المسرح الملحمي

بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوي

« لمحات من تاريخه »

أليس في هذا العنوان قدر من التعسف ؟ الا نحس فيه شيئا من التناقض ؟ وان نحن غيرنا فيه قليلا فجعلناه « الدراما الملحمية »، أفلا يثير في نفوسنا مع ذلك شيئا من الغرابة ؟

الدراما ـ كما يعرف القارىء وكما يعلمنا الفعل اليوناني الذي اشتقت منه ـ هي الفعل . وهي فعل مباشر في الزمن الحاضر ، تام في ذاته ، ينمو بين بدايته ونهايته نموا عضويا على هيئة مناجاة (مونولوج) او حوار (ديالوج) ، لا عن طريق الكلمة التي تؤثر على الخيال ، بل عن طريق حدث او تيار من الاحداث يجري على خشبة مسرح ، ويدعو المتفرج للغوص في لجته .

أما الملحمة فهي نوع آخر من أنواع التعبير الادبي الرئيسية ، يمتد امتدادا شاسعا في المكان والزمان ويصور صراع الالهة والابطال بلغة شاعرية فخمة موزونة . وسواء اكانت الملحمة شعبية او فنية، فقد وجدت عند كل الشعوب ، وكانت أقدم اشكال القصة وأوسعها وأوفرها حظا من الجلال ـ فكيف يمكن الجمع بين هذين النوعين المستقلين ؟ هل يمكن التوفيق بينهما على الرغم مما نجده بينهما من اختلاف في البناء والاسلوب والحركة في المكان والزمان ؟

لا شك ان القارىء يعرف هذا المصطلح ، ولا شك انه اطلع على بعض نماذجه او شاهدها على المسرح .ولعله قد ارتبط في ذهنه باسم واحد من اعظم كتابه في الثلث الثاني من هذا القرن ، وهو الشاعر الكاتب المخرج الالماني برتولت برشت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) الذي وضع المصطلح وحدده ودعمه بكتاباته النظرية . ولعله ايضا قد قرأه على نحو آخر ، لان صاحبه يصفه بأوصاف اخرى كالمسرح العلمي أو الجدلي او غير الميتافيزيقي او مسرح الاحتجاج .. ولكن الشيء الذي أحب ان الفت اليه الانظار في هذه السطور هو ان المسرح الملحمي قديم قدم المسرح الغربي كله ، وان جذوره ممتدة في تاريخ هذا المسرح وبعض ظواهره موجودة في المسرح الشرقي والصيني بوجه خاص ، كما ان مسرح برشت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد، فهناك مسرح كلوديل المعاصر له ، وهناك جوانب ملحمية عديدةتلمسها لدى بعض كبار الكتاب المحدثين واصحاب المسرح الشعري ومسرح اللامعقول . واذا كان برشت هو الذي وضع هذا المصطلح وحدده وأثراه باعماله الفنية والنقدية في اطار النظرية الاشتراكية ، فهو في الحقيقة يصف به بناء دراميا لم يخترعه من العدم ، وانما وجدت الدراما الملحمية أو غير الارسطية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور ، كما ان محاولة الفكاك من النظرية الارسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر .واذا كان من العسير علينا في هذا المجال ان نناقش هذه القضايا العديدة، فلا أقل من القاء نظرة تاريخية عليها ، لنتبين ملامح الدراما غير الارسطية وآثارها والجهود التي بذلت للوصول بها الى التجارب الجديدة التي لا زالت تشق طريقها وتبحث عن انسب شكل لها .

* * *

لا زالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان خاضعة لتأثير أمها الاولى (وهي التراجيديا الاغريقية) ، ولا زالت واقعة تحت تأثير النظرية الفنية الوحيدة التي ورثناها عنها ، وهي النظرية الواردة في كتاب انشعر لارسطو . ويبدو ان اسم العلم الاول لا بد ان يظهر في كل نقاش يدور حول نظرية الدراما قديمها وحديثها ، وان التشبث بقواعده أو الثورة عليها هو في الحالين اعتراف بفضله وسلطانه! فقد دخلت الاجيال على مر العصور في حوار مع نظريته المشهورة (التي أشار الى بعض أسسها أو استخلصها النقاد من كلامه الموجز وأجملوها في الوحدات الاساسية المعروفة كالمكان والزمان والحدث ، وعلية التسلسل والانساق في الفعل المسرحي ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والازمة والصراع أو العقدة التي تنتهي بالحل). وتمسكت بعض هذه الاجيال بالنظرية ، وخرج عليها بعضها الاخر وأخذ يفسرها ويعدل فيها أو يختلف معها ويثور عليها متأثرا بمسرحشيكسبير وهو مسرح غير أرسطي بالاصالة . وهذا كله امر طبيعي . فلكل عصر مسرحية . وكل عصر ينتظر من المسرح شيئا يختلف عن العصر السابق او اللاحق . وقد لا نظلم الحقيقة اذا قلنا انه كانت هناك على الدوام نظرية اخرى غير ارسطية في بناء الدراما ، ظهرت بصورة واضحة في العصور الوسطى عندما كتبت المسرحية الدينية المعروفة بتمثيليات الاسرار بعيدا عن التراث القديم ، كما ظهرت في العصر الحديث لتثور على نظرية أرسطو عن قصد ووعي في بعض الاحيان ، او عنضرورة اقتضتها المادة الحديثة والمضمون الجديد فياحيان اخرى . وكلامنا عن الدراما غير الارسطية لا يعني أنها تعارض تلك معارضة تامة . فقد تلتقي معها في بعض النقاط ، ولكنها تفض النظر عن المكان والزمان ولا يخضع لعلّية التسلسل ، كما نجد ان بناء المشاهد والمناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل في وحدات قائمة بنفسها ، وبحيث يتسع أفق الدراما فيكون رحبا شاملا أقرب الى افق الملحمة (*).

(*) راجع تفصيل هذا كله في الكتاب القيم « المسرح الملحمي » لماريانة كستنج ، ١٩٥٩ دار نشر كولهامر ، سلسلة أوربان ، الطبعة الثانية .

ونحن بهذا الكلام عن الملحمة والدراما نشير الى مشكلة من ادق المشكلات التي عرضت للنقد الحديث وهي مشكلة الانواع الادبية. ولا يمكننا بطبيعة الحال ان نتعرض لها بالتفصيل في هذا المجال. ولكننا نلاحظ بوجه عام ان المناقشات الطويلة التي دارت ولا تزال دائرة حولها قد سارت في طريقين ، أحدهما يتابع تراث النقد المعياري وينظر الى الانواع الادبية نظرة ثابتة مطلقة ، والاخر ينظر اليها نظرة ديالكتيكية او جدلية متأثرا بفلسفة هيجل الذي ادخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال مما ادى الى التوحيد بين الشكل والمضمون والنظر الى الانواع الادبية نظرة تاريخية تخضعها للتطور والتغير الذي يسري على المجتمع والفكر والوجود . ولعل الرسائل الرائعة التي تبادلها الشاعران الكبيران جوته وشيلر ان تكون اهم وثيقة أدبية سجلت الازمة الدائرة حول مشكلة الانواع الادبية ، وعبرت عن الآلام التي كابداها في اعمالهما المتأخرة (مثل فاوست لجوته وعذراء أورليانز أو جان دارك لشيلر ومسرحياته الاخيرة التي تركها بغير ان تتم (*)) . لقد كانا يحاولان المحافظة على الشكل الموروث والقواعد الارسطية التي التزما بها أو رغبا على الاقل في الالتزام بها . ولكنهما وجدا نفسيهما مع ذلك مدفوعين دفعا الى الخروج عليها ، بحيث اقتنعا في النهاية - كما يقول شيلر في رسالة الى صاحبه بتاريخ ٢٦ يوليه سنة ١٨٠٠ - بان الشاعر لا يجب ان يتقيد بفكرة عامة ، وانما ينبغي عليه وهو يواجه المادة الجديدة أن يغامر بالبحث عن الشكل الجديد ويجعل فكرة النوع الادبي فكرة مرنة .. وقد أدت بهما هذه المناقشة الى الاشتراك في كتابة بيان هام عن « الادب الملحمي والادب الدرامي » حددا فيه طبيعة كل منهما وذهبا الى ضرورة امتزاجهما وتداخلهما ، الامر الذي نلمسه كما تقدم في « فاوست » التي تعد في الواقع قصيدة ملحمية كبرى اختفى منها عنصر التوتر الدرامي او كاد ، واصبح حلقة واحدة من حلقات متصلة تؤلف بينها رؤية متزنة شاملة للكون والانسان .

* * *

لنحاول الآن ان نتبين بعض ملامح البناء غير الارسطي في الدراما الغربية . ولا مناص لنا من البدء بالسؤال عن أصل التراجيديا. وهو موضوع لا يزال يحيط به الغموض ويثور حوله الجدل . ولعلنا لن نصل فيه الى جواب يقيني حتى يتم الكشف عن نصوص مسرحية كتبها مؤلفون سابقون على الشعراء الاغريق المعروفين . والشيء المؤكد على كل حال هو أن اشكال الارسطي للتراجيديا الاغريقية قد جاء نتيجة تطور تم في مرحلة متاخرة ، وأن هذه التراجيديا قد نشأت عن روح الموسيقى، كما يقول نيتشه في كتابه المعروف عن مولد التراجيديا.

كانت التراجيديا ذات طابع طقوسي تعبر عنه بالرقص والموسيقى. وكانت هذه الطقوس تتم في صورة انشاد متبادل بين الكورس (الجوقة) وقائده الذي يجسد الاله او البطل . وارتبطت هذه الطقوس بعبادة ديونيزيوس رب الخمر والنشوة التي بلغت اوجها في القرن السادس قبل الميلاد . ثم دخلت الكلمة المنطوقة لاول مرة - ويروى ان ثيسبيس هو الذي فعل هذا ! - فجعلت المنشد الذي كان يقوم بالرد على الكورس هو المتحدث الوحيد ، كما وضعت بذلك اول حجر في البناء الدرامي.

كانت التراجيديا القديمة احتفالا طقوسيا لا يمكننا ان نصفه بانه تراجيدي الا على سبيل التجاوز أو على سبيل المجاز . فقد كانت هذه الطقوس تحتوي على عناصر شعبية وديونيسية توضع بجوار بعضها البعض في حرية وبغير تقيد بموضوع او غرض معين . ثم استخدمت بعد ذلك - على نحو ما يروي ارسطو - موضوعات من الاساطير كيفما اتفق او كيفما أحب الناس . حتى اذا جاء الشعراء المتأخرون اختيرت أساطير يمكن أن توصف بانها تراجيدية . وبدات مع ايسخيلوس - الذي ادخل الممثل الثاني - مرحلة يمكن ان نسميها مرحلة « درامية » تمثلت في تبادل الحوار والاخذ والرد واستغراق الكورس في تأملاته الطويلة . ولو نظرنا الى « الفرس » لايسخيلوس لوجدناها خالية من اي حدث مسرحي ، فنحن نسمع اخبار المعركة وهي تروى امامنا ، فتردعليها الشخصيات والكورس بالمفجع والشكوى. الحدث اذا غير مرئي ، والدراما - ان جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة للدلالة على نوع ادبي معين - تقوم على عناصر ملحمية وغنائية تؤلف في مجموعها أحد الطقوس التي أشرنا اليها . ونفس الشيء ينطبق على مسرحيته الأخرى « السبعة ضد طيبة ».

هذه العناصر الملحمية الغنائية التي أخذت تقل لصالح الحدث الدرامي - في مسرحيات سوفوكليس ومسرحيات أيسخيلوس المتأخرة لم تختف بعد ذلك ولم تنقطع عن القيام بدورها . فقد ظلت رواية الجبر وظل التأمل الشاعري عنصرين اساسيين من عناصر الدراما. ومن يقرأ كتاب نيتشه السابق الذكر يرى كيف شاعت الجوانب الملحمية في أعمال يوريبيدز ، وكيف ربط نيتشه هذه الملحمية بما سماه التنوير السقراطي الذي جعله علامة على ضمور النزعة التراجيدية أو الديونيسية الاصلية وظهور المرحلة « الابولونية » أو العقلانية التي كانت بداية انحلال الروح اليوناني البطولي وتدهوره ..

* * *

يبدو ان الدراما الغربية قد ولدت ولادة ثانية عن طقوس العبادات. نقصد بهذا نشوء ما يسمى بتمثيليات الاسرار في العصور الوسطى عن القداس المسيحي .

كانت الطقوس المسيحية الاولى تصور الاحداث الواردة في الاناجيل الاربعة في صورة رمزية ، كموت المسيح بعد العشاء الاخير وصلبه وقيامته . ثم دخلت عليها بالتدريج الوان من الزخرفة والتمثيل الصامت او المنطوق . وفي القرن التاسع كانت تتخلل تلاوة نص القداس اضافات نثرية تلقى بطريقة تمثيلية منغمة ، كما كانت اشارات القساوسة والرهبان وحركاتهم الرمزية - من مسير الى الامام والخلف وتبخير المكان ، وتسليم الاكفان تمهيدا للقيام بتمثيلية عيد الفصح - تتزايد شيئا فشيئا وتحفل بالوان من الزينة في الملبس والاشارة للتأثير على جمهور المصلين . ثم دخل عليها نوع من « الدرامية » باضافة أصوات اخرى لم تكن موجودة من قبل ، فانضمت الى الانشاد المتبادل بين القسس والمصلين اصوات أخرى تغني على لسان الملائكة والرسل والنساء كل على حدة ، وكان الرهبان والصبية الذين يمثلون الجوقة ينشدون هذه الادوار من المكان المعد للكورس .

ثم اتسع الامر في القرن الرابع عشر عندما أضيفت الى الاحداث التي تصور عيد الفصح احداث اخرى مستمدة من الاناجيل ، مما ادى بطبيعة الحال الى زيادة عدد الاشخاص الذين يؤدونها . ولا ينبغي ان يغيب عنا ان هذه النزعة الدرامية المتزايدة كانت تعتمد باستمرار على طقوس القداس التي كانت تقطعها بين الحين والحين تراتيل يتبادلها القسيس والمصلون ، وتأملات شاعرية في نصوص الانجيل او أناشيد المصلين . وعلى هذا الاساس الملحمي من نصوص الانجيل التي « تروى غناء » على لسان احد الرسل وتمثل حركات واشارات وايماءات يتخللها حوار من اشخاص مختلفين - نشأ شكل تمثيلي قريب من الاوراتوريوم المعروف في عصر الباروك .

ويتألف قسم منه من عناصر ملحمية غنائية وقسم آخر من عناصر درامية تكون في مجموعها تمثيلية غنائية للاصوات الفردية والجوقة بمصاحبة عزف الارغن أو الاوركسترا ، وتقوم في الاصل على نص ديني

(*) راجع المقدمة التي كتبتها لمسرحيتي الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس لبرشت ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد السادس ، ص ٢٣ وما بعدها .

اضيفت اليه بعد ذلك نصوص دنيوية . وهو من الناحية الموسيقية قريب الشبه بالاوبرا ، وان كانت المشاهد فيه غير منظورة في الغالب، وقد نشأ في ايطاليا في أواخر القرن السادس عشر لمصاحبة قصص الانجيل والصلوات والادعية ، ومن اهم من وضع اسسه نيري وانيموشيا وبالسترينا وكافالييرى ، ثم بلغ الذروة عند « باخ » (الباسيونات أو عذابات المسيح) وهيندل (المسيح) وهايدن (الخلق والفصول) .

