انها الحديث الوحيد الممكن ، على المسرح كما فـي الحياة ، ولكن الجملة (الحديث الوحيد الممكن) تعطي معنـى للحديث عديـم المعنى . معنى سلبيا يؤكد على لا امكانية عدم الثرثرة ويثبت لا حقيقية وسخافة الثرثرة . وهكذا فقد تولدت ، في المسرح التشيكوفي الملامـح الرمزية للثرثرة نفسها ، وذلك من الشعور بعدم كفاية وسخافة وتبعثـر الثرثرة . وحتى تشيكوف كانت الثرثرة الطبيعية تشبه جسما ما فـي ضوء منتصف النهار العمودي : جسم دون ظل ، عديـم المعنى لكنـه حقيقي ، لكن اعتبارا من تشيكوف بدأت الثرثرة تعرض ظلا ضخما خلفها، وبدأت تصبح لا حقيقية لكن ذات معنى .

وتنحصر الدراما في المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة بالكلمات . فالحوار هو المكان المثالي لجريان الحديث في هذين المسرحين كما أن الدراما تجري فوق المسرح ، دون بقايا ولا نتائج ولا ظلال ولا آثار رمزية . ويعطي علم النفس اليوم معنى رمزيا تراجيدية اوديب، لكن الحدث ليس رمزيا وان كان مبنيا على اسطورة ... والواقع ، أن المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة انما هما مسرحان ديالكتيكيان . فالشخصيات تقول اشياء دراماتيكية بطريقة دراماتيكية كما أن كل شيء يقال ولا يبقى مطلقا ما هو مخفي او صامت . فالحوار اذن هو واقعي ، ونعني بالواقعية هنا صفة من المنطقية العالية التي نسمح باستعادة كلية الواقع . واما عند تشيكوف وفي المسرح ذي الاصول التشيكوفية فتحدث الدراما خارج الكلمات ، اي خارج المناظر . أما على المسرح فلا يوجد غير الثرثرة المضاءة بشكل يسمح لها بأن تعكس ـ كما قلنا ـ ظلا رمزيا خلفها . وهكذا فان الدراما في مكان اخر ولكن ـ وكما اسلفنا ـ الموضوع هو موضوع دراما مجهولة ، ليس من قبل الشخصيات فقط وانما من قبل المؤلف ، علما بأنه من المسلم به انها موجودة ، ولكن لا احد يعرف أين هي . وتلمح الثرثرة طبعا الى شيء جدي ، وحتى تراجيكي ، لكن هذا الشيء لا ينكشف ، يبقى غارقا في ظلمة غامضة ومضللة ... ونتيجة لهذا فلدينا حد اعلى من الاصطلاحية ، من السخافة ومن البعثرة ، أي من الثرثرة وفي الوقت نفسه حد اعلى من الاحساس الصوفي المحزن المزق للفؤاد ، الاحساس بان العالم لا يمكن ان يكمن كله هناك ، وبانه من المستحيل ان لا يكون مختفيا خلف الثرثرة شيء شاهق عميق ومعقد أي دراماتيكي . وهكذا فان الدراما عند تشيكوف ليست فقط خارج الكلمات اي خارج المسرح ولكن خارج الزمن ايضا ، اي في المستقبل . وفي هذه الحالة ، لدينا مكان وزمان مسرحيان ينكران ذاتهما ـ أو بكلمة اخرى ـ فانهما يعلنان انهما خاليان من الحوادث ، والتي هي بدورها ، تتحقق خارج المكان والزمان المسرحيين، في منطقة مجردة . وكما اشرنا سابقا ، فان المعنى الذي كانت تذهب اليه الثرثرة في مسرح تشيكوف ، انما هو الثورة المقبلة والمتوقعة . لكن هذا المعنى في المسرح الحديث يمكن ان يكون أي شيء كان ، بل انه قد يكون كل شيء حتى .. لكن عدا الثورة . فلماذا ؟ لان الثورة قد استبعدت للابد بسبب التخريب الذاتي الفعال الذي اتى عن طريق الفاشية ، ورغم أن الشروط التي كانت تبررها لم تتغير حتى الان . ويصبح حدس الكارثة في حالة مماثلة انتظارا دون اسم ، ضميرا مذنبا ومفجوما ، قلقا ميتافيزيقيا وهلوسة دون نبوءة .

