مشكلة التعبير في الأدب المسرحي

بقلم خالد القشطيني

ادب المسرح ادب وحرفة . وهو لكونه حرفة يقتضي علينا ان نتعلم اولياتها واصولها . ففي الجامعات الامريكية يدرس الناس كيف يصبحون مؤلفين مسرحيين ويحصلون على درجات علمية في ذلك ، كما لو كانوا يدرسون فيزياء او كيمياء . ويكفينا ان نقول ان ارثر ميللر هو احد حاملي هذه الشهادات . وفي انكلترا تقوم الرابطة الدرامائية بدورة سنوية لتعليم الحرفة نفسها . وهذه جهود قد لا نتفق حولها ولكن ما نستخلصه منها هو ان في الكتابة للمسرح مشاكل على الاديب ان يتعلمها كما يتعلم الطفل القراءة . وفي مقدمة هذه المشاكل مشكلة التعبير عن نفسية ابطاله وهويتهم . ونحن نعالج هذه المشكلة باسهاب لان اكثر كتابنا ، على ما شعرنا به ، لا يجهلون خفاياها وانما ، وهو الخطير ، يجهلون حتى وجودها .

لمعظم الفنانين وسيلة مباشرة وصريحة في حمل رسائلهم الى المسرحيين. فاذا اخذنا القصاص وقارناه بالمسرحي وجدنا في يد الاول ورق العالم كله يسطر عليه الى ما شاء الله ثم يجبر الناس على قراءته لاسابيع وشهور ، بينما على المسرحي ان يختم عمله في بحر ساعتين وان يعطي خلال ذلك فترات منتظمة لتناول المرطبات والقيام بالمغازلات . وهكذا فعندما نجد بضعة مئات من الصفحات عددا معقولا لقصة ، ننظر بهلع الى المسرحية اذا تجاوزت مائة صفحة. ويزيد الطين بلة انه بينما يتحدث القصاص الى القارىء مباشرة فيخبره بما شاء وأنى شاء ، لا يجد المسرحي امامه غير الممثلين يتحدثون فيما بينهم بصورة لا تسمح للاستطراد او التعليق او الشرح . وما يقوله القصاص في جملة خبرية واحدة يحتاج المسرحي الى جملتين لقوله : واحدة استفهامية والاخرى جواب . ويستثنى من ذلك ما يرد على شكل مخاطبة ذاتية Soliloquy . ومع اعترافنا بطول بعض هذه ، فانها في اي حال لن تستطيع بلوغ الاسهاب القصصي الذي قد يستغرق صفحات في وصف حالة معينة . وعلى المسرحي الذي يتجاوز خمسة اسطر في فقرة حوارية ان يعيد النظر ويتأكد انه لم يحفر قبره بيده بعد . ان اطول ما كتبه ترغنيف ، وهو من المسهبين، المخاطبة الذاتية في اول مسرحيته « لا مبالاة » ولكنها لم تزد على ٥٣٠ كلمة . ومن اطول ما كتبه شكسبير ما ينطق به رشارد الثالث فيبلغ ٣٢٠ كلمة في اول المسرحية .

وضيق مجال الكاتب المسرحي لا يحتاج الى ايضاح . ولكن ما هي الحيل التي سيتفتق ذهنه بها للخروج من هذا الضيق الى سعة ؟ اول ما يرد الى الذهن القناع . وبالرغم من كونه اكثر هذه الحيل بدائية فانه ما زال يستعمل بين الزنوج وفي التمثيل الاندونيسي والصيني التقليدي وعلى يد بعض الكتاب الحديثين كبرترولد برخت. ان التعبير فيه واضح ومحدود في الوقت نفسه . فمثلا اللون الابيض يدل على المكر والاحمر على الاستقامة وهكذا (المسرح الصيني) .