ولما ازدادت هذه الزخرفة ولم يعد التمثيل مقصورا على القسس والرهبان بل اتسع لسكان المدن وخرج من داخل الكنيسة ليمثل في ساحتها ، قويت هذه النزعة الدرامية ، وحلت اللهجات المحلية محل اللاتينية ، كما قام مقام الرسول شخص آخر ـ كالقديس أوغسطين مثلا ـ كان يتقدم بين المشهد والاخر ليروي الاحداث . ثم اختفى الراوية أيضا ، ولم يقف الامر عند تمثيل احداث عيد الفصح بل أخذ يحيط بحياة المسيح كلها في مشاهد متتالية . واخيرا اصبحت تمثيلية الاسرار تشمل احداث العالم كما تتصور المسيحية ، ابتداء من الخطيئة الاولى حتى يوم القيامة والحساب الاخير .

ومع ذلك فقد بقي الطابع الملحمي هو الغالب على تمثيليات الاسرار (على الرغم من اختفاء الراوية) كما بقي الطابع الطقوسي عن طريق ماكان يدخل على التمثيل من الموسيقى وانشاد الجوقة .ويجب ان نتصور التمثيل في صورة رمزية . فقد كانت الاحداث التي تدور امام جمهور المتفرجين معروفة لكل واحد منهم . ولم يكن على التمثيل الا أن يجسمها لهم ويعمقها في صورة غير واقعية . ولم يكن الممثل يتقمص الشخصية التي يقوم بها ، ولم يكن الجمهور ليصدق بالطبع أن الممثل الذي يقوم بدور المسيح هو المسيح نفسه . فالممثل كان يقوم بعدد من الحركات التعبيرية والرمزية المدروسة من قبل. وكان يأتي من الحركات ما يصور للمشاهدين أنه مستغرق في حالة نفسية معينة . ولا يخفى على القارىء ان هذا موقف ملحمي يعتمد على الحكي والرواية ، على عكس ما نراه في تقمص الممثل للشخصية التي يؤديها في الدراما التقليدية .

وبلغت مسرحيات الاسرار ذروة الكمال شكلا ومضمونا في ذلك العدد الكبير الذي تركه لنا الشاعر الاسباني « بيدرو كالديرون دي لاباركا » من المسرحيات المعروفة بالاوتوساكر منتال (x) او الفصول المقدسة التي تعبر تعبيرا رمزيا مركزا عن تمثيلية الاسرار بوجه عام كما تنتقل بها نقلة ادبية اساسية (وقد وصل عددها الى ثلاثة وسبعين مسرحية !)

وتبلورت تمثيليات الاسرار . التي كانت قد تضخمت حتى امتدت فترة عرضها في القرن السادس عشر في مدينة بورج (xx) الفرنسية مثلا الى خمسين يوما ! ـ وتركزت في فصل واحد طويل يصور العشاء الاخير . وتطور كالديرون بشكلها التقليدي فأدخل عليها الموسيقى وغناء الجوقة ، واضفى عليها الطابع الطقوسي من جديد . ومن ثم كانت مسرحيات كالديرون تصويرا رمزيا او مجازيا للقداس المسيحي ، يدخل فيه عدد كبير من الحكايات والاساطير والقصص الخرافية والاستعارات المستمدة من العهد القديم والجديد، بل تدخل فيه كذلك بعض الاساطير القديمة الى جانب الصور والاحداث المبتكرة التي تخدم الطقوس التمثيلية في اطار الفصل الواحد . هذه الطقوس التمثيلية المعبرة عن نظام فكري له قداسته تدل الى جانب طابعها الكنسي على طابع ملحمي فلا مجال هنا للكلام عن الجانب التراجيدي والدرامي بالمعنى الذي فهمهما به ارسطو . لان الحركة الدرامية في هذه التمثيليات تخضع للرؤية الدينية والكونية التي غلبت على العصور الوسطى .

كانت سلسلة التقاليد المسرحية قد انقطعت خلال عدة قرون .

(x) Auto Sacramental
(xx) Bourges

صحيح ان رجال الدين في العصور الوسطى عرفوا المسرح الروماني تمام المعرفة . ولكن تأثير هذا المسرح كان تأثيرا نظريا اكثر منه عمليا ، كما كان ينحصر في مجال المسرح الهزلي في تمثيليات بلاوتوس وتيرينس . ولا نريد ان نطيل الوقوف عند هذه النقطة ، ونكتفي بالحديث عن نوع من سوء الفهم له اهميته في كلامنا عن المسرح الملحمي الحديث . فقد عرفت العصور الوسطى كما قدمت مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الهزلية ولكنها عرفتها كمسرحيات للقراءة ،اي من ناحيتها الادبية قبل كل شيء. فلما حاول القوم ان يحققوها بالفعل على المسرح ، تصوروا ـ نتيجة خطأ في الترجمة ـ ان من الضروري ان تتلى على لسان شخص يقرؤها، بينما تصور النصوص على المسرح في صورة تمثيل صامت فحسب (بانتوميم) . بهذا فصلوا بين الحدث والكلام . ونسوء الفهم هذا اساسه في اصول تمثيليات الاسرار ، وهو يتفق مع الموقف العام في العصر الوسيط ، كما يتمثل في الطقوس التي كانت تصاحب القداس الكنسي . أضف الى هذا ان الفصل بين الكلمة والصورة او بين الراوية الذي كان يتلو النصوص الدينية من مشهد (١) او بيت صغير مستقل عن المسرح وبين الحدث المقدس الذي كان يعرض مستقلا عنه ، شيء يتصل بعقلية العصور الوسطى وتصورها ، وسوف نلتقي به في المسرح الحديث عندما نرى كيف يتم الفصل بين الكلمة والحدث الذي يجسمها في بعض التمثيليات المعاصرة .

هذا الطابع الملحمي لمسرح العصور الوسطى ـ الذي نجده في تمثيليات الشاعر والكاتب والاسكافي الالماني هانز زاكس (١٤٩٤ ـ ١٥٧٦) التي بلغت حوالي مائتي تمثيلية تعرف بتمثيليات اربعاء الرماد (٢) ـ ستحتفظ به كذلك تمثيليات الجزويت الكبرى . ربط الجزويت اخبار بعض النفوس الخاطئة وحكاياتها التي كانت تتلى لغرض تعليمي واخلاقي بكثير من التهاويل والزخارف المسرحية التي اخذوها عن عصر الباروك . ومن أوضح الامثلة على ذلك مسرحيتا « أكولاستوس (٣) » لجنا فيوس (٤) وكينو دوكسوس (٥) ليعقوب بيدرمان (٦) (١٥٧٨ ـ ١٦٣٩) . ويتمثل الطابع الملحمي في مثل هذه المسرحيات في اغراق المناظر بكثير من الزخارف والاحداث الجانبية التي لا ضرورة لها ولا تتصل كثيرا بالحدث الدرامي الاساسي .

وظل الامر على هذا الحال حتى جاء العصر الاليزابيتي حاملا معه وعي عصر النهضة ليجعل من هذا الشكل المعتمد على الحكايات والاخبار المتفرقة شكلا دراميا يتميز بالوحدة والترابط . وهكذا وجدنا البناء الزخرفي المعقد عند الجزويت يخلي مكانه لبناء آخر يختار المشاهد ويرتبها الى جانب بعضها البعض بطريقة يمكن ان نصفها بأنها غير ايقاعية ، ويخضع في ذلك لقانون آخر يعني بقوة الاثر الدرامي المباشر لا مجرد الزخرفة او تكديس المشاهد التي ترمز الى معنى ديني او خلقي معين . وجدير بالذكر ان الحركة الادبية المعروفة في تاريخ الادب الالماني بحركة العاصفة والاندفاع » او العصف والدفع (٧) (والتي تؤرخ عادة من حوالي سنة ١٧٦٧ الى سنة ١٧٨٥ وتنادي باطلاق العبقرية الخلاقة من كل القيود) قد سارت على هذه الطريقة غير الايقاعية في ترتيب المشاهد متأثرة بمسرح الجزويت ومسرح شيكسبير . ويكفي أن يتصفح القارىء مسرحية « جوتس » المشهورة لجوته ليتأكد من ذلك .

(1) Scena
(2) Fastnachtsspiele
(3) Acolastus
(4) Gnaphaus
(5) Cenodoxus
(6) Jakob Bidermann
(7) Sturm und Drang

لن نقف عند هذه المرحلة الطويلة التي تحتاج لتفصيلات أوفى ، بل سنتخطاها لمرحلة اكثر اهمية بالنسبة لتتبعنا للظواهر الملحمية التي سبقت المسرح الحديث ومهدت له . وسنجد ان انتاج الحركة الرومانتيكية في المسرح ـ ودلالته الادبية والشعرية اكبر بكثير من دلالته المسرحية ـ ينطوي على ظاهرة نلاحظ استمرارها في الدراما الملحمية الحديثة بين الناحيتين الشكلية والموضوعية ، الا وهي ظاهرة التأمل الذي يوقف الحدث ويكسر حاجز الخيال او يقوم بتحطيم الوهم . واوضح مثل على هذا هي مسرحية الشاعر الكاتب الرومانتيكي لودفيج تيك (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) المعروفة « القط ذو الحذاء » (١) اذ نجد حدوتة الاطفال المشهورة تتحول الى مناسبة لتوجيه النقد والسخرية بحركة التنوير وتكلف كتاب المسرح وغباء الجمهور .. الخ ويستمر التحطيم للوهم المسرحي بحيث تبدو مستويات الوهم والواقع المختلفة وكانها مسرح يكشف القناع عن نفسه او يؤكد انه ليس الا مسرحا او تمثيلا في تمثيل ! بهذا يظهر الواقع والتمثيل في صورتين ، نبدو احداهما لدى الممثل الذي يكسر الموقف المسرحي ويخترق الخشبة متجها بحديثه للجمهور ، وتبدو الاخرى لدى الجمهور الذي لا يتوقف عن توجيه تعليقاته او صفيره للممثلين فيكسر بدوره حاجز الوهم! ومن الصعب القول بان الامر هنا يقتصر على تذويب الشكل وحده ، فالمضمون ايضا يذوب معه ، وتصبح المسالة كشفا مستمرا للاقنعة يتعذر تفسيره من الناحية انجمالية الصرفة . ولعل التفسير الذي قدمه جورج لوكاتش لهذه الظاهرة من الناحية التاريخية والاجتماعية ان يكون هو اصح تفسير لها . فهو يرى ان الرومانتيكية جاءت في عصر هرب من مواجهة الواقع التاريخي للثورة الاجتماعية ، ولهذا انقلبت لديه العاطفة الى نوع من التهكم والمعارضة والسخرية التي تحاول ان تخلق من موقف النفي الذي وقفته لونا من الواقع تعويضا عن الواقع التاريخي الذي هربت منه الى الخيال . ويزداد هذا التفسير وضوحا اذا القينا نظرة على بقية المسرحيات الرومانتيكية ، ورأينا كيف يثقل السرد الملحمي والشاعرية انفنائية القائمان على العاطفة والشعور البحت مشاهد هذه المسرحيات وفصولها ، بحيث تعطل التأثير المسرحي بل تلغيه الغاء . وليس مرجع هذا الى ادخال الراوية ـ كما في مسرحية تيك الاخرى « حياة وموت القديسة جنيفوفا ـ ولا الى ترتيب المشاهد العديدة بجانب بعضها البعض بشكل تاريخي ، ولا نثر القصائد والاغنيات هنا وهناك ، ولا تغيير المكان والوثب من زمن الى آخر ـ فقد تزيد هذه الوسائل جميعا من فاعلية التأثير المسرحي ولا تقلل منه ـ بل مرجعه الى ان « الحكاية » في هذه المسرحيات الرومانتيكية تقوم على موقف شعري خالص ، بحيث يصبح تغيير المكان وسيلة للتناول العاطفي المثالي، كما يصبح الحدث سببا لخلق الموقف الشعري. ولهذا كان العنصر السائد في هذا المسرح هو « الجو العام » والمناظر الزخرفية الجانبية ، كما ان الخوارق والمصادفات تتحكم في تكوين مشاهده ، ويكثر استخدام الرمز والاستعارة والموسيقى بتأثير من كالديرون الذي اساء الرومانتيكيون فهمه (وان كانوا قد ترجموه فيما ترجموا من روائع !) . وخلاصة القول ان الواقع التاريخي والمسرحي أفلت من أيدي الرومانتيكيين ، وكان لا بد من الانتظار حتى يأتي نفر من المتأخرين الذين أتقنوا فن التهكم والسخرية والمعارضة بعد ان ملكوا رؤية أعمق وأشمل للواقع والتاريخ ..

★ ★ ★

اذا كانت ارض المسرح قد زلقت تحت اقدام الرومانتيكيين ، فقد ثبتت تحت اقدام كاتبين لهما دور خطير في تاريخ المسرح الحديث وهما

ـ التتمة على الصفحة ٦٥ ـ

(١) Der gestiefelte kater

الطريق الى الوالدة

لاسمك رائحة الحزن والياسمين ،
ورائحة الامم البائدة
فهل أتوقف حينا ،
والفي الفراقا
وأعقد مع صمتك الكارثي اتفاقا
ونهوي على شرفات البكاء قليلا ،
ونجمع ايامنا الشارده ؟
ولاسمك رائحة الموت أيتها المراة الماردة !
فماذا عن الطقس والحالة الباردة ؟!
ـ تعودت ...
ـ لماذا أراك تموتين ؟
لا .
انت لا يعرف الموت دربا اليك ،
ولكن لماذا أراك تنامين مكشوفة ،
في العراء ؟!
تنامين وحدك كالشاهدة .
وكيف تبيعين نفسك للغرباء
وترضين صك انتدابك للقبّعات ،
وللعملة الوافدة
وتنسين ابنك في مهرجان البكاء ،
ـ وحيدا
ولا تمنحين سوى السحنة الجامدة
فهل أنت مأواي ،
هل أنت امي التي أرضعتني الحليب ،
وأقرحها برق ايامنا الواعدة ؟
وما الفائدة ؟
اذا كنت تسقينني الآن ، مر العذاب ،
تدعينني نحو كل المنافي ،
وأنت على ارثنا قاعده !
لمن أقرأ الان من دفتر الجوع ،
آخر ما سطّر الفقراء
وما جرّع القلب او كابده ؟
وكنت أسير غيابك ،
سجلت اسماء كل المقاهي التي رفضتني ،
وكل النساء اللواتي عرفت ، واحببت ،
خلينني للتسكع في خدمات الشوارع .
والمدن الجاحدة .
تبارك هذا الشجي والحضور
تبارك هذا البعاد ، وحذر المرور
تبارك هذا الطريق الجديد الى الوالدة

محمد القيسي

المسرح الملحمي

تابع المنشور على الصفحة ـ ٣١ ـ

كرستيان ديتريش جرابه (*) (١٨٠١ ـ ١٨٣٦) Grabbe وجورج بوشنر (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) G. Buchner اللذان يظهر لديهما الشكل غير الارسطي للدراما بصورة واضحة . فهو عند « جرابه » مرتبط بطموحه لتصوير المواقف التاريخية الكبرى اذ يتمثل الواقع في نظره في عصر تاريخي بأكمله . وهو يعيد بناء هذا العصر في صور تمثل مواقف واحوالا مفردة ، وترسم لوحات ضخمة للجماهير العريضة الى جانب لوحات اخرى ضيقة ومحدودة . هذه الرغبة في تصوير موقف تاريخي كامل تقوم كما قدمت على اساس نظرة ملحمية ، كما تلجأ لتحقيق غرضها الى مجموعة من الصور واللوحات المرصوصة الى جانب بعضها البعض في شكل وثبات سريعة ، الامر الذي سيظهر بعد ذلك ويتأكد في الدراما الملحمية للعصر الحديث .