***

مع أن كافكا لم يكتب اعمالا مسرحية ، فانه يمكننا أن نتخيل كيف يمكن أن يكون مسرحه : فالواقعية الدقيقة القاسية والمجردة فيرواياته تقابل الثرثرة الرمزية في المسرح الحديث . والسابقة التي وصل فيها كافكا الى وصفه الدقيق للاوساط البيروقراطية (كما في المحاكمة) او « الريفية » (كما في القلعة) والتي تقود باستمرار الى معنى رمزي انما هي مماثلة لتلك التي نجح بواسطتها تشيكوف ومن بعده بيكيت في جعل الثرثرة الطبيعية رمزية . وقد حاز كافكا ـ كما حاز قبله كل من تشيكوف وبيكيت وبقية كتاب مسرح الثرثرة ـ على اعجاب القراء الغربيين لانه قد نقل الى صفحات رواياته المحتوى المتناقض للحقيقة والذي هو من خواص البرجوازية اليوم : فالعالم كله هنا ، ولكن هذا العالم ـ في الوقت نفسه ـ ، ولانه كله ماثل هنا ، انما هو سخيف .

وقد انقلبت الثرثرة عند تشيكوف بصورة رمزية ثرثرة محزنة وشفافة وذلك بسبب الحدس الغامض للثورة المقبلة ، اما عند كافكا فتنعكس الآية : فليست الثورة التي تنتظر بل رد الفعل او الرجعة . وبينما ترقب شخصيات تشيكوف ـ بعيدا عن الكارثة ـ عالما أفضل ، تخشى شخصيات كافكا ـ بحق ـ وأقع مجتمع مكون من القتلة الاداريين والمجرمين البيروقراطيين . وينشأ الحدس عند تشيكوف من الامل ، اما عند كافكا فينشأ من الشعور بالخطيئة . ولقد خبأ المستقبل شخصيات تشيكوف مكافأة البحث ، اما لشخصيات كافكا فالعقاب في معسكرات الابادة . وقد انقلبت الواقعية مباشرة رمزية على هذه الخلفيات من الهواجس المختلفة ، فكلما كانت هي دقيقة وتفصيلية (ثرثرة تشيكوف واعلام كافكا) كلما اصبحت سخيفة ، فارغة ولا واقعية .

ان كافكا مؤلف يتطلع اليه كتاب مسرح مختلفون امثال بيكيت ، آلبي ، يونسكو ، بينتد مروتزك .. الخ .. الخ .. فلماذا ؟ لان كافكا كان الاول في بناء صيغة السخافة الحديثة ذات الطابع البرجوازي : فكل شيء تديم المعنى هو عميق . بينما كانت الصيغة الكلاسيكية تقول : كل شيء له معنى انما هو عميق .

وتتصرف شخصية كافكا كما تثرثر شخصية تشيكوف : فهي معاكسة لضوء نوع من المصابيح الاسلوبية التي ترمي ظلالا بعيدة ضخمة . واذا كانت الشخصية لا تعرف بان تصرفاتها العامة واليومية انما هي ذات معنى رمزي ، فان المؤلف والقارىء يعرفان ذلك . وهكذا يتألف لدينا نوع من العلاقة بين المؤلف والقارىء من فوق رأس الشخصية . ونتعرف هنا ايضا الى البرجوازي الحديث الذي لا يطلب اكثر من تجربة حس الخطيئة الذي يطهره ويحيله نبيل الخلق في النهاية ـ دون ان يريد ، على الاطلاق ، أن يعرف بدقة عن اي نوع من الخطيئة يدور الحديث . ونتائج عدم الشعور بالمسؤولية هذا هي ، خاصة لدى المقلدين ـ الشيفرة ، الخداع والميكانيكية . وهكذا فما كان عند كافكا معرفة بتقهقر الثقافة الالمانية تم حدسا لاحقا بالكارثة ، ينقلب عند بينتر ، على سبيل المثال ، نوعا من (الارهاب) .. ولكن أي شيء ترهب شخصيات بينتر؟ لا شيء محددا حتما ، اللهم الا المؤلف فقط .

***

لقد نالت (بانتظار غودو) لبيكيت اعجاب نفوس الغربيين الحلوة والمنقذة من الكوارث التي تنبأ بها كل من تشيكوف وكافكا ، انها احد النصوص المقدسة عند البرجوازية الاكثر رجعية والاكثر محافظة . ويجب علينا ان نلاحظ ان الله في دراما بيكيت قد اصبح غودو ، او نوعا من بائعي الفطير . اننا هنا امام ظاهرة كلاسيكية لاهانة ذات هدف رمزي ،