وفي بعض الاحيان يستغني الصينيون عن القناع نهائيا فيرسمون على الوجه ما يرسمونه على القناع . ولما كانت وسائل التعبير في المسرح الصيني محدودة جدا فقد اكدوا كثيرا على هذا النوع من المكياج واصبحت عظمة الممثل (وهو المسؤول عن رسم وجهه) لا تتوقف على تمثيله وحسب بل وعلى رسم الوجه . وكم من خطأ فيه قضى على مهنة الممثل . واستعمل القناع كذلك اليونانيون والروم والاوروبيون في تمثيل القصص المسيحية في القرون الوسطى .

قد يلائم القناع متطلبات المسرح الصيني حيث تسود ذهنية بسيطة هادئة، الخير فيها خير والشر شر ثابتان ثبوت الوان القناع . ولكن عندما تحتدم تناقضات الحياة وتصطدم طبقات وعناصر مختلفة وتتقد من تصادمها فلسفات تشكك الانسان حتى بوجوده ، يمزق المسرحي القناع عن الممثل ويضع في فمه القصائد الطوال يعلق فيها على المصير والقدر والصراع . وهكذا ظهر الكورس اليوناني. وظلت هذه البدعة مستمرة حتى زمن قريب ، ثم عادت للانتعاش ثانية الان ، فاستعملها عندنا توفيق الحكيم ، وفي اوروبا برخت وكلوديل وتي. اس. اليت. وللكورس (وقد يكون فردا او جماعة من النسوة او الرجال) دور سلبي. انه لا يشارك في الحبكة او الحركة او الحل ولكنه يعلق على ما يجري امامه ، بصورة شعرية او فلسفية غالبا . ولا شك انها وسيلة ممتازة للقيام بمهمة التعبير عن غرض المؤلف ورأيه .

فهل حلت المشكلة نهائيا ؟ كلا . فلاسباب مختلفة يتعذر استعمال الكورس في اكثر المسرحيات ولا سيما الواقعية وحتى في حالة استعماله وجد المؤلفون انه ما زالت هنالك

اكداس من المعلومات يمتنع على الكورس حملها الى الجمهور . وهكذا استمر الحديث .

والنتيجة التي انتهى اليها المطاف هي الاعتماد على الفهم النفسي للانسان واستخدام كافة الرموز والاشارات الخفية وعثرات اللسان الى آخر ما نعرفه في علم النفس ثم توجيه الحوار بشكل دقيق يكفل الاتصال بذهن الجمهور . ولكن هذه بدون شك وليدة العلوم والمعارف الحديثة . قبل مئة عام لم يكن بالامكان استعمال اي من هذه الوسائل . واذا كان المسرح الحديث هو صنو السايكولوجيا فان المسرح الكلاسي هو نقيضها . الحقيقة انه لم يوجد مسرح في العالم اظهر جهلا مدقعا في العلم النفسي كما اظهره المسرح الكلاسي . ان الشخصيات تتحرك وتتكلم كالدمى في يد المؤلف بدون اي التفات الى ظروفها او مقارنة بالانسان السوي في الشارع او القصر . وبالنسبة لانسان لا يعرف الفرنسية أو لا صبر له على الشعر اساسا ، كما هو شأني ، لا يستطيع مطلقا ان يفهم كيف احتلت مسرحية « السيد » لكورنيه تلك المكانة في الادب الفرنسي . اي شيء يتصوره عقلنا يمكن ان يحدث لبطل المسرحية الكلاسية طالما لم يقم بثورة على القواعد . فاذا تركنا القواعد جانبا اصبحنا في تيهان لا ندري ما سيقوم به البطل بعد دقيقة . وهكذا اصبح از ما عليه عندما يقوم بمغازلة لا يقصدها ان يلتفت الى الجمهور ويهمس فيهم : « انني اخدع هذه السيدة ، انني لن اتزوجها . » ومع ان السيدة اقرب اليه من الجمهور وأحرى بالسماع فاننا نفترض فنيا انها لم تسمعه ! هذا هو ما يسمى بالمخاطبة الجانبية Aside . ولا شك انها وسيلة غريبة ولكنها قامت بمهمتها في نقل مقصد المؤلف طوال اجيال . وعندما نتذكر كاتبا كأوسكار وايلد استعملها في مسرحياته ندرك المدى التاريخي لذيوعها . لقد كانت من اول الجدران التي هدمها ابسن . ففي اواخر القرن الماضي