ويستحق بوشنر وقفة اطول واعمق من زميله ، لا لقدرته وعمقه واصالته ومعاناته فحسب ، بل لاثره العظيم على المسرح الحديث بوجه عام . وبوشنر شديد القرب من جرابه من الناحية الزمنية ، ولكنه يختلف عنه في انه يمهد تمهيدا مباشرا للمسرح الملحمي الحديث ، بقدر ما يمهد لكثير من التيارات المعاصرة في المسرح الواقعي والاشتراكي والتعبيري والشعري واللامعقول . ويزداد اهتمامنا بهذا الكاتب الطبيب اذا تذكرنا انه لم يترك في عمره القصير قصر الزهور او الشموع سوى ثلاث مسرحيات ظلت اثنتان منهما شذرتين لم يتمكن من اتمامهما . والواقع انه لم يؤثر على المسرح الملحمي فحسب ، بل ترك له ثلاثة نماذج درامية تقوم على رؤيته الفكرية والوجدانية للعالم والتاريخ والانسان . ولذلك لن نقف عند حدود الشكل الفني لديه ، بل ستمتد نظرتنا الى هذه الرؤية المتشائمة المعذبة .

(*) ولد ومات في مدينة ديتمولد بعد حياة قصيرة بائسة متقلبة . درس الحقوق في ليبزج وبرلين ثم تخلى عنها ليتفرغ للخلق الادبي والعمل المسرحي فلم تتخل عنه نجمة حظه الشقي . وتنقل بين عدد من المدن دون ان يتمكن من الاستقرار في احداها ، وعاد الى بلده وأتم دراسته ومارس مهنة المحاماة التي لم يلبث ان ضاق بها . وعكف على الشراب ، وتزوج زواجا سرعان ما باء بالفشل . واستقال من وظيفته بعد ان وجهت اليه تهمة الاهمال ، فشد الترحال الى فرانكفورت وديسلدورف ولم يصادف نجاحا يذكر . واخيرا عاد الى بلده محطما وحيدا ليموت متأثرا بسل العمود الفقري . وهو كاتب مسرحي جنت عليه عبقريته القلقة ومزقته بين العقل والعاطفة والاصالة والشطط . يعد ، الى جانب بوشنر من مؤسسي الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر ، الذين عارضوا المسرح الكلاسيكي المثالي القائم على الشكل المنسجم والبناء المتزن بمسرح آخر يشيع فيه التوتر والاضطراب واللوحات الملحمية اللاهثة وان كان يتميز بقربه من الواقع واخلاصه في تصوير الجماهير والتعبير عن البيئة والعصر والقوى التاريخية المجهولة التي يسقط الابطال ضحيتها . كتب الكوميديا الادبية التي يتهكم فيها على الحياة الفنية في عصره مثل : « مزاح وسخرية ودعابة ومعنى اعمق » ، كما كتبت التراجيديا مثل « دون جوان وفاوست » والتمثيلية التاريخية والسياسية التي تتناول مصير ابطال يسقطون ضحايا قدرهم وطبعهم مثل مسرحيتيه عن اسرة (هوهنشتاوفن) ومسرحيته المشهورة عن « نابليون والايام المائة » .

لا يسع الدارس لمسرح بوشنر الا الدهشة والاعجاب بالتحول الهائل الذي تم على يديه بالقياس الى النزعة المتفائلة المؤمنة بالتطور والتقدم نتيجة لحركة التنوير والثورة الفرنسية . انه لا يؤمن بالتاريخ ذلك الايمان الطيب الاعمى ، بل يعتقد انه يدوس الابطل ويحطمه ، ويعبث بقدره وسعادته عبثه بالدمية العاجزة المسكينة (*) . ومسرحيته الكبرى (موت دانتون) تصور الثورة الفرنسية تصويرا متشائما ، وتكفر بما نردد في عصره عن خلاص الانسان على يد التاريخ . ان دانتون يقف على خشبة المسرح وقفة المتشكك المرتاب الذي يفكر ويطيل التفكير حتى يشل هذا التفكير نشاطه ويمنعه من انقاذ نفسه وانقاذ اصدقائه من حد المقصلة . ومرجع هذا الى ايمانه بان التاريخ يعجز الانسان ويشل ارادته . ولن نستطيع ان نفهم بوشنر حتى نتتبع هذه الفكرة التي ستلعب دورا هاما في تفسيرنا للدراما الحديثة ، وندرس تأثيرها على بناء الشكل عند بوشنر نفسه .

تتضح هذه الفكرة في مسرحية موت دانتون (١٨٣٥) . وبوشنر يقترب هنا من « جرابه » في ميله لتصوير الواقع التاريخي في صورة شاملة تتشابك فيها العوامل المؤثرة . فنحن نرى امامنا جماعات من الشعب وافراد الطبقة المتوسطة وقادة الثورة وانصارهم واعدائهم ، كما نرى الشحاذين والجلادين والعاهرات ـ كل هذا في مشاهد متتابعة مكثفة ، تسري فيها نبضات ايقاع يشبه ـ على العكس من مسرح جرابه ـ الايقاع الذي نجده في الدراما الاليزابيثية وفي مسرح حركة العاصفة والاندفاع . ويظهر الطابع الملحمي في محاولة الكاتب تصوير الموقف بكل ابعاده ومستوياته ، كما يظهر في استقلال اللوحات والمشاهد استقلالا يوشك ان يجعل منها تمثيليات قائمة بذاتها . وتتقدم الفكرة خطوة اخرى في ملهاته « ليونس ولينا » ، فتتغلغل في الشكل نفسه ، وتذوب ـ بكل ما فيها من مأساة ـ في السخرية والملهاة ، وان كانت الحكاية الخرافية التي تقوم عليها الملهاة تعود مرة اخرى فتلتقطها من ناحية المضمون . ان ليونس ولينا ـ هذه الملهاة المبكية او المأساة الباسمة ! ـ لا تخرج عن كونها تفسيرا للحياة بما هي ملهاة . انها تصور الانسان في لحظة انتصار التاريخ عليه ، بل في لحظة تدميره اياه فتصبح الحياة وجها له اكثر من قناع ، كما يصبح الانسان دمية تشدها خيوط غير مرئية ، كما يقول دانتون في المسرحية .

لنقرأ ما يقوله بوشنر لعروسه التي لم يقدر له ان يزف اليها : « لقد درست تاريخ الثورة ، وشعرت بأن قدرية التاريخ البشعة تدمرني انني احس في الطبيعة البشرية تشابها مفزعا ، كما أجد في العلاقات الانسانية قوة قاهرة لا مفر منها ، أعطيت لكل انسان ولم تعط لاحد . ليس الفرد الا زبدا يطفو على سطح الموجة ، وليست العظمة الا صدفة مضحكة ، ولا سلطان العبقرية سوى لعبة من العاب الدمى ، وصراع مضحك مع قانون حديدي ، معرفتنا له هي اقصى ما نستطيع بلوغه ، وسيطرتنا عليه ضرب من المحال » .

ويعبر دانتون عن هذا المعنى نفسه بقوله : « نحن نقف دائما على المسرح ، وان كنا نطعن طعنة جادة في نهاية الامر » . كما يقول هذه العبارة التي يمكن ان تلخص مسرحية ليونس ولينا وتفكير بوشنر كله: « ما نحن الا دمى ، تشدنا من الخيوط قوى مجهولة ، والفارق الوحيد هو اننا لا نرى الايدي التي تجذبها ، كما يحدث في الحكايات الخرافية

(*) راجع ان شئت مقالا بهذا العنوان عن مسرح بوشنر في كتابي « البلد البعيد » ، ص ١٤٧ ـ ١٦٩ دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ ـ ومقالا اخر عن حياته الثائرة في نفس الكتاب من ص ١٣٥ ـ ١٤٦ . اما مسرحياته الثلاث فتجد ترجمتي لاثنتين منها (فويسك وليونس ولينا) في العدد العاشر من سلسلة المسرحيات العالمية كما تجد مسرحيته الكبرى (موت دانتون) في عدد ابريل سنة ١٩٦٩ من مجلة المسرح القاهرية .

تماما . وقد عارض بوشنر هذه الحكاية الخرافية وسخر بها في شكل الحكاية او الحدوتة ، او في صورة المسرح في المسرح المألوفة في المسرح الحديث . يدل على هذا ما يقوله احد المواطنين لزميله في مسرحية موت دانتون : « أجل . الارض قشرة رقيقة . انني اخشى على الدوام ان أسقط حيثما وجدت فيها ثقبا . يجب على المرء ان يخطو فوقها بحذر والا سقط فيها . ولكن اذهب الى المسرح . اني انصحك بهذا ! ».

المسرح اذا هو المرآة الساخرة بالحياة التي اصبحت مسرحا . هكذا يصبح المسرح بدوره نوعا من الهزاء او نوعا من التهكم من ملهاة الحياة ، وتلك هي حقيقة ليونس ولينا . ان القناع الذي يجسد الجانب المسرحي من الحياة يصبح في هذه السخرية قناع القناع ، كما تصبح المسرحية كلها تمثيلا للتمثيل . وان مضحك الامير « فاليريو » يسأل وهو يقلب الاقنعة المختلفة بين يديه : « أأنا هذا ، او هذا ، او هذا ؟ حقا انني لاخشى ان انتزع عن نفسي قشرتها وأتصفحها امامي » . ودانتون يقول لصديقه كولو الذي يطالبه بانتزاع الاقنعة : قد تنتزع معها الوجوه » .

وتعود مسرحية فويسك (التي نشرت سنة ١٨٣٩) فتعالج الموضوع نفسه ، وهو تدمير التاريخ للانسان وشل ارادته . فاذا كان الثوار مثل دانتون لا يزالون قادرين على نوع من الفصل ، فان فويسك ـ وهو شخصية منتزعة من غمار الشعب الكادح البائس ـ هو المخلوق المسكين الذي لا يقوى على الفعل ، لان هناك قوى غيبية مجهولة تدفعه على الحركة وكأنه اداة عاجزة في يدها . يظهر فويسك على خشبة المسرح فتظهر بظهوره شخصية البطل السلبي في المسرح الحديث . ان الوسط الاجتماعي هو الذي يحدد قدره . والمؤلف يحاول من خلاله ان يرسم طريقة لعلاج مجتمع مزقته الامراض وسحقه الظلم والادعاء (راجع مشهد فويسك مع الطبيب في المسرحية). انه ضحية هذا المجتمع ، وهو البطل المضاد ـ ان صح هذا التعبير الذي شاع اليوم ـ الذي سيلعب دورا بارزا في الدراما الحديثة . وشكل المسرحية يعبر عن هذا المضمون افضل تعبير ، اذ نجد فويسك المضطهد المطارد يجري كالمجنون من مشهد الى مشهد ، ومن لوحة الى اخرى ، باحثا عن مخرج من الكابوس المخيف الذي يخنقه ويحاصره من كل ناحية . انه اسلوب في بناء المشاهد وشحنها بالرموز والاشارات يذكرنا بالاسلوب الذي سارت عليه الحركة التعبيرية فيما بعد .

نخلص من هذا كله الى ان مسرحيتي بوشنر الاخيرتين (ليونس ولينا وفويسك) علامتان هامتان على طريق المسرح الملحمي المعاصر ، وانهما ينطويان من ناحية الشكل والمضمون على مواقف وعناصر ساهمت الى حد كبير في تحديد صورة هذا المسرح .

★★★

راينا من الكلام السابق عن مسرح بوشنر كيف بدأت مرحلة جديدة في الشكل والبناء المسرحي . لقد اقتضت المادة او المضمون الذي عالجه بوشنر ان يخلق لنفسه بالضرورة اشكالا جديدة تلائمه ، فنفذ الى ارض جديدة لا سبيل الى تفسيرها من خلال المفاهيم الفكرية والفلسفية العامة ، بل لا بد من تفسيرها تفسيرا اجتماعيا وحضاريا . فلقد بدأت بمسرح بوشنر عملية تاريخية اخذت تنفذ شيئا فشيئا في اعماق الدراما الحديثة وتعين شكلها الى حد كبير ، كما ظهرت صورة جديدة للبطولة والفعل والفرد بوجه عام .

واذا كانت الدراما الكلاسيكية الالمانية قد واجهت مسالة الفرد والفردية وحاولت ان تتقذها وتحافظ عليها وتنظر اليها نظرتها الى مسالة حيوية هامة ، فقد وجدنا الفرد يفقد فرديته فجاة في مسرح بوشنر ، او بمعنى ادق وجدنا فرديته تحدد من خارجه ، بحيث اكتسبت البطولة معنى جديدا فلم تعد هي بطولة الفعل بل بطولة العذاب والتحمل والانكسار . اصبح الانسان ملتقى قوى تاريخية وغيبية مجهولة توجهه وتحكم تصرفاته التي لم يعد من المستطاع محاسبته عليها . اصبح دمية عاجزة في عالم تحكمه قيم ومواضعات اجتماعية يعجز عن فهمها والمشاركة فيها .

ولكن ما تاثير هذه البطولة السلبية الجديدة على الدراما ؟ وكيف اثر عليها هذا الشل الذي اصاب الفعل بعد ان تحدد من خارج الانسان لا من داخله؟ ـ كانت نتيجتها المباشرة هي تفتت لحظة الفعل وانهيار الحدث في الدراما . فالفعل والتجربة اللذان لا يجدان لهما مكانا في الحياة الخارجية ينسحبان الى باطن الانسان ويفتشان عن مكان لهما في مسرح ذاته . ولقد كانت لهذا آثاره في اوائل القرن التاسع عشر على الدراما التي حاولت ان تحافظ على البناء الارسطي باي ثمن ، فقد عدلت فكرة الدراما نفسها ، وبعد ان كانت في اصولها الاولى تعبيرا عن صراع مع القدر والالهة ، اصبحت تعبيرا عن صراع مع حتمية التاريخ وقانونه الحديدي ، كما اصبحت مسرحا لصراع مع المجتمع .وما فتئت تسير في هذا الطريق حتى صارت مسرحية اجتماعية ، ومسرحية حوار فكري ، ومسرحية متقنة الصنع . واصبح موضوعها ملحميا صريحا ، وبدأ نوع من الانفصال بين الشكل والمضمون ، كشف بصورة واضحة عن ازمة الدراما الارسطية ازاء العالم الحديث ومشكلاته الجديدة .