صدر هذا الشهر

سُقوطُ دَبْشَليم

قصيدة طويلة

أجرأ ما كتب الشاعر السوداني

محمد الفيتوري من شعر ثوري

منشورات نزار قباني

ص.ب ٦٢٥٠

بيروت

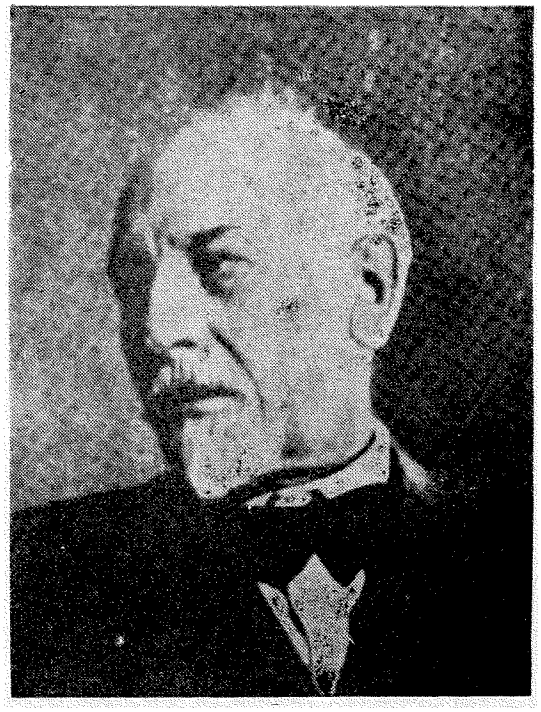
وفيها ، كما في كل الاهانات ، نوع من المداهنة والتملق للمتفرج . فكأننا ببيكيت يريد ان يقول : انكم ايضا تنتظرون غودو ، لا اقل ولا اكثر من شخصياتي . وليست هناك أي حاجة لمعطيات خاصة او تجارب لانتظار غودو ، اي لامتلاك روح دينية ، اذ انه يكفي الاستمرار في السياق اليومي لكن دون الكثير من الاكترات الجدي به ، ودون المشاركة فيه كليا ، كما انه يكفي الاستمرار بالمعرفة المتواصلة بأننا في الحقيقة ننتظر ... غودو . ان الجمهور البرجوازي لا يلاحظ بأن بيكيت انما هو اصيل وان كان شاعرا هزيلا ورجل مسرح مستهلكا . وما يصعقه أكثر انما هي المقدرة على تقمص شخصية ثلاثة متسكعين يتبادلون قطع خيوط الكتان والجزر ويتكلمون اشياء لا معنى لها على الاطلاق ، واذا كان العمق ـ بالطبع ـ يتطلب جهدا ، فهاكم كاتبا يعطينا اشياء عميقة بسعر بسيط : غمزة عين وقليل من ثرثرة مفككة ، وتنتهي اللعبة . وفضلا عن هذا فان خيوط الكتان ، تلك الجزرات وتلك المزق تعجب الجمهور كرموز لسبب أخر ايضا : ذلك لانها دلالات خارجية للفقر المبغوض والمهاب ، لكنها مفرغة من معناها المعتاد ومنقولة الى مستوى روحي . وهذا يشبه القول بأن التعاسة لا توجد ، وما هي الا رمز للفاقة الروحية التي هي من خواص كل ظرف انساني . ولكن فجأة ، وبهذا النقل خارج الواقع ، والبرد ، والقذارة ، والجوع ، والتوحش ، يقف العالم ، ولا يتحرك بعد ابدا . انه يصبح لا تاريخيا (من العصور الوسطى) ولا عقائديا . انه ذاك الذي يريد نفسا جميلة تجلس في مقعدها الوثير في صالة المسرح : ليشعر بنفسه فقيرا وان كان غنيا ، ليجد نفسه رث الثياب وان كان يلبس اجودها ، ليشعر بجيوبه مليئة بخيوط القنب والجزر وان كانت مليئة بالنقود ، ليعتقد انه يصغي لاشياء عميقة المعنى وان كان يسمع اشياء لا معنى لها .