صدر حديثا

الناس في بلادي

شعر

للشاعر المجدد صلاح الدين عبد الصبور

دار الآداب

ذراعيه ويضع رأسه على كتفها ثم يرسل الى النظارة ببضعة اسطر من المخاطبة الجانبية يخبرهم كم يكره هذه المرأة وكم رائحتها كريهة ... الخ

ومع هذه قوض ابسن الوسيلة الكلاسية الاخرى وهي المخاطبة الذاتية Soliloquy ، وهي ما يتكلم به الممثل مع نفسه عندما يكون وحيدا على المسرح .

ان المخاطبة الجانبية تحمل الى الجمهور نقطة معينة دفعا للالتباس . اما المخاطبة الذاتية فانها بالاضافة الى ذلك تحمل فلسفة المؤلف وشاعريته . وهكذا تنعدم الاولى من اي قيمة ادبية تحتل كثيرا من المخاطبات الذاتية مكانة عالية في تاريخ الادب ، نخص منها مخاطبات هملت الشهيرة . وبالاضافة فانها تمتاز بالطول . ان المخاطبة الذاتية التي ذكرناها لرشارد الثالث يستغرق السر لورنس اوليفه ست دقائق لالقائها في الفلم

لم يكتف الكاتب الكلاسي بهذا بل ابتدع وسائل اخرى . نكتفي منها بذكر الطريقة السخيفة التي تجعل من مشاكل الابطال حديثا للخدم يهرفون به امامنا حتى نتعرف بكل شخصية وما حل وسيحل بها . الطريقة الاخرى هي باستعمال ما يسميه الفرنسيون Confidente ، وهي شخصية كاتم السر التي قلما خلت منها مسرحية كلاسية فرنسية . وهي عبارة عن اذن صاغية على شكل صديقة للبطلة تلقي عليها مشاكلها وتسأل رأيها فيها دون ان تعبأ بهذا الرأي مثقال ذرة . انها مجرد خلق مناسبة لاطلاع الجمهور على الموقف على اساس احدثك يا دار لتسمع يا جار . لم يمتنع حتى شكسبير عن استعمال هذه البدعة فرأيناها في هوريشيو صديق هملت . وفي المسرح الكلاسي لا يدخل شخص الا ومعه كاتم سره . وهكذا عندما نأتي الى كاتب مثل كورنيه تنقسم المسرحية الى اشخاص متساوين في العدد وكل له عدد مساو من كاتمي الاسرار فيصفق النقاد القدماء لما يسمونه هنا بالتوازن الهندسي للمسرحية !

ولكن باقتراب القرن العشرين وانتشار طبيعة زولا في فرنسا وواقعية هبل في المانيا وسايكولوجية سترندبرغ في السويد ، بدأ الناس يهجرون تلك الوسائل واحدة واحدة حتى اجهز عليها الابسنيون . والان عدنا من حيث جئنا : مشكلة التعبير في المسرح . ماذا سيبتكر الانسان الحديث لمعالجتها ؟ ان المشكلة تصبح اكثر تعقدا واهمية لان لدينا الكثير مما نريد قوله . برنارد شو حاول أن يضع رأس المال بكامله في مسرحياته . واذا كنا بكل ادمغتنا الجامعية لم نستطع ان نفهم بعد هوامش الكتاب ، فكيف سيستطيع المسرح ؟ هذه مشكلة لم تخطر في بال كورنيه او راسين او كونغريف .