احتفظت الدراما عند اصحاب النزعة الطبيعية بالبناء الارسطي من حيث التزامها بوحدة الزمان والمكان وتشابك الاحداث وتسلسلها تسلسلا عليا مبنيا على اساس نفسي وواقعي . غير انها اخترقت هذا البناء الارسطي بتضييقها لمعنى الفعل كما فهمه القدماء .فالبطل السلبي يعطل في معظم الاحيان نمو الدراما وتطورها بالمعنى الارسطي ، بل انه يوقف حركة الاحداث الخارجية وتقييدها في حدود الحدث النفسي . ولن نستطيع في هذا المجال المحدود ان نتتبع هذا التطور بالتفصيل ، اذ يكفي ان نلقي من وجهة النظر السابقة نظرات عاجلة على المسرح الحديث لنرى كيف تطورت ازمة الدراما وكيف حاولت ان تجد لها مخرجا في محاولات عديدة من اهمها المسرح الملحمي .

★★★

ونبدأ بمسرح « ابسن » فنلاحظ ان اسلوبه التحليلي في الدراما يتفق مع البناء الارسطي . ولكننا لو نظرنا اليه نظرة ادق لوجدناه يختلف عن الاسلوب التحليلي الذي اشاد به ارسطو في حديثه عن اوديب سوفوكليس . فابسن لا يجعل من الماضي وظيفة للحاضر كما فعل سوفوكليس ، بل هو يهيب بالماضي ويدعوه من خلال الحاضر . ولذلك يصبح التحليل الدرامي عنده مجرد وسيلة يلجأ اليها ليدخل مادة الماضي (التي كانت تحتاج في الواقع الى معالجة ملحمية)في نسيج الحاضر . واوضح مثل على هذا نجده في مسرحيته جون جابرييل بوركمان (١٨٩٦) . انه مدير بنك سابق يعيش مع زوجته جونهيلد في بيت واحد ، ولكنه يحيا بعيدا عنها في وحدة تامة ولم يرها من سنوات طويلة .. وفي احدى ليالي الشتاء تزور البيت « اللهارنتهيم » شقيقة جونهيلد وحبيبة بوركمان السابقة . ويدور الحوار فتتبين ماضي هذه الشخصيات الثلاث ، ونرى كيف يعيشون في ذكريات الماضي بعيدين كل البعد عن العالم الخارجي . ان قوة الماضي وجبروته لا تدع اي مجال يتنفس فيه الحاضر . انها تخنقه في بدايته ، فلا يكاد البطل يجرب الفعل حتى ينتهي نهاية فاجعة. فحين يقرر بوركمان الهرب من سجن الماضي ليجرب الحياة تنتهي محاولته بالموت .

ومسرحية « الاشباح » (١٨٨١) تصور هذا الموقف نفسه بشكل اوضح . فالبطل الفنج الذي تسيطر آثامه الماضية على جو المسرحية وتتسبب في وقوع الكارثة قد مات قبل بداية المسرحية نفسها بزمن

طويل . ويتكشف لنا ماضيه من خلال التذكر والرواية ، فنعرف مدى سلطانه وبأسه ، ونرى انه لا يترك للحاضر الا بقايا ثلاثشخصيات محطمة بائسة . وليس نمو الحدث الخارجي الا تكثيفا خانقا لاشباح عاشت في حياة سابقة ، نراه يتجسد امامنا في شخصية ازفالد الفنج الذي يجن في نهاية المسرحية ، وتسدل عليه الستار وهو يمد يده عبثا الى نور الشمس .

* * *

ويصل تشيكوف الى ابعد مما وصل اليه ابسن . بل انه ليقترب بموضوعاته من عالم صمويل بيكيت وان لم يستخلص النتائج الدرامية اللازمة عنها . وتشيكوف هو كاتب المتعبين من الحياة ـ ان صح هذا التعبير المصري القديم ! ان شخصياته ـ مثل ايفانوف والخال فانيا ـ اسارى عجزهم عن العمل . وحوارهم لا يدور في حقيقته الا حول العجز عن الحياة والعمل ، أي حول السأم والملل . ها هو ذا ايفانوف يقول: الكسل يقيد روحي . وانا عاجز عن ان افهم نفسي . انني لا احس بحب ولا تعاطف ، فكل ما اشعر به هو نوع من الفراغ والارهاق .. اما الان فانا لا أعمل شيئا ولا افكر في شيء ، بل احس التعب في جسدي وروحي . انني اجلب الملل على نفسي . فاذا ما قرر ايفانوف ان يعمل ، كان أول عمل يقوم به هو محاولة الانتحار . والواقع انه ليس وحده في هذا ، ومن الخطأ ان ننظر اليه كحالة مرضية . فمشكلته ترزح فوق صدور شخصيات تشيكوف كلها . وسواء أكان اسم هذه الشخصيات هو ايفانوف او الخال فانيا او غيرها من الاسماء فهم يوشكون ان يهتفوا بصوت واحد : « لا بد ان يعمل الانسان شيئا .. لا بد ان نعمل .. نعمل ! » .

ولكنهم مساكين متعبون ، يحاولون بثرثرتهم الدائمة عن العمل والاخلاق ان يداروا موقفا لا سبيل الى النجاة منه .

ومسرحيات تشيكوف الاخرى تتناول نفس الموضوع . فطائر البحر (١٨٩٦) يسيطر عليها ذلك الماضي الذي لمسنا جبروته في مسرح ابسن . والشقيقات الثلاث (١٩٠١) . يتخلين عن الحاضر ويحيين في ذكريات الماضي . فاذا بحثنا عن الفعل وجدناه يتأثر باحداث تتفذالى العالم الساكن الذي تعيش فيه الشقيقات ولكنها لا تؤثر عليه تأثيرا يذكر . فالحدث الحقيقي ساكن وجامد في مكانه . والحوار لا يولد فعلا ولا يدفع حدثا الى الامام . والشخصيات التي صدت نفوسها عن الحاضر تكتفي بتحليل ذاتها واجترار سامها او املها في مستقبل خيالي لا اساس له في ارض الواقع . وكل من قرأ « بستان الكرز » (١٩٠٤) يعلم ان تشيكوف قد جعل هذا التعب من الحياة عنوانا على طبقة اجتماعية تتحلل وتنهار ، وما بستان الكرز الا رمز حياتها الباطنة التي تتعذب وتتحطم . والمسرحية لا تنمو ولا تتطور بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، بل تصف حالة تزداد سوءا على سوء ،والشخص الوحيد الذي يمكن ان يقال عنه انه يعمل ويفرح بنتيجة عمله ـ وهو « لوباخين » الذي سيرث البستان ـ انما يجسد في الواقع روح العصر الجديد ـ روح رجل الاعمال الصغير الذي لا سبيل الى التفاهم بينه وبين بقية الشخصيات . ولعل بستان الكرز هي اوضح مسرحيات تشيكوف تعبيرا عن العجز المنعزلة التي تعيش فيها شخصياته منطوية على احزانها ، ما من احد يجد جسرا يصله بالاخر ، بل كل منها يعيش وحيدا في عالمه الوحيد . كل واحد يتحدث في الحقيقة مع نفسه ، ويتكلم بكلام لا يفهمه غيره ، حتى يصبح الحوار في النهاية وسيلة للاغتراب والتباعد ، لا للاقتراب والتفاهم . انه يفرغ من مضمونه ، ويصبح نوعا من المونولوج الذي يدور في الفراغ ، وهو ما سنجده في مسرح بيكيت فيما بعد .

والنتيجة الطبيعية المترتبة على هذا الموقف هي ان الشخصية التي تقف خارج المجتمع ويجسد فيها بيكيت رفضه لهذا المجتمع ويجعلها المحور الذي تدور عليه رؤيته للعالم هي الشخصية البارزة في مسرح تشيكوف . ونحن اذا استعرضنا شخصيات بستان الكرز وجدناها تضم نبلاء بؤساء ، وطلبة صعاليك ، وعاجزين فاشلين من كل نوع، وفتاة تشيخ وتتحسر على العمر الذي يفلت منها ، كما نجد المربية شارلوت التي نسمع في كلماتها تلك النغمة ، الاساسية التي تحدد طابع المسرحية كلها :« انني لا املك بطاقة شخصية صحيحة ولا اعرف سني .. عندما كنت صغيرة كان ابواي يرحلان الى كل الاسواق ويعرضان العابهما الممتازة .. اما انا فكان علي ان اقفز قفزات الموت .. انني دائما وحيدة ، دائما وحيدة ، وما من احد يمكنني ان اقول عنه انه ينتمي الي او انني انتمي اليه .. انا لا اعرف ابدا من أنا ولا لماذا وجدت » .

والمهم ان الطبقة الاجتماعية التي تعيش في ظلها هذهالشخصيات وتاكل من طعامها ـ وتمثلها صاحبة الضيعة وشقيقها ـ طبقةتقف على شفا السقوط والاندثار. وهم جميعا ينطوون في النهاية على عجزهم ووحدتهم ،ويخفقون في صراع الحياة مكتفين بان يحلموا بالبدء من جديد ، دون ان يعرفوا كيف ولا من اين يبدأون ..

واخيرا نجد في بستان الكرز اسلوبا مسرحيا يظهر ويتكرر ظهوره في مسرح العبث فيما بعد ، ونعني به ملء خشبة المسرح واخلاءها. فوصول الشخصيات ورحيلها ، وهما العنصران اللذان يمثلانالحدث المرئي فوق الخشبة ـ تصبح لهما وظيفة محدودة . وفي ختام المسرحية تظل الخشبة خالية لفترة طويلة قبل ان يسدل الستار . ولو رجعنا لارشادات تشيكوف للمخرج لوجدناه يقول : « تغلقالنوافذ من الخارج وتوصد بالمسامير . يحل الظلام على خشبة المسرح . ثم يعود النغم البعيد كأنما يهبط من السماء ، ويسمع صوت عزف على القيثارة ، يتوثب ثم يحتضر في حزن . يخيم السكون ولا يبقى الا صوت ضربات الفئوس المختنق فوق الاشجار اتيا من اعماقالبستان ».

هكذا يصل مسرح العالم الباطن عند تشيكوف الى اقصى درجات التعبير . فالكلمة التي لم تعد تحمل الفعل ولا تربط بين الشخصيات تحتضر وتموت ، ووسائل التعبير تتركز في الصوت والصورة .

اين اذا أوجه التعارض مع الدراما الارسطية ؟

ليس من العسير ان نتبين الان ان التركيز على عالم الباطن والتذكر ، والعجز عن الفعل ، واستحالة التواصل بين الشخصيات والغربة والاحساس بالفراغ والسأم ، كلها عناصر تتجاوز الدراما الارسطية وتجردها من معناها .

* * *

اذا كان ابسن وتشيكوف من الكتاب الذين استطاعوا ان ينفذوا من اطار الدراما الارسطية عن غير قصد او وعي منهم ، فان هناك كاتبا متأخرا عنهما فعل ذلك عن قصد ووعي . ذلك هو الكاتب النمسوي روبرت موزيل (١٨٨٢ ـ ١٩٤٢) الذي نلاحظ لديه نفس التباعد بين الشكل والمضمون ، في مسرحيته المسماة « المتحمسون ». لنقرأ معا ما يقوله في مذكراته :« ان مسرحي ، وهو مسرح المتحمسين وستانسلافسكي ، مسرح يوتوبي ومضاد للتطور او بمعزل عنه ». اما عنوان المسرحية فيدل على مضمونها ، واما الاشارة الى اسمالمخرج الروسي الكبير فلعلها ان تشير الى النزعة الطبيعية التي تغلب على جو المشاهد فيها .

وموزيل كاتب يشغل القراء والنقاد في هذه الايام . وقداشتهر بروايته الكبرى « رجل بلا اوصاف » التي تستعرض انهيار الافكار والمثل الاوروبية بطريقة موسوعية هائلة . وهو يعد من هذه الناحية خلفا لجيل كتاب الرواية الاجتماعية وان كان الشكل المعروف لهذه الرواية قد تفجر لديه نتيجة لتوسعه في اسلوب البحث والمقال في فصولها المختلفة . وهو يفعل نفس الشيء في مسرحيته « المتحمسون » التي يمكن ان تعد من ناحية الشكل من مسرحيات المجتمع ، وان كان يفجره من ناحية الموضوع الذي سبق

(★) Die Sehwarmer

له ان عالجه بطريقة ملحمية في روايته القصيرة « اضطرابات الفتى تورليس » (*) .

والمتحمسون ـ او الفوضويون كما سماها في مبدأ الامر ـ تتناول شخصيات تتحرك في مجال الحياة الاجتماعية . وان كانت منشقة عليها من الناحية النفسية والوجدانية . وموزيل نفسه يصفها بانها « ضباب من مادة روحية » ،وان موضوعها يحتاج ان يخلق خلقا ، اي يحتاج الى اعادة خلقه حتى يملأ اطار البنيةالارسطية للدراما . وهي تعالج مشكلة فقدان العاطفة .. انها تبحث عن باعث على الفعل والحياة ،بعد ان ضاع الباعث عليهما . وشخصياتها عاجزة عن التواصل الذي يتم بين انسان وانسان ، عاجزة عن الفعل. لقد تحولت حياتها الى الداخل ، فهي تحيا في وهج الوهم والحماس والخيال المشبوب . واذا جاز ان نتحدث عن بناء ارسطي في هذه المسرحية ، فلا بد من القول بان المؤلف يتعسف ضد طبيعة المضمون الذي يتناوله ، اعني انه لا يصور هذا المضمون في صورة لوحات درامية ، بل يتفكر فيه ويتأمله . ومن الصعب ان نتابع احداث المسرحية ، اذ انها لا تزيد عن كونها هيكلا خارجيا يعطي المؤلف فرصة التفكير والتأمل دون ان يبررها تبريراً كافيا . لنسمع البطل توماس الذي يقف في النهاية وحده مع شقيقة روحه ريجينا ويلخص عالمه الباطن في هذه العبارة : « لا ، لا ياريجينا. ان كان هناك احد يحلم فانا هو هذا الحالم ، وانت ايضا حالمة .

من الواضح انهم اناس بلا عاطفة او شعور . انهم يسعون في الارض ، وينظرون ما يعمله اناس الذين يحسون انهم يعيشون فيهذا العالم كما يعيشون في بيوتهم ! وهم يحملون في نفوسهم شيئا لا يشعر به هؤلاء الناس . انه الفوض كل لحظة في اعماق كل شيء الى غير قرار . دون ان يندثروا او يهلكوا . انها حالة الخلق » .