وعلى كل فبيكيت يأتي مباشرة من تشيكوف وكافكا . فهو يتبنى ثرثرة الاول مبعدا عنها حدس الثورة التي لا يؤمن بها ، بينما يستعير من الثاني واقعيته المستهلكة (الجزر ، خيوط القنب) رافضا فيها الشعور المستعصي بالخطيئة . والحقيقة ان لدى بيكيت خلفية تلميذ عاطفية ـ واذا تأملنا جيدا ـ متفائلة : والقضايا الوحيدة الجادة فيها انما هي قضايا الادب . ان ثرثرة بيكيت لا تجعل تراجيكيا ما هو معقد او غامض كما هو الامر عند تشيكوف وكافكا . كما ان رمزيته متواضعة، كما هو الحال دائما لدى الكتاب الذين يهتمون بقضايا التكنيك اكثر من اهتمامهم بقضايا المحتوى . اما الظلال التي تعكسها مصابيحه الاسلوبية فهي اقصر من الشخصيات نفسها . ويوجد لدى بيكيت محتوى هلامي حزين ، كما ان الدراما التي عنون بها ثرثرته خالية من كل ما هو ديالكتيكي : انها دراما الكلاون (المهرج) الذي يركله صديقه بقدمه وتخونه امرأته ، فيها شيء مثير ومحزن ، خبيث ومضحك . ان كلا من تشيكوف وكافكا متشائم اصيل ، لان فنوطه ليس مطلقا ، فهو يترك املا في البعث عند الاول ، وفي الحل الديني عند الثاني . اما بيكيت فهو متشائم مطلق ، ذو كآبة كاملة دون حدود . واذن ، وهنا يحدث ما يحدث دائما حين لا يبقى بعد محل لاي أمل ، فان بيكيت يصبح متفائلا، وسلبيته تصبح ايجابية وادبا جيدا .

***

وتشبه ثرثرة بيكيت ثرثرة تشيكوف في ابتذالها اليومي ، غير انها خالية تماما من أي حزن سقيم وتشخيصي (باتولوجي) كما هو الامر لدى الكاتب الروسي ، لكنها ميتافيزيكية بصورة سلبية ، تماما كما هو الامر لدى الكلاون الذي يلعب بالكلمات كما يلعب بالطابات الملونة :

(ابونسو : انني وقح (نظيف الفليون ضاربا اياه بطرف السوط ينهض) . الان يجب ان اتركم . اشكر لكما رفقتكما . (يعيد التفكير) لكن سأدخن فليونا اخر معكما ، ما تقولان بهذا ؟ (لا يقولان شيئا) . آه .. هذا لا يعني انني مدخن كبير ، انني ادخن هكذا ، وليس من عادتي ان ادخن الفليون مرة بعد الاخرى (يضع يده على قلبه . سكون). والنيكوتين : اننا ننتهي لامتصاصه رغم كل الاحتراسات (يتأوه) ماذا يجب ان نفعل ؟ (صمت) ولكن قد لا تكونان من الموظفين ، أليس



بيرندللو

كذلك ؟ لا ؟ على كل فهذا غير مهم ...)

ويتفهم بيكيت المجتمع على انه مؤلف من : متشردين (بيكارو) ومهملي الثياب، بخلاء ، متسولين، واقذار كما في (بانتظار غودو) او من برجوازيين يعيشون من الايرادات كما في (ايام سعيدة) . فالاوائل عاطفيون راقصون على الحبال والاخرون عاطفيون قذرون . فكيف يمكننا هنا ان لا نرى عالم شابلن ، بكل عمقه الزائف ، بعاطفيته الديكنزية ورقصاته المهيبة على الحبال ودموعه ومليارداته ؟ ان الكلاون هو وريث مهرج القصور : فهو يضحك ، بل يجعلنا نفكر ، ولكن عندما تأتي ساعة مشاورات التاج ، يرسل الى المطبخ . والكلاون فاضل بلا شك ، وهو يعتني حتى بالاسلوب . لكنه لا يتعدى أضواء المسرح ، يبقى منغلقا في العابه كدودة قز في شرنقتها ، وهو لا يناضل ولا يضع شيئا او احدا موضع مناقشة او شك ، انه يستهلك نفسه داخل شبكة شكلية وفي اطار من الاشارات .

وتتجاوز ثرثرة بيكيت الميتافيزيكية والمتسترة كلا من كافكا وتشيكوف ، انها تصل حتى دوستويفسكي . لكن كلما ثرثرت شخصيات الاخير هذا كلما كان لديها اشياء هامة لتقولها . فليس لدى المفتش بورفير الا ان يثرثر رغم اقترابه من ادانة راسكولنيكوف في جريمة قتل العجوز المرابية . انه يتكلم ، كما يقال : بالكثير وبالقليل . ولقد فهم دوستويفسكي بأن الثرثرة مرتبطة بالعقل الباطن ، اذن فهي مرتبطة بشيء ما متفوق وميتافيزيكي ، تستطيع بواسطته ان تنقلب رمزية بسهولة . لكن ثرثرة دوستويفسكي تنتهي دائما بالتمزق وبافشاء نظرة عضوية معقدة لدى الروائي الروسي . ورغم ان ثرثرة بيكيت ليست اقل تسترا ورمزية ، فهي لا تتمزق ابدا . واذا فرضنا انها تمزقت فهي لن تفشي غير ذاتها ، او عدم وجودها المؤكد والمدعم بالطموح لمعنى ميتافيزيكي . وقد يبدو احيانا ان ثرثرة الكلاون تريد ان تشير الى قضايا هامة، لكن وجهه الملطخ ، رقعه، أنفه الزائف ، تكفل كلها انه لاشيء يدعو للاهتمام : فالموضوع هو موضوع كلاون ، أي انه موضوع شيء غير مهم . « وشارلوت » كأبطال بيكيت ، فهم ليسوا ذوي أهمية لانهم كلاونز . ولهذا فهم يبدون عميقي النظرة وليس لانهم يقولون او يأتون بأشياء عميقة .