ما العودة الى استعمال الكورس الاغريقي الا صرخة من المؤلفين الحديثين بحثا عن وسيلة تعبيرية . ان تعقد الفكر والمجتمع دفع الى استعمال الكورس عند الاغريق وعند

الانسان الحديث . ولكن الكورس كما اسلفنا لا يملك الطواعية المرادة . فقسم من الضغط نقله المؤلف الى اكتاف الممثل والمخرج والمصمم ومهندس الضوء ، فأصبح على هؤلاء جميعا ان يستدعوا الجو الذي يريده المؤلف ويشحنوا المسرح بالعواطف المقصودة . ولكن هذا خارج موضوعنا هنا . ماذا يقوم به المؤلف هو سؤالنا . والجواب موجود في مؤلفات ابسن . على المؤلف ان يتسلح بمقدرة خارقة في السيطرة على حواره بحيث يحمل كل كلمة منه عالما من المعاني تقود كلها الى الغاية والفكرة والشخصية في المسرحية . في بغماليون برناردشو ، يقول هنغز لأليزة بعد انتهاء ونجاح تجربته الا تأتيه بقهوة في اليوم التالي لانه سيتناول شايا فقط . وبعد ان يخرج يصف لنا شو الحالة التي تصل اليها اليزة بعد هذه العبارة مباشرة : « اليزة تحاول السيطرة على نفسها فتذهب لاطفاء الضوء كابتة انفعالها . في اللحظة التي تصل هناك تبلغ حدا من التوتر توشك على الصراخ . تجلس على كرسي المستر هنغز وتقبض على يدي الكرسي بقوة حتى تنهار في النهاية فترمي بنفسها على الارض في هيجان . » لا شك في ان القارىء سيحكم على اليزة بالرعونة والدلال لمجرد هياجها على فكرة الشاي . ولكننا عندما ندرك ان استبدال القهوة بالشاي حمل الى ذهنها فكرة انتهاء مهمة هنغز العلمية معها ونفض يده من اي مسؤولية ترهق ذهنه نفهم جيدا ان اليزة كانت على حق .

لقد تعلم شو حرفته من ابسن ، فعند هذا تحتشد الكلمات البسيطة بقوى البارود والسترونتيم . في « اشباح » نرى الحوار بهذا الشكل من البساطة :

اوسولد : ماما ، هل العشاء جاهز ؟

الام : بعد نصف ساعة . الحمد لله ، لديه شهية جيدة .

اوسولد : لقد وجدت غليون والدي في الغرفة العليا ثم ...

ماندز : أها ، هذه اذن المسألة . عندما دخل اوسولد من الباب والغليون في فمه ، تخيلت لحظة من الزمن انه ابوه بلحمه ودمه .

ولكن هذه العبارات تفتح امامنا الباب الى الجحيم ، جحيم المأساة . الحديث عن الصحة الجيدة يقذف في فكرنا فكرة الصحة والمرض ، موضوع المأساة ، حيث يقضي السفلس على اوسولد بعد قليل . اما الغليون فأشبه بمنديل عطيل هنا . واشارة ماندز الى مشابهة اوسولد لابيه ، الذي توفي قبل شهور بالسفلس ، تضع حجر المأساة . الام تصر على ان اوسولد يشبهها وانه ورث كل شيء منها بينما يحاجج ماندز انه يشابه اباه . وهكذا عندما يصح ذلك نجد ان الابن ورث كل شيء من ابيه حتى السفلس . اما من الناحية العلمية فقد فندت الان هذه الفكرة الطبية . فصفات الوجه وهيئة الاعضاء يعتمد كل منها على جين يختلف نهائيا عن الجينات الاخرى ووراثة السفلس لم تعد بالشكل التقليدي البسيط ولكن يبدو ان ابسن قد تصور مثل هذا التطور العلمي فاحتاط بوسيلة اخرى ، الغليون . فيذكر اوسولد بعد سطور قليلة ان اباه كان يجعله يدخن نفس الغليون عندما كان صبيا . وهنا يصدمنا ابسن بفكرة اخرى هي فكرة العدوى بالواسطة .