ومن الخير ان نسجل هنا تلك اللوحة التي دونها موزيل في مذكراته عن شخصيات المتحمسين ، ويمكن ان نلمح فيها وصفا نفسيا للتطور الاجتماعي ، كما يمكن بطبيعة الحال ان نجد فيها تعبيرا عن خصائص المسرح الملحمي والارسطي علىالترتيب :

غير محدد	محدد
يتجاوز الحقيقة	حقيقي
يتجاوز نطاق المشروع	مشروع
حالمون مجردون منالعاطفة	متعاطفون
غير اجتماعيين	اجتماعيون
قلقون منالناحية الميتافيزيقية	مطمئنون من هذه الناحية
منبوذون	منتمون
سلبيون ومعارضون	عمليون
لكل نظام قائم ولكل اصلاح	

* * *

وتعود مشكلة التفاهم والتواصل بين الناس في المجتمع الحديث الى الظهور عند شاعر وكاتب كبير من مواطني موزيل ، وهو « هوجو فونفمنستال» (١٨٧٤ ـ ١٩٢٩) فيملهاته التيسماها «الصعب» (*). وهذا الصعب او المتعنت هو الدوق « بول » الذي صور الشاعر في شخصيته طبقة انبلاء النمسويين في القرن الماضي لحظة سقوطهم في الحضيض ، وجعله رمزا لكل علامات التدهور والانحلال . ويصبح هذا الدوق العاجز عن اتخاذ قرار حاسم في حياته ، الخائف كل الخوف من التعبير عن نفسه بوضوح ، او الاقدام على اي فعل او تحقيق اي اتصال بينه وبين غيره من الناس ـ يصبح رمزا للواقع المتغير من حوله . ونجد البيئة المحيطة به التي لا تكف عن الالحاح عليه بالفعل والكلام اولى منه بالسخرية وابعث على الضحك ، وان كان نشاطها لا يؤدي الا الى سلسلة منسوء التفاهم شبيهة بما نعرفه في مسرح تشيكوف : ان اكثر ما يشغل بال « كارل فون بول » هو شكه في قيمة الكلمة وجدواها . انه يقول لهيلينه التنفيل : « مما يبعث قليلا على الضحك ان يتوهم الانسان في نفسه القدرة على احداث تأثير كبير عن طريق كلمات محبوكة ، في حياة يتوقف فيها كل شيء في نهاية الامر على اخر الامور واعصاها على التعبير. ان الكلام يقوم على تقدير للنفس سخيف مبالغ فيه . ويعمد هوفمنستال في اثناء اللقاء الذي يتم بين بول وهيلينه الى اقتضاء على صعوبة التفاهم بينهما في اللحظة التي يهدد فيها هذا التفاهم بان يصبح شيئا فاجعا وساخرا ، ثم يعود فيحقق التوازن في شكل كوميديا اجتماعية تعد من خير الكوميديات التي عرفتها اللغة الالمانية القليلة الحظ من هذا اللون الادبي . ذلك لان الكوميديا ،كما يقول هوفمنستال لصديقه ومواطنه بورخارت ، هي اصعب الفنون الادبية . فهي قادرة على تصوير اعقد الامور واحفلها بالخطر والرهبة في صورة من التوازن المشحون باقصى طاقة ممكنة ، بحيث تثير دائما ذلك الانطباع الذي يوحي بالخفة واللعب .

هنا نجد مرة اخرى كيف تمكن المؤلف من التعبير بالشكلالكلاسيكي عن موضوع يتجاوز هذا الشكل وينافيه . وطبيعي ان هذا الموضوع الذي عالجه الكاتب بحيطة وحذر ابعد ما يكون عن ملاءمة الاطارالتقليدي للدراما الارسطية .

* * *

فاذا اتجهنا الى كاتب اخر مثل جرهارت هاوبتمان (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) وجدنا ان صعوبة التفاهم تعبر عن نفسها بشكل اوضح قليلا ممن سبقه من الكتاب . ومن المعروف ان شخصيات هاوبتمان تفقد القدرة على الكلام في المواقف الحافلة بالاثارة والانفعال . انها تتعثر حينئذ وتبحث عبثا عن الكلمة المناسبة . ولقد لاحظ موزيل ان شخصيات مسرحية هاوبتمان المشهورة « ميخائيل كرامر » لاتستطيع ان تعبر تعبيرا دقيقا عما يحركها ويهزها ، وانما تشير فحسب الى ان هناك شيئا يحركها ويهزها . ولهذا نجد روزه بيرند وارنولد كرامر يهلكان بسبب عجزهما عن الكلام . فالمخلوقة البائسة روزه بيرند لا تستطيع ان تتكلم ولذلك تدفعها البيئة المحيطة بها الى الموت . وارنولد كرامر يكتم سره فيحرم الحياة على نفسه . وهكذا تتحول لغة كرامر العجوز على تابوت ابنه الى تعبير شاعري خالص عن عالمه الباطن : « اين نرسو ؟ الى اين نسير ؟ لم نهلل في بعض الاحيان للمجهول ؟ نحن الصغار ، الضائعين في العالم المخيف ؟ وكاننا نعرف الى اين . هكذا هللت وفرحت ! وماذا عرفت ؟ لا اثر لاعياد الارض ! ولا لسماء القديسين ! لا هذه ولا تلك ، فماذا .. ماذا سيكون المصير في النهاية ؟

هذه الكلمات التي لا تكاد تفهم ، والتي تلمس ذلك الشيءالذي طالما حاول الدوق بول عند هوفنستال ان يعبر عنه فوجده عصيا على التعبير ، هذه الكلمات لا تكاد تقول شيئا ولا تكاد تعبر عن شيء. انها تنتهي بسؤال حائر حزين .

ان مسرحيات هاوبتمان ذات النزعة الطبيعية تلتقي مع مسرحيات ابسن وتشيكوف وموزيل وهوفمنستال التي تلمس مشكلة الفعل ، كما تعبر عن عجز شخصياتها عن التفاهم مع المجتمع او الاتصالبالغير. ومن المعروف ان هاوبتمان تاثر تاثرا كبيرا باعمال بوشنر ، وان معظم ابطاله في مرحلته الطبيعية ابطال سلبيون ـ مثلهم مثل فويسك لبوشنر ـ يتبدد فعلهم في دوامة الصراع بين ذواتهم وبين العالم المحيط بهم . واذا كانت الظروف والضغوط الاجتماعية تحاصرهم من كل ناحية ، فان عواطفهم المشبوبة تغلهم وتقيدهم . واذا كان العالم

(*) راجع ان شئت ملخصا لهذه الرواية في كتابي عن «التعبيرية» ص ٧٢ ـ ٧٥ الذي ظهر في سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٦٠ ، مارس ١٩٧١ .

(*) Der Schwierige

الخارجي يحدد تصرفاتهم ، فان عالمهم الباطن ليس باقل تحديدا لهم. ان شخصياتمثل «ارنولد كرامر » او السائق هينشل او روزه بيرند او هيلنه كراوزه مسرحية « قبل شروق الشمس » ـ كل هذه الشخصيات تختنق في جو البيئة المحيطة بها كما تختنق في مأساتها الباطنة. ولا يكفي ان تردد هنا شعار الطبيعيين عن البيئة والوراثة ، فالمضمون الكامن في هذه المسرحيات اكبر من ان يحده اطار تقليدي.

* * *

ثم جاء من يعارض هاوبتمان ويواجه النزعة الطبيعية باشكال درامية جديدة . هاهو ذا فرانك فيديكند (١٨٦٤ ـ ١٩١٨) يوسع من نطاق مسرحية فويسك ـ التي كانت في جوهرها دراما غنائية قصصية ـ ويضيف اليها نغمة الاحتجاج ، ويصوغ مسرحياته في ثوب الاشكال المسرحية البسيطة الصاخبة بالتهريج والالوان والصراخ ، التي نعرفها في الموالد والاسواق والاحتفالات الشعبية والسيرك حيث يروي الراوية حكاية مخيفة او يطالب بأخذ ثأر او انقاذ عرض . كان المجتمع في المسرحية الطبيعية موضع هجوم واحتجاج ، ولكنه ظل وسطا معترفا به . وجاء فيديكند فعبر عن رفضه له واحتجاجه عليه عن طريق مسرحياته « غير الاجتماعية » التي تدور في جو السيرك او اوساط الفنانين والفنانات . وتتغلغل العناصر الفنية الراقصة في بناء الدراما وتصبح وسيلته للهجوم على النظام الاجتماعي السائد . وهكذا يفسح فيديكند مجالا واسعا للمشهد الراقص ومشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) على خشبة المسرح ، كما يتابع تراث بوشنر وجرابه وحركة العاصفة والاندفاع فيسير مثلا في بنائه لمشاهد مسرحيته (صحوة الربيع ١٨٩١) على طريقة اللوحات المفردة المستقلة بعضها عن البعض ، التي تبدو كأنها مراحل متعددة من حدث واحد ، صفت الى جانب بعضها البعض كما تصف قطع الفسيفساء . وقد كتب فيديكند مسرحيته « شراب الحب » (١٨٩١) التي يحتل فيها التمثيل الصامت حيزا اوسع ، ثم اتجه بعد ذلك الى تأليف مسرحيات توشك ان تكون تمثيليات صامتة خالصة ،وراح يؤكد اسلوب العاب الاسواق الشعبية والاعياد السنوية فجعل لكل لوحة عنوانا ملحميا على طريقة المنادين والهتافين في تلك الاسواق، كأن يقول مثلا في بداية احدى هذه اللوحات (*) :« كيف راحت الامبراطورة فيلسيا تشكو لكبيرة معلميها عن آلامها النفسية ، واي انواع العلاج وصفها لها طبيبها الخاص ديدي زويدوس للتغلب على هذه الآلام والاختيار العجيب الذي صممت عليه الامبراطورة فيلسيالتبني عليه سعادتها » .

هكذا حاول فيديكند ان يكمل خشبة المسرح التقليدية بالمشاهد والمناظر المعروفة في مسارح المنوعات والمسارح الاستعراضية ، فخرج على اتجاه المدرسة الطبيعية واخذ يؤكد الجانب المسرحي ، والرقص ، واستخدام الاقنعة ، والدلالة الرمزية والمعنوية للمحسوسات. واذا كانت شخصيات هاوبتمان لم تستطع ان تعبر عما يجيش في باطنها تعبيرا صريحا ، فقد راحت شخصيات فيديكند تتكلم بوضوح. وتعرض على الانظار ما يجب على كل عين ان تراه . ولهذا تحولت الغنائية الشاعرية في المسرح الطبيعي الى الوان من التهكم والمعارضة الغنائية الساخرة ، عبرت عنها القصائد القصصية التي تتلى في الاسواق ، واقتربت بهذا كله من طريقة المغنين المتجولين والشحاذين والدجالين . وهذا التركيز على عناصر ملحمية الى جانب عناصر اخرى مسرحية خالصة ، واستخدامها معا للاحتجاج والسخرية باوضاع اجتماعية بعينها ، يخلق اهم ركيزة يعتمد عليها المسرح الملحمي ، الا وهي البعد عن الحدث الدائر على خشبة المسرح او ما يمكن ان نصفه تجاوزا بالموضوعية المتهكمة . ولا شك ان هذه العناصر التي ظهرت في مسرح فيديكند كان لها اثر كبير على تطور الشكل الدرامي فيما بعد ، وبالاخص عند برشت .

* * *

اما اوجست استرندبرج (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) فقد كان له دور كبير في « خلخلة » المسرح الطبيعي والنفاذ من جدران النزعة الطبيعية. هنا نجد ان الرؤيا او اللوحة الباطنة هي التي فجرت بناء الدراما الارسطية ونقلت المشهد ، ان جاز هذا التعبير ، من الخارج الى الداخل . فبعد ان أسس استرندبرج ما سماه « بالمسرح الحميم » سنة ١٩٠٦ انتقل الى شكل الفصل الواحد فيما يسمى بمسرحيات الغرفة مثل المحرقة ، والبرق ، وصوناتة الاشباح . ونستطيع ان نعتبر كل هذه المسرحيات بمثابة لوحة واحدة مركزة في عدة مشاهد . لم يعد الحدث هو الذي يسيطر عليها ، بل أصبح الان يقوم بدور الوسيط ويحمل الرؤيا الباطنة في اعماق النفس .

ثم سار استرندبرج في تطوره من مسرح الغرفة الى مسرحية الحلم (١٩٠١ ـ ١٩٠٢) والى دمشق (١٨٩٧ ـ ١٩٠٤) . وما حدث في مسرحيات الفصل الواحد تكرر في مسرحيته المشهورة « حلم » ، نفذت الرؤيا الباطنة من اطار المسرحية الطبيعية ، وافسح المنطق والتسلسل العلي مكانهما لمنطق الحلم وقوانينه الداخلية ، وأصبح المكان والزمان مجرد وسائل درامية لا وحدات تقليدية ، يلجأ الكاتب اليها لتجسيم عالم الذكريات والوعي الباطن في مشاهد ولوحات ، ويسبق بذلك التحليل النفسي وعلم النفس الفردي بسنوات طويلة ، ويزوده بحقائق قيمة عما يجري في عالم اللاشعور من غرائب وأسرار ومتناقضات . ولنقرأ ما يقوله استرندبرج نفسه في تقديمه لمسرحية الحلم : « حاول المؤلف في هذه المسرحية ان يحاكي الشكل غير المترابط للحلم ،وهو الذي يبدو مع ذلك في شكل منطقي . كل شيء يمكن ان يحدث ،وكل شيء جائز ومحتمل . الزمان والمكان لا وجود لهما ، والمخيلة تواصل نسج خيوطها على اساس واقعي لا أهمية له وتستحدث نماذج جديدة، خليطا من الذكريات والتجارب والخواطر الحرة والافكار المتناقضة المفاجئة ـ ان الشخصيات تنقسم وتتضاعف وتذوب وتتكاثف وتسيل وتتجمع . غير أن هناك شعورا يسيطر على كل شيء ، وذلك هو شعور الحالم ، وليس هناك بالنسبة اليه اسرار ولا تناقض ولا شكوك ولا قانون . انه لا يدين ولا يبرىء ، بل يقرر ما يجده فحسب » .

وليس من العسير ان نلاحظ من هذا النص ان استرندبرج يتحدث بنفسه عن وصف موضوعي يقوم على اساس موقف ملحمي . فالواقع ان دراما الحلم والدراما المرحلية (اي التي تبني الدراما من مواقف او مشاهد متتابعة تمثل كل منها مرحلة قائمة بذاتها) يلتقيان التقاء كاملا من حيث البناء والاسلوب . ومن هنا نجد في مسرح استرندبرج مجموعة من المشاهد المتتالية التي لا يجمع بينها حدث او فعل واحد بقدر ما تؤلف بينها ذات الحالم نفسه او «انا» البطل وهذا الحالم يمكن في الحقيقة ان نسميه(الانا الملحمية) التي تتحرك خارج الحدث المسرحي وتعلق عليه وتصفه عن بعد . والواقع ان مسرحية « الحلم » تحافظ على الشكل الاستعراضي المألوف في عروض المنوعات اكثر مما تحرص على شكل الحلم . ولهذا يسود المسرحية طابع العرض والبيان، بحيث تصبح محاولة لعرض العالم الذي نعيش فيه بكل ما يزخر به من مآس وآلام على ابنة الاله أندرا . وينطبق هذا الكلام على مسرحيات فيديكند التي تحدثنا عنها ، فهي تحرص على طابع العرض والاستعراض الذي سيلعب دورا هاما في مسرح برشت فيما بعد . صحيح ان الفرق بين الكاتبين فرق أساسي ، اذ اهتم فيديكند بابراز الحركة الخارجية على عكس استرندبرج الذي اعتمد على الصورة الداخلية او الرؤيا الباطنة التي تحدد البناء الدرامي لديه . ومع ذلك فقد فتحا للمسرح ابواب عالم جديد تتناثر فيه الافكار والاراء والمشاعر دون ان تدور حول مركز واحد ، ويهتم بواقع جديد هو واقع الحلم والرؤيا الذي يختلف عن

(*) في مسرحيته امبراطورة البلد المكتشف .

الواقع المحسوس . لم تعد اللوحة فوق خشبة المسرح مجرد ديكور او زينة تابعة للنص او الشخصية ، بل اصبحت رمزا وموضوعا من موضوعات الادب والفن . ويكفي ان نتذكر مشهد الباب السري او مغارة الدموع التي تتسمع لها اذن اندرا (في مسرحية الحلم) ، او قاعة انتظار الارواح (في مسرحية الى دمشق) .