والفضل الذي لاقته الثرثرة الميتافيزيكية يعود الى الامل في حل القضية بصورة سهلة ، بشرح الاشياء دون شرحها ، وبالظهور متدينين

لكن دون دين وعماق دون تعمق ، مفكـرين دون فكر وقانطيـن دون قنوط . وعندما نقول هذا فاننا نتكلم عن الجمهور وليس عن الفنانين الذين خلقوا هذا التيار في المسرح الحديث ، فعبقريتهم ليست موضع شك .

لقد رأينا كيف ان تشيكوف وبيكيت يفرغان الثرثرة الطبيعية من محتواها الموضوعي ، ويحيلانها رمزية بفضل اثارة اسلوبية خاصة . وعلى كل فان شخصيات تشيكوف وبيكيت تقول اشياء معقولة ، يومية ، وبامكانها ان تؤخذ على محمل الجد ودون رموز . ولكن في اللغة اليومية توجد كمية من الكلمات ومن امتزاجات الكلمات الفارغة والتي لا تعنـي شيئا منذ البداية وذلك بسبب الاستهلاك الطويل أو لاسباب أخرى . انها بانضباط ما يسمى بالجمل الجاهزة او التعابير العامة . وهكذا فاذا ما امكن لكاتب مسرحي أن يجعل شخصياته تتكلم ـ على الاطلاق ـ بقوة التعابير العامة والجمل الجاهزة ، فان ذلك الكاتب ليس بحاجة بعد لان يقوم بعملية تشيكوف وبيكيت ، انه ـ على سبيل القول ـ ميتافيزيقي في ذاته لا أقل ولا اكثر من الصيغ السحرية او من الصلوات في لغة لا يفهمها المصلي . والكاتب الذي جرى الى احتياطي التعابير العامة والجمل الجاهزة في اللغة الدارجة انما هـو يونسكو . فشخصيات يونسكو تثرثر ـ على سبيل القول ـ بصورة مكعبة ، ليس لانها لا تقول شيئا فقط ولكن لان هذا اللاشيء انما تقوله بكلمات لا تعنـي شيئا . وترسل الثرثرة عند تشيكوف الى حدس الثورة والبعث المقبل ، وترسل عند بيكيت الى كآبة دينية مظلمة ، بينما ترسل عند يونسكو الى الحماقة كظرف انساني ثابت وخالد . وقد يكون غريبا ان نقول بأن يونسكو ليس اقل مداهنة من بيكيت ! فالاخير هذا يقدم للمتفرج وهم العمق بسعر رخيص ، بينما يقدم له يونسكو الغباء بسعر رخيص ايضا . والمتفرج العميق امام بيكيت يشعر بنفسه غبيا امام يونسكو . وأي شخص تهيأ له مرة ان يجلس في مقصورة في احد القطارات أو في نهاية مقعد ما ، يعلم ان نوعا معينا من الحماقة الاوتوماتيكية انما هو واحد من اقصى المطامح الانسانية . فلماذا ؟ لان الاحمق هو كالكلاون وككل مثرثر يسمح بغزو سريع ، سهل وقل في عالم اللامسؤولية ، اللادارية واللاحقيقة . وفي الواقع فان كلا من بيكيت ويونسكو محافظان : الاول بنوع من التدين المائع ، والثاني من النوع الذي يدعى في ايطاليا لا تعينيا (كوالو نكويستا). ولكننا مع يونسكو ابعد ايضا مما نحن عليه مع بيكيت ، حيث أن الثرثرة لا تطمح لان تكون رمزية لكنها تستحيل ذلك عبر ذهول المتفرج الذي يجد نفسه امام التعبير العام والجملة الجاهزة الملفوظة بجدية قصوى ، كما لو ان لها معنى . اذن فالثرثرة عند يونسكو تضحك من نفسها ، تبدل ملامحها بهزء وتؤكد حماقتها ، ولكن في النهاية ستنفد التعابير العامة والجمل الجاهزة ، فعددها محدود في اللغة الدارجة . وهذا ما يفسر الكدر وضيق النفس عند يونسكو : فلقد استنفد محتوياته في اربع او خمس كوميديات وفصول واحدة . ولكن من الجهة الاخرى ، ليس من السهل تكوين بناء مسرحي من التعابير العامة : فهي تصطف دون ان تلتحم في مجمع معين . وها هو يونسكو يحاول تنظيم محادثاته ـ كاحاديث البوابين ـ بواسطة امكانياته العقائدية المتواضعة . انها نهاية الثرثرة التي تفصح عن وجهها الحقيقي : اللاتعينية (كوالو نكويزم) .