« اعطني سكارة » اصبحت لا تستعمل الا للاشارة الى الضجر ، و « اعطني قهوة » للاشارة الى نشاط دماغي ، و « رفع الصحون القابلة للكسر » اشارة لعودة الزوجة . وبينما انهمك المؤلفون في شحن هذه العبارات أخذ النقاد يحاسبون المؤلف على حرف الجر الذي يبذره . ولكن بنفس الوقت يحاسبونه على اي خروج على المواد الطبيعية المعتادة . وهذه هي الحيرة . ان الكاتب يريد ان يتفلسف ويعرض ويحلل وعليه في الوقت نفسه التزام حوار الشارع الذي يمتنع غالبا على ذلك . وهكذا آن لحجر الفلاسفة الجديد ان يأتي لنجدتنا ـ نقصد به الرمز . انه بحق عكازة وبدعة المسرحي الحديث للاتصال بجمهوره . فما ذكرناه عن غليون ابسن هو من الرموز البسيطة المباشرة في حملها لمعنى معين . ولكن الرمز يصبح عالما بكامله في الحالات الرمزية الصرفة . وقد استأثر الاتجاه بافكار الجمهور الى درجة لا يستطيع معها مصمم مسرحي ان يسدل ستارة زرقاء لمجرد اخفاء الجدار الخلفي الخرب للمسرح الا وتساءل الناس ماذا ترمز تلك الستارة ! البطة الوحشية (ابسن)، طير الماء (شيكوف) الحصان (سنج) ، الوردة الحمراء (اوكيسي) كلها على شفاه الناس . وقد ظل النقاد منهمكين في تأويل كل عبارة ما تحتمل وما لا تحتمل حتى وصلنا الى حال مضحكة . تقول الليدي ما كبث لزوجها محرضة على قتل دنكن ، « لو لم يشبه والدي لقتلته بنفسي . » فاذا بكتاب ينشر بعنوان : « هل كان دنكن ابا لليدي ما كبث ؟ » ولئن كان هذا العنوان قد ارسل منا بعض الضحك فهناك بحث آخر أجدر بذلك ، « كم طفلا كان لماكبث ؟ » عنوان بحث طويل نشره احد الاساتذة !

لا ريب ان المسرحيين قد فتحوا آفاقا في مجالات التعبير . ولكن المشكلة بقيت وتبقى تشغل الفكر . في ١٩٠١ كتب الناقد الكبير مكس بيربم ، وكان من اول الجماليين الثائرين على اساليب الذاتية والجانبية ، يعترف بحرج موقف المؤلفين بعد التخلي عن الاساليب القديمة ، فاعتذر رسميا عن رأيه وأجاز استعمال المخاطبة الذاتية في الاحوال الاضطرارية . والواقع ان هذه الوسيلة ظلت مستعملة حتى الان في المسرحيات ذات الطابع الخاص .

بعيدا عن المعركة في الغرب ، هناك في شرق اوروبا ، في روسيا القيصرية ، نشأ بناء مسرحي ظل يتعالى منذ عهد الثورات متسلقا على غوغول ثم ترغنيف فشيكوف الى غوركي . وعندما تكامل الاسلوب على يد شيكوف هالنا ان نجد الروس قد حلوا المشكلة بطريقة خاصة ، خارقة وغريبة على معظم الغربيين . لا شك ان شيكوف قد تأثر بالسايكولوجية الاسكندنافية ولكن اسلوبه ظل ابنا شرعيا للتقاليد القيصرية القديمة . لقد رفض الغربيون اي خروج بالحوار عن سنن المحادثات الطبيعية في أي صالون او مقهى . وعلى هذا الاساس فضحوا استعمال المخاطبة