ولا شك ان استرندبرج قد مهد الطريق للحركة التعبيرية ، بل لعله قد عبده كذلك للحركة السيريالية . والمهم ان الدراما لديه قد اصبحت هي دراما الانا او الذات الباطنة ، وان تفاصيل الحدث الواقعي ـ من مشاعر الاثم والذنب او المنازعات العائلية المألوفة او مشكلة المال الذي يحصل عليه البطل ـ صارت مسائل تافهة ، بل ان فلسفة المؤلف ورايه في الكون والحياة لم تعد ذات خطر ، لان مسرحية مثل « الى دمشق » قد اصبحت مسرحية « الانا » التي تعرض المراحل التي تمر بها هذه الانا عرضا ملحميا هائلا ، ولان هذه الانا قد اصبحت هي الدراما نفسها ، وكل ما نراه امامنا من شخوص واحداث وصور ولوحات وحوار ليس في حقيقة أمره غير مفاجاة (مونولوج) يتحدث فيها المؤلف مع نفسه ويحاور رؤياه الباطنة او يحاول استكشاف اغوارها والتعليق على ما يدور فيها . وكأن كل هذه الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح من شحاذين واطباء وقسس وامهات وأبناء .. الخ لا تخرج عن كونها تعبيرات مادية عن ذات الكاتب القلقة ، وصورا تجسم ما يضطرب فيها من قوى متناقضة . ولذلك ليس عجيبا أن نرى الحدث الخارجي والحوار يتحولان الى الشكل الطقوسي المعروف في مسرح العصور الوسطى ، وان نلاحظ اتساع الرقعة التي تشغلها المسرحية فتتخذ باجزائها الثلاثة شكلا ملحميا تدور احداثه في دائرة بحيث تخرج المشاهدين من نقطة المركز لترجع اليها في النهاية ، وتقفل هذه الدائرة مع ختام المسرحية . ولا شك اننا نلتقي هنا بذلك الشكل الساخر المتجانس الذي التقينا به في ملهاة « ليونس ولينا » ، كما نلتقي كذلك بالشكل الذي عرفناه في « قويسك » بمشاهدها التي تتتابع لاهثة محمومة ، لنتبين في الحالين اننا امام صورة جديدة من صور الدراما غير الارسطية ، سيكون لها فيما بعد شان كبير .

وعلى العكس من استرندبرج الذي تعبر رؤاه الباطنة عن واقع خارجي ممزق منهار، نجد انفسنا الان امام «بيراندللو »(*) الذي يتفكر في هذا الواقع ويتامله . ان اعماله الادبية كلها تدور حول مشكلة المظهر والحقيقة ، والقناع والوجه ، والواقع الخارجي والواقع الداخلي ، وانقسام شخصية الانسان في المجتمع الحديث او بالاحرى تفتتها الى شخصيات « ذرية » عديدة .. انه يسأل في كتاباته كلها هذا السؤال البسيط : أين القناع واين الوجه ؟ لذلك يصبح المسرح عنده ، كما كان عند بوشنر ، رمزا للمجتمع الحديث . كما يصبح وسيلة للكشف عن وجهه الحقيقي أو للكشف عن الهاوية الفاصلة بين المظهر والحقيقة ، وهي الهاوية التي انشقت بالفعل تحت قدمي بوشنر.

وليس من المستطاع في هذا المجال الضيق ان نستعرض مسرحيات بيراندللو العديدة او رواياته واقاصيصه التي لا تقل عنها اهمية . ولكننا سنكتفي بالنظر في بعض هذه المسرحيات التي تخدم الغرض الاصلي من هذه السطور . فمسرحية « كل على طريقته (١٩٢٤) » هي في الحقيقة مسرح في مسرح ، على النحو الذي رأيناه من قبل عند « اودفيج تيك » . فهناك مسرحية اجتماعية تعرض على خشبة المسرح، وفي الفترات التي يتوقف فيها التمثيل يتنافس المتفرجون (من فوق الخشبة !) حول المسرحية ، وتتكشف فضيحة عامة فيوقف عرض الفصل الثالث . ويعلق بيراندللو على هذا بقوله : « ان اظهار ممرات المسرح والجمهور الذي شاهد الفصل الاول يهدف الى بيان ان التمثيل الذي ظهر منذ البداية كانه شان من شئون الحياة اليومية ليس في حقيقته الا وهما او خيالا متقن الصنع » ... فالكوميديا التي تعرض على خشبة المسرح تعكس كوميديا المجتمع ، والكاتب يكشف القناع عنها ويوجه الهجوم اليها وهي على الخشبة .

أما مسرحيته المعروفة « هنري الرابع » (١٩٢٢) فبطلها نبيل شاب يعتقد المحيطون به انه مصاب بالجنون ، ويقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنري الرابع (١٥٥٣ ـ ١٦١٠) ويتقمص شخصيته الى الحد الذي يدفع من حوله لشفائه من هذا الجنون . ولكن الاحداث تكشف عن انه ليس مجنونا كما يظن الناس ، وانه لعب دوره عن وعي كامل ليفضح حقيقة بيئته واصدقائه . ان الثوب الذي لبسه هو على حد قوله صورة مشوهة من تلك اللعبة الضخمة الساخرة التي نقوم فيها مختارين بدور الحمقى عندما نتنكر عن غير علم منا في زي ما يبدو لنا انه الواقع . وهكذا يصر على ابقاء القناع على وجهه متحديا العالم المحيط به ..

المسرح عند بيراندللو يؤدي نفس الدور الذي اداه هاملت عندما وضع قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة . وبيراندللو يفعل ما فعله هاملت كذلك عندما يجعل من المسرح مرآة ينعكس عليها الواقع ، لكي يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجي او بالاحرى عن كذبه . ويبدو ان بيراندللو قد يئس في اواخر حياته من جدوى هذه اللعبة الخطرة . فهو في مسرحيته الاخيرة التي لم تتم (عمالقة الجبل ـ ١٩٣٦) ينتهي الى ان هذا الكشف عبث لا طائل وراءه ـ فالعمالقة ـ وهم يرمزون للعالم الخارجي ـ يحطمون عالم التمثيل الذي يعلن لهم الحقيقة . « لقد أساءوا فهم ثورة الدمى » . وهي علامة سيئة . لانها تدل على ان بيراندللو قد يئس من مهمته اذ لم يعتقد ، كما اعتقد برشت فيما بعد ـ ان باستطاعته تغيير العالم عن طريق المسرح .

اذا كانت هذه المسرحيات تبين لنا نوعا من التامل المفارق للحدث ـ وهو من اهم عناصر المسرح الملحمي كما سبق القول ـ فان مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) تدفع به دفعة قوية داخل اطار المسرح الملحمي الحديث . انه هنا يناقش الموضوعات التي يطرحها على المسرح مستخدما شكل مسرحية المجتمع . بل انه يقترب من المدرسة الطبيعية عندما يضع الشكل موضع الشك والسؤال عن طريق الموضوع الذي يعالجه . وهو في مسرحيته « الليلة نرتجل التمثيل » (١٩٣٠) كما في مسرحيتيه السابقتين ينفذ من هذا الشكل او يفجره عن طريق الموقف المسرحي نفسه . فليس هذا الموقف الا نموذجا يقدمه للمناقشة او مناسبة تمكنه من قطع خيوط الحدث او ايقافه تماما عن طريق التأمل فيه والتعليق عليه . وليست مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » سوى نموذج مسرحي خالص ، ولا تخرج عن كونها وسطا يجسم افكاره وخواطره بشكل درامي في مشاهد متخيلة . فثمة مسرحية تدور تجاربها ، واذا بالشخصيات الست تندفع الى خشبة المسرح بحثا عن المؤلف الذي تركها ناقصة على الورق وتعرض على مدير المسرح والمخرج « مسرحيتها » على أمل ان يحققها على الخشبة . هذه الشخصيات الست التي خلقها خيال مؤلف انما تمثل الواقع الداخلي او الحقيقة الباطنة . انها تقتحم العالم الخارجي الذي يحيا فيه الممثلون كما تفوق صدقا وواقعية . وفي اللحظة التي يتحول فيها هذا الواقع الداخلي الى واقع خارجي ملموس ، في اللحظة التي تنطلق فيها رصاصة المسدس فتقتل احد الاشخاص ، يهرب الممثلون ملتمسين النجاة ، لانهم ليسوا الا قوالب جوفاء للواقع الخارجي .

بهذا تنتهي المسرحية . ولكنها لا تنتهي الى حل . فلا يزال البحث مستمرا عن جسر يصل الواقع الداخلي بالواقع الخارجي . ولو نظرنا للمسرحية من ناحية الشكل لوجدناها تتحرك على مستويين مثل مسرحية «لكل حقيقته» . فالشخصيات الست تعرض مسرحيتها على الممثلين ، ومدير المسرح والممثلون يقطعون هذه المسرحية باحاديثهم او اعتراضاتهم . والشخصيات نفسها تخرج عن دورها من حين الى حين لتشرح موقفها او تبرره ، كما ينعكس انقسامها بين المستويين ـ بين الواقع الداخلي

(*) تجد مزيدا من التفصيلات في مقال « ماساة بيراندللو » في كتابي (البلد البعيد)، ص ١٩٢ ـ ٢١٨ .

والخارجي ، بين الشخصيات والممثلين ـ مرة اخرى على الواقع الداخلي الذي تقوم بتمثيله والخارجي الذي يتجلى في تأملاتها وتعليقاتها ، اي انها تبرر موقفها او عالمها الداخلي للممثلين الذين يصورون العالم الخارجي او « الحقيقي » . وهكذا يتم نوع من التبادل بين طبقتين من طبقات الواقع يعمل على الفائهما معا ، وبهذا يتذبذب الشكل الدرامي بين المستويين او قل انه يذوب ، كما يصبح التأمل اهم من الحكاية والحدث . فالحكاية تنسحب اذا امام التأمل ، وهذا امر سيكون له دور كبير في المسرح الملحمي الحديث .

ان الشخصيات الست المشهورة تتعذب لانها لا تستطيع ان تتحقق في الواقع ، وان كان المؤلف قد اعطاها من الحيوية والحياة ما لا يحلم به الاحياء ! تصرخ احدى هذه الشخصيات قائلة : « الحقيقة يا سيدي ، الحقيقة ! » فيرد عليها مدير المسرح قائلا : نعم نعم . ستكون الحقيقة ، ولكن يجب ان تفهموا ان مثل هذه الحقيقة لا وجود لها على خشبة المسرح » .

هنا تنفتح هاوية بين الواقع والحقيقة نستطيع اليوم أن نقول انها من اهم خصائص الوجود الحديث . ولقد كان لبيراندللو الفضل في الاشارة اليها . ولعله قد اراد شيئا من ذلك حين قال عبارته المشهورة : « قال نيتشه ان اليونان قد نصبوا تماثيل بيضاء امام الهاوية لكي يحجبوها عن الانظار . اما انا فاحطم التماثيل لاكشف عن هذه الهاوية » ...

* * *

كان بيراندللو آخر الكتاب المسرحيين الكبار الذين مهدوا للدراما غير الارسطية في العصر الحديث . رأينا عنده وعند غيره من الكتاب من امثال بوشنر واسترندبرج وفيديكند وتشيكوف وغيرهم كيف تخلخل اطار الدراما الارسطية من وجوه عديدة ، ووضعنا أيدينا على بعض العناصر التي تطور بها الكتاب المتاخرون حتى تكون ما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي . ونحب أن نسأل الان عن العوامل التي ادت الى هذا التطور : هل كانت هناك ضرورة لتجاوز البناء الارسطي للدراما ؟ وهل تكمن هذه الضرورة في تطور المجتمع والحضارة الحديثة أم انها كانت مجرد نزوة فنية أمعن فيها الكتاب كيفما شاء لهم الهوى ؟!

الحق أن تاريخ الدراما يسجل اشكالا عديدة من الدراما غير الارسطية ولا يدع مجالا للشك في وجود عوامل عديدة ادت الى هذه الاشكال او الاساليب المختلفة من البناء المسرحي . ونستطيع ان نقرر بادىء ذي بدء ان المادة او المضامين التي عالجها الكتاب في معظم اشكال المسرح الملحمي كانت مضامين لها طابع الامتداد والاتساع المكاني . ولعل عبارة شيلر التي اشرنا اليها فيما تقدم ان تكون مصداقا لهذا الكلام . فقد قال أن التراجيديا ـ وهو يقصدها بالمعنى الارسطي ـ لا تتناول الا اللحظات الحاسمة او الاستثنائية في تاريخ البشرية . اما الملحمة فتتناول تاريخ البشرية كله بما فيه من ثبات واستقرار ونظام .

يبدو اننا اصبحنا الان في حاجة الى تحديد معنى الدراما والشروط التي تجعلها ممكنة ! ولقد قام بذلك الباحث « بيتر زوندى » في كتابه « نظرية الدراما » (*) ، واعتمد على محاضرات هيجل في علم الجمال لينتهي الى ان الدراما الارسطية تقوم على العلاقات الموجودة بين الناس ، وانها مكان الاختيار الحر ، وانها اولية مطلقة بمعنى انها لا تتعلق بشيء يأتي من خارجها ، كما انها تتم في وحدة زمانية مكانية مطلقة . وقائمة على الترابط العلّي .

ولو نظرنا الى الانتاج الدرامي في اواخر القرن التاسع عشر على ضوء هذه الحقائق لوجدناه يتخلص منها واحدة بعد الاخرى ، بعد ان زلزلت الارض من تحتها نتيجة للرؤية الجديدة والواقع الجديد . فالعزلة والتفكك في العلاقات بين الناس قد حلت محل الترابط الوثيق بينهم ، والظروف والضغوط الاجتماعية التي تجدد فعل الانسان اخذت تخنق اختياره وارادته الحرة ، والرؤية الكونية او الايديولوجية الجديدة قد ادخلت الفرد في علاقات جديدة أو بالاحرى فرضت عليه العزلة وجردته من كل علاقة خارجة عنه ، والعلية والترابط المنطقي قد تحطما ، والمكان والزمان صارت لهما وظيفة جديدة .

ادت ازمة الدراما الارسطية او الكلاسيكية الى ظهور مجموعة من التجارب الدرامية التي نظر اليها النقاد التقليديون نظرة الشك والارتياب . ولكن هذه التجارب قد تأكدت اليوم بعد ان شارك فيها كبار الكتاب واصبحت جزءا لا يتجزأ من رصيد المسرح العالمي . ولذلك بات من الضروري ان ننظر الى الاشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام ، لنجد ما يبررها في روح العصر التي كانت استجابة له . واذا كان المضمون الجديد او المادة الحديثة كما قال « جوته » قد استلزمت اشكالا درامية غير ارسطية ، فقد وجب ان نبحث طبيعة هذا المضمون الجديد وهذه المادة الحديثة .

رأينا كيف كانت الدراما عند استرندبرج وبيراندللو في اواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن رد فعل للتغير الاجتماعي والتطور الاقتصادي . ولقد ادى هذا الى غلبة النزعة العقلانية على الانسان الحديث واهمال نزعاته الباطنة او سد الطريق في وجهها ، فلم يكن امام الفن ـ والفن الدرامي بوجه خاص ، الا التعبير عن هذا الواقع الجديد او التنفيس عنه بالاغراق في تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وأزمات ، او الهجوم على العالم الخارجي ـ عالم الطبيعة والمجتمع على السواء ـ الذي تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر والحقيقة والقناع .