وفي هذه النقطة ، قد يكون من الافضل التأكيد كيف ان الحرية الظاهرة للثرثرة ، هذا الكلام عن كل شيء عدا ما هو مهم ، انما تنتهي الى عبودية حديدية في النهاية . وكل كشف يميل مع الزمن الى ان يصبح ظاهرة ميكانيكية ((ووصفة)) ، ولكن لم يكن باستطاعة أي كشف ان يستحيل هكذا سريعا ، كما هو الامر في الثرثرة الرمزية في المسرح الحديث . ان باستطاعتنا اليوم ان نكون بيكيت او يونسكو كما نريد ودون أي حد ادنى من العبقرية ، ولكن وبالطبع فالنتائج مجدبة ومملة. ان باستطاعة الثرثرة الميتافيزيكية ان تثيرنا اذا ما عبرت عن حزن حقيقي ذي نوع ديني . ولكنها اذا ما انت باردة وميكانيكية ، فلن تكون بعد ثرثرة من النموذج الواقعي ، التصويري (الفوتوغرافي) الوصفي ، انها شيء ما أسوأ بكثير ، انها ثرثرة تطمح لان يكون لها معان ميتافيزيكية لكنها لا تملك تلك المعاني . وربما كان الجانب الاكثر اقناطا في مسرح الثرثرة الرمزية هذا ، لاواقعيته الراديكالية . فمن احدى الكوميديات الطبيعية او من احدى الدرامات الايديولوجيه السيئة يمكننا دوما ان نستحصل على شيء ما ، وعلى الاقل ، بعض الدلالات الاجتماعيـة او الثقافية . ولكن من مسرح الثرثرة المكون ببرود، ودون ان يكون محسوسا او مفكرا به ولكن مسموعا (منقولا) فقط ، لا يمكننا ان نستحصل على شيء على الاطلاق . اننا في الفراغ الكامل ، في اللاشيء المطلق ، في اللاوجود المنسق .

لقد قلنا انه من تشيكوف ينحدر تيار المسرح الحديث الذي سميناه بمسرح الثرثرة الرمزية . وقلنا ايضا بأن الدراما تجري في مسرح الثرثرة الرمزية خارج الكلمات ، بينما لا تجب ان تكون الكلمات ابـدا ـ وفي اية حالة ـ دراماتيكية . اما الان فنظن ان الوقت قد حان لان نضع مقابل هذا التيار تيارا أخر ، الحديث فيه دراماتيكي وديالكتيكي ولهذا فهو يستثني الثرثرة ، والدراما فيه تكمن في الكلمات والكلمات ليست رمزية وخارجها لا يوجد شيء مطلقا . ويمكننا ان نسمي هـذا التيار بالواقعي ولكننا قد نخون شخصيته الحقيقية بهذه الكلمة ذات المعنى المهتز . ولنقل بأن الموضوع يدور حول المسرح الديالكتيكي ـ اي في النهاية ـ التراجيكي . ويمكننا تقريبا القول بأن ابسن هو المؤسس الحديث لهذا المسرح . ولكن لويجي بيراندللو هو دون شك المؤلف الذي يمثل هذا التيار بشكل افضل . والى جانبه يمكننا ـ ولكن بملامح مختلفة كليا ـ وضع كل من جنيت ، بريخت ، سارتر ، وابسن وكثيرين اخرين . لكن بيراندللو ، ولاسباب سنذكرها فيما بعد ، يكفي وحده لخلق تيار المسرح الديالكتيكي المعاكس لمسرح الثرثرة الرمزية .