الذاتية . « الناس في الخارج لا يخاطبون ذاتهم ، ولهذا فلا مخاطبة ذاتية لابطال مسرحياتي . » هذا ما قاله ابسن . وعندما جوزت هذه الوسيلة فيما بعد جوزت كفراق وطلاق للواقعية . أما الروس فقد قالوا اننا نستعمل حوارا اكثر طبيعية من كلام زولا وبنفس الوقت نملأ مسرحياتنا بالمخاطبات الذاتية دون ان نزيدها الا رسوخا في الطبيعية . ولهذا الغرض استعملوا اسلوبا في التعبير حاول الكثيرون في شتى انحاء العالم محاكاته فقعدوا منهكين . وتستمد الطريقة الروسية قوتها من العمق النفسي للحوار . ولكن عندما نعلم انهم استعملوا هذه الطريقة منذ اوائل القرن التاسع عشر ، اي قبل حوالي نصف قرن من ظهور موسوعة الدكتور فنت — Grundzuge der Physiologischen - Psychologie في ١٨٧٤ وصدور اول مجلة لعلم النفس في ١٨٨١ ، ندرك حالا ان المسألة لا بد ان تجد عروقها العميقة في الشعب الروسي نفسه . أنني لا اعرف الروسية ولم اقابل احدا يعرفها ولكنني على ثقة من ان هؤلاء الناس يستعملون في حياتهم اليومية لغة كانت هي المعين الاول للمسرحيين والقصاصين الروس — على الاقل في زمن القيصرية ، لغة قد لا تختلف بانسراحها عن العربية عندما يتكلمها شيوخنا منطلقين بلهجاتهم العامية . لا شك ان الاقطاعية وما صحبها ساعدت على صب هذه الطريقة .

ان شخصيات المسرحية الروسية تعيش في نوع من الفراغ ، يلف كل واحدة منها نسيج كثيف من البهتان والاشجان والذاتية بحيث يفصلها عن بعضها فصلا نفسيا .

صدر حديثا :

القومية والإنسانية

للكاتب العربي الكبير

الدكتور عبد الله عبد الدائم

وهي الحلقة الاولى من

سلسلة الثقافة القومية

دار الآداب

ص.ب. ٤١٢٣ — بيروت

وعندما نتذكر أن عشرين او ثلاثين شخصية في مسرحية واحدة هو لا شيء نستطيع ان نتصور انفسنا في غرفة انتظار لعيادة طبيب نفسي . المرضى غير مجانين ولكنهم مجموعة من العقد والهموم والنكبات . الكل يهذي ليجد متنفسا لاعصابه ولا احد منهم يعير انتباها لما يتمتم به الاخر . وما يتمتمون به هو على الاكثر حسرات وحنين وتمنيات . هاكم نموذجا من « شهر في الريف » لترغنيف:

اسلاييف : اه ، اهذه انت يا أماه ؟ كيف صحتك ؟

سمينوفنا : الحمد لله ، في خير (متأوهة) في خير . (تتأوه بصوت اعلى) الحمدلله ! (تلاحظ ان اسلاييف لم ينتبه لها فتتأوه بصوت اكثر علوا ثم تختمها بزفرة .)

اسلاييف : انك تتأوهين ! أهناك شيء يقلقك ؟

سمينوفنا (تتأوه مرة اخرى ولكن ليس بذلك العلو) : آه ، اركاشا...