حاولت الدراما ـ بعد انحسار موجة المدرسة الطبيعية ـ ان تقدم على المسرح « صورة للعالم » من خلال العالم الباطن ، كما حاولت ان تكون هذه الصورة وافية وشاملة على قدر الامكان (على نحو ما حاول سترندبرج على سبيل المثال ان يصور العالم من خلال الحلم في مسرحيته المعروفة بهذا الاسم) . وهكذا برزت اهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية في المسرح الحديث ، فراحت من ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة في المكان والزمان ، كما استطاعت من ناحية اخرى ان تدخل العالم الباطن في بنائها بكل ما ينطوي عليه هذا العالم من ذكريات واحلام ورؤى ومفارقات.

هذه الصورة التي حاولت الدراما الملحمية ان تنقلها عن العالم من خلال تصورها للعالم الباطن يمكن ان نصفها بانها رؤية للكون او نطلق عليها كلمة « الايديولوجية » التي شاعت اليوم على الالسنة . والواقع ان عصرنا ، سواء شئنا هذا او لم نشأ ، هو عصر الرؤية الشاملة او عصر الايديولوجيات . ولقد حاول هيدجر في كتابه « طرق مسدودة » (*) ان يحدد معنى هذه الكلمة التي اصبحت طابع العصر . فالمقصود بالعالم هو وصف الموجود باكمله . والعالم بهذا المعنى ليس مقصورا على الطبيعة او الكون ، بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه علة الوجود ومبداه ايا كان تصورنا لعلاقته بالعالم .

واذا فصورة العالم او الرؤية الكونية او الايديولوجية او ما شئنا من اسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التي اصبحت طابع العصر الحديث ـ وهذه الصورة في الواقع لوحة يقدمها الانسان عن عالم الموجودات باكمله ، العالم الذي نتصل به ونرتب حياتنا فيه وننظر اليه كنظام قائم امامنا . فالانسان الحديث يتصور صورة عن العالم او عن الوجود كما يقول هيدجر ، وهو حين يتصور هذه الصورة انما يضع

(*) بيتر زوندى ، نظرية الدراما الحديثة ، فرانكفورت ، دار نشر زوركامب ، ١٩٥٦ .

(*) مارتن هيدجر ، طرق مسدودة ، ص ٦٩ ـ ١٠٤ ، فرانكفورت على الماين ، دار نشر قيتوريوكلو سترمان ، ١٩٥٢

نفسه فيها او يعرض نفسه ضمن المشهد الذي يصوره ويتصوره . عالمه اذا قد اصبح هو العالم كما يتصوره هو ، لا العالم الذي حاول مثلا الحكيم الاغريقي القديم قبل سقراط ان يتصوره ويفهمه كما هو في ذاته . ووجود العالم مرتبط برأيه فيه ، وهو كذلك موضوع احلامه ومستقبله ومستقبل البشرية التي نعيش فيه . ولذلك اصبحت علاقته بالعالم او بالموجود في مجموعه هي علاقة رؤية وتصور ، واصبح يتنازع مع غيره من بني الانسان او يتفاهم معهم بسبب قربهم او بعدهم عن رؤيته وتصوره ووجهة نظره في هذا العالم ، كما اصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر والجذب وانهار الدماء التي تفرق بين الرؤى ووجهات النظر والايديولوجيات ، وهو صراع مرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته في العلم والحساب والتخطيط والتدمير ، بل كذلك في الفن والخلق والابداع .

اذا صح هذا تفسيرا للعصر الذي نعيش ونتعذب فيه، فمن الطبيعي ان يكون المسرح تعبيرا عنه وان يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة في الوجود او مسرح الايديولوجية (مهما كان من كراهيتنا لهذه الكلمة الاخيرة التي ظالما سببت ولا زالت تسبيب الكوارث لابناء الارض !.) وطبيعي ايضا ان الدراما الارسطية يمكن ان تصور وجهات النظر الشاملة او الايديولوجية كما يمكن ان تصورها الدراما غير الارسطية . فهي في الدراما الارسطية تعبير عن الوان الصراع الفردي الذي يدور بين الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض . وهي في الدراما الملحمية تصوير للكون في مجموعه ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيرا شاملا يتجاوز حدود العلاقات الفردية ويسمح بالنظرة التاريخية او بالنظرة المتعالية على التاريخ . والواقع ان الدراما غير الارسطية قد قدمت هذه الصورة الشاملة للعالم بطريقتين : اما بتصوير موقف كلي تصويرا تاريخيا (كما هو الحال مثلا في مسرحية موت دانتون لبوشنر) او برسم صورة شاملة للعالم على اساس نموذج مثالي (كما في مسرحية المسرح العالمي الكبير لكالديرون) . والنموذج الذي نشاهده كذلك في مسرحيات كالديرون التي سبق الحديث عنها (الفصول المقدسة او الاوتو ساكرامنتال) يمكن ان يعالج المكان والزمان والمواقف والاحداث كما يشاء وتشاء الصورة التي يريد تقديمها للعالم .

ومسرح الايديولوجية الذي تعبر عنه تجارب القرن الماضي واوائل هذا القرن يتصف بصفة اخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه ـ وهي صفة التاثير والتعليم . ويتصل بهذا التاثير والتعليم او يكرس لخدمتهما عنصر نقابله في المسرح التقليدي كما نقابله في المسرح الملحمي الحديث بوجه خاص ، الا وهو عنصر التامل والتعليق . فالمسرح الملحمي قد جعل المتفرج هو البطل (*) . والانا الملحمية قد اصبحت تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التي يجلس فيها جمهور الشاهدين . ونعني بالانا الملحمية هنا المغني او الراوية او مدير المسرح او الشخصية التي تراقب الاحداث الجارية على الخشبة فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ومطلق ، وتحدد مسارها الملحمي ، وتتصرف في المكان والزمان وتخلق من الشخصيات والاشكال والاحداث مايعينها على تصوير المثل الذي تريد ان تضربه للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتاثير عليهم . هي اذا تقوم بدور الوسيط بين المسرح والجمهور . وهي تتامل الحدث المسرحي من اعلى وتعلق عليه . وهي لا تكتفي بالتامل الذاتي بل تتجه ايضا الى الجمهور لتشركه فيه . واذا اردنا ان نفهم الوظيفة الملحمية التي يقوم بها الراوية فعلينا ان نرجع الى ما قاله عنه « جوته » في مقاله الذي سبق ان ذكرناه عن الادب الملحمي والادب الدرامي . يقول جوته في وصفه لهذا الراوية او المنشد :

« ان الراوية الذي يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضي وحده يظهر في صورة رجل حكيم يستعرض الاحداث في هدوء وتدبر ، ويهدف باسلوبه في الرواية الى تهدئة السامعين حتى ينصتوا اليه ويطيلوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوي .. انه يتقدم للامام او يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المستمعون حيث ذهب » .. وبقدر ما يستطيع الراوية ان يدمج المتفرج في تأمله ، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحي نفسه . ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئا يمكن ان يراقبه من عل ، وبهذا يبتعد عنه هذا الحدث كما يبتعد هو عنه . هذا البعد يضفي طابع الموضوعية على الحدث المسرحي بما يجعله « مثلا » او « نموذجيا » ، ويجرد الشخصيات من فرديتها ويجعلها اشكالا او نماذج او امثلة لجماعة او طبقة من الناس .

وفي تاريخ الدراما امثلة عديدة من هذا الانشطار او الانقسام الذي يتجلى في الحديث ومناقشة الحدث ، اعني كسر حاجز الوهم عن طريق التامل والتعليق والمناقشة (كما رأينا عند تيك وبيراندللو ، وكما لاحظنا عند بوشنر في اثناء الكلام عن القناع والوجه في مسرحية ليونس ولينا وان لم يؤثر هذا على الشكل الدرامي كما فعل عند الكاتبين السابقين) هذا الانقسام او الانشطار لم يقتصر على المسرح وحده . لقد كان نتيجة موقف تاريخي وظروف تاريخية معينة ، ولذلك امتد الى وجوه الفن المختلفة في العصر الحديث ، واصبح ظاهرة ملازمة له ، سواء في ذلك الفن التشكيلي او الشعر او الرواية الحديثة . المهم ان ظاهرة الانقسام هذه بين الفعل والكلمة او بين الحدث والتعليق عليه قد اصبحت كما تقدم وسيلة للتعليم والتامل والتاثير وضرب الامثلة . ولا بد هنا من التفرقة بين التامل في المسرح الارسطي او التقليدي عندما يتحدث الممثل مع نفسه في مونولوج وبينه في المسرح الملحمي ، لان التامل هناك ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قراره او يستريح قبل الدخول في صراع جديد . انه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لانه خيط داخل في نسيج هذا الحدث . وفرق كبير بين موقفه وموقف الراوية او المتحدث والمعلق في الدراما الملحمية ، فتامله او تعليقه لا يندمج في تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازيا له او خارجا عنه ، بل ان هذا التامل او التعليق او هذه الرواية هي الخيط الذي يمسك البناء الدرامي بأجمعه . ان الراوية يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث ويتجه للجمهور ليتحدث او يروي او يغني او يشترك في حوار مع مدير المسرح ، على نحو ما نرى مثلا في مسرحية « بلدتنا » لتورنتون وايلدر » .

هكذا نرى ان التامل في الدراما الملحمية الحديثة هو الذي يحدد الحدث ، في حين ان التامل في الدراما القديمة يرتبط بالحدث ويدخل في بناء المسرحية . ولذلك كان ارتفاع التامل فوق الحدث او تبعية هذا لذاك في المسرح الحديث ذا اثر بالغ على الشكل نفسه . لقد اصبح الحدث كله مجرد موقف او حالة او مثل يضربه المعلق او الشخصية المتأملة بقصد التاثير او التعليم . ولذلك نجد في كثير من الاحوال ان الحدث الذي يصور على خشبة المسرح يسبب نوعا اخر من الانفصال بين الفعل واللغة بحيث يمكن تصوير كلام الراوية في صورة حركات تمثيلية صامتة على خشبة المسرح .

ونكتفي بهذا القدر من الكلام عن العناصر الشكلية التي جدت على الدراما الملحمية الحديثة ، على امل ان يتضح ما غمض عند تناولنا لنموذج تطبيقي منها . ويحسن بنا ان نجمل النقاط السابقة في جدول نقابل فيه بين المسرح الايديولوجي من وجهة النظر الارسطية والمسرح غير الارسطي :

(*) يصف احد النقاد المحدثين اهم خصائص المسرح الملحمي بانها هي « ردم الاوركسترا » اي الغاء الهوة الفاصلة بين الخشبة والصالة.

المسرح الارسطي

١ ـ البطل هو الشخصية الرئيسية
٢ ـ الحدث هو الاساس
٣ ـ الحدث يحدد التامل
٤ ـ التامل داخل في بناء الحدث
٥ ـ الدراما والحكاية شيء واحد
٦ ـ الرأي العام او الجمهور يحدد
٧ ـ المسار الزمني متضمن في الحدث
٨ ـ حدث يخطو الى الامام
٩ ـ شريحة من حدث
١٠ ـ تركيز الزمان والمكان في أضيق نطاق .
١١ ـ الاهتمام بالعلاقات بين الناس
١٢ ـ تقريب الحدث الى المتفرج بطريقة وجدانية .

المسرح غير الارسطي

١ ـ المتامل هو الشخصية الرئيسية
٢ ـ التامل هو الاساس .
٣ ـ التامل يحدد الحدث
٤ ـ التامل مواز للحدث
٥ ـ الراوية ينفصل عن الحكاية .
٦ ـ الرأي العام يشترك في المناقشة
٧ ـ المسار الزمني يشعر به عن وعي .
٨ ـ صورة ، موقف ، حالة ، مثل
٩ ـ الحدث في مجموعه .
١٠ ـ اتساع رقعة الزمان والمكان
١١ ـ الاهتمام بتجاوز الجانب الفردي
١٢ ـ ابعاد الحدث عن المتفرج .

اما هذا الجدول فيلخص وجوه الانقسام او الانشطار الذي تحدثنا عنه في الدراما الحديثة وما يقابله في الدراما القديمة : ـ

الدراما الارسطية

ـ حـدث
ـ ممثـل
ـ مسار الحدث بصرى
ـ منظـر
ـ ديمومة زمنية
ـ مكـان
ـ نظرية او راي

الدراما غير الارسطية

ـ تامـل
ـ راوية أو محدث أو مدير مسرح
ـ مسار الحدث لغوي سمعي .
ـ مكان للعرض
ـ اشارة الى الديمومة
ـ اشارة الى المكان
ـ مثل او عبرة أو درس .

ومن الخير ان نوضح التقابل في هذين الجدولين بتطبيقه على نموذجين من الدراما الارسطية والدراما الملحمية على الترتيب . اما النموذج الاول فنستمده من احدى مسرحيات « شيلر » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) وهي مسرحية « دون كارلوس » التي بدأ بها ، كما يقول النقاد ومؤرخو الادب ، المرحلة الكلاسيكية في انتاجه . واما النموذج الثاني فهو من خير الامثلة على المسرح بوجه عام ومسرح برشت بوجه خاص ، ونعني بها مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » (التي عرضت لحسن الحظ على مسرحنا القومي منذ سنوات قليلة وشارك في اخراجها الفنان سعد اردش .)

وشيلر يسير في بنائه لمسرحيته « دون كارلوس » على الاسلوب الارسطي ، فهو يضع الصراع في موضعه من العلاقات الانسانية المتشابكة بين الناس ، ويقيم بناءه على اساس من الاحداث التي يرويها التاريخ . ان الدسائس والمؤامرات هي التي تحدد سير الحدث الدرامي ، كما تحدده المصالح المعقدة المتشابكة بين الشخصيات المختلفة بحيث يصل الصراع الى قمته ثم يميل الى الحل والنهاية . والنسيج الداخلي للحدث هو الذي يحدد بناء المسرحية . والمشاهد المختلفة تتداخل من ناحية المكان والزمان في بعضها البعض كما تتداخل تروس العجلة . والمكان لا يتغير في المسرحية تغيرا ملحوظا سوى مرة واحدة ، اذ يدور الفصل الاول في مدينة ارانخويز وتدور بقية الفصول في البلاط الملكي في مدريد . غير اننا لا نحس كثيرا بهذا الفارق او هذا الفراغ الكبير الذي يفصل مكانين بعيدين مثل ارا نخويز ومدريد لان مسار الحدث الدرامي واتساقه المنطقي يملآن الفراغ ويقللان الشعور به الى أقصى حد . فنحن ترى تصميم الاجير دون كارلوس في المشهد الاخير من الفصل الاول على ان يرجو أباه الملك فيليب الثاني ملك اسبانيا ان يسلمه قياد البلاد الواطئة ، كما نراه ينفذ ما صمم عليه في بداية الفصل الثاني . وتتغير الامكنة في الفصول الثلاثة التالية تغييرات شتى ، ولكنها تظل محصورة في نطاق القصر الملكي ، كما ان الاحداث التي تتسبب في تغيير الامكنة تلتحم ببعضها البعض من الناحية الزمنية او تسير متوازية وتتم في وقت واحد . والمهم ان المتفرج او القارىء لا يشعر بالفواصل المكانية او الزمنية لان تسلسل الاحداث على المسرح تسلسلا منطقيا مترابطا ترابط العلة والمعلول يسد الفراغ ويمد جسرا يتم عليه العبور بينها ، بحيث نحس ان هناك حدثا مسرحيا متكاملا يندفع الى الامام ولا يسمح لشيء ان يوقفه او يحيد به عن طريقه . هكذا يتركز الحدث بكل مواقفه الدرامية من ناحية المكان والزمان في كل متصل مترابط الحلقات . صحيح ان هناك لحظات توقف في هذا الحدث ، كالحكايات التي تروي او الذكريات او المونولوجات التي تتحدث بها الشخصيات الى نفسها او المناقشات الفكرية ، الا انها لا توقف الحدث نماما ولا تسمح كما قلت بالخروج عليه . والسبب هو انها جميعا . يدخل في نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور او عوامل دافعة له .