ان كلا من تشيكوف وبيكيت ويونسكو لم يتجاوزوا الحاجز الطبيعي ، بل توقفوا عند تفريغ الثرثرة الطبيعية من محتواها، واعطائها، عبر اضاءة اسلوبية خاصة ، معنى رمزيا غامضا معمما وغير مقروء . ولكن من الواضح ، حسب رأينا ، بانه لا بد ، لاجتياز الحاجز الطبيعي، من الانطلاق من موقع ايديولوجي أو شبه ايديولوجي . وبهذه الطريقة فقط يمكننا تجنب الثرثرة ورمزيتها المضجرة الميكانيكية والثابتة . وان نقول بأن المسرح الديالكتيكي انما يجب ان يكون ديالكتيكيا ، يعني تكرارا ليس عديم الفائدة لانه يؤكد ضرورة بناء ديالكتيك اصيل انشائي وليس ملحقا او موضعا .

لقد كان من الواضح أن البرجوازية في مرحلة تطورها التاريخي الحاضرة ليست بقادرة بعد على ان تجعل من الازمة التي تجتاحها ازمة ديالكتيكية . ومن هذا العجز ولد مسرح الثرثرة الرمزية الذي يتحاشى اي صراع ديالكتيكي . ومع ذلك فيمكن انشاء ديالكتيكية في المرحلة الحاضرة من تطور البرجوازية وذلك داخل العمل الفني . لماذا ؟ لان الفنان هو الشخصية الايجابية الوحيدة (أي انه ليس محـددا ولا مساقا من المصالح) التي تستطيع البرجوازية اليوم أن تطرحه من صدرها . ولهذا فهو أيضا الوحيد القادر على طرح حديث ديالكتيكي . ولكن الفنان لا يستطيع عرض هذا الحديث الديالكتيكي خارج ذاته وفي المجتمع الذي يشكل جزءا منه لان الظرف الحاضـر ـ كما قلنا ـ للبرجوازية يجعل اي عرض مماثل مستحيلا . ولذلك فالفنان مجبر على محادثة نفسه ، وهذا ما يسمى بالعلاقة مع المادة الذاتية . وعبر هـذه العملية فقط يمكن للفنان ان يعرض الصراع الديالكتيكي فـي الحقيقة الموضوعية .

لقد كان لويجي بيراندللو في البدء كاتبا طبيعيا من القرن التاسع عشر ، انحدر من فيرغا وكان من المدرسة الواقعية الجنوبية . وتكمن عبقريته في ملاحظته بأن المجتمع الذي كان يؤلف جزءا منه لم يكـن يرضى بالدراما ، وبانه قد نقل آنئذ الصراع الديالكتيكي مـن العالم الموضوعي الفاتر عديم الحساسية الى داخل عالمه الشخصي الخاص

القش

كلما ناديت ذاك الجرف عاد
صوتك الخابي مع الريح وامطار الرماد
ومع القش الذي غشى الوهاد
وطيور كمناديل الحداد :
بحة الهائم في نهر البكاء
تقتفي خطوك في كل مساء ...
عائدا ، تخفق اطمارك ، مهزوما وحيدا
تحتمي بالظل ، محموما طريدا .
قمر السعف المندى
عاد في الكأس التي تشرب طينا .
آه خل الريح تستف الجبينا
فر ذاك الطائر الاخضر ، في البردي غاب
عبثا تبحث في القش المغطى بالضباب
لا تقلب طرفك الحائر ، لا تسفح دموعك
انها الريح ، وقد اطفأت الريح شموعك .
لا تدق الباب ، فالباب جدار
ليس خلف الباب الا ورق الامس واكفان الغبار
كل ما تلمسه كفاك : نؤي وحجار
وهشيم ذبلت اوراقه بعد انتظار .
قمر الشاطيء والنخل ، الذي يهمي رذاذا واخضرار
عاد في الكأس التي تشرب طينا .
تحتمي بالظل ، محموما طعينا
كلما ناديت ذاك الجرف عاد
صوتك الضائع في الريح وامطار الرماد
وبحيرات السهاد
ابدا تطفو على امواجها السحب واوراق الشتاء
وطيور كمناديل الحداد
تشعل الافق بكاء .
ايها العائد في ليل النهار
لا تدق الباب ، فالباب جدار .
انه القش الذي بعثر في الوجه كذرات الغبار
انـه القش المثار
ذلك العشب المندى بالمطر
مثلما تأوي العصافير الى اعشاشها ، تأوي اليه
كل طير اخضر تلقاه كالغافي لديه
وكغصن اسقطته الريح من عالي الشجر
ترتمي بين يديه
ذلك العشب المندى بالمطر
هب في كل مهب وانتشر .
..... حفنة الريح الاخيره
أبدا يحملها العائد في ليل الظهيره .