اصبحت الاهات عند ترغنيف نغما يصعد وينزل في ميجر — كي وماينر — كي كما لو كانت موسيقى . ولكن النقطة الاكثر اهمية هي ما نلاحظه في انفصال الشخصيتين . اسلاييف يسأل سيمنوفنا عن صحتها دون ان ينتبه الى جوابها فتحاول هي الاتصال به عن طريق تأوهاتها . على هذا الاساس وجد الروس لانفسهم متسعا لاستعمال المخاطبة الذاتية دون اي خروج على الطبيعة . انهم يتكلمون همومهم سواء اصغى اليهم احد أم لم يصغ . انه يذكرنا بعجوز تجلس قرب النار وتبقى تتمتم المساء كله ، تنهى وتأمر بدون طائل حتى يضيق احدنا بها فيصرخ فيها ويخلدها الى السكوت ... ولو الى حين . وهل اكثر طبيعية من هذا الاسلوب في بلد وزمن كان الناس يتذمرون فلا تسمع السلطات ، وتنهى السلطات فلا ينتهي الناس ، ويعظ الكتاب فلا يفقه الناس ولا السلطات ؟

وقد بلغ هذا الاسلوب اوجه عند شيكوف . ولدينا لحسن الحظ ترجمة دار العلم للملايين « لبستان الكرز » . انها صورة للطريقة الروسية في التعبير . لقد عرف شيكوف ما هو مقدم عليه جيدا . الجميع يتحدثون بحالة نصف شعورية او نصف نومية . تأوهات « شهر في الريف » استبدلت بالتثاؤبات في « بستان الكرز » . ستارة الفصل الاول تنزل على صالة نوم . بينما كانت برباره تتحدث الى انيه ، متثائبة اثناء ذلك ، تكتشف ان أنية في نوم عميق فتحاول حملها الى الفراش بينما تتمتم هذي في نومها ، « انني متعبة ، اسمعي الاجراس ، عمي العزيز ، ماما ، عمي ... » وتختم المسرحية نفسها في حالة مشابهة عندما يضطجع فرسي نائما متمتما مع نفسه . اكثر من ذلك فهم شيكوف لماذا جعل فرسي اطرش .

كل ذلك اخلى المجال للكاتب الروسي ان ينطق بأشجانه وينقل الموقف الى النظارة بكل طبيعية ، ولكن بدون ان يتقيد بالارتباط الواقعي الغربي للحوار حيث لا ينطق شخص بكلمة الا اجابة لسؤال شخص آخر . وهكذا فان السطور الاخيرة في « بستان الكرز » التي اذهلت ملايين الناس منذ

١٩٠٤ حتى الان يلقيها فرسي وحيدا على المسرح دون ان نتساءل قط لمن كان يتحدث . نفترض في القارىء انه قرأ المسرحية ، ولهذا نكتفي فقط بالاشارة الى هذه الفقرات والى محاورة دنياشه مع انيه ، ف١ ، ودنياشه مع ياشا ف ٢ ، ومدام رانفسكي عندما تتحدث عن ابنها الغريق.. الخ . كلها توضح لنا الاضطراب النفسي والشرود الذهني، الحالة النصف الواعية التي تجعل من تحدثهم جزافا صورة طبيعية محضة .

عندما ترجمت مجموعة مسرحيات ترغنيف الى الانكليزية اضطر المترجم الى استعمال نوع من الشيفرة على شكل نقط وخطوط . النقط عندما يقاطع الشخص نفسه بعبارة جديدة والخطوط عندما يحول تفكيره في اتجاه جديد . ان شرود الشخصيات الغريب على تقاليد المسرح الغربي اضطر المترجم الى هذه الفذلكة .

وبالرغم مما قد يبدو من قربنا لشخصيات شيكوف والمسرح القيصري ، فهناك حائل يقف دون اقتباسنا لطريقتهم وهو انطلاقنا المتطرف . فبينما تهفت الالوان في حوار شيكوف الى حد دقيق ماكر ، نتكلم نحن بما نندم عليه فيما بعد دائما . ولكن احدا لا يستطيع ان يحزر ما يحدث على المسرح قبل ان يجرب . ان الطريقة في التعبير بين شبابنا المسرحيين تخضع لقاعدة ما نندم عليه فيما بعد ، في ان نقول دائما اكثر مما يجب وبأطول ما يمكن . والمجال يضيق هنا لمعالجة المسرحيات العربية وبالاضافة فاننا لم نعزم بعد على وسيلة معينة للاتصال بالنظارة .