فاذا تاملنا مسرحية دائرة الطباشير القوقازية وجدنا انفسنا امام شكل آخر مما سميناه مسرح الافكار او مسرح الايديولوجية . فهي تتالف من ثلاثة اقسام مستقلة عن بعضها البعض هي المقدمة وقصة الخادمة جروشا وقصة القاضي ازداك . والقسمان الاخيران تربطهما صلة وثيقة ، ويمكن ان نعدهما في الحقيقة مقدمة للوحة الخامسة التي تجمع بينهما وتعرض فيها قصة التقاضي بين المرأتين المتنازعتين على امومة الطفل .

ان المقدمة تعرض الراي او الدرس الذي سنستخلصه من المسرحية اما المسرحية نفسها فليست الا المثل المضروب لاثبات هذا الراي او الدرس . فها هم اولاء جماعة من الفلاحين الروس يعودون بعد الحرب الى قريتهم التي خربها النازيون وفي نيتهم الاحتفاظ بالوادي الذي كانوا يزرعونه وتعميره من جديد . ويدخلون في حوار مع سكان المزرعة الجماعية المجاورة لهم ، الذين يريدون ان يشغلوا ذلك الوادي في مشروع واسع للري . ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طريفة مع جيرانهم ويقنعونهم بان مشروع الري أجدى عليهما معا واقدر على زيادة خصوبة الوادي وانتاجه من الفاكهة والمحاصيل . ويحتفل الجميع بهذه النهاية السعيدة التي فض بها النزاع ، فيقدم الممثلون الذين اشتركوا في المناقشة مسرحية نعلم انهم تمرنوا عليها من قبل . ونعلم ايضا ان المسرحية او التمثيل بمعنى اصح سيقوم على حكاية صينية قديمة عن

دائرة الطباشير وانهم سيستوحون هذه الحكاية ويعرضونها في « صورة مختلفة » . وهذا الاختلاف ينصب في الواقع على الهدف الجديد من الحكاية او الخرافة القديمة لانه يقصد منها الى غرض فكـــــري او ايديولوجي جديد . وليس العرض كله الا وسيلة لاثبات الفكرة التـي تقول ان الحقوق الطبيعية ليست هي المقياس في الحكم على الامـــور ـ والحقوق الطبيعية تتعلق بحق المزارعين الاصليين من سكان القرية في زراعة واديهم ـ بل ان المقياس هو الكفاءة والقدرة على استغلال الوادي باكبر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع . ومن ثم لا يحصل على الوادي الا من يستطيع ان يبذل اقصى جهد ممكن في استغلاله . وعندما يعرض القسم الرئيسي من المسرحية ـ وهو دائرة الطباشير ـ نجد قاضي الشعب ازداك لا يحكم للام الطبيعية بالطفل الذي تخلـت عنه في وقت الخطر لانشغالها بمتاعها وملابسها بل للخادمة الطيبـــة جروشا التي ضحت من اجله ورعته وتعهدته سنوات طويلة . وهكـذا يلخص الراوية الحكمة او العبرة التي تنتهي بها المسرحية وتضم مقدمتها وقسمها الرئيسي في هذه الابيات :

اما أنتم ، يا من استمعتم
الى حكاية دائرة الطباشير
فاعلموا رأي الاقدمين
في أن كل ما هو موجود
فهو ملك لمن يحسن تدبيره ،
فالاطفال ملك للامهات القادرات
حتى ينموا ويترعرعوا ،
والعربات ملك للسائقين المهرة
حتى يحسنوا قيادها
والوادي ملك لمن يروونه
حتى يؤتي ثماره .

ان المنشد او المغني هو الذي يصنع حبكة الحكاية ويخلع عليهـا اطارها ، فهو يجلس مع افراد فرقته الموسيقية في مقدمة المسرح ليروي على المتفرجين قصة الخادمة جروشا والقاضي ازداك ويعلق عليهـا . وهو لا يضم الاحداث التي يراها جديرة بالعرض الدرامي في حدث مركز ، بل ينظمها كما تنظم حبات اللؤلؤ في خيط قصته . وهو يسد الفجوات الفاصلة بين اجزاء الرواية في المكان او الزمان باشارته اليها وتعليقه عليها ، كما يقطع الحدث الاساسي في المواضع التي يختارها فيصف الموقف او يستخلص العبرة او يستريح مع افراد فرقته وجدير بالملاحظة ان اللوحات المختلفة تحمل عناوين مستقلة تساعد على توضيح الخط الملحمي الذي تسير فيه القصة . فهناك لوحة الطفل الرفيع ، والهروب الى الجبال الشمالية ، وقصة القاضي .. الخ . والخـط الملحمي الذي اشرت اليه هو الذي يتيـح للراوية ان يصف الحـرب الاهلية ويعلق عليها ويذكر اسبابها وآثارها . وهو لا ينفرد بهذا الوصف والتعليق ، بل يشاركه الممثلون انفسهم لان الموقف كله موقف ملحمي شامل يسمح لهم بالانفصال عنه والنظر اليه من اعلى او من بعيد نظرة الوصف او التعليق .

ولا يصح ان يفوتنا كذلك ان برشت قد خلق في عرضه لقصـــة القاضي نوعا من المسرح الملحمي داخل المسرح الملحمي . والقارىء يتذكر بغير شك ذلك المشهد الجميل الذي يختبر فيه قاضي الشعب ازداك ابن اخ الامير كازبيكي امـام الجنود المسلحين ليـرى مـدى صلاحيتـه لتولي امور القضاء . فازداك يقوم بدور الامير الاكبر المتهـم ويدينـــه بحذق ومهارة لا نظير لهما . وهو بهذا يكشف حقيقة الموقف السياسي كله امام الجنود المسلحين او الفرسان المصفحين ، كما يكشف عـــن الالاعيب والمؤامرات التي دبرها ذلك الامير . انه نوع من التعليم او التلقين الذي يتخذ صورة العرض والتمثيل . لان القاضي يقوم بدور الامير الكبير ، ولكنه يظل مع ذلك محتفظا بشخصية القاضي ويصف تصرفات الامير او يعلق عليها عندما « يخرج عن دوره » من حين الى حيـن .

وحكاية القاضي التي تبدأ بعد انتهاء حكاية جروشا لتتصـــل بالموقف الذي صورته اللوحة الاولى من لوحات المسرحية ثم تصب بعد انتهائها في حكايـة جروشا ـ هذه الحكاية تتيح للمؤلف ان يضيف عددا كبيرا من الاغنيات التي تبدو كأنها « نمر » منفصلة عن سياق الحدث الاساسي يتجه بها المنشدون الى الجمهور مباشرة .

ان مقدمة المسرح تتداخل باستمرار في المناظر التي تعرض على خشبته ، والمغني وفرقته لا ينفصلون ابدا عن الاحداث او الشخصيات التي تتحرك في قاع المسرح . ولنضرب مثلا لهذا باللوحة الاولى مـن المسرحية : فالراوية يبدأ حكايته بانشاء هذه الابيات :

في الزمن القديم ، في زمن الدماء

حكم هذه المدينة التي توصف بالمدينة الملعونة
حاكم يدعى جورجي ابا شفيلي ..

وبينما نسمع هذه الابيات نرى امامنا مشهدا صامتا يصور الحدث الاول من احداث المسرحية . فها هوذا الحاكم يسير مع زوجتـــه وحاشيته الى الكنيسة لتعميد ابنه ووريثه . ويتدخل الراوية بصورة مستمرة في مجرى الحدث فيقول :

للمرة الاولى رأى الشعب في عيد الفصح الامير ،
كان هناك طبيبان لا يبعدان عن الطفل الرفيع خطوة واحدة ،
عن حبة عين الحاكم ...

ثم يأتي اول مشهد مسرحي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وهـــو المشهد الذي نرى فيه الامير كازبيكي وهو يحيي الحاكـم . ويختفـي الحاكم مع حاشيته في الكنيسة . وتخلو خشبة المسرح لحظـــات . وينشد الراوية قائلا :

المدينة هادئة ،
في ميدان الكنيسة يتهادى الحمام .
جندي من حراس القصر
يداعب خادمة المطبخ
التي تظهر قادمة من النهر ومعها حزمة من الملابس .

ويعود التمثيل الصامت فيصور السطور الاخيرة من هذه الابيات على المسرح ، تمهيدا للمشهد العاطفي الذي سيتم بين جروشا وبيـن الجندي سيمون . وبعد انتهاء هذا المشهد يستانف الراوية انشـــاده فيقـول :

المدينة ساكنة ، فلم الجنود المسلحون !
قصر الحاكم يسوده الهدوء ،
فلم تحول الى قلعة حصينة ؟

هذه السطور الاخيرة التي تقطع الحدث وتسبب نوعا من الانفصال بينه وبين اللغة تصور بالتمثيل الصامت فوق خشبة المسرح ، وتعلق على الثورة التي ستجتاح المدينة . وبعد قليل نرى الحاكم وهو يغادر الكنيسة ، فيسرع الراوية بالتعليق ويقول :

يالعمى الكبار ! انهم يذهبون ويجيئون
في خيلاء فوق رقاب الخاضعين
وكأنهم خالدون ...

الشيخ والبحر

الى سعدي يوسف : (عابر الوادي الكبير)

... واحسست اني هنا، متعب، ذابل، هذه الامسية
ففكرت في كل شيء
تذكرت كل القصائد ، والاغنيات الجميله
تذكرت تلك الصباحات ، طائرة ، كالفراشات ، مبتله
بالندى ، عبر تلك الدروب الصغيره
تمنيت لو انني عدت طفلا
اغرد كالبلبل المستفيض غناء
واسرح ،
اسرح ،
اسرح ،
كالنسمات على العشب
المس وجه الندى ، والجذور المعراة ،
يخضرّ قلبي ، وتضحي المسافات خضراء خضراء ،
كالشرفات البعيده
وتضحي الحياة قصيده
تدور الحدائق فيها ،
ولكنها الان ، مرثيه ساخره
تدور البنادق فيها
وتبقى الحدائق واقفة
وتدور البنادق
وارجع ثانية ، فارى انني متعب ، ذابل
متعب ، ذابل
متعب ، ذابل
ها انا ارتمي الان ، في كومة من ثياب ، واغرق فيها ،
لينزلق النوم لي
كالفتاة الصغيرة ، تهبط سفحا من الثلج، باسمة...
سوف اغفو قليلا ، قليلا
ساحلم حلما :
ارى سنتياغو ،
ارى في المنام الاسود الصغيرة، في الغاب، تمرح،
ابصر أن الحدائق لما تزل كالطفولة دائرة ،
والحياة قصيره .

* * *

اعود الى البحر ثانية
استظل بسرب الاسود الصغيرة ، في الغاب ، تمرح ،
اني اعود الى البحر ثانية
استضيء بشمس القرى .

البصرة — **مهدي محمد علي**

ان الانفصال الذي لاحظناه بين الكلمة والفعل ينطوي على نوع آخر من الانفصال بين الفعل والتعليق عليه . ويأتي مشهد هروب زوجة الحاكم التي تتخلى عن طفلها غمرة الخطر الداهم والاهتمام بالثياب والمتاع . وفي زحام الهروب من الموت يتفق حارس القصر سيمون مع جروشا على الخطبة . ولما كان مسار الحدث المسرحي كله يتم في صورة الحكي او السرد القصصي فان هذا يتيح لجروشا ان تقف وقفة شاعرية تناجي فيها خطيبها بهذه الابيات :

سيمون شاشافا ، سوف انتظرك .
اذهب مطمئنا الى المعركة
يا عسكري ...

ونعرف من الحوار الدائر بين الخدم ان الثورة زحفت على المدينة وان المتمردين قد اعدموا الحاكم . ويهرب الجميع ولا يبقى غير الطفل والخادمة جروشا التي تكتشفه وتتردد في اخذه معها ثم تجلس أمامه حتى يطلع الصباح . وينتهز الراوية هذه الفرصة فينشد ابياتا يمتزج فيها الوصف بالتأمل ، بينما نرى جروشا جالسة امام الطفل تتفكر في مصيره . وتمضي فترة طويلة من الزمن يشير اليها الراوية بقوله :

بقيت جالسة بالقرب من الطفل ،
حتى جاء مساء ، حتى جاء الليل ،
حتى جاء الفجر ...

وتفعل جروشا ما يقوله المنشد ، وتحتضن الطفل ...

نرى من هذا العرض الموجز السريع ان دائرة الطباشير القوقازية من افضل الامثلة على المسرح الملحمي وامكانياته المتميزة في الشكل والتعبير . وقد أتاحت لنا ان نشير اشارات سريعة الى بعض الافكار النظرية التي اجملناها على الصفحات السابقة . غير ان دائرة الطباشير لا تمثل الشكل الوحيد للمسرح الملحمي . فهناك مسرحيات اخرى من انتاج برشت لا تقل عنها اهمية ، وهناك مسرح كلوديل الديني ، وهناك ظواهر ملحمية عديدة تقابلنا في المسرح الشعري (عند لوركا او شحاده) ومسرح اللامعقول (يونسكو وأدامـوف) ومسرح بيكيت ، الى جانب ظواهر اخرى غير مكتملة عند وايلدر وتنيسي وليامز وآرثر ميلر وغيرهم فضلا عن تجارب اخرى أخذت تشق طريقها في السنوات العشر الاخيرة . وهناك اخيرا لمحات لا تخفى من تأثيره (وتأثير ما ترجم من أعمال برشت بوجه خاص) على بعض اعمال كتابنا المصريين واخوتهم في البلاد العربية الشقيقة ، مثل الفرافير ليوسف ادريس وليالي الحصاد لمحمود دياب ويا سلام سلم الحيطة تتكلم لسعد الدين وهبه وآه يا ليل يا قمر لنجيب سرور وبلدي يا بلدي لرشاد رشدي وسليمان الحلبي لالفريد فرج وليلة مصرع جيفارا لميخائيل رومان وحبظلم بظاظا لفاروق خورشيد وراس المملوك جابر وحفلة السمر لسعدالله ونوس ومقامات الهمذاني للطيب صديقي (وقد سمعت عنها ولم يتح لي للاسف ان اقراها او اشاهدها على المسرح) ، الى غير ذلك من الاعمال التي يختلف حظها من النجاح او الاخفاق ، كما يتفاوت اصحابها في فهم طبيعة المسرح الملحمي وشكله والضرورة الفنية والفكرية التي تدعو لكتابته ..

ولكن هذا موضوع آخر ، لا ادري ان كانت الايام ستسعفني بالرجوع اليه .

القاهرة — **عبد الغفار مكاوي**