بغـداد

حسب الشيخ جعفر

كفنان . او بتعبير اخر ، فعندما لم يستطـع بيراندييللو ان يجعـل البرجوازية الايطالية ـ كما هي ـ دراماتيكية وذلك بصورة آنية مباشرة، فقد جعل علاقته بها ـ كفنان ـ علاقة دراماتيكية ، بعد اعتباره لها مادة فنية . وهكذا ، بعملية سهلة جدا في ظاهرها ، استحال المجتمع مادة ، والعالم حقيقة والبرجوازية موضوعا . ولقد ولد مسرح بيراندييللو من تأمل نقدي كان في الوقت نفسه حكما اخلاقيا ونتيجة تاريخية باستحالة اجتياز حاجز الطبيعية بوسائل الطبيعية ذاتها ، واستحالة تمثيـل مجتمع ما بطريقة ديالكتيكية في الوقت الذي لا يسمح فيه اضطرابه بتقديم مرتكزات للحديث الديالكتيكي .

وتنتقل الدراما ـ المستحيلة في الحياة اليومية وفي المجتمع كما هو ـ الى داخل العمل الفني . وهكذا فان طريقة جديدة تنشأ في فهم المسرح كما يولد تيار جديد في المسرح الحديث : مسرح المسرح ، المسرح في المسرح . وفي هذه النقطة لا بد لنا من ان نتذكر مرة اخرى بأن بيراندييللو قد نجح عبر انشاء الحديث الديالكتيكي في داخل العمل المسرحي ، نجح في استرداد تمثيل الحقيقة الموضوعية ، شيء لم تكن الطبيعية القديمة لتسمح به . ويوجد في ثنايا الحديث الديالكتيكي ـ في « ست شخصيات » وفي درامات اخرى مماثلة ـ يوجـد وصف لمجتمع البرجوازية الصغيرة آنئذ ، وصف مقنع وكامل ، خاصة اذا ما قورن بذاك الذي قام به ايتالو سفيفو في تلك السنوات نفسها . ان عملية بيراندييللو تشبه في ناحية معينة عملية التكعيبيين بتغيير في اشكال السطوح والاحجام . ولكن مسرح المسرح (وهو كرواية الرواية وفيلم الفيلم) هو شيء اكثر من التجربة التكعيبية . انه خلق لمركب نقدي وديالكتيكي ذي تأثير كبير يسمح بالحصول على كافة ملامح الواقع حتى الثقافية منها والتاريخية . ولنر على سبيل المثال أي شيء قد انقلب كشف بيراندييللو في مسرح جنيت او بيتر فايس . ولا زال امامنا الكثير في كشف الفن اللامتناهي للمسرح الديالكتيكي والذي يعتبر الوريث القانوني للمسرح التراجيكي القديم .

ان واقعية بيراندييللو (بما ان بيراندييللو واقعي) تكمن كلها في هذه الفكرة : انني لا استطيع تمثيل الحقيقة بوسائل الطبيعية ، دون المخاطرة بأن أصبح لاواقعيا (لاحقيقيا) أنا نفسي . وعلى هذا فسأمثل بصورة واقعية عجزي هذا ، بعد جعله دراماتيكيا وديالكتيكيا . ومـن الناحية الاخرى فقد كانت لدى بيراندييللو حاجة قويـة للتمثيل الموضوعي . وقد خلق الشكل الذي نجح بواسطة بيراندييللو الحصول على هذا التمثيل دون اللجوء الى الطبيعية ، قد خلق التيار الثاني والاهم ـ بالنسبة لنا ـ للمسرح الحديث ، وهو التيار الحيوي الوحيد والدرامانيكي بصورة فعلية .

ان مسرح تشيكوف وبيكيت ويونسكو ومقلديهم واتباعهـم ينتهي ـ ولا يستطيع الا ان ينتهي ـ في الصمت ، صمت اللاتعبيـر (ما لا يمكن التعبير عنه) عند تشيكوف ، وصمت الكآبة البهيجة عند بيكيت، والتعبير العام عند يونسكو. وصمت الاوائل هذا انما هو صمت الشعر، لكنه ينقلب عند المقلدين صمت غزو لا مسؤول ومزيف . بينمـا يعيد المسرح الديالكتيكي للكلمة مكانتها المرموقة ، ويجعلها من جديد مكـان الدراما والفضاء الذي يمكن لكل شيء ان يدور فيه ولا يمكن لاي شيء ان يدور خارجه (*) .

ترجمة : نبيل مهايني

(*) « البراتو موراليا » من مجلته : « احاديث جديدة » ـ العدد الخامس من السلسلة الجديده .