الا ان هناك وسيلة واضحة عندنا لا احد يخطىء كنهها. وهي ما اسميه بطريقة الغمز . وهي نوع من المخاطبة الجانبية يستعملها الممثل لا لاطلاعنا على امر ما او تعليق ما وانما ليخبرنا بانه قد تفوه بنكتة مضحكة للغاية . وهو لا يستعمل عبارات معينة وانما يسطو على المؤلف فيستعمل حواجبه او عينه او ما وجد على وجهه من عضو قابل للحركة . ويشكره المؤلف على ذلك لانه قد اضحك الجمهور فعلا . ولا ينتبه حتى النقاد الى اننا عرب مؤمنون بقواعد الضيافة وحسن المجاملة التي تقتضي علينا الا نخيب سائلا ولا سيما عندما يكون كل ما يسأله هو ان نضحك ، ان نقابله بالوجه البشوش . ولكن بعض الممثلين اخذوا يسيئون حقا فينزلون على ضيافتنا اكثر مما يجب . ولئن حلت مشكلة الكوميديا بهذا الشكل فقد تعاضلت مشكلة التراجيديا حقا . فانت تستطيع ان تسألني ضحكا ، اما ان تسألني ان ابكي فهذا اكثر مما يقدم لضيف . جوابي لك هو ان تذهب وتبكي مع نفسك . وهذه بالذات النصيحة التي اخذها الممثل ، فأصبح يبكي قبل ان يبكي الجمهور واحيانا بدون ان يبكوا نهائيا . ولهذا الغرض اخذ الحوار يوجه بصورة خاصة الى طرائف معينة قابلة للاستبكاء بسهولة ،الفتيات المبتليات بالكبت الجنسي ، الامهات الخائبات بزواجهن واصحاب المقاهي الذين يسمعون فريد الاطرش ضد ارادتهم عشر ساعات يوميا . ثم يتقدم بعض الاخوان على صفحات «الآداب» يصفون كيف رأوا فعلا بعض النسوة يبكين عند مشاهدة مسرحية فلان . وكأن احدا سيكذب ذلك او كأن نساءنا في حاجة لمسرحية لابكائهن بل وكأن احدا منا لم يصادف امه او اخته عصر يوم جميل تطوف الحارة من دار الى دار بحثا عن مأتم ، اي مأتم ، لتبكي و « تنفه عن نفسها ساعة زمان » على حد قولها .

الذنب ليس ذنب الممثل بل ذنب المؤلف غالبا . فلجهل هذا بدقائق المسرح ترك الحوار على غاربة وظل ينتظر المعجزة من الممثل . فبعد ان ماتت على يد المؤلف كافة وسائل التعبير انطلق الممثل يحاول انقاذ ما يمكن ، وطبعا كما هي الحال في اي عملية انقاذ ، تكون النتيجة هي ان يغرق اكبر عدد ممكن من الحاضرين . وهكذا يمضي ممثلنا. نكتة : ارفع عقيرتك ، مأساة : ابك حالا ، حيرة : اضرب رأسك بالكالوس . ذلك كمثل للكاتب الذي يعجز عن اثارة قارئه فيلتجىء الى الاختراع المطبعي الكبير فيضع علامة تعجب . ما اقوله في هذا الممثل هو ما قاله شكسبير فيه قبل اربعة قرون : I Would Such a fellow Whipp'd

لندن — **خالد القشطيني**

صدر حديثا — **عن دار الآداب**

وجبرتها

الديوان الجديد الرائع للشاعرة العربية المبدعة

فدوى طوقان

وفيه قصيدتها الطويلة المشهورة ((هو وهي))

وقصائد وطنية وعاطفية مختلفة

دار الآداب ـ بيروت
ص.ب ٤١٢